



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en linguistique française

**Le morphème « SI » dans le recueil de 1695  
des pièces en vers de Charles Perrault**

par

Claire-Lise Detrey

sous la direction du Professeur Jean-Michel Adam

Session d'été 2013



# Page d'errata : Soutenance de mémoire du 24 avril 2013

## 1. Page 152 : Bibliographie

Il manque la référence de l'ouvrage d'Yvette Saupé :

- SAUPE Yvette 1997 : *Les Contes de Perrault et la mythologie. Rapprochements et influences*,  
Tübingen : Biblio 17, suppléments aux *Papers on French Seventeenth Century Literature*.

## 2. Page 35 : Citation du professeur Jean-Michel Adam

Dernière citation de la page: la phrase suivante comporte une erreur: un « la » au lieu d'un « de »:

« Ce sont, à la fois, des marqueurs de fictionnalité qui affectent la sémantique du texte et **de** causalité narrative qui densifient la grammaire narrative. » (Adam & Heidmann 2010: 257)

## 3. Page 37: Tableau de la distribution des *SI* de *Grisélidis*

Oubli du chiffre « 1 » dans la colonne: SI 1.1 ; correspondant à la ligne: narrateur.

## 4. Page 145 : Conclusion, citation de Laurence Bougault

Oubli du « e » de l'adjectif « fréquentes » et de la mention « nous soulignons » en rapport aux termes mis en gras de la citation suivante:

« La fréquence du haut degré marqué par *si* pourrait nous conduire à l'idée d'une certaine exagération. De fait, **il y a bien exagération dans de nombreuses occurrences de *si intensif*** et/ou exclamatif. Cette exagération est très souvent le fait des personnages, et elle fait partie de la nature morale des hommes, tels que dépeints sous les traits d'animaux ou en eux-mêmes. **Les occurrences de *si intensif*, très fréquentes, saturent donc cette catégorie logique de l'in-croyable mais vrai**, qui nous rappellent sans cesse que le vrai est largement insuffisant pour aborder la nature humaine. » (Bougault 2012 : 14) (**nous soulignons**)

## Résumé

Ce travail propose une analyse des diverses occurrences du morphème *SI* dans le recueil des pièces en vers (édition préfacée de 1695) de Charles Perrault.

Après un éclairage théorique autour des différents types *SI* et un inventaire de ceux-ci dans le recueil nous analysons les usages du morphème dans chaque partie du recueil : la préface de 1694, la nouvelle *Grisélidis* et les deux contes en vers *Peau d'Asne* et *Les Souhairs ridicules*.

Nous avons établi une distinction entre les parties narratives du corpus (les parties fictionnelles) et celles péritextuelles, plus argumentatives (la préface, les épîtres dédicatoires et les morales). En effet, nous pensions trouver certains types de *SI* dans les parties fictionnelles – qui ont pour objectif de divertir et de plaire – et d'autres dans les textes introductifs ou conclusifs dotés d'une visée plus esthétique et pédagogique. Or, l'inventaire montre d'emblée que la répartition des *SI* est plus complexe et plus intéressante que notre première idée, puisque le même type de *SI* peut être employé dans des registres et des genres de textes très différents.

Nous débutons notre étude du morphème en emploi dans la préface de 1694 et dans les épîtres dédicatoires de la nouvelle *Grisélidis*.

Puis, nous proposons un parcours interprétatif à partir des occurrences de *SI* dans chaque récit fictionnel.

Ainsi, pour chaque pièce en vers nous avons établi une distinction entre les occurrences de *SI* de la voix narrative et celles des personnages (discours direct) qui proposent des effets de sens différents. Nous retrouvons des similitudes dans les emplois du morphème utilisé par le narrateur, qui adopte parfois une posture métaénonciative, offrant – vis-à-vis du récit et des personnages – une distance souvent ironique très intéressante à relever à travers les occurrences de *SI*.

## **Remerciements**

L'élaboration de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner ma reconnaissance et ma gratitude.

Au Professeur Jean-Michel Adam, mon directeur de mémoire, pour sa confiance, sa grande disponibilité et son soutien tout au long du travail.

A Aline Johner et Roland Detrey pour leurs relectures patientes, leurs commentaires constructifs qui m'ont été des plus utiles.

A Aline pour son amitié, pour tous les bons moments passés depuis le Prép, ainsi que pour son soutien et ses précieux conseils dans les moments plus difficiles de la fin du mémoire.

A Harmony pour son amitié, pour nos nombreuses collaborations, notre complicité et tous les bons moments passés tout au long de ces années d'études.

A Maël, mon beau-fils, pour tout ce qu'il est, et à mes parents pour leur soutien moral durant ces années d'études.

Un remerciement tout spécial à Boris pour son aide précieuse dans la réalisation logistique de ce mémoire, mais surtout pour son immense soutien, ses encouragements, sa confiance et sa très grande tolérance au quotidien qui m'ont permis de réaliser ce parcours d'étudiante sur le tard dans les meilleures conditions possibles.

## Table des matières

1. Introduction.....	1
1.1 Choix du sujet .....	1
1.2 Hypothèses de travail et questions .....	3
1.3 Corpus .....	4
1.4 Eclairage théorique autour du morphème <i>SI</i> .....	5
1.4.1 Types de <i>SI</i> présents dans le corpus .....	5
1.4.2 Typologie des <i>SI</i> (approche Guillaumienne) des <i>Fables</i> de La Fontaine.....	7
2. Recueil des pièces en vers .....	9
2.1 Distribution des <i>SI</i> dans les <i>Contes en vers</i> .....	9
2.2 La Préface du recueil de 1695 .....	10
2.2.1 Analyse des occurrences de <i>SI</i> de la Préface de 1694 .....	10
2.3 Parties péritextuelles des pièces en vers.....	19
2.3.1 Les parties péritextuelles de <i>Grisélidis</i> .....	20
2.4 Parties narratives des pièces en vers .....	34
3. <i>Grisélidis</i> , nouvelle.....	37
3.1 Distribution des occurrences de <i>SI</i> de <i>Grisélidis</i> .....	37
3.2 Analyse des occurrences de <i>SI</i> de <i>Grisélidis</i> .....	38
3.2.1 Quelles sont les intentions de Perrault face à <i>Grisélidis</i> ?.....	39
3.2.2 Occurrences de <i>SI</i> du discours des personnages et interventions narratives... 44	
3.2.3 Bilan des occurrences de <i>SI</i> dans le DD des personnages.....	65
3.2.4 <i>Grisélidis</i> , conte en puissance? Parodie du romanesque et de la pastorale? ... 69	
3.2.5 Retour sur les diverses interprétations possibles et conclusion.....	96
4. <i>Peau d'Asne</i> , conte .....	99
4.1 Distribution des occurrences de <i>SI</i> dans <i>Peau d'Asne</i> .....	99
4.2 Analyse des occurrences de <i>SI</i> de <i>Peau d'Asne</i> .....	100
4.2.1 La démystification des personnages féminins par le narrateur .....	102
4.2.2 La démystification des personnages masculins par le narrateur .....	116
4.2.3 Conclusion.....	129
5. <i>Les Souhais ridicules</i> , conte .....	133
5.1 Analyse des occurrences de <i>SI</i> de la dédicace .....	133
5.2 Distribution des occurrences de <i>SI</i> du conte .....	136
5.3 Analyse des occurrences de <i>SI</i> du conte .....	139
5.3.1 Les occurrences de <i>SI</i> de Blaise .....	139
5.3.2 Les occurrences de <i>SI</i> du narrateur.....	140
5.3.3 Conclusion.....	141
6. Conclusion .....	143
Bibliographie .....	149
Dossier d'Annexes.....	I

# 1. Introduction

## 1.1 Choix du sujet

Le terme *SI* est l'un des mots les plus courts de la langue française, pourtant la variété de ses usages en fait aussi l'un des plus complexes, c'est pourquoi « le morphème *si* pose bien des problèmes au linguiste » (Bougault 2012 : 1). L'étude qui suit vise à observer et analyser les usages des *SI* en emploi, c'est-à-dire sur des faits de discours par opposition à ceux de langue.

« Les faits de langue sont des faits plus profonds que les faits de discours, c'est-à-dire des faits déjà accomplis dans la pensée quand elle engage un acte de langage. (Guillaume 1985 : 13) Le fait de langue c'est, dans la pensée, *l'institution* du système de la langue ; **le fait de discours, c'est l'emploi momentané et toujours partiel du système institué.** » (Adam 2011<sup>1</sup>) (nous soulignons)

*SI* en tant que fait de langue, se décline dans trois catégories principales : conjonction, adverbe et mot-phrase. De plus, dans chaque catégorie<sup>2</sup> ses emplois varient encore, démultipliant les possibilités d'usage discursif du vocable.

Le morphème permet une grande variété d'emplois de par sa multifonctionnalité grammaticale, mais aussi et surtout grâce à sa puissance sémantique : à l'exemple de *SI* hypothétique *SI P (alors) Q*, qui permet d'un côté de créer des univers imaginaires infinis, et de l'autre qui peut soutenir un raisonnement logique de type scientifique. On peut donc retrouver un même type de *SI* dans des discours diamétralement opposés, tout comme les diverses variétés de *SI* permettent de contraster les parties d'un texte ou d'un discours selon la perspective souhaitée par son auteur.

Par exemple, sous sa forme de conjonction-connecteur (hypothétique, explicatif, oppositif/adversatif, additif) et/ou d'interrogatif il sied parfaitement aux discours argumentatifs et informatifs. En tant que mot-phrase (dans des emplois monologiques, interrogatifs, rhétoriques ou exclamatifs) il est prisé dans les slogans publicitaires.

---

<sup>1</sup> Cette citation provient des documents de Jean-Michel Adam, distribués lors du cours sur les *SI*, Unil, automne, 2011.

<sup>2</sup> Dans le chapitre 1.4.1 nous définissons les catégories de façon plus précise avec exemplification par le corpus.

Ainsi, le morphème *SI*, selon la visée et le contexte peut convenir à tous les types de discours ou textes (argumentatifs, narratifs, expressifs, dialogaux, monologiques, etc.), d'où l'intérêt d'étudier certains de ces usages en emploi dans le cadre d'un travail de mémoire. Parmi la variété des usages possibles nous avons retenu un corpus littéraire qui nous tient à cœur.

En effet, en parallèle de la richesse qu'offre le morphème *SI*, nous avons rencontré durant nos études un intérêt particulier pour les contes de Charles Perrault, c'est pourquoi nous avons choisi d'analyser les occurrences de *SI* du recueil des contes en vers. La postérité retient surtout les contes en prose, pourtant ceux en vers sont tout aussi passionnants et semblent avoir préparé le terrain pour les suivants, d'où notre choix pour le corpus en vers.

La langue du XVII<sup>e</sup> siècle, et en particulier celle précieuse de laquelle se rapproche le conteur dans les pièces en vers, emploie un style hyperbolique dont le *SI* en tant qu'adverbe intensif est un habitué. En parallèle des tournures intensives, différents autres emplois de *SI* se retrouvent dans les contes, tant dans le discours des personnages que dans la voix narrative, ouvrant de nombreuses perspectives à son analyse.

En outre, nous avons choisi de placer notre réflexion sur les *SI* dans la continuité des travaux sur les contes effectués par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann<sup>3</sup> – qui proposent d'allier les dimensions linguistiques et comparatistes. Effectivement nous analysons les pièces du corpus dans une perspective textuelle et intertextuelle. « Dans la perspective discursive qui est la nôtre, chaque conte est pris dans une dynamique de relations génériques, intertextuelles et co-textuelles. » (Adam & Heidmann 2010 : 19). En effet, les pièces du corpus dialoguent entre elles, mais aussi avec d'autres textes d'autres auteurs, ainsi le contexte entourant la parution des contes est aussi important.

---

<sup>3</sup> J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris: Editions Classiques Garnier.

## 1.2 Hypothèses de travail et questions

Dans un premier temps il s'agit d'identifier quelles catégories de *SI* sont utilisées par Perrault ? Est-ce que les usages des *SI* varient en fonction du type de textes (péritexte ou partie narrative) ? Nous pensons que l'usage devrait différer entre l'appareil péritextuel (préface du recueil, épîtres dédicatoires et morales) et la partie narrative des contes (les récits). Nous posons l'hypothèse que dans les parties péritextuelles – dont la visée est argumentative – nous devrions trouver des structures hypothétiques réelles, des explicatives, des tournures adversatives, additives et des interrogatives ; alors que dans les parties narratives – en fonction du degré de fiction plus élevé – nous devrions trouver des *SI* de type adverbe intensif, des *SI* mot-phrase et des hypothétiques irréelles.

L'analyse de Jean-Michel Adam<sup>4</sup> sur le fonctionnement des *SI* intensifs dans *les Fées* et surtout dans *La Barbe bleue*, montre que ceux-ci balisent les moments importants du récit et font ressortir la structure narrative des contes.

D'autre part, en plus des intensifs on trouve d'autres types de *SI* dans *La Barbe bleue*. En effet, si les adverbes intensifs sont concentrés dans la voix narrative, le discours des personnages utilise plutôt des structures hypothétiques.

Dès lors, nous souhaitons découvrir dans chaque pièce en vers, comment se répartissent les types de *SI* entre la voix narrative et celles des personnages, afin de voir si un système se dégage.

Ensuite, il s'agira d'interroger les effets de sens produits par les *SI* et vérifier s'ils fonctionnent de la même manière que dans *La Barbe bleue* ou si un autre fonctionnement global peut être observé.

Au final, nous souhaitons comparer les analyses des diverses pièces entre elles, par rapport au fonctionnement des *SI* pour tenter de voir s'il existe un système commun au recueil ou à certaines des pièces.

---

<sup>4</sup> J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *op. cit.* pp. 249-262.

### 1.3 Corpus

Nous avons choisi de travailler sur les trois pièces en vers<sup>5</sup> parues avant les contes en prose et moins étudiés que ces derniers. Les trois textes ont été publiés séparément : *Grisélidis* (1691), *Les Souhairs ridicules* (1693) et *Peau d'Asne* (1694), avant d'être rassemblés en recueil une première fois en 1694.

Nous avons cependant opté pour la seconde édition du recueil des pièces en vers, publiée en 1695 chez le fils de Jean-Baptiste Coignard<sup>6</sup> et intitulée : *Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne et celui des Souhairs ridicules*, car elle est préfacée par l'académicien : « [...] il [Perrault] préface la parution de 1695 d'une spirituelle et fine introduction, dans laquelle il défend la valeur pédagogique et littéraire des contes merveilleux. » (Barchilon 1980 : I)

Le recueil des pièces en vers de Perrault comprend quatre textes<sup>7</sup> plutôt différents les uns des autres :

- Préface de 1694 (prose avec un madrigal en vers)
- *Grisélidis*, Nouvelle (Préface: vers ; nouvelle: vers ; postface: prose et vers)
- *Peau d'Asne*, Conte (Dédicace, conte et morale en vers)
- *Les Souhairs ridicules*, Conte (Dédicace, conte et morale en vers)

Les quatre textes sont donc de nature différente. Le premier, en prose, introduit les trois pièces en vers et se rapproche « d'un manifeste littéraire » (Saupé 1997 : 14) comme nous le verrons plus précisément. Les trois autres récits appartiennent à des genres différents puisque *Grisélidis* est une nouvelle, alors que *Peau d'Asne*<sup>8</sup> et *Les Souhairs ridicules* sont des contes, bien que le second se rapproche aussi du genre du fabliau. Nous verrons aussi, en analysant les occurrences de *SI* de *Grisélidis* de la voix narrative, que la nouvelle se rapproche de l'esthétique des contes au niveau de la narration.

---

<sup>5</sup> Souvent désignées par la critique sous le titre de *Contes en vers*.

<sup>6</sup> Charles Perrault, *Contes de Perrault. Fac similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève : Slatkine Reprints, 1980 (Préface de Jacques Barchilon).

<sup>7</sup> Nous reproduisons en annexe la structure du recueil, voir Annexes 1: n°1.1, p. II.

<sup>8</sup> Nous avons aussi consulté une version postérieure de *Peau d'Asne*, tirée de l'édition du *Cabinet des Fées ou collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Genève : Barde, Manget & cie, tome I, 1785, qui présente une variation au niveau d'un *SI* (nous y revenons dans la partie consacrée à *Peau d'Asne*).

Etant donné la diversité des pièces, dans un premier temps nous allons présenter l'inventaire des *SI* du recueil<sup>9</sup> en distinguant le péri-texte (dédicaces et moralités) du texte (partie narrative).

## 1.4 Eclairage théorique autour du morphème *SI*

Le recueil des pièces en vers de Perrault comprend plusieurs types de *SI* que nous allons énumérer (et exemplifier par le corpus) afin de poser une terminologie que nous reprenons tout au long de ce travail<sup>10</sup>.

Puis nous présentons les éléments de la théorie de Laurence Bougault<sup>11</sup> sur laquelle nous nous sommes aussi appuyées pour l'analyse des *SI* de notre corpus.

### 1.4.1 Types de *SI* présents dans le corpus

#### □ **SI 1 : conjonction-connecteur**<sup>12</sup>

##### SI 1.1 Structures hypothétiques de type SI P (alors) Q

« Si donc vous souhaitez qu'à l'hymen je m'engage,  
Cherchez une jeune Beauté »<sup>13</sup> (vv. 112-3, *Grisélidis* 1695) (nous soulignons)

##### SI 1.2 Structures explicatives de type SI... c'est que

« A l'éprouver si je veux réussir,  
C'est là qu'il faut que je m'adresse,  
C'est là que je puis m'éclaircir. » (vv. 543-5, *Grisélidis*, 1695) (nous soulignons)

##### SI 1.2.1 Structures correctives de type SI... ce n'est que (... que) (variante de l'explicatif)

« Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage,  
Il l'empêchoit de parler aisement. » (vv. 95-6, *Les Souhaits ridicules*, 1695)  
(nous soulignons)

---

<sup>9</sup> Voir ci-dessous, le tableau de la distribution des *SI* dans les *Contes en vers* au Chapitre 2.1, p. 9.

<sup>10</sup> Ces références proviennent des documents de J.-M. Adam, distribués lors du cours sur les *SI*, Unil, automne, 2011.

<sup>11</sup> L. Bougault 2012, « Le morphème *si* dans les Fables I à VI de La Fontaine », *Questions de style*, n°9, pp. 1-15 (pagination du site web).

<sup>12</sup> Notre corpus ne présente pas d'emploi de "SI 1.3" : Concessives en *MÊME SI* ; ni de "SI 1.6" : Comparatives fictionnelles.

<sup>13</sup> Toutes les citations des contes (vers et proses) sont tirées de l'ouvrage: Charles Perrault, *Contes de Perrault. Fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève : Slatkine Reprints, 1980. Nous avons modernisé la calligraphie de la lettre -S-.

« Il ne dit rien, **si ce n'est qu'**il desire  
**Que** Peau d'Asne lui fasse un gasteau de sa main ; » (vv. 385-6, *Peau d'Asne*, 1695)  
(nous soulignons)

#### **SI 1.4** Oppositives ou adversatives

« [...] ; mais tous les deux vont à dire que les hommes ne connoissent pas ce qu'il leur convient, & sont plus heureux d'estre conduits, par la Providence, que **si** toutes choses leur succedoient selon qu'ils le desirent. » (*Préface*, 1694) (nous soulignons)

#### **SI 1.5** Additives

« N'est-il pas louable à des Peres & à des Meres lorsque leurs Enfans ne sont pas encore capables de goûter les veritez solides & dénuées de tous agrémens, de les leur faire aimer & **si** cela se peut dire, les leur faire avaler, en les enveloppant dans des recits agreables & proportionnez à la foiblesse de leur âge. » (*Préface*, 1694) (nous soulignons)

### ❑ **SI 2 : adverbe de degré ou d'intensité**

#### **SI 2.1** Intensives corrélatives

« Mais il estoit **si** mal **qu'**on n'osa dire non. » (v. 446, *Peau d'Asne*, 1695)  
(nous soulignons)

#### **SI 2.2** Emplois isolés de SI intensif : l'intensité sans corrélation

« Je pourrois bien, disoit-il à part soy,  
Après un malheur **si** funeste,  
Avec le souhait qui me reste,  
Tout d'un plein saut me faire Roy. » (vv. 100-3, *Les Souhairs ridicules*, 1695)  
(nous soulignons)

### ❑ **SI 3 mot-phrase**<sup>14</sup>

#### **SI 3.5** Interrogation

« S'estant instruit par un des siens  
**Si** tout est prest, **si** l'on est sur la trace,  
Il ordonne aussi-tost qu'on commence la chasse » (vv. 133-5, *Grisélidis*, 1695)  
(nous soulignons)

---

<sup>14</sup> Notre corpus ne présente pas de "SI 3.1" : Réponse de confirmation à un énoncé négatif ; ni de "SI 3.2" : Dialogues tronqués ; ni de "SI 3.3" : Emplois monologiques ; ni de "SI 3.4" : Interrogation rhétorique et exclamation.

### 1.4.2 Typologie des *SI* (approche Guillaumienne) des *Fables* de La Fontaine

L. Bougault s'est penchée sur le morphème *SI* selon une approche guillaumienne. Ses réflexions sont d'autant plus intéressantes pour notre travail qu'elle étudie le fonctionnement des *SI* dans les *Fables* de Jean La Fontaine, corpus proche des contes de Perrault, tant sur le plan stylistique que syntaxique.

« Le morphème *si*, de même que le morphème *que*, semble souvent d'une plasticité aussi bien sémantique que syntaxique propre à dérouter... Sa fréquence dans les *Fables* de la Fontaine est assez importante pour qu'on puisse questionner les occurrences sur cette plasticité syntaxique et se demander quels sont les enjeux stylistiques d'une telle représentation. [...] » (Bougault 2012 : 1)

« Gustave Guillaume considère que les deux morphèmes *que* et *si* fonctionnent selon un micro-système, ***que* indiquant que ce qui suit est orienté vers le thétiq ue alors que *si* est orienté vers l'hypothétique.** [...] » (Bougault 2012 : 1) (nous soulignons)

« En réfléchissant aux différents emplois de *si*, on en vient à constater qu'il existe un seuil qui permet d'articuler les emplois hypothétiques et les emplois thétiq ues. Il semble en outre y avoir une corrélation entre la répartition conjonction / adverbe et la répartition hypothétique / thétiq ue. De façon cohérente, le seuil se situe dans les emplois corrélatifs où *si* est adverbe mais se trouve couplé à une conjonction [dans notre corpus il s'agit de SI 2.1]. Si le mouvement de *si* est fondamentalement rétrospectif, on devra alors considérer que la saisie précoce est du côté du thétiq ue [SI 2.2], alors que la saisie tardive, celle où le mouvement est le plus achevé, est au niveau de l'hypothétique [SI 1.1]. Il est intéressant alors de voir que le système pose l'adverbe comme antérieur, du point de vue de la genèse, à la conjonction, ce qui reste d'une extrême cohérence, puisque l'adverbe travaille sur le simple alors que la conjonction opère pour créer du complexe (subordination). Les systèmes corrélés représenteraient du coup un état intermédiaire où le système de subordination est en train de se mettre en place, sans avoir atteint l'entier de son potentiel. » (Bougault 2012 : 1-2) (nous soulignons)

### Schéma de Laurence Bougault (2012 : 2)

Hypothèse		Seuil		Thèse	
<b>Système hypothétique</b>	<b>Prop. sub. Interrogation indirecte</b>	<b>Concession Si... que</b>	<b>Conséquence Si...que Si bien que</b>	<b>Exclamation</b>	<b>Assertion</b>
Conjonction de subordination	Conjonction de subordination	Adverbe en corrélation avec conjonction <i>que</i>	Adverbe en corrélation avec conjonction <i>que</i> dans la loc. conjonctive		
1	2	3	4	5	6

Si l'on établit une correspondance entre les *SI* répertoriés dans notre corpus et la numérotation de L. Bougault : le premier correspond à SI 1.1, le second à SI 3.5, le quatrième à SI 2.1 et le cinquième à SI 2.2. Le troisième et le sixième sont absents de notre corpus.

La chercheuse propose ensuite de parcourir dans les *Fables* les occurrences de *SI* « du plus achevé (système hypothétique) où le fonctionnement de *si* est le plus abouti et le plus représentatif de son signifié de puissance [SI 1.1], vers le plus précoce [SI 2.2], où l'effet discursif peut sembler contradictoire par rapport au signifié de puissance à cause de la présence d'un seuil d'inversion ou de renversement du thétiq ue vers l'hypothétique. » (2012 : 2) Elle ajoute encore :

« [...] **si la saisie a lieu avant le seuil qui sépare le thétiq ue de l'hypothétique, l'effet de sens n'est pas un effet d'hypothèse, mais au contraire un effet de sens thétiq ue, le plus fort étant celui de l'assertion visant à inverser le mouvement de négation.** [...] Alors que la conséquence est du domaine du thétiq ue, la concession apporte déjà en elle une valeur hypothétique. [...] Enfin, au terme du mouvement, on trouvera la structure hypothétique où *si* suffit à indiquer l'inactualisation sans qu'elle ait besoin d'être portée par le mode du verbe. **On remarque l'extrême cohérence du système dans la mesure où les emplois thétiq ues sont des emplois adverbiaux alors que les emplois hypothétiques sont des emplois conjonctifs, les systèmes corrélatifs, situés de par et d'autre du seuil thétiq ue / hypothétique, portent à la fois l'adverbe et une conjonction.** On voit ainsi l'élaboration tardive de la conjonction par rapport à l'adverbe. » (2012 : 2) (nous soulignons)

## 2. Recueil des pièces en vers

### 2.1 Distribution des *SI* dans les *Contes en vers*

Pièces/Parties	SI 1.1	SI 1.2 + SI 1.2.1 (correctif)	SI 1.4 + SI 1.5 + SI 3.5	SI 2.1	SI 2.2	Nb de SI Total	Nb de mots	Nb de vers
Préface (partie en prose)	1	1 (SI 1.2.1)	2		4	8	1299	
Préface (partie en vers)								12
<i>Griselidis</i> (dédicace en vers ou préface)				1		1		29
<i>Griselidis</i> Postface (partie en vers)								7
<i>Griselidis</i> Postface (partie en prose)	3				2	5	902	
<i>Griselidis</i> Nouvelle (partie narrative)	10	3	3	9	23	48	6139	933
<i>Peau d'Asne</i> Conte (dédicace et morale comprises)	8 (1 morale)	1 (SI 1.2.1)		16	9 (1 morale)	34		591
<i>Les Souhais ridicules</i> Conte (dédicace et morale comprises)	1 (dédicace)	1 (SI 1.2.1)		3 (1 dédicace)	1	6		154

#### Remarque :

Dans le système des intensives il y a plusieurs variantes du *SI* : on retrouve en effet dans toutes les pièces en vers les adverbes : « tant » majoritaires, ainsi que « tel » et « tellement » qui sont moins fréquents. J.-M. Adam consacre un chapitre<sup>15</sup> de *Textualité et intertextualité des contes* à l'étude des adverbes intensifs chez Perrault et recense notamment les divers intensifs des contes en vers.

<sup>15</sup> J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *op. cit.*, pp. 249-262.

## 2.2 La Préface du recueil de 1695

Comme déjà mentionné, nous avons choisi de travailler sur le recueil des contes en vers de 1695 en raison de la Préface ajoutée par Perrault.

« Ces quelques pages [Préface] sont d'une importance capitale. [...] Sa rédaction, que Perrault n'a pas modifiée et qui n'avait pas lieu de l'être, apporte la certitude qu'à cette date l'auteur des contes en vers se considérait d'avance comme l'auteur des contes en prose. **Il en défend l'origine, le sens et la forme.** » (Zuber 1987 : 36-37) (nous soulignons)

Effectivement, le commentaire de l'auteur sur ses contes est important c'est pourquoi presque tous les critiques lus s'y arrêtent pour évoquer son sens, à l'instar de Gilbert Rouger qui contextualise la préface tout en la résumant :

« En 1695 paraît une nouvelle édition des Contes en vers. Elle est augmentée d'une préface – moitié plaidoyer, moitié manifeste – où se devine une façon adroite de préparer la publication des *Histoires du temps passé*. Fraîchement réconcilié avec **Boileau après une retentissante querelle**, encore meurtri des blessures que lui avaient values *Peau d'Ane* et *Les Souhais ridicules*, Perrault répond à ceux qui l'on censuré et veut se laver d'un double reproche. Aux "**personnes graves**" qui tiennent les contes pour pures bagatelles, il objecte que ces bagatelles, **enveloppant d'un "récit enjoué" une "morale utile"** ont pour objet **d'instruire et de divertir tout ensemble** ; à ceux qui lui font grief de ne pas suivre les anciens, il cite l'exemple des fables milésiennes et rétorque que l'histoire de la "**Matrone d'Ephèse**" est la même que celle de *Grisélidis*, que l'histoire de Psyché est un "**conte de vieille comme celui de *Peau d'Ane***", que *les Souhais ridicules* offrent le même enseignement que la "**fable du laboureur [...]**" ; il fait observer enfin, **en bon partisan des Modernes**, que les contes "**inventés par nos aïeux pour divertir leurs enfants**" méritent mieux d'être retenus que la plupart des contes de l'antiquité : on n'y trouve point d'énigmes impénétrables comme dans la fable de Psyché. [...] » (1967 : XXVII-XXVIII) (nous soulignons)

### 2.2.1 Analyse des occurrences de *SI* de la Préface de 1694

La préface compte huit occurrences de *SI* de cinq types différents, avec une majorité de structures intensives. La dominance de *SI* adverbe intensif dans une partie péritextuelle du corpus contredit d'emblée l'hypothèse selon laquelle les structures intensives ne seraient présentes que dans les parties narratives (récits).

#### Distribution des *SI* de la Préface

Types de <i>SI</i> :	SI 1.1	SI 1.2.1	SI 1.4	SI 1.5	SI 2.2	Total
Nb	1	1	1	1	4	8 <i>SI</i>

Contrairement à l'usage des *SI* adverbies intensifs figurant dans les récits en vers, ceux de la préface servent une visée argumentative comme les quatre autres types de *SI* employés (SI 1.1, SI 1.2.1, SI 1.4 et SI 1.5). Ainsi, l'effet de sens des structures intensives non corrélées (de la Préface) est tourné vers la thèse plus que l'hypothèse, ce qui correspond à leur fonction persuasive comme nous allons le voir plus en détail ci-dessous.

Nous reproduisons l'entier de la Préface suivie d'un tableau représentant les occurrences des *SI* et variantes en annexe<sup>16</sup>.

#### ❖ Occurrence n°1 : SI 2.2

« Les Fables Milesiennes **si** celebres parmi les Grecs, & qui ont fait les délices d'Athenes & de Rome n'étoient pas d'une autre espece que les **Fables** de ce Recueil. » (Perrault, Préface 1694) (nous soulignons)

Cette première occurrence fait référence au contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes.

« Académicien zélé, poète quasi officiel, Perrault va toutefois s'engager dans une vive polémique en faisant lire à l'Académie, le 27 janvier 1687 son poème : *Le Siècle de Louis le Grand* où au nom de l'idée de progrès, il soutient la supériorité des écrivains et artistes de son temps sur ceux de l'Antiquité gréco-latine. Il provoque ainsi une levée de boucliers, l'ire de Boileau et une querelle de sept années, par la publication du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, manifeste "Moderne", et Perrault fait alors figure de champion incontesté et de porte-parole des idées "modernistes". » (Saupé 1997 : 14)

La structure de type intensif sans corrélation (SI 2.2), introduit la comparaison des pièces en vers avec les fables milésiennes. L'adverbe *SI* met l'accent sur la célébrité des fables pour les Anciens. Or, comme les fables du recueil de Perrault sont de la même nature, en conséquence elles deviennent implicitement tout aussi célèbres.

L'académicien utilise donc dans un premier temps un argument défendu par les Anciens pour prouver la valeur de ses contes, puisque dans le contexte de la Querelle, la *bonne* littérature est celle qui fait référence aux modèles antiques, défendus par Boileau, chef de file des Anciens. Le tour de force de la structure intensive consiste à montrer que les pièces de Perrault, critiquées par Boileau, ne

---

<sup>16</sup> Voir Annexes 1: n°1.2: Préface, pp. III-V et n°1.3: Occurences de *SI* de la préface, p. VI.

sont finalement pas si éloignées de celles de l'antiquité. La suite de la préface va encore plus loin en démontrant que les contes sont meilleurs.

Effectivement, Perrault en défenseur des Modernes propose avec ses pièces en vers un nouveau modèle littéraire.

« Ils ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles **n'étoient pas de pures bagatelles**, qu'elles renfermoient **une morale utile**, & que le recit enjoué dont elles estoient enveloppées, n'avoit été choisi que pour les faire entrer plus agreablement dans l'esprit & d'une maniere qui **instruisist & divertist** tout ensemble. Cela devoit me suffire pour ne pas craindre le reproche de m'estre amusé à des choses frivoles. **Mais** comme j'ay affaire à **bien des gens qui ne se payent pas de raisons & qui ne peuvent estre touchez que par l'autorité & par l'exemple des Anciens**, je vais les satisfaire là-dessus. » (Perrault, Préface 1694, l. 8-15<sup>17</sup>) (nous soulignons)

En effet, après une introduction qui pastiche La Fontaine<sup>18</sup>, tout en présentant les pièces en vers, l'académicien pose les valeurs des Modernes et l'esthétique de ses contes (à venir) en dénonçant et en se moquant de l'autorité sur laquelle s'appuient les Anciens.

Le terme « fable », utilisé pour introduire les contes du recueil de 1695, rappelle évidemment celles de La Fontaine et renvoie à l'univers de l'apologue.

« C'est à la tradition de la fable ce n'est pas à la tradition du conte, que renvoie le mot même de "moralité". Pour que ce mot prenne sens, il faut supposer une pédagogie, et une pédagogie qui, prenant la forme d'un écrit, **adopte en définitive un tour littéraire**. Perrault tenait énormément à ce vocable [...]. **Aucun autre auteur de conte, parmi ses contemporains immédiats, nombreux comme on l'a vu, n'a poussé de la sorte l'attachement à ce mot.** » (Zuber 1987 : 33) (nous soulignons)

D'ailleurs, toujours d'après Roger Zuber cette préface est aussi un texte polémique dirigé contre le fabuliste. Leur acception de la *morale* n'est pas la même :

« **Pour La Fontaine, est "moral" ce qui correspond aux mœurs (mores)** [...]. **Pour Perrault, le "moral" se définit par la vertu** : il veut se tenir tout près de *la morale* enseignée aux enfants, des préceptes de leur éducation familiale et religieuse. **Telle est du moins sa revendication officielle.** [...] ce parti pris de littérature édifiante, si mal toléré, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, par les amateurs d'art et les gens à la page, bénéficiait, en cette fin de XVII<sup>e</sup> siècle, d'un climat plus favorable. » (Zuber 1987 : 33) (nous soulignons)

---

<sup>17</sup> Les lignes se rapportent à la numérotation de la préface reproduite en Annexes 1 : n°1.2, pp. III-V.

<sup>18</sup> Voir Annexes 1 : n°1.2 : l. 1-7.

### ❖ Occurrences n°2 +3 : SI 1.2.1 et SI 1.4

« [...] cette Fable, dis-je, est de même que le Conte des Souhais Ridicules, **si** ce n'est que l'un est serieux & l'autre comique ; **mais** tous les deux vont à dire que les hommes ne connoissent pas ce qu'il leur convient, & sont plus heureux d'estre conduits, par la Providence, que **si** toutes choses leur succedoient selon qu'ils le desirent. » (Perrault, Préface 1694, l. 30-35) (nous soulignons)

Cet extrait propose deux types de *SI* différents. La tournure explicative-restrictive (SI 1.2.1) nuance la comparaison entre la *Fable du laboureur* et le conte *Les Souhais ridicules* en montrant le côté comique du conte. Puis, le conteur introduit son argument principal avec le connecteur « mais », en énonçant la morale des *Souhais ridicules*, dont fait partie la seconde structure en *SI*. Cette tournure oppositive (SI 1.4) met l'accent sur la contradiction des hommes. En filigrane, cette troisième occurrence met aussi en doute la morale énoncée dans la fable de la Fontaine.

« Avec, peut-être, un petit côté cafard, et grâce à l'actualité de la grande Querelle, **se dessine la croisade du moral Perrault : pourfendre l'immoralité, celle des écrivains grecs (Lucien) et latins (Apulée), qui a l'avantage d'être bien visible ; pourfendre aussi l'immoralité, moins visible, celle-ci, du confrère déclinant** et donner des gages aux belles âmes que tracassait le soin du salut de La Fontaine. » (Zuber 1987 : 34) (nous soulignons)

Ainsi, contrairement aux Anciens et à La Fontaine, l'académicien proposerait des textes plus moraux que les modèles grecs et latins, comme le montrent les deux extraits suivants.

### ❖ Occurrences n°4 + 5 : SI 2.2 + SI 1.1 présent/présent

« Je ne croy pas qu'ayant devant moy de **si** beaux modeles dans **la plus sage** & **la plus docte** Antiquité, on soit en droit de me faire aucun reproche. Je pretens mesme que mes Fables meritent mieux d'estre racontées que la plupart des Contes anciens, & particulierement celuy de la Matrone d'Ephese & celui de Psiché, **si** l'on les regarde du costé de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, & pour laquelle elles doivent avoir esté faites. » (Perrault, Préface 1694, l. 35-41) (nous soulignons)

L'occurrence n°4, construite avec un adverbe intensif non corrélé (SI 2.2) souligne ironiquement la suprématie des contes du recueil de 1695 sur ceux des anciens. Effectivement, les deux superlatifs « la plus sage & la plus docte », qualifiant l'Antiquité, nous paraissent ironiques en regard du manifeste du conteur, qui n'a de cesse de dénoncer le paganisme des *exempla* anciens et leurs

morales douteuses. En tous les cas, l'académicien – comme dans la dédicace<sup>19</sup> de *Peau d'Asne* qui anticipe la Préface de 1694 – se défend d'avance de possibles reproches, en mettant l'accent sur l'aspect didactique des contes, comme le souligne l'occurrence n°5.

La tournure hypothétique au présent, croisant la protase et l'apodose, propose une phrase conditionnelle réelle :

« Si [Dans la mesure où] l'on les regarde du costé de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, & pour laquelle elles doivent avoir esté faites [**protase**] ; [alors] Je pretens mesme que mes Fables meritent mieux d'estre racontées que la plupart des Contes anciens, & particulièrement celuy de la Matrone d'Ephese & celui de Psiché [**apdose**] » (nous soulignons)

Effectivement, on pourrait remplacer le morphème *SI* par l'expression « dans la mesure où », indiquant de façon plus marquée la condition plutôt que l'hypothèse, plus incertaine. D'ailleurs Perrault poursuit la comparaison entre les contes antiques et les siens.

« Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Ephese est que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses, le sont le moins, & qu'ainsi il n'y en a presque point qui le soient veritablement. Qui ne voit que cette Morale est tres mauvaise, & qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple, & à leur faire croire qu'en manquant à leur devoir elles ne font que suivre la voix commune. » (Perrault, Préface 1694, l. 41-44)

#### ❖ Occurrences n°6 + 7 : SI 2.2 + SI 2.2

« Il n'en est pas de mesme de la Morale de Grisélidis, qui tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, & à faire voir qu'il n'y en a point de **si brutal** ny de **si bizarre**, dont la patience d'une honneste femme ne puisse venir à bout. » (Perrault, Préface 1694, l. 46-49) (nous soulignons)

Les occurrences n°6 et n°7 exemplifient par la comparaison de *Grisélidis* avec la *Matrone d'Ephèse*, l'argument du conteur sur l'importance de la clarté des moralités, qui aboutit à la conclusion implicite que les morales des contes modernes sont meilleures que celles des fables anciennes. Les deux adverbes intensifs non corrélés, comme dans les structures précédentes en SI 2.2, ont pour effet de suspendre la tournure, donnant plus de puissance aux adjectifs intensifiés. Effectivement, la qualification binaire du mari de *Grisélidis*, « si brutal et si bizarre » renforce la conclusion et la moralité sous-entendue par la nouvelle: la

---

<sup>19</sup> Voir la dédicace de *Peau d'Asne* en Annexes 1: n°1.4, p. VII.

patience et l'honnêteté d'une femme sont des qualités inestimables, capables de bonifier le plus cruel des maris.

Ensuite Perrault continue d'exemplifier ses arguments en comparant le conte de *Peau d'Asne* avec celui de *Psyché* (également récrit par La Fontaine).

« A l'égard de la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-mesme tres agreable & tres ingenieuse, je la compareray avec celle de Peau-d'Asne quand je la sçaurai, mais jusques icy je n'ay pû la deviner. Je sçay bien que Psyché signifie l'Ame ; mais je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux de Psyché, c'est-à-dire de l'Ame, & encore moins ce qu'on ajoûte, que Psyché devoit estre heureuse, tant qu'elle ne connoistroit point celui dont elle estoit aimée, qui estoit l'Amour, mais qu'elle seroit tres malheureuse dès le moment qu'elle viendroit à le connoistre : voilà pour moy une enigme impenetrable. **Tout ce qu'on peut dire c'est que cette Fable de mesme que la plupart de celles qui nous restent des Anciens, n'ont esté faites que pour plaire sans égard aux bonnes mœurs qu'ils negligeoient beaucoup.** » (Perrault, Préface 1694, l. 49-60) (nous soulignons)

D'après R. Zuber, la compétition entre l'académicien et le fabuliste se poursuit avec les contes :

« [...] ce que veulent donner au public les *Contes* de Perrault, ce sont de nouvelles *Fables*. **Mais des fables purifiées**, dépourvues de toute équivoque, nettoyées de scepticisme et d'épicurisme, en un mot dignes d'un monde chrétien. Bref, le même Perrault qui, en La Fontaine, aimait, aimera et **louera l'élégance d'un Moderne n'acceptait pas**, chez cet ami des Anciens, **ce qui restait de paganisme.** » (Zuber 1987 : 35) (nous soulignons)

Le conteur oppose ensuite aux modèles anciens, ceux des Modernes.

« Il n'en est pas de mesme des contes **que nos ayeux** ont inventez pour leurs Enfans. Ils ne les ont pas contez avec l'élégance & les agrémens dont les Grecs & les Romains ont orné leurs Fables ; mais ils ont toujours eu un **tres grand soin que leurs contes renfermassent une moralité louable & instructive. Par tout la vertu y est recompensée, & par tout le vice y est puny.** Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'estre honneste, patient, avisé, laborieux, obéissant, & le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas. » (Perrault, Préface 1694, l. 60-66) (nous soulignons)

Ces lignes montrent que pour l'académicien, un style plus simple, loin des ornements des textes antiques, convient à une visée plus didactique. Il met en avant les destinataires supposés des contes – les enfants – tout en prêchant des préceptes manichéens. C'est aussi une façon de « marquer une préférence pour "l'antiquité gauloise", [...]. Perrault, dans toute cette *Préface*, ne cesse des allusions transparentes à La Fontaine, mais entend se distinguer du fabuliste et

conteur par un plus grand respect de la "pudeur" et de la "bienséance". » (Saupé 1997 : 15).

#### ❖ Occurrences n°8 : SI 1.5

« N'est-il pas louable à des Peres & à des Meres lorsque leurs **Enfans** ne sont pas encore capables de gouter les **veritez solides & dénuées de tous agrémens**, de les leur faire aimer, & **si** cela se peut dire, les leur faire avaler, en les enveloppant dans des **recits agreables** & proportionnez à la foiblesse de leur âge. » (Perrault, Préface 1694, l. 77-81) (nous soulignons)

La structure additive en *SI* énonce un aspect essentiel de la poétique des contes. En effet, *l'ornatus* employés par les anciens n'est pas simplement balayé, mais remplacé par de nouveaux artifices littéraires: la prétendue naïveté, la simplicité et l'oralité des récits qui permettent au lecteur et au conteur de se divertir.

La « naïve simplicité » (Escola 2005 : 26) des contes, tout comme son destinataire supposé, ne sont pas aussi évidents que la préface l'annonce. Effectivement, « l'oralité, le naturel, l'ingénuité et la "naïveté" sont surtout des faits de style ; si la matière de ses récits appartient peut-être à l'enfance, le plaisir que le conteur promet à ses lecteurs est cependant un plaisir adulte ; [...] » (Escola 2005 : 16)

« Naturellement, la **coquetterie** forçait un écrivain poli à parler de ses "pures bagatelles", et, **plus habilement encore, à ne pas avouer sans fard à qui il s'adressait**. D'où une insistance, [...] sur ce petit public ravi, sur cette raison qui sommeille, sur l'intermédiaire obligé des nourrices et des mies [...]. **Mais l'écrivain poli s'attendait à avoir un lecteur pénétrant**. » (Zuber 1987 : 43) (nous soulignons)

En effet, une partie de la critique – avec notamment les travaux de U. Heidmann, J.-M. Adam et J. Mainil – a largement prouvé que les contes ne sont pas destinés à des enfants, mais relèvent d'un jeu de lettrés plutôt sophistiqué malgré l'apparente naïveté qui jaillit d'une première lecture.

D'ailleurs, à travers la réunion des approches comparatistes et linguistiques, les travaux des chercheurs lausannois sur la textualité et l'intertextualité des contes montrent la complexité des dialogues qui se nouent entre les textes, co-textes et intertextes des récits.

❖ Occurrence n°9 : variante SI 2.1, en « tant que » :

« Le Conte de Peau d'Asne est icy raconté  
Avec tant de naïveté,  
Qu'il ne m'a pas moins divertie,  
Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie,  
Tenoient en le faisant mon esprit enchanté.  
On y voit par endroits quelques traits de Satire,  
Mais qui sans fiel & sans malignité,  
A tous également font du plaisir à lire :  
Ce qui me plaît encor dans sa simple douceur,  
C'est qu'il divertit & fait rire,  
Sans que Mere, Epoux, Confesseur,  
Y puissent trouver à redire. » (Perrault, Préface 1694) (nous soulignons)

Le madrigal de Mlle Lhéritier, qui termine la préface, va dans le sens d'un jeu entre lettrés (renvoyant à plusieurs dialogues intertextuels), typique des salons mondains du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est d'ailleurs intéressant de relever que la structure intensive « tant que » met l'emphase sur la naïveté (champ lexical : encadré grisé) de laquelle découle le divertissement (champ lexical : encadré) associé au plaisir de lire ou d'écouter. « Pour cette culture mondaine, la référence à la "naïve simplicité" des contes et récits [...] est la meilleure garantie contre le péril pédant [incarné par les Anciens] [...] » (Escola 2005 : 26).

De plus, comme le note R. Zuber, la « mie » « porte en elle un sens allégorique. Il s'agit pour lui [Perrault] d'une voix littéraire : plutôt qu'une catégorie sociale, un mode d'énonciation. » (1987 : 16).

En outre, ces vers renvoient également au dernier quatrain de la dédicace de *Peau d'Asne*<sup>20</sup> à Mlle Lambert :

« Sans craindre donc qu'on me condamne  
De mal employer mon loisir,  
Je vais, pour contenter votre juste désir,  
Vous conter tout au long l'histoire de Peau d'Asne » (vv. 17-20) (*Peau d'Asne*,  
dédicace)

Le substantif « loisir<sup>21</sup> » dévoile, de par son sémantisme, les qualités naturelles et simples de Perrault conteur « d'agréables sornettes » (v. 10, dédicace), visant à

<sup>20</sup> Voir la dédicace de *Peau d'Asne* en Annexes 1: n°1.4, p. VII.

<sup>21</sup> « Loisir : l'état d'une personne qui est dans l'oisiveté, ou qui n'a rien à faire qui l'empêche de disposer de son temps comme il lui plaît. [...] On dit, d'un homme qui s'amuse à des bagatelles, ou

faire « sommeiller la Raison la mieux sensée » (vv. 12-16, dédicace). Effectivement le sens du mot « loisir » renvoie à la légèreté du divertissement opposée à la pesanteur du « grave et du sérieux » (associés aux Anciens et à Boileau). Toutefois, le terme « loisir » ne vise pas seulement le lecteur, mais également l’auteur en train de composer, comme l’explique Christine Noille-Clauzade :

« Si le lecteur est invité à modeler sa lecture sur une pratique de l’abaissement ludique, l’auteur décrit la production du conte sur le modèle de *l’amusement poétique – au sens littéral du fabricant (poète) qui s’amuse : les contes "faits à plaisir"*, pour reprendre les mots de Perrault, relèvent d’un auteur qui "cherche à s’amuser" (M<sup>lle</sup> Lhéritier), tournant le dos à l’esprit de gravité tourmenté par "*beaucoup d’affaires*". Et l’on se souviendra ici de l’exorde de Peau d’Âne. [...] [l’auteure cite les vers 5 à 19 de la dédicace]. » (Noille-Clauzade 2007 : 51)

C. Noille-Clauzade précise également que la « dimension récréative du conte [est permise] dans la mesure où, par les fictions encadrantes ou les pièces liminaires [à l’instar de la Préface et des épîtres dédicatoires], il surgit comme récréation poétique d’une **voix narrative sérieuse**. » (2007 : 51, nous soulignons) En effet, c’est le rôle joué par la Préface qui sert d’avertissement par rapport aux pièces qui suivent.

Cette Préface, qui « unifie le recueil » (Adam & Heidmann 2010 : 220), sert donc de manifeste littéraire – tout en introduisant tant les pièces en vers que les contes en prose à venir – et les tournures en *SI* aussi diverses qu’elles soient, renforcent la visée argumentative de ce texte fondateur de l’esthétique des contes.

Ainsi, exceptés les *SI* intensifs abordés au début de l’analyse de la préface, les autres tournures en *SI* répondent à l’hypothèse posée au départ, c’est-à-dire que certains types de *SI* : les structures hypothétiques réelles (*SI* 1.1), explicatives (*SI* 1.2), oppositives (*SI* 1.4) et additives (*SI* 1.5) conviennent bien à un texte argumentatif, tel que celui-ci, introduisant les pièces en vers.

---

qui s’occupe l’esprit de choses qui ne le regardent point, qu’il est bien de loisir, qu’il faut qu’il ait bien du loisir de reste. [...] » in *Dictionnaire de l’Académie Française* 1694, Paris: Vve J.-B. Coignard et J.-B. Coignard, t. 1, p. 661, disponible sur le site de la BNF: Gallica.bnf.fr.

## 2.3 Parties péritextuelles des pièces en vers

L'appareil péritextuel<sup>22</sup> de *Grisélidis* se distingue de celui des deux contes, en étant « clairement séparé du corps du récit » (Adam & Heidmann 2010 : 220), comme l'analyse J.-M. Adam. En effet, le linguiste précise que « la nouvelle est la seule à être encadrée par deux dédicaces qui jouent l'une, en vers, le rôle de préface et l'autre, en prose, celui de postface. » (2010 : 220)

STRUCTURE TEXTUELLE DE LA NOUVELLE <sup>23</sup>		
Epître dédicatoire	<i>Grisélidis</i>	Epître dédicatoire
en vers →	Nouvelle	← en prose

Au vu de cette différence et parce que la fonction des épîtres dédicatoires s'apparente à celle d'un avertissement (comme la Préface de 1694), nous avons choisi d'analyser (au sous-chapitre suivant) la préface et la postface de *Grisélidis* de façon indépendante par rapport à la partie narrative de la nouvelle.

Pour leur part, les deux contes comportent :

« [...] une section de 20 vers, avant le vers 21 qui commence par "Il estoit une fois...", et une section de clôture de 24 vers pour *Peau d'Asne* et de 5 vers pour *Les Souhais ridicules*. **Ces ensembles ne se différencient du reste du texte que par un changement de modalités énonciatives** : la section qui précède l'arrivée de "Il estoit une fois..." et du couple verbo-temporel passé simple-imparfait comporte des présents d'énonciation et les indices personnels JE et VOUS. La section finale est quant à elle marquée par la disparition du couple verbo-temporel passé simple-imparfait au profit d'un présent de vérité générale omnitemporel et par le remplacement des protagonistes de l'histoire racontée par des référents génériques [...]. » (Adam & Heidmann 2010 : 220-221) (nous soulignons)

STRUCTURE TEXTUELLE DES CONTES EN VERS <sup>24</sup>		
Dédicace 20 premiers vers →	<i>Peau d'Asne</i> Conte	← 24 derniers vers
Dédicace 20 premiers vers →	<i>Les Souhais ridicules</i> Conte	← 5 derniers vers

<sup>22</sup> Voir Annexes: n°1.1: Structure du recueil, p. II.

<sup>23</sup> Nous reproduisons le tableau de J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *op. cit.*, p. 220.

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 221.

Dans les contes, les dédicaces anticipent et les morales<sup>25</sup> prolongent les commentaires à visée didactique de la voix narrative, c'est pourquoi il n'y a pas une séparation aussi nette entre le corps du récit et l'appareil péritextuel que dans *Grisélidis*.

*Peau d'Asne* et *Les Souhais ridicules* comprennent dans leurs parties péritextuelles des structures intensives (SI 2.1, SI 2.2) et hypothétiques (SI 1.1). Nous avons opté pour les analyser (en raison des morales qui prolongent les récits) en même temps que les parties narratives<sup>26</sup>. Toutefois, de manière globale, ces tournures en *SI* sont insérées dans des propos argumentatifs, tant dans les dédicaces que dans les morales.

### 2.3.1 Les parties péritextuelles de *Grisélidis*

Nous reproduisons en annexe<sup>27</sup> les deux dédicaces de *Grisélidis*, avec un tableau des occurrences de *SI*. Les parties péritextuelles comptent six occurrences de *SI*, une dans la dédicace-préface et cinq dans la dédicace-postface. Contrairement à la préface du recueil plus panachée, on ne trouve dans les parties encadrant le récit de la nouvelle, que deux types de *SI* – la tournure hypothétique (SI 1.1) et l'adverbe intensif avec et sans corrélation (SI 2.1 et SI 2.2) – orientés dans une perspective argumentative. Une nouvelle fois nous observons que les structures intensives se prêtent à des textes visant à convaincre le lecteur.

#### Distribution des *SI* des parties péritextuelles de *Grisélidis*

Types de SI :	SI 1.1	SI 2.1	SI 2.2	Total
Préface		1		1 SI
Postface	3		2	5 SI

<sup>25</sup> Même si les morales ne sont pas aussi clairement séparées du corps du récit que les dédicaces, le fait que les modalités énonciatives changent montrent la différence, c'est pourquoi nous considérons les 24 derniers vers de *Peau d'Asne* et les 5 derniers des *Souhais ridicules* comme les moralités des contes.

<sup>26</sup> Notons que la dédicace de *Peau d'Asne* ne comporte aucune tournure en *SI*.

<sup>27</sup> Voir Annexes 2: n°2.1: Préface de *Grisélidis*, p. IX; n°2.2: Postface de *Grisélidis*, pp. X-XI; n°2.2bis: Découpage de la Postface, pp. XII-XIV; n°2.3: Tableau des occurrences de *SI* du péritexte de *Grisélidis*, p. XV.

### 2.3.1.1 Analyse des occurrences de *SI* de la dédicace-préface de *Grisélidis*

D'après Marc Soriano, *Grisélidis* aurait été écrite dans le contexte de la Querelle en réponse à Boileau qui « ne répond pas aux attaques des deux premiers tomes du *Parallèle*, mais tout le monde sait que c'est un silence lourd de menaces. » (1972 : 246). En effet, Boileau prépare et affine sa *Satixie X, contre les Femmes* et d'après M. Soriano « il suffit [à Perrault] de savoir que Boileau s'en prend aux femmes pour décider de les défendre. Il raconte donc l'histoire de Grisélidis, qui par sa patience exemplaire, parvient à vaincre les préventions et l'humeur chagrine de son mari, le marquis de Saluces. » (1972 : 246)

Y. Saupé ajoute que Perrault répond aussi au célèbre fabuliste en offrant :

« [...] une correction aux outrances d'un autre "Ancien", La Fontaine, dans *La Matrone d'Ephèse*. Réponse habile, car il se place sur leur propre terrain mais il en modifie le ton et l'éclairage : à la fois, il s'oppose et il rectifie, ce qui explique **la dualité d'intention, très perceptible et gênante pour le lecteur**, qui doute de la sincérité de l'éloge. » (Saupé 1997 : 47)

A l'instar de la préface de 1694 et de la dédicace de *Peau d'Asne*, nous sommes en présence d'un texte argumentatif et polémique, comme le montrent les connecteurs et les tournures visant à faire entendre un point de vue censé être Moderne. Toutefois, cette dédicace – élargissant au contexte contemporain du conteur la défense des femmes – est pleine d'ambiguïtés.

En effet, si la nouvelle renvoie à un passé lointain et à l'Italie, l'épître dédicatoire replace le problème à Paris, ville où Grisélidis serait « un prodige » (v. 17). On ignore l'identité de la dédicataire, même si certains critiques avancent qu'il s'agit de sa nièce, Mlle Lhéritier.

Or, comme nous le verrons aussi lors de l'analyse de la nouvelle, l'équivoque plane sur les intentions du conteur. D'un côté ce texte répondrait à l'attaque des femmes Modernes par Boileau et de l'autre la position de Perrault demeure floue de par ses piques misogynes et satiriques.

Effectivement, d'emblée, il signale à sa dédicataire qu'il n'envisage nullement qu'elle suive son « modèle de Patience » (v. 2) qui paraît obsolète en regard des mœurs de la capitale française : « En vous offrant, jeune & sage Beauté, / Ce

modèle de Patience, / Je ne me suis jamais flatté / Que par vous de tout point il seroit imité, / C'en seroit **trop** en conscience. » (vv. 1-5, nous soulignons)

D'après Y. Saupé « la nouvelle vise l'exaltation des vertus d'obéissance, de soumission d'humilité, "pouvoirs féminins" discrètement et subtilement exercés dont Grisélidis se veut "l'exemple" » (1997 : 47). Mais « dès l'abord apparaît la contradiction interne qui sème le doute dans l'esprit du lecteur et brouille les pistes d'interprétation. » (1997 : 47)

D'ailleurs, l'adverbe d'intensité « trop » (v. 5) semble souligner l'ironie de Perrault, voire une pique satirique contre les parisiennes. De plus, on retrouve encore à deux autres reprises cet adverbe (v. 13 et v. 25), toujours placé en fin de strophe et soulignant l'ambiguïté des propos.

En effet, même si le conteur situe la nouvelle dans une époque lointaine et dans un autre cadre géographique, la dédicace signale qu'il fait référence à son actualité en évoquant le fait que la capitale française regorge d'exemples contraires à celui de la jeune bergère.

#### ❖ Occurrence n°1 : SI 2.1

« Mais Paris où l'homme est poli,  
Où le beau sexe né pour plaire  
Trouve son bonheur accompli,  
De tous costez est **si** rempli  
D'exemples du vice contraire,  
**Qu'on** ne peut en toute saison,  
Pour s'en garder ou s'en défaire,  
Avoir trop de contrepoison. » (Dédicace, vv. 6-13) (nous soulignons)

Les trois premiers vers de la strophe flattent le public mondain et féminin auquel Perrault s'adresse. Toutefois, la suite est plus équivoque. Effectivement, la structure intensive en *SI* met l'emphase sur le grand nombre d'exemples contraires à celui proposé par la nouvelle. L'hyperbole est renforcée par l'expression « de tous costez » et par l'adverbe « trop » qui souligne que l'on ne possède jamais assez d'antidote à ce vice.

L'académicien met en avant la merveille que représente Grisélidis à Paris :  
« Une Dame aussi patiente / Que celle dont icy je releve le prix, / Seroit par tout  
une chose étonnante, / Mais ce seroit un prodige à Paris. » (vv. 14-17)

Ainsi, même si les femmes sont souveraines dans la capitale (vv. 18-21), le  
conteur conclut que ce modèle ne sera pas suivi : « Ainsi je voy que de toutes  
façons / Grisélidis y sera peu prisée, / Et qu'elle y donnera matiere de risée / Par  
ses **trop** antiques leçons. » (vv. 22-25, nous soulignons)

« Perrault prévient l'objection que ces mœurs "sentent trop leur vieux temps" et ne veut pas  
passer pour un nouveau Chrysale et il désigne son public, le public policé, citadin, des  
mondains, public essentiellement féminin, auquel l'auteur reconnaît son pouvoir de  
"Reines". [...] On comprend mieux ainsi la précaution oratoire de Perrault, car il s'adresse à  
des femmes d'esprit, cultivées, précieuses, femme de lettres qui s'indigneront à juste titre  
de la cruauté misogyne du Marquis de Salusses et de la si longue "patience" de son  
épouse. » (Saupé 1997 : 47-48)

Il clôt l'épître dédicatoire par un quatrain où pointe « la misogynie gauloise »  
(Saupé 1997 : 47) : « Ce n'est pas que la Patience / Ne soit une vertu des Dames  
de Paris, / Mais par un long usage elles ont la science / De la faire exercer par  
leurs propres maris » (vv. 26-29).

A l'instar de M. Soriano, on peut questionner la posture ambiguë de Perrault à  
l'égard des femmes. Effectivement l'académicien – dans sa lettre-dédicace de  
*Saint Paulin* – pour « gagner l'appui de Bossuet [...] a sévèrement critiqué les  
femmes, coupable selon lui de la perversion du goût du public et de la faveur qu'il  
réserve à la galanterie et à la médisance. » (1972 : 246).

Y. Saupé, dans l'hypothèse où la dédicataire serait la nièce du conteur, propose  
une interprétation qui va dans le sens de la Querelle et qui nuance l'équivoque de  
cette posture misogynie.

« **Malice de la part de Perrault ?** Taquinerie gentille plutôt et surtout **déclaration de  
guerre aux deux éminents partisans des "Anciens", Boileau et La Fontaine. Manifeste  
aussi de la littérature mondaine**, de salon, s'adressant à des femmes érudites et  
disertes, en parfait contrepoint avec l'humble bergère toute soumise à son Seigneur et  
époux, mais qui possède néanmoins un **tact inné, une finesse naturelle**, outre ses grandes  
vertus morales.

Somme toute, **une héroïne modèle pour une femme de lettres modèle**. Premier portrait d'une galerie de femmes, où l'auteur veut faire œuvre d'historien des mœurs, car il se réfère à un fait qui se veut historique, situé dans un lieu précis, nommé, [...]. » (Saupé 1997 : 48)

A cet éclairage nous aimerions ajouter celui de U. Heidmann qui, sans contredire ce qui précède, complexifie encore la donne et ajoute d'autres paramètres à l'analyse de la nouvelle et de ses parties péritextuelles.

« Cette poétique fondamentalement dialogique des contes conçus en réponse intertextuelle et intergénérique aux ouvrages latins, italiens et français existants se met en place dès le premier recueil de Perrault. [...] **Grisélidis explicitement désignée comme "nouvelle" réécrit la centième novella qui clôt le Decameron de Boccace. Mais la nouvelle de Perrault répond en même temps à la réécriture du texte de Boccace par Pétrarque, en latin et sous forme épistolaire.** [...] Grisélidis, [...] répond peut-être encore à une troisième variation générique publiée dans la Bibliothèque bleue à partir d'une forme vulgarisée de la lettre de Pétrarque. Perrault dit avoir sorti ce texte de "son papier bleu où il est depuis tant d'années"<sup>28</sup>.

**Le triple dialogue intertextuel avec ces variations génériques de l'histoire proposées par Boccace, Pétrarque et la Bibliothèque bleue donne à la nouvelle de Perrault un statut programmatique dans le processus de reconfiguration générique qu'il engage dès son premier recueil de 1694** et qu'il poursuit dans les contes en prose. Le conte *Peau d'Asne* et *Les Souhaits ridicules*, explicitement désignés comme "contes", se définissent en se différenciant de *Grisélidis*, "nouvelle". Ils s'en distinguent notamment par leur recours à des intertextes différents, en l'occurrence latins. » (Adam & Heidmann 2010 : 40-41) (nous soulignons)

Les dimensions de dialogue intertextuel et de statut programmatique du processus de reconfiguration générique de ce premier recueil sont très intéressantes et nous en tiendrons compte dans l'analyse de la postface, tout comme dans celle de la nouvelle *Grisélidis*.

Ainsi, nous aimerions comparer un extrait de la lettre de Francesco Petrarca à Giovanni Boccaccio en rapport avec la dédicace de Perrault :

« **En racontant cette histoire dans un autre style, je n'ai pas eu dessein d'inviter les dames de notre époque à imiter la patience de cette épouse, qui me paraît presque inimitable** ; j'ai voulu seulement engager mes lecteurs à imiter du moins la fermeté d'une femme, en ayant le courage de se conduire envers Dieu comme elle s'est conduite envers son mari. Quoique Dieu, comme dit l'apôtre saint Jacques, *ne pousse pas au mal et ne tente personne*, il ne laisse pas de nous éprouver souvent, et il permet que nous soyons châtiés rudement, non pour connaître notre caractère, qu'il connaissait avant que nous fussions créés, mais afin que nous soyons convaincus de notre faiblesse par des marques évidentes

---

<sup>28</sup> Il fait cette remarque dans la Postface de *Grisélidis*.

et particulières. Aussi mettrai-je au nombre des héros quiconque souffrira sans murmure pour son Dieu ce qu'a souffert pour son époux mortel cette pauvre femme des champs. » (Pétrarque 1891 : 283, postface)

On retrouve la même idée que celle énoncée par Perrault, c'est-à-dire que ce modèle n'est pas applicable aux lectrices contemporaines des auteurs. La dimension religieuse présente dans la partie narrative de la *Grisélidis* du conteur français est par contre absente de sa dédicace. Pourtant cette allusion à Dieu devait plaire à l'académicien, qui préférait la morale chrétienne à celle antique considérée comme païenne<sup>29</sup>.

Il est aussi intéressant de constater qu'au niveau formel, Petrarca découpe la lettre XVII (*Lettres de ma vieillesse*) en trois parties : une préface adressée à Boccaccio, la réécriture de l'histoire de Grisélidis et une postface toujours au même destinataire. Perrault reprend cette segmentation tripartite qui, nous l'avons vu, contraste avec les deux autres pièces du recueil des contes en vers.

### **Analyse des occurrences de *SI* de la dédicace-postface de *Grisélidis***

G. Rouger suggère que le dédicataire de la postface pourrait être Fontenelle et Y. Saupé va dans le même sens.

« Mais à qui cette postface est-elle destinée ? Sans doute, à un académicien, puisque Perrault fait mention de la lecture de *Grisélidis*, à l'Académie (le 25 août 1691) et assure qu'il a laissé le texte en l'état. Or Fontenelle venait d'être élu triomphalement à l'Académie cette même année. Si l'on admet que la dédicataire est M.-J. Lhéritier, qui d'autre que son ami, Fontenelle, pouvait être pris comme une référence ? **Ainsi, la nouvelle était bien parrainée par M.-J. Lhéritier et Fontenelle, tenants déclarés du camp "moderne", pièce polémique par fines touches, faites comme en se jouant, et quoi de plus subtil que de battre l'adversaire sur son propre terrain ?** » (1997 : 49) (nous soulignons)

La postface s'organise en quelque sorte comme la défense de la nouvelle et des libertés prises par Perrault par rapport à la version du *Décameron* et aux suivantes (celles de Petrarca et de la *Bibliothèque bleue*).

« Perrault y souligne la versatilité de la critique et sa subjectivité, justifiant ainsi les partis qu'il a pris [...], **sur le mode enjoué de la conversation mondaine**, qui est celui du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, **dialogue vivant où il formule ses principes esthétiques.** » (Saupé 1997 : 49) (nous soulignons)

---

<sup>29</sup> Marc Soriano 1972, développe dans son ouvrage sur la biographie du conteur – *Le Dossier Charles Perrault*, Paris: Hachette – les racines jansénistes de la famille Perrault et l'importance de la religion pour Charles et ses frères.

L'épître<sup>30</sup> se présente comme un raisonnement chargé de montrer que les choix adoptés par l'auteur sont judicieux et que les critiques que l'on pourrait faire à sa *Grisélidis* n'ont pas lieu d'être. En effet, au niveau formel, Perrault dialogue avec quatre amis ou quatre interlocuteurs/énonciateurs (que nous nommons "B", "C", "D", "E") présentant des opinions contrastées dans un jeu polyphonique orchestré par le locuteur A ("LA" émetteur de l'épître dédicatoire).

Après une introduction de l'académicien (partie I), s'ensuit un dialogue où deux interlocuteurs/énonciateurs (B & C) critiquent certains aspects de la nouvelle, jugés inutiles et/ou peu séants (partie II). Puis, Perrault commente, sans les rapporter, les critiques émises par deux autres de ses amis (interlocuteurs/énonciateurs D & E) avant de passer en revue la plupart des critiques de B & C. Les interlocuteurs/énonciateurs D & E se chargent de réfuter les critiques avancées (partie III). Dans la quatrième partie, l'académicien récapitule les faits et prépare la conclusion de la dernière partie.

La force des arguments en faveur des choix adoptés par l'auteur vient du fait qu'ils ne sont pas énoncés directement par Perrault, mais par les interlocuteurs/énonciateurs D & E (on devine que leurs opinions sont partagées par le locuteur A :  $LA = E^{31} D\&E$ , alors que dans la partie II,  $LA \neq E B\&C$ ).

Effectivement, ce procédé habile – mettant en scène un dialogue polyphonique riche qui possède les apparences de l'objectivité – permet à l'académicien d'orchestrer la défense de sa nouvelle à travers des tiers.

Nous verrons que les occurrences du morphème *SI*, renforcent les arguments des interlocuteurs/énonciateurs mis en scène, avec plus ou moins de force selon qu'ils penchent en la faveur de la thèse finale du conteur (locuteur A).

---

<sup>30</sup> Voir le découpage de la postface en Annexes 2: n°2.2bis, p. XII- XIV.

<sup>31</sup> L = Locuteur, E = Enonciateur; LA = locuteur A; E D&E = énonciateurs D&E.

## ❖ Occurrences n°1 : SI 1.1 (partie I)

« Si je m'estois rendu à tous les differens avis qui m'ont esté donnez sur l'Ouvrage que je vous envoye, il n'y seroit rien demeuré que le Conte tout sec & tout uni, & en ce cas j'aurois mieux fait de n'y pas toucher & de le laisser dans son papier bleu où il est depuis tant d'années. » (Perrault, Postface l. 1-4<sup>32</sup>) (nous soulignons)

L'épître dédicatoire débute par une structure en *SI* de type hypothétique au passé : mêlant le plus-que-parfait et le conditionnel passé, procurant un contenu tendant vers l'irréalité de la proposition, puisque Perrault n'a pas suivi tous les différents avis qui lui ont été donnés. L'hypothèse irréaliste souligne implicitement que le conteur a opté pour la bonne solution en écoutant certaines remarques et en laissant de côté celles « des personnes peut-être un peu trop délicates » (l. 62). Il prépare ainsi la conclusion finale qui sera donnée à la fin de l'épître.

L'ambiguïté par rapport au statut générique de *Grisélidis* demeure puisque dans ces lignes l'auteur parle de « Conte » (l. 2) et ses amis de « Poème » (l. 13, l. 54) plutôt que de « Nouvelle » (l. 55). On retrouve cette même hésitation dans la préface et dans la postface de l'épître de Petrarca à Boccaccio :

« A tous ceux qui me demanderont **si** ce récit est vrai, c'est-à-dire **si** c'est une histoire ou un conte que j'ai écrit, je répondrai par ce mot de Salluste : **La responsabilité incombe à l'auteur, savoir à mon ami Jean.** [...] » (Pétrarque 1891 : 263, préface) (nous soulignons)

« Mon amitié pour vous m'a poussé à écrire dans un âge avancé ce que je n'aurais pas songé à entreprendre dans ma jeunesse. **Je ne sais si ce récit est vrai ou fictif. On le met au rang des contes, par la seule raison que c'est vous qui l'avez écrit.** Aussi ai-je eu soin, dans ma préface, d'en laisser la responsabilité à son auteur, c'est-à-dire vous. » (Pétrarque 1891 : 283, postface) (nous soulignons)

Nous abordons la question du genre du texte dans la partie consacrée à l'analyse de *Grisélidis*.

En outre, U. Heidmann souligne l'intérêt que devait représenter cette lettre pour l'académicien et nous pensons aussi que Perrault connaissait non seulement la version de la *Bibliothèque bleue* mais également celle de Petrarca.

« Cette lettre ne contient pas seulement une réécriture exempte des allusions grivoises de la *novella* de Boccace, mais aussi un **commentaire éclairant sur les raisons et les modalités de cette réécriture, sur la nature invraisemblable de ce "conte" et sur les problèmes que pose son interprétation. La lettre de Pétrarque devait intéresser Perrault autant**

---

<sup>32</sup> Les lignes se rapportent à la numérotation de la postface, voir Annexes 2: n°2.2, pp. x-xi.

**pour sa propre réflexion sur la différence entre nouvelle et conte que pour son projet de reconfigurer les contes "un peu libre" (1695 : [7]) de La Fontaine.» (Adam & Heidmann 2010 : 41) (nous soulignons)**

Ainsi, Perrault réécrit à sa manière l'histoire de Grisélidis en prêtant aux personnages les mœurs et le décorum de son époque, tout comme son prédécesseur Petrarca :

« L'idée me vint tout à coup qu'une histoire **si** charmante pourrait **intéresser ceux qui ne connaissent pas notre langue**, puisque, en l'entendant depuis plusieurs années, elle m'avait toujours plu, et qu'elle vous avait plu tellement à vous-même que vous l'aviez jugée **digne de votre style en langue vulgaire** et de la fin de votre ouvrage, où la rhétorique commande de placer ce qu'il y a de plus frappant. [...] J'ai agi par amour pour vous et pour cette histoire, **mais sans oublier cependant ce précepte d'Horace dans l'Art poétique : "Vous ne cherchez pas à rendre mot à mot, en traducteur servile." J'ai raconté votre histoire avec mon style, et même, dans le cours de la narration j'ai changé ou ajouté quelques phrases**, pensant que non seulement vous le permettriez, mais que vous l'approuveriez. (Pétrarque 1891 : 262-263, préface) (nous soulignons)

Il est intéressant de souligner que Petrarca écrit en latin, langue répandue à son époque, afin de diffuser le texte sur une plus grande échelle, et que de son côté Perrault écrit en français « ce français dont la supériorité sur le grec ou le latin ne fait aucun doute aux yeux de l'auteur des *Parallèles*, qui va jusqu'à déclarer que les **Anciens gagnent à être traduits dans une langue plus subtile et plus nuancée que celle dont ils faisaient usage.** » (Picon 1993 : 59, nous soulignons).

En réécrivant la nouvelle de Boccaccio et en s'inspirant de la version latine (et de sa traduction dans la *Bibliothèque bleue*) l'académicien poursuit sa quête de Moderne. De plus, il suit aussi le précepte d'Horace (pourtant un ancien) en reconfigurant l'histoire avec son propre style.

#### ❖ Occurrences n°2 : SI 2.2 (partie II)

« Je le lûs d'abord à deux de mes Amis. Pourquoi, dit l'un, s'étendre **si** fort sur le caractere de vostre Heros, qu'a-t-on à faire de sçavoir ce qu'il faisoit le matin de son Conseil, & moins encore à quoy il se divertissoit l'apresdinée. » (Perrault, Postface l. 5-8) (nous soulignons)

Dans cet extrait, l'interlocuteur/énonciateur C émet une première critique contre la longueur de la description du caractère du prince. En effet, l'adverbe intensif emphatise l'étendue de cette description. D'après l'avis de cet ami,

l'auteur devrait supprimer beaucoup de passages descriptifs, jugés inutiles (il évoque les passages à enlever aux lignes 11 à 15).

Par ailleurs, il est intéressant de voir que cette occurrence de *SI* fait écho à la troisième (du même type : *SI* 2.2) qui évoque le même sujet : le caractère du prince.

### ❖ Occurrences n°3 : *SI* 2.2 (partie III)

« Bon, reprit l'un d'eux, & où est l'inconvenient qu'un jeune Prince d'Italie, país où l'on est accoustumé à voir les hommes les plus **graves & les plus elevez en dignité**, dire des plaisanteries, & qui d'ailleurs fait profession de mal parler, & des femmes & du mariage, matieres **si** sujettes à la raillerie, se soit un peu réjouï sur cet article. » (Perrault, Postface l. 33-40) (nous soulignons)

Cet extrait présente la défense par l'interlocuteur/énonciateur D de la critique énoncée par C : « Ostez-moy, je vous prie, dit l'autre, la réponse enjouée qu'il fait aux Deputez de son Peuple, qui le pressent de se marier, elle ne convient point à un Prince grave & serieux. » (l. 9-10).

L'argument utilisé par D pour renverser la critique de C s'appuie sur une *doxa* plutôt misogyne : « les femmes et le mariage sont des matières sujettes à la raillerie », il n'est donc pas étonnant que même un « prince grave et elevez en dignité » plaisante sur le sujet.

On retrouve dans ce plaidoyer des éléments qui renvoient à Boileau et à la Querelle. Si l'interlocuteur/énonciateur D évoque un prince « grave et elevez en dignité », Perrault et l'interlocuteur C utilisent l'expression « grave & serieux » (l. 10 et 35), qui fait référence (notamment dans la dédicace de *Peau d'Asne* et dans la Préface de 1694) au chef de file des Anciens.

Or, comme nous l'avons évoqué plus haut, Boileau critique les femmes et s'apprête à publier sa *Satire X* contre elles. L'académicien étaye le caractère de son personnage en ayant recours aux arguments de son adversaire. Ainsi, on ne peut lui reprocher de proposer un prince « grave & serieux » qui se moque du beau sexe.

D'autre part, on retrouve aussi un des éléments de l'esthétique des contes, à savoir le côté divertissant. Effectivement, ce passage jugé inutile par l'interlocuteur/énonciateur C – comme tous ceux que souhaitent supprimer les interlocuteurs B & C – offrent des moments plaisants qui rendent le texte plus léger, sans pour autant lui enlever son côté moral.

#### ❖ Occurrences n°4: SI 1.1 (partie III)

« On a tort, reprit-il, comme vostre Ouvrage est un veritable Poëme, quoy que vous luy donniez le titre de Nouvelle, il faut qu'il n'y ait rien à desirer quand il finit. Cependant si la jeune Princesse s'en retournoit dans son Convent sans estre mariée après s'y estre attenduë, elle ne seroit point contente ny ceux qui liroient la Nouvelle. » (Perrault, Postface I. 54-58) (nous soulignons)

Cet extrait présente le contre argument de l'interlocuteur/énonciateur E à la critique énoncée par B : « J'osterois encore l'Episode du jeune Seigneur qui n'est là que pour épouser la jeune Princesse, cela allonge trop vostre conte ; » (l. 22-23). Cette critique rejoint celles de C qui veut supprimer quantité de parties, arguant qu'elles alourdissent les propos.

Notons que Perrault a déjà répondu en partie à cette remarque de B, en lui précisant que sans cet épisode l'histoire finirait mal. Toutefois, l'interlocuteur E développe la réponse de l'académicien en comparant son « Ouvrage » à un « Poëme ».

La tournure hypothétique en *SI* conjuguant imparfait et conditionnel achève le raisonnement en proposant de façon irréaliste une fin malheureuse. La démonstration conditionnelle vise à montrer l'effet peu souhaitable qu'aurait une telle perspective.

Nous remarquons que globalement les critiques énoncées par les interlocuteurs B & C sont moins argumentées et plus redondantes que les remarques de D & E, non seulement plus développées, mais également soutenues par des connecteurs<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Nous avons mis en évidence les connecteurs et découpé l'épître de façon à faire ressortir les arguments de chacun: voir Annexes 2: n°2.2bis, pp. XII-XIV.

## ❖ Occurrences n°5: SI 1.1 (partie V)

« Quoy qu'il en soit, j'ay crû devoir m'en remettre au **Public qui juge toujours bien**. J'apprendray de luy ce que j'en dois croire, & je suivray exactement tous ses avis, **s'il** m'arrive jamais de faire une seconde édition de cet Ouvrage. » (Perrault, Postface I. 64-66) (nous soulignons)

La dernière occurrence des *SI* se trouve dans la conclusion de l'épître. Il s'agit de la troisième tournure hypothétique, mais contrairement aux précédentes celle-ci mêle le présent et le futur, offrant ainsi une proposition à valeur réelle. Après avoir écouté tous les avis émis sur son texte, Perrault prépare cette conclusion dans la quatrième partie de son épître :

« Ensuite de cette conference, j'ay pris le parti de laisser mon Ouvrage tel à peu près qu'il a esté lû dans l'Académie. En un mot, j'ay eu soin de corriger les choses qu'on m'a fait voir être mauvaises en elles-mêmes ; **mais** à l'égard de celles que j'ay trouvées **n'avoir point d'autre défaut que de n'estre pas au goust de quelques personnes peut-estre un peu trop delicatés, j'ay crû n'y devoir pas toucher.** » (Perrault, Postface, l. 58-63) (nous soulignons)

Il appuie son argumentation par un extrait en vers, servant *d'exemplum* dans lequel il déplace le propos à travers une métaphore culinaire. « Il faut que tout le monde vive, / Et que les mets, pour **plaire à tous**, / Soient differens comme les goûts. » (vv. V-VII, nous soulignons)

Selon Y. Saupé la péroraison de l'épître pourrait avoir été empruntée à Molière. « Perrault s'en remet donc au bon sens, au bon goût des honnêtes gens. La grande règle c'est de **plaire**, disait Molière par la bouche de son porte-parole Dorante. » (1997 : 49, nous soulignons) Effectivement, tant *l'exemplum* que la tournure en *SI* – qui présente plus une condition qu'une hypothèse – rappellent l'aspect divertissant des contes.

Pour conclure l'analyse de cette épître dédicatoire nous aimerions évoquer la postface de la lettre de Petrarca qui semble avoir inspiré Perrault pour la sienne. En effet, le poète italien met aussi en scène deux amis pour mettre en perspective sa réécriture et aborder la question du genre et de la vraisemblance de son texte.

« Je le fis lire d'abord à **un de nos amis communs** de Padoue [...] A peine arrivé au milieu de l'écrit, il s'arrêta tout à coup, suffoqué de larmes [...] il déclara qu'il lui était impossible de continuer, et chargea une personne fort instruite qui l'accompagnait d'en

faire lecture. Je ne sais ce que les autres penseront de cet incident ; **pour moi, je l'ai interprété dans le sens le plus favorable, et j'y ai reconnu un cœur plein de bonté.** [...] Quelque temps après, un de nos amis de Vérone [...] ayant ouï parler de l'effet produit par cet écrit, voulut le lire à son tour. [...] "Moi aussi, me dit-il, j'aurais pleuré, car le sujet pieux, et le style approprié au sujet invitaient aux larmes, et je n'ai pas le cœur dur ; **mais j'ai cru et je crois encore que c'est un conte.** **Si** c'était vrai, quelle femme, soit de Rome, soit de n'importe quel pays, serait comparable à cette Grisélidis ? Où trouver un **si** grand amour conjugal, un pareil dévouement, une patience et une fermeté aussi rares ?" Sur le moment je ne répondis rien à cela, ne voulant pas donner le ton amer de la dispute à une conversation de l'amitié. J'avais pourtant cette réponse toute prête : "Il y a des gens qui croient impossible aux autres tout ce qui pour eux est difficile ; ils **mesurent tout à leur mesure pour se mettre au-dessus de tout.** Pourtant il a existé, et il existe encore probablement, bien des personnes capables d'accomplir ce qui, aux yeux du vulgaire, est impossible. [...]" » (Pétrarque 1891 : 283-285)

Cet extrait montre que si le sujet est différent, la manière de le traiter rapproche les deux épîtres. Chaque auteur défend sa conception du texte.

L'émotion née de la lecture de la réécriture de Petrarca par son ami, fait écho à l'innocence des contes de Perrault et à la poétique qui se dessine en filigrane : une matière peu élevée mais pleine de vertus.

Par ailleurs, l'allusion aux gens qui se placent au-dessus de tout et la réaction du second ami de Petrarca (qui, pensant qu'il s'agit d'un conte, n'accorde aucun crédit à cette histoire) pourrait aussi s'appliquer aux détracteurs de Perrault.

En outre, nous observons aussi que la traduction de cette épître latine emploie beaucoup d'occurrences du morphème *SI* (*SI* 1.1, *SI* 2.2, *SI* 3.5) placées dans une visée argumentative.

Pour conclure sur les parties péri-textuelles, nous avons observé que les différentes formes de *SI* utilisées, tant dans la Préface que dans les dédicaces de *Grisélidis* et des *Souhais ridicules* ainsi que dans les morales des deux contes, ont toutes une visée persuasive et s'inscrivent dans un registre argumentatif, y compris les *SI* adverbes intensifs (corrélés et non corrélés).

D'ailleurs même dans *Grisélidis* les derniers vers de la nouvelle (qui comprennent des tournures en *SI* et sur lesquels nous reviendrons) ont la même fonction que les morales des deux contes.

Ainsi, nous avons observé que dans les morales (ou lorsque la voix narrative devient moralisante à l'interne du récit) les tournures en *SI* renforcent l'aspect didactique des énoncés qui s'apparentent souvent à des maximes.

Cette interprétation se rapproche de l'analyse faite par L. Bougault des emplois des *SI* dans les *Fables* de La Fontaine. En référence au fabuliste, la chercheuse avance qu'« il ne s'agit pas de mettre en place un discours irréel, au contraire, la présence de *SI* va de pair avec un discours argumenté visant à convaincre de la véracité de la fable ». (2012 : 13)

Comme dans les fables, les dédicaces et les morales des contes visent à instruire et à préciser l'orientation persuasive du récit en redonnant au conte un sens de vérité générale, voire une autre signification. En effet, un décalage ironique est souvent opéré entre la partie narrative et le périphrase du conte.

« [...] les Moralités remettent en cause la trop belle évidence du sens qui se dégage d'un récit pourtant soigneusement tramé et, en quelque sorte, évident dans sa logique causale. En effet, sur un fond apparent de lisibilité des valeurs et de ligne causale claire du récit, la grande particularité des textes de Perrault est leur complexité. » (Adam & Heidmann 2010 : 262)

Cette complexité est encore renforcée dans le cas des morales dédoublées, où comme le dit Louis Marin « il y a du sens dans une pluralité abondante » (Adam & Heidmann 2010 : 216).

## 2.4 Parties narratives des pièces en vers

La répartition des *SI* de notre corpus montre que Perrault utilise des structures en *SI* à visée hypothétique et thétique également dans les parties narratives.

Avant d'aborder ce corpus nous pensions effectivement trouver, en parallèle des tournures intensives, un grand nombre de structures hypothétiques dans la voix narrative et ceci en raison de leur potentialité à créer des univers imaginaires.

Or, celles-ci se concentrent surtout dans le discours des personnages comme nous le verrons plus précisément dans l'analyse de chaque pièce.

En ce qui concerne le narrateur, les types de *SI* utilisés varient d'un récit à l'autre, toutefois les tournures intensives (*SI* 2.1 et *SI* 2.2) demeurent majoritaires. Ainsi, il est intéressant de se pencher de façon plus précise sur cette forme de *SI*.

Pour étayer son introduction L. Bougault reprend la définition aristotélicienne de la poésie « comme expression du nécessaire : non pas ce qui a eu lieu **mais ce qui devrait avoir lieu** » (2012 : 13 nous soulignons). Cette idée d'une potentialité en puissance est souvent présente dans les contes et se traduit, entre autre, à travers le morphème *SI* (hypothétique *SI* 1.1 et intensif non corrélé *SI* 2.2) qui permet d'accentuer « le caractère idéal, voire idéal de l'événement » (2012 : 13).

« [...] l'apologue, lui, pose un certain nombre de cas généraux dont le "récit" est une illustration. En tant qu'illustration, c'est le degré de généralité, voire de répétabilité qui prime sur l'actualisation d'un univers cohérent. [...] Dans le cas des Fables, *si* met en évidence, par sa fréquence d'emploi et **la variété de ses usages, la façon dont nous devons aborder la fiction et le récit dans l'œuvre. Il exemplifie ce désir d'instruire et de plaire en même temps. En présentant la diégèse dans une visée hypo-thétique, *si* permet d'atténuer la brutalité de la réalité humaine**, [...] ; il permet aussi **d'augmenter le degré d'idéalisation** et du coup de mettre l'accent sur le fait que le récit est tout entier subordonné à la perspective morale. » (2012 : 13-14) (nous soulignons)

Cette citation se rapportant aux fables s'applique aussi aux contes, dont les récits fictifs tendent à illustrer une forme de vérité générale. Ainsi, à l'instar de La Fontaine, Perrault vise à instruire et à plaire. Si la fonction didactique du conte se retrouve plus dans les parties péri-textuelles (ou dans le jeu entre texte et péri-texte), le récit se doit d'être plaisant. Cet aspect divertissant explique certainement la fréquence des structures intensives puisque, « les formes intensives hyperboliques et consécutives sont utilisées à des fins de marque du

"fabuleux" "inventé à plaisir". » (Adam & Heidmann 2010 : 256, nous soulignons).

Effectivement, l'usage des structures intensives permet de renforcer la dimension merveilleuse de l'univers des contes à travers l'hyperbole.

« Dans ces configurations syntaxiques doubles, la première proposition (protase) comporte un adverbe intensif (SI, TANT, TEL, TELLEMENT) et le second mouvement de la phrase périodique (apodose) est introduit par la conjonction QUE, subordonnant marqueur de consécution. [...] D'un point de vue sémantique, la conséquence exprimée dans la proposition consécutive (apodose) est sous la dépendance du seuil d'intensité exprimé par l'adverbe présent dans la protase. **L'adverbe intensif de la protase exprime un degré d'intensité à partir duquel la conséquence ne peut que se produire. Dans les contes, ces seuils positifs ou négatifs sont toujours extrêmes et ces formes intensives confèrent aux personnages des propriétés hors du commun.** » (Adam & Heidmann 2010 : 250) (nous soulignons)

De plus, Christian Plantin analyse la différence entre les intensifieurs de type logique (très, trop, assez) « qui manifestent une variation de degré sur une échelle d'intensité objective, à laquelle est rapporté l'adjectif ou l'adverbe auquel il est incident » (1985 : 42) et le morphème *SI* « qui ne fonctionne pas comme un intensifieur logique. » J.-M. Adam prolonge cette étude en expliquant que *SI* « ne situe plus l'intensité sur une telle échelle ; il signale qu'un seuil a été atteint et le dépassement de ce seuil a quelque chose à voir avec le monde de la **fiction merveilleuse.** » (2010 : 257) (nous soulignons)

Thérèse Jeanneret – qui étudie les consécutives intensives et leurs effets de sens dans plusieurs contes de Perrault, de Grimm et d'Andersen – oriente ses conclusions dans le même sens lorsqu'elle écrit :

« Une dernière explication du succès de cette configuration dans le conte serait **son lien à l'expression du merveilleux : en effet, comme toute prédication comportant un trait d'intensité, elle peut être liée à la construction d'un monde de l'excès.** Comme telle, elle contribuerait à créer le déséquilibre que l'événement du conte viendra corriger. [...] » (2005 : 20) (nous soulignons)

« C'est en raison de cette valeur **qualitative hyperbolique que SI et TANT s'adaptent aussi bien au conte merveilleux qu'à celui de la nouvelle historique et galante.** Ce sont, à la fois, **des marqueurs de fictionnalité qui affectent la sémantique du texte et la causalité narrative** qui densifient la grammaire narrative. » (Adam & Heidmann 2010 : 257) (nous soulignons)

Par ailleurs, comme le remarque J.-M. Adam, en plus de renforcer l'aspect merveilleux des contes, les tournures intensives ont aussi une influence importante sur la narrativité. En effet, son étude sur les adverbes intensifs dans les contes de Perrault établit un lien fort entre « la logique causale de l'enchaînement des actions » (2010 : 235) et la « structure syntaxique en "SI... QUE ..." » (2010 : 235). Le linguiste illustre « l'influence d'une insistante construction syntaxique sur la dynamique narrative » (Adam 2010 : 249) par le conte *Les Fées* dans lequel pullulent les corrélatives intensives (SI 2.1).

Ainsi, dans les contes en prose *Les Fées* et *La Barbe bleue* « les moments forts de la progression narrative se dégagent de la simple observation de la succession des nombreuses corrélatives intensives » (Adam & Heidmann 2010 : 261).

Ces postulats de base, illustrés principalement par les contes en prose, nous paraissent aussi essentiels pour notre corpus, c'est pourquoi nous allons tout d'abord étudier, à l'aide d'un tableau en ouverture de chaque pièce, comment les *SI* (de toutes catégories) sont distribués à l'intérieur des parties narratives.

Puis, dans chaque récit, nous passerons en revue toutes les occurrences de *SI*, en distinguant les structures du discours des personnages de celles de la voix narrative. Notre but n'est pas d'établir un catalogue par types de *SI*, mais de tenter de découvrir si un système cohérent apparaît, à l'instar de celui découvert dans *Les Fées* ou *La Barbe bleue*. C'est-à-dire d'examiner dans notre corpus, si les emplois des *SI* balisent les récits en jouant un rôle important au niveau de la causalité narrative et/ou s'ils produisent d'autres effets significatifs, tant au niveau du sens que du style.

### 3. *Grisélidis*, nouvelle

En annexe<sup>34</sup> nous avons reporté trois schémas qui ont facilité l'analyse de la nouvelle : la structure de la nouvelle, l'inventaire des *SI* de la partie narrative et la représentation de la parole des personnages. L'analyse de *Grisélidis* montre qu'un système hyperbolique – auquel sont rattachés les *SI* – traverse le texte et nous tenterons d'en interpréter les effets de sens.

#### 3.1 Distribution des occurrences de *SI* de *Grisélidis*

Personnages	SI 1.1	SI 1.2	SI 2.1	SI 2.2	SI 3.5	Totaux
Prince DD	5	1		4		<b>10 <i>SI</i> Prince</b>
Grisélidis DD	4		1			<b>5 <i>SI</i> Grisélidis</b>
<b>Totaux</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>		<b>15 <i>SI</i> voix personnages</b>
<b>Total des <i>SI</i> intensifs</b>						<b>5 <i>SI</i> intensifs voix personnages</b>
Narrateur/ Prince DI <sup>35</sup>		2	8	19	3	
<b>Totaux</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>19</b>	<b>3</b>	<b>33 <i>SI</i> voix narrative</b>
<b>Total des <i>SI</i> intensifs</b>						<b>27 <i>SI</i> intensifs voix narrative</b>
<b>Totaux des <i>SI</i></b>	<b>10</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>23</b>	<b>3</b>	<b>48 <i>SI</i> au total</b>

Le tableau ci-dessus montre d'emblée une différence quantitative entre les *SI* employés par le narrateur et ceux relevant du discours direct (DD). En effet, la proportion de *SI* utilisée par la voix narrative se monte à environ 68.5% contre 31.25% pour le discours des personnages.

Le prince et Grisélidis utilisent majoritairement des *SI* conjonction-connecteur de type hypothétique « SI P (alors) Q » (SI 1.1) et explicatif « SI ... c'est que » (SI 1.2) et des structures intensives : corrélées (SI 2.1) et non corrélées (SI 2.2).

Le narrateur emploie principalement des *SI* intensifs corrélés (SI 2.1) et surtout sans corrélation (SI 2.2), mais aussi la tournure interrogative (SI 3.5) en discours indirect (DI) pour rapporter les paroles du prince, puis à deux reprises la tournure explicative (SI 1.2) et une fois une structure hypothétique (SI 1.1).

<sup>34</sup> Voir Annexes 3, n°3.1: *Structure de la nouvelle*, pp. XVII-XIX; n°3.2: *Inventaire des SI*, pp. XX-XXI; et n°3.3: *Représentation de la parole des personnages*, pp. XXII-XXIV.

<sup>35</sup> Nous rattachons le discours indirect du prince à celui du narrateur, puisque ce dernier représente un seul locuteur prenant en charge le discours d'autrui.

L'écart quantitatif entre les *SI* intensifs employés par le narrateur et ceux des personnages se creuse avec une proportion de 84.5% pour la voix narrative contre 15.5% pour le discours direct. Ce résultat est sans grande surprise par rapport à l'étude de J.-M. Adam sur les contes en prose.

« [...] **les intensifs sont surtout présents dans le discours du narrateur et très peu dans le discours direct des personnages.** Ce n'est donc pas un fait de parole ou une manière de dire qui se trouvent ainsi caractérisés **mais bien la part du conte réservée à l'explicitation du récit à travers la caractérisation de l'action et des acteurs.** [...] »  
(2010 : 253) (nous soulignons)

### 3.2 Analyse des occurrences de *SI* de *Grisélidis*

Dans *Grisélidis* l'analyse des occurrences de *SI* fait ressortir de l'emphase tant dans la voix narrative que dans le discours direct des personnages et nous allons interroger les effets qui en ressortent.

La nouvelle érige deux modèles à travers ses personnages principaux : Grisélidis et le prince. La caractérisation emphatique des personnages tend-elle plutôt vers la louange et l'édification morale ou Perrault a-t-il d'autres intentions plus discrètes ? C'est ce que nous allons explorer dans le chapitre 3.2.1.

Nous avons observé un jeu intéressant entre les remarques du narrateur et celles des personnages. En effet, l'instance narrative omnisciente commente les actions et les pensées des personnages principaux, de façon parfois moqueuse ou ironique. Dans le chapitre 3.2.2., nous avons choisi de mettre au jour ce jeu en partant des occurrences de *SI* du discours des personnages, souvent associées à des morceaux hyperboliques.

Puis, après un bilan des emplois des *SI* dans le discours des personnages au chapitre 3.2.3, nous explorons dans le chapitre 3.2.4 comment les *SI* intensifs de la voix narrative participent à la fabrication du merveilleux qui teinte la nouvelle et contribue à la parodie du romanesque.

### 3.2.1 Quelles sont les intentions de Perrault face à *Grisélidis*?

La première prise de parole du souverain montre d'emblée sa maîtrise rhétorique. De plus, elle permet d'interroger l'ambiguïté des personnages principaux en regard des intentions de Perrault et offre la première occurrence des *SI* de la partie narrative. En outre, le discours est important pour la suite de la nouvelle et offre aussi un lien avec la tournure en *SI* de la dédicace-préface. Pour ces raisons nous le reproduisons dans son entier.

**Extrait n°1 : Discours initial du prince (2.1.2)**<sup>36</sup> : **Strophe n°1** :

« Le zele ardent<sup>37</sup>, dont je voy qu'en ce jour champ lexical « amour »  
Vous me portez aux nœuds du mariage,  
Me fait plaisir, & m'est de vostre amour  
Un agreable témoignage ;  
J'en suis sensiblement touché,  
Et voudrois dès demain pouvoir vous satisfaire ;  
**Mais** à mon sens l'hymen est une affaire  
Où plus l'homme est **prudent**, plus il est empêché. » (DD Prince, 72-79)  
(nous soulignons)

La première strophe servant d'exergue au discours, introduit le thème du mariage. Le prince, en bon orateur, ne manque pas de flatter son auditoire avant d'émettre des réserves (vv. 78-9) sur la requête de ses sujets. Il énonce ses restrictions à l'aide du connecteur « mais » qui appuie son premier argument, expliquant sa défiance du mariage: la prudence.

**Strophe n°2** :

« Observez bien toutes les jeunes filles ;  
**Tant** qu'elles sont au sein de leurs familles,  
**Ce n'est** que vertu que bonté,  
Que pudeur que sincérité ;  
**Mais** si-tost que le mariage  
Au deguisement a mis fin,  
Et qu'ayant fixé leur destin  
Il n'importe plus d'être sage,

<sup>36</sup> Les numéros entre parenthèse se rapportent à la structure de la nouvelle *Grisélidis*: voir Annexes 3 : n°3.1, pp. XVII-XIX.

<sup>37</sup> Nous faisons ressortir les superlatifs et les expressions (adjectif, adverbe, etc.) tendant vers l'hyperbole en les encadrant tout au long de ce travail dans tous les extraits reproduits. Nous mettons aussi en évidence les champs lexicaux de « l'amour », de la « douceur » et celui de la beauté associée à la lumière : « beauté lumineuse » qui est à l'image de la pureté intérieure de *Grisélidis*. Nous y revenons dans le chapitre 3.2.4.

Elles quittent leur personnage,  
 Non sans avoir beaucoup pâti,  
 Et chacune dans son ménage  
 Selon son gré prend son parti. » (DD prince, 80-91) (nous soulignons)

La seconde strophe développe les raisons de cette prudence, qu'il explique par la fausseté inhérente au sexe féminin. Notons l'emploi de l'adverbe « tant » (v. 80-3) dans une structure corrélée restrictive. Cette tournure consécutive corrélatrice – construite avec une gradation (à quatre termes) – amène de l'emphase aux propos du prince, en plus d'introduire un premier argument montrant les femmes sous un angle positif. Toutefois la proposition suivante débutant par le connecteur « mais » (marquant l'argument le plus fort) renverse l'argumentation en la défaveur du beau sexe.

Strophe n°3 :

« L'une d'humeur chagrine, & que rien ne recrée,  
 Devient une **Dévot**e outrée,  
 Qui crie & gronde à tous momens,  
 L'autre se façonne en **Coquette**,  
 Qui sans cesse écoute ou caquette,  
 Et n'a jamais assez d'**Amans** ; champ lexical « amour »  
 Celle-cy des **beaux** Arts follement curieuse, champ lexical « beauté lumineuse »  
De tout décide avec hauteur,  
 Et critiquant le plus habile Auteur  
 Prend la forme de **Précieuse** ;  
 Cette autre s'érige en **Joïeuse**,  
 Perd tout, argent, bijoux, bagues, meubles de prix,  
Et mesme jusqu'à ses habits. » (Prince DD, 92-104) (nous soulignons)

La troisième strophe offre un portrait satirique des femmes, à travers quatre catégories : la dévote, la coquette, la précieuse et la joueuse. Un champ lexical de l'exagération est visible à travers plusieurs expressions marquant la totalité « à tous, sans cesse, de tout, tout, et mesme jusqu'à » ou le contraire « rien, jamais », puis à travers le superlatif « le plus habile » et enfin avec l'adverbe « follement » prisé dans le langage précieux.

Nous pensons que ce passage pourrait renvoyer à l'épître dédicatoire qui préface la nouvelle. Dans cette dédicace Perrault évoque le beau sexe parisien « si rempli d'exemples du vice contraire » (v. 10, nous soulignons).

En effet, il oppose les manières de certaines femmes viciées aux « **trop** antiques leçons » (v. 25, nous soulignons) de Grisélidis. D'ailleurs nous remarquons que les adverbes d'intensité (« si » et « trop ») de la dédicace sont placés en référence au modèle incarné par Grisélidis. L'auteur semble ironiser sur la patience, qui à Paris n'est pas la vertu des femmes (contrairement au personnage féminin de la nouvelle) mais celle des maris.

Quelles sont donc les intentions de Perrault face à son personnage éponyme – « ce classique de la littérature populaire et moralisatrice, [...] conçu comme un modèle de conduite féminine "ce modèle de patience" [...] » (Saupé 1997 : 117) – étant donné que dans sa dédicace, à travers des propos misogynes, il s'en distance avant même de commencer son récit, brouillant les pistes d'interprétation ?

« La dédicace aura pris la peine de dire d'entrée de jeu que **ce "modèle" féminin est périmé**, [...], et qu'il n'est d'ailleurs aucunement question d'inviter quiconque à l'imiter : précaution supplémentaire prise non seulement avec les instances du pouvoir, mais plus directement avec un public mondain et surtout féminin dont Perrault prend le parti sur le terrain. Cette **déclaration initiale questionne de ce fait ses intentions : si le conte ne tire pas son bien-fondé d'un objectif moral, raison de plus pour qu'on lui soupçonne une intention satirique.** » (Anne Defrance 2006 : 26-27) (nous soulignons)

Avant de terminer l'analyse du discours du prince, il nous semble important de nous pencher plus précisément sur les intentions de Perrault face à ce texte.

Comme déjà entrevu dans l'analyse de la dédicace-préface, Y. Saupé propose plusieurs pistes, en lien avec le contexte polémique de la *Querelle des Anciens et des Modernes* : Contrepoids et échos à la *Satire X* de Boileau (parue après) et au chapitre de La Bruyère *Des Femmes* ?

« Propos de moraliste, très éloigné de l'indulgence souriante à l'égard des défauts humains montrée par La Fontaine dans les *Contes*, dont Perrault semble prendre le contre-pied. Cette œuvre était à sa date d'esprit très archaïque et à contre-courant de l'esprit féministe moderne. **Pourquoi cette acte de provocation ?** » (Saupé 1997 : 118) (nous soulignons)

« **Cette emphase, qui nous paraît parodique**, à nous lecteurs du XX<sup>e</sup> siècle **correspondrait** alors **au style hagiographique destiné à l'édification spirituelle**. Perrault **répondrait** ainsi à l'amère galerie de portraits féminins de Boileau et aussi de La Bruyère, tous deux "Anciens" déclarés, en s'inspirant d'un récit folklorique, celui de Geneviève de Brabant, venu de la littérature médiévale française. **Ce que nous aurions tendance à considérer comme parodie ne serait-il qu'un excès de zèle didactique ?** [...] Ainsi le choix de cette nouvelle et l'apologie de la douceur de l'héroïne peuvent s'expliquer par le climat religieux de l'époque, autant que par la polémique qui oppose Perrault à Boileau. Il y aurait

donc eu un faisceau de circonstances convergentes. **Mais peut-il avoir subi une autre influence ?** » (Saupé 1997 : 119-120) (nous soulignons)

Les pistes en lien avec le contexte de l'époque nous paraissent pertinentes et effectivement n'excluent pas celle de la parodie. Et si Perrault se moquait du moralisme et du sérieux d'un Boileau en ayant justement recours à une forme de satire du zèle didactique ? Nous pensons qu'il n'y a pas une réponse, mais plusieurs pistes possibles. D'ailleurs, Anne Defrance, sous un angle plus politique, propose une autre voie, qui nous paraît complémentaire à celles déjà évoquées. A l'instar d'autres critiques<sup>38</sup>, elle voit derrière la figure du prince, le modèle du Roi Soleil et par extension une critique de l'absolutisme du souverain :

« Perrault le [Prince<sup>39</sup>] décrit partiellement suivant des traits institués par un modèle assez transparent, celui de Louis XIV, conformément à une topique couramment diffusée par l'art et la littérature. [...] » (2006 : 18)

« Le texte de Perrault écarte donc moins, en apparence, l'univers de fiction de la France contemporaine qu'il n'en souligne les failles, par la valorisation de son retournement et par des allusions. Le portrait élogieux sur lequel s'ouvre le conte est à la fois **modèle et contre-modèle, ce qui brouille les pistes**. D'ailleurs, qui penserait assimiler Louis XIV à cette figure de prince misogyne brossée par Perrault ? **Le portrait psychologique du personnage vient ici protéger le premier versant du portrait public de trop possibles rapprochements**. Pourtant, sa position détachée de ce dernier, à l'orée du conte, présente une évidente convergence avec ces **éloges dithyrambiques de Louis XIV**, parfois en vers, que **rédigèrent d'autres conteurs contemporains**. » (2006 : 22) (nous soulignons)

Cette démonstration nous a convaincues dans la mesure où nous avons aussi pensé au Grand roi en lisant la nouvelle. Effectivement, les évocations de la vie du prince et certaines références à son royaume, renvoient plus au contexte de la France qu'à celui de l'Italie (malgré les précisions géographiques). Notamment les descriptions du faste et des richesses dans le passage décrivant les préparatifs de l'hymen, avec l'allusion au char<sup>40</sup>. D'ailleurs, Béatrice Didier indique des traits communs entre le prince de *Grisélidis* et Louis XIV, suggérant aussi la piste de la critique du pouvoir royal.

« "On le voit **recevoir les remontrances de ses sujets** avec moins de solennité, certes, mais **suivant une étiquette comparable à celle de Versailles**. Les **préparatifs de ses**

---

<sup>38</sup> Par exemple, Béatrice Didier qui – dans son article « Perrault féministe ? » in *Europe*, n° 730-740, p. 106 – souligne aussi les ressemblances entre Louis XIV et le prince de *Grisélidis*.

<sup>39</sup> La nouvelle de J. Boccace raconte l'histoire du marquis de Saluces. Perrault élève donc son protagoniste principal au rang royal, d'où la comparaison possible avec le souverain de France.

<sup>40</sup> Voir l'extrait n°22: Préparatifs du mariage, p. 83.

**noces, et le cortège nuptial ne sont pas décrits autrement que les fêtes ou les entrées royales dans les relations des gazetiers".** Perrault s'inspire forcément du protocole qu'il connaît, celui de son temps. Mais les ressemblances vont plus loin : **goût de la chasse et surtout autoritarisme. Faut-il voir dans Grisélidis l'image des masses populaires soumises à l'arbitraire royal ?** » (1990 : 106) (nous soulignons)

Ainsi, l'éclairage sur une intention satirique prêtée par A. Defrance au conteur nous séduit d'autant plus qu'Y. Saupé, après avoir emprunté plusieurs chemins, arrive aux mêmes conclusions: « Est-il louangeur ou discrètement ironique ? L'excès même de la louange ferait pencher vers cette dernière interprétation. » (1997 :130) Nous verrons que les changements de tons qui interviennent tout au long du récit (en particulier dans la voix narrative, mais pas uniquement) sont déroutants et laissent planer le doute quant aux intentions de l'auteur.

D'ailleurs, si l'on revient au discours du monarque (extrait n°1), on constate que celui-ci passe d'un registre à l'autre:

« Les passages sérieux ne manquent d'ailleurs pas : la réponse du prince à l'orateur commencée sur un ton neutre, continue par une galerie de portrait féminins, que n'eût point désavoués Juvénal (Satire II, contre les Femmes), pour s'achever dans l'exagération comique [portrait de la femme souhaitée, vv. 113-118]. » (Saupé 1997 : 126-7)

Au lieu du modèle édifiant auquel on aurait pu s'attendre, s'agit-il plutôt d'un récit satirique? « A l'exagération comique de Molière correspond l'exagération satirique de Perrault. » (Saupé 1997 : 127)

Nous allons voir que les extraits qui entourent les occurrences des *SI*, par leur caractère hyperbolique, tendent vers cette exagération satirique. Ainsi, dans la partie suivante nous allons tenter de montrer, en passant en revue les occurrences de *SI* utilisées dans le discours direct des personnages (discours, dialogues et monologues), comment l'excès devient satirique surtout lorsque la voix narrative s'en mêle. En effet, aux extraits du discours direct des personnages nous joignons des citations empruntées au narrateur afin de montrer la distance critique et ironique de la voix narrative par rapport au ton épideictique des personnages.

### 3.2.2 Occurrences de *SI* du discours des personnages et interventions narratives

« Dans le conte comme dans tous les genres narratifs, la représentation de la parole des personnages introduit une tension entre la continuité de la narration et les ruptures que toute parole représentée en discours direct introduit. » (Adam & Heidmann 2010 : 284)

**Extrait n°1 (suite): Promesse initiale du prince (2.1.2) : Strophe n°4 :**

□ **SI 1.1 : présent / présent, discours du Prince à ses sujets :**

« Dans la diversité des routes qu'elles tiennent, champ lexical « beauté  
Il n'est qu'une chose où je voy lumineuse »  
Qu'enfin toutes elles conviennent,  
C'est de vouloir donner la loi.  
Or je suis convaincu que dans le mariage  
On ne peut jamais vivre heureux,  
Quand on y commande tous deux ;  
**Si** donc vous souhaitez qu'à l'hymen je m'engage,  
**Cherchez** une jeune Beauté  
Sans orgueil & sans vanité,  
D'une obéissance achevée,  
D'une patience éprouvée,  
Et qui n'ait point de volonté.  
Je la prendray quand vous l'aurez **trouvée** ». (DD Prince, 105-118) (nous soulignons)

A la fin de son discours, le prince propose un compromis à ses sujets. Il utilise une structure hypothétique de type « SI P (alors) Q », construite avec le présent, tant dans la protase que dans l'apodose.

Comme l'observe L. Bougault, dans certains cas l'emploi de *SI* avec un présent dans la protase et l'apodose ("SI présent / présent") « a tendance à faire basculer la tournure du côté de sa réalisation » (2012 : 5), bien que d'un point de vue grammatical, ce sont plutôt les tournures « SI + présent / futur ou présent à valeur de futur » (2012 : 2) qui sont envisagées comme probables. Dans *Grisélidis*, comme nous le verrons, les tournures hypothétiques en "SI présent / présent" sont souvent tournées vers une actualisation du procès, et l'action décrite en puissance se réalise au cours du récit, tendant vers le thétique plus que l'hypothétique, conférant ainsi aux paroles un pouvoir performatif.

Dans cet exemple, il s'agit d'une promesse sous condition, énoncée avec un futur (v. 118) qui vient compléter l'hypothèse au présent (vv. 112-3). Le prince accepte de se marier selon les conditions qu'il pose aux vers 113 à 117, imaginant

probablement qu'une telle femme n'existe pas (ce qui souligne l'ambiguïté de la promesse). En effet, comme vu précédemment si le début du discours se veut moral, au final la description de l'épouse potentielle tient plus du comique que du sérieux en regard de l'exagération.

Pourtant, la suite du récit permet la réalisation de cette promesse qui fait écho à une autre: celle de Grisélidis envers le monarque. En effet, le prince demande à la jeune femme de l'épouser (extrait n°3) et celle-ci accepte (extrait n°4).

#### **Extrait n°2 : Demande mariage (2.5.4)**

##### ❑ **SI 2.2, dialogue du Prince** avec Grisélidis :

« Où courez-vous **si prompte** & **si legere**? **champ lexical « amour »**  
Luy dit le Prince en l'abordant  
Et **tendrement** la regardant,  
Cessez de vous haster **trop aimable** Bergere,  
La nopce où vous allez, & dont je suis l'Epoux,  
Ne sçauroit se faire **sans vous**. » (DD prince, 355-360) (nous soulignons)

Les *SI* intensifs non corrélés (SI 2.2) du discours direct du prince tendent vers l'exclamation :

« Dans son emploi strictement adverbial, *si* est un intensif. Par rapport à son signifié de puissance (orientation hypothétique), on peut se demander s'il ne vient pas traduire une réalité dont le degré est tellement élevé qu'elle est ressentie comme incroyable. » (Bougault 2012 : 10)

Effectivement, dans cette occurrence, la suspension du procès par l'ellipse de l'apodose renforce le caractère thétique de l'énoncé et donc sa réalité. De plus, le superlatif « trop aimable Bergere » (v. 358) renforce le côté hyperbolique de la qualification de Grisélidis et fait écho à l'emphase qui traverse tout l'extrait et plus particulièrement au vers 364 (suite de l'extrait ci-dessous), dans lequel le prince exprime l'avoir choisie « entre mille jeunes beautez » :

##### ❑ **SI 1.1 : présent / présent, dialogue du Prince** avec Grisélidis :

« Ouy, je vous **aime**, & je vous ay choisie **champ lexical « amour »**  
Entre **mille** jeunes **beautez**, **champ lexical « beauté lumineuse »**  
Pour passer avec vous **le reste de ma vie**,  
**Si toutefois** mes vœux ne sont pas rejettez. » (DD prince, 361-364) (nous soulignons)

Le prince formule sa demande en mariage avec une tournure hypothétique au présent. Comme dans l'extrait n°1, le recours à "SI + présent / présent" tend vers l'actualisation de l'hypothèse. D'ailleurs la probabilité que Grisélidis accepte l'hymen est encore renforcée par la structure syntaxique inversée. En effet, l'apodose subordonnée à la protase est placée avant. De plus, la protase (vv. 361-63) relève plus de l'affirmation que de la demande. Effectivement, le vers débute par l'adverbe d'affirmation « oui », puis se poursuit par deux propositions reliées commençant par le pronom personnel « je ».

Le prince met ainsi en avant ses sentiments et son choix. Seul le dernier vers, construit avec les adverbes « si » et « toutefois » introduit une hésitation dans l'assertion du souverain.

### Extrait n°3 : Promesse de Grisélidis (2.5.7)

#### ❑ Dialogue du Prince avec Grisélidis

« [i1] **Daignez** Bergere y consentir,  
C'est là **tout** ce qui reste à faire.  
Mais afin qu'entre nous une **solide paix**  
**Eternellement** se maintienne,  
Il faudroit me jurer que vous n'aurez **jamais**  
D'autre volonté que la mienne. » (DD Prince, 371-376) (nous soulignons)

#### ❑ SI 1.1 : plus-que-parfait /conditionnel présent et SI 1.1 : présent / présent, dialogue de Grisélidis avec le Prince :

« [i2] Je le jure, dit-elle, & je vous le **promets** ; **champ lexical « douceur**»  
**Si** j'avois épousé **le moindre** du Village ;  
J'obeirois, son **joug** me seroit **doux**,  
**Hélas!** combien **donc** davantage,  
**Si je viens** à trouver en vous,  
Et mon Seigneur & mon Epoux. » (DD Grisélidis, 377-382) (nous soulignons)

Grisélidis répond à l'injonction du prince par un acte engageant « je le jure & je vous le promets », qui souligne sa promesse. Cet acte devient également performatif et permet le mariage, réalisant par avance la seconde hypothèse émise par la jeune femme (vv. 380-82) et la promesse du roi à ses sujets (extrait n°1, vv. 112-18).

Les types d'actes de langage employés par les protagonistes (directif, v. 371 vs engageant, v. 377) soulignent leur positionnement hiérarchique l'un vis-à-vis de

l'autre, tout comme la désignation « Bergere » employée par le souverain face à Grisélidis.

La réponse de la jeune femme est composée par deux tournures hypothétiques. Dans la première, Grisélidis projette un mariage hypothétique avec un homme de sa condition : « Si j'avois épousé le moindre du Village ; / J'obeïrois, son joug me seroit **doux**, » (vv. 378-9).

L'emploi du plus-que-parfait combiné avec le conditionnel marque l'irréalité de la proposition, c'est-à-dire « une hypothèse contraire à l'état de choses actuel. » (Bougault 2012 : 2)

Cette première hypothèse (au passé) renforce la seconde (au présent) dans laquelle, l'actualisation de la proposition est marquée, d'une part par l'engagement pris précédemment, puis par l'indicatif présent, à valeur de futur : « Hélas! combien donc davantage, / Si je viens à trouver en vous, / Et mon Seigneur & mon Epoux. » (vv. 380-2)

L'inversion de la protase et de l'apodose suspendue (introduite par l'interjection exclamative et emphatique « hélas ») renforce la conclusion de l'hypothèse. Effectivement, la perspective d'épouser le roi est telle que les mots ne permettent pas de le dire et la comparaison demeure comme suspendue. Ainsi, la suspension tend vers une réalité incroyable, mais dont la conséquence est inévitable<sup>41</sup>.

D'ailleurs, la soumission de Grisélidis (« j'obeïrois », « joug ») correspond aux vœux du prince qui souhaitait une épouse: « d'une obeïssance achevée / [...] / Et qui n'ait point de volonté, » (vv. 115-17). Par écho avec la promesse du monarque (extrait n°1), on retrouve donc dans celle de Grisélidis, la même exagération peut-être satirique. Selon l'interprétation satirique, le récit montrerait que cette femme hypothétique – qui semblait tenir plus de la farce que du sérieux – s'incarne sous les traits de la bergère.

---

<sup>41</sup> A l'instar des tournures intensives, décrites par J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *op. cit.*, p. 250, dans lesquelles « l'adverbe intensif de la protase exprime un degré d'intensité à partir duquel **la conséquence ne peut que se produire**. » (nous soulignons)

#### Extrait n°4 : Tourments du prince à Grisélidis (3.1.2)

##### ❑ SI 1.1 : présent / futur, **monologue du Prince** :

« C'est trop, dit-il, me laisser endormir,  
Si ses vertus sont véritables,  
Les traitements les plus insupportables  
Ne feront que les affermir. » (Monologue Prince, 490-493) (nous soulignons)

A ce stade du récit, alors que le lecteur ne doute pas de l'authenticité de Grisélidis, le prince est repris par sa « maligne humeur » (v. 473) et se persuade que son épouse est fautive. Pourtant l'emploi des verbes au présent et au futur, signalant une « hypothèse envisagée comme probable » (Bougault 2012 : 2) et le sémantisme de l'apodose « Les traitements les plus insupportables / Ne feront que les affermir » (vv. 492-93) montrent la probabilité des vertus de Grisélidis. L'hypothèse envisagée dans son énonciation comme réelle semble donc souligner la contradiction du souverain. Bien qu'il pense que son épouse soit sincère, il envisage de la tourmenter sous prétexte « d'affermir ses vertus ».

Par ailleurs, l'emploi de l'adverbe intensif « trop » et du superlatif « les plus insupportables » ajoutent une touche emphatique aux propos du souverain.

#### Extrait n°5 : Réaction vertueuse de Grisélidis aux tourments du prince (3.1.3)

##### ❑ SI 1.1 : présent / présent, **monologue de Grisélidis** :

« Pour m'éprouver mon Epoux me tourmente,  
Dit-elle, & je vois bien *qu'il ne me fait souffrir*  
*Qu'afin* de reveiller ma vertu languissante, champ lexical « amour »  
Qu'un doux & long repos pourrait faire perir. champ lexical « douceur »  
S'il n'a pas ce dessein, *du moins* suis-je assurée  
Que telle est du Seigneur la conduite sur moy  
Et que de tant de maux l'ennuieuse durée,  
*N'est que pour* exercer ma constance & ma foy. » (Monologue Grisélidis, 514-521)

Au monologue dans lequel le souverain mélancolique complète, répond celui de Grisélidis, dévoilant lucidité, mais surtout dévotion. La ferveur de la jeune femme est telle qu'elle en devient suspecte. Effectivement, l'extrait n°5 est traversé par les justifications et les excuses de Grisélidis face à la cruauté du prince (marquées ci-dessous par l'italique), dont une tournure en *SI* qui amplifie encore la défense du monarque :

1. « je vois bien *qu'il ne me fait souffrir / Qu'afin* de reveiller ma vertu languissante, »

2. « **S'il** n'a pas ce dessein, *du moins* suis-je assurée / *Que telle* est du Seigneur la conduite sur moy »

3. « Et que de *tant* de maux l'ennuieuse durée, / *N'est que pour* exercer ma constance & ma foy. »

Dans la première occurrence Grisélidis explique le but de la souffrance infligée : réveiller sa vertu.

Dans la seconde, la tournure hypothétique met en doute les intentions prêtées par Grisélidis au prince et – comble de la dévotion – les tourments infligés provoquent le réveil de ses vertus. L'assertion de la protase construite avec une tournure négative : « S'il n'a pas ce dessein », semble être niée par l'apodose « du moins suis-je assurée que telle est du Seigneur la conduite sur moy ». En effet, l'expression « du moins » atténue la force de la négation et l'assurance de Grisélidis est renforcée par la consécution « que telle » qui réalise en quelque sorte la conséquence de l'hypothèse (le réveil de la vertu).

La troisième occurrence est une structure restrictive construite avec l'adverbe « tant » (variante du *SI*) : « tant [...] n'est que » atténuant l'impact de la durée des maux par l'explication de la conséquence de ceux-ci : « exercer la constance et la foy ».

La suite du monologue (vv. 522-535) prolonge les excuses à la pénibilité des épreuves :

#### ❑ monologue de Grisélidis : (suite)

« Pendant que tant de malheureuses

Errent au gré de leurs désirs

Par mille routes dangereuses,

Après de faux & vains plaisirs ;

Pendant que le Seigneur *dans sa lente justice*

Les laisse aller aux bords du précipice,

Sans prendre part à leur danger,

Par un pur mouvement de sa bonté suprême,

Il me choisit comme un enfant qu'il aimé,

Et s'applique à me corriger. » (Monologue Grisélidis, 522-531)

Articulation des strophes

champ lexical « amour »

« *Aimons* donc sa rigueur *utilement* cruelle,  
On n'est heureux qu'autant qu'on a souffert,  
*Aimons* sa *bonté* paternelle  
Et la main dont elle se sert. » (Monologue Grisélidis, 532-5) (nous soulignons)

En parallèle des excuses de Grisélidis, l'hyperbole qui traverse l'ensemble du monologue, traduisant l'excès de bonté attribué au prince, montre peut-être en filigrane une forme d'ironie face à la figure de la bergère.

En effet, si ni le narrateur, ni le lecteur ne trouvent de justifications valables face au comportement cruel du roi, comment interpréter l'attitude excessivement vertueuse de Grisélidis qui lui trouve toutes les excuses ?

« Le glissement du domaine public vers le domaine privé, plusieurs fois effectif, s'opère essentiellement par le biais du religieux, **dont le modèle de l'autorité divine repose sur l'autorité familiale, modèle que le conte retourne. La piété chrétienne de Grisélidis lui fait accepter les violences qu'elle subit ensuite et c'est elle qui, la première, interprète les gestes du prince comme relevant d'une mission suprême.** [...] Mission que le prince s'octroiera plus tard quand il voudra faire triompher la patience et la vertu de Grisélidis. **Le modèle de droit divin sous-tend ces séquences.** » (Defrance 2006 : 23) (nous soulignons)

Effectivement, les vers 514 à 535 montrent la ferveur religieuse de Grisélidis qui semble associer le monarque à Dieu. De plus, la désignation « Seigneur » (v. 519 et 526) associée dans la seconde occurrence au terme « justice » rappelle celle divine. A. Defrance citant Bossuet explique que « les Princes agissent [...] comme les ministres de Dieu, et ses représentants sur terre. [...] Le trône royal n'est pas le trône d'un homme, mais le trône de Dieu même. » (2006 : 23)

Cet éclairage offre une lecture plus satirique du passage, où s'esquisse peut-être en filigrane, derrière l'excès de dévotion, la dénonciation de l'abus de pouvoir lié à la « monarchie de droit divin ».

En regard des convictions religieuses de Perrault et de la postface qui va dans le sens d'une sincère croyance religieuse de l'héroïne :

« [...] quel autre moyen aviez-vous que de luy faire regarder les mauvais traitemens de son Epoux comme venans de la main de Dieux : sans cela on la prendroit pour la plus stupide de toutes les femmes [...] » (Postface *Grisélidis*, l. 49-52)

Il ne s'agirait pas d'une critique de la religion, mais plutôt d'une parodie de la façon que les humains ont de la détourner.

En ce sens, l'auteur se moque peut-être de l'association qui est faite entre Dieu et le prince, qui dans ce cas ne serait qu'un piètre représentant de l'Éternel.

L'extrait n°6 (placé volontairement à la suite, même si l'ordre chronologique n'est pas respecté) va dans le même sens que le n°5.

#### **Extrait n°6 : Réaction de Grisélidis à son bannissement (3.4.4)**

##### **□ SI 2.1, dialogue de Grisélidis au Prince :**

« [i2] Vous estes mon Epoux, mon Seigneur & mon Maistre, gradation  
(Dit-elle en soupirant, preste à s'évanouïr),  
Et quelque affreux que soit ce que je viens d'ouïr  
Je scauray vous faire connoistre  
Que rien ne m'est si cher que de vous obeïr. » (DD Grisélidis, 713-717)

Grisélidis demeure humble et servile face au monarque qui la bannit. D'ailleurs l'adverbe intensif souligne et actualise l'obéissance. La gradation « mon Epoux, mon Seigneur & mon Maistre » dévoile la soumission et par contraste la dégradation de sa posture : d'épouse à sujet, elle devient l'esclave du prince. L'intervention du narrateur en incise souligne l'émotion de la jeune femme et ajoute de l'emphase, que nous serions tentées de qualifier d'ironique.

En effet, d'après Y. Saupé « la scène cruelle de la fausse répudiation est pathétique mais elle est traitée ici de façon burlesque et parodique » (1997 : 128-9), puisque comme elle le signale par une note de bas de page, les vers 713 à 714 sont repris mot pour mot à *L'Ecole des Femmes*.

Cette scène dénonce aussi en quelque sorte (comme l'extrait n°5) la soumission excessive de la femme face à l'autorité paternelle et absolue du monarque. On peut se demander ce qui est remis en cause ? « L'arbitraire royal » (Bédier 1990 : 106) du prince ? Et peut-être y a-t-il aussi de la moquerie face à la nature excessivement bonne de Grisélidis ?

N'oublions pas que la dédicace-préface rappelle que le modèle est antique et que Perrault est un Moderne. Serait-ce une façon de parodier Boileau et les Anciens en se servant d'un *exemplum* obsolète ?

B. Didier soulève aussi la complexité qui ressort quant à l'interprétation et au « sens [éventuellement] féministe » (1990 : 105) de la nouvelle. Le conteur Moderne s'affiche ailleurs comme défenseur des femmes, pourtant comme déjà

mentionné dans l'analyse de l'épître dédicatoire, la figure de Grisélidis demeure ambiguë en tant que "modèle féministe"<sup>42</sup>, même si avec Y. Saupé on peut lui prêter les qualités d'une Moderne ou du moins d'une femme lettrée telle que Mlle L'héritier :

« [...] s'adressant à des femmes érudites et disertes, en parfait contrepoint avec l'humble bergère toute soumise à son Seigneur et époux, **mais qui possède néanmoins un tact inné, une finesse naturelle, outre ses grandes vertus morales. Somme toute, une héroïne modèle pour une femme de lettres modèle.** » (1997 : 48) (nous soulignons)

#### **Extrait n°7 : Méfiance accrue du prince & projet cruel (3.1.4)**

##### **□ SI 1.2 (explicative), monologue du Prince :**

« Je voy le fondement de cette vertu **feinte**, champ lexical « amour »  
Dit-il, & ce qui rend tous mes coups superflus,  
*C'est qu'ils* n'ont porté leur atteinte  
Qu'à des endroits où son **amour** n'est plus.  
Dans son Enfant, dans la jeune Princesse,  
Elle a mis toute sa **tendresse**,  
À l'éprouver **si** je veux réussir,  
**C'est-là** qu'il faut que je m'adresse,  
**C'est-là** que je puis m'éclaircir. » (Monologue prince, 538-546) (nous soulignons)

Si le monarque se méprend sur l'authenticité de Grisélidis envers lui, il interprète correctement les sentiments qu'elle éprouve pour sa fille (comme le montre les vers 465 à 470). La fonction éclairante du monologue est soulignée par les structures explicatives de l'extrait (v. 539 et v. 544) qui nous informent des intentions cachées du prince. La lucidité du souverain et la tournure en *SI* explicatif montre que ses réflexions sont structurées, toutefois il y a un décalage entre une pensée construite (reproduite avec une tournure explicative et des anaphores) et l'étroitesse d'un esprit malade.

En effet, l'accès du lecteur aux pensées de Grisélidis (extraits n°5 + n°8) et l'avertissement de la voix narrative permettent de remettre en question le discernement du prince et de relire la tournure explicative sous un angle ironique :

---

<sup>42</sup> Par rapport au XVII<sup>e</sup> siècle et aux femmes des salons littéraires.

### ❑ Voix narrative :

« Soit que de sa **maligne humeur**  
La masse se fust rallumée,  
Et de son **épaisse fumée**  
Eust **obscurci ses sens & corrompu** son cœur ; » (vv. 472-475)

« [...] Son **esprit inquiet & de trouble agité**  
**Croit** tous les soupçons qu'il écoute, » (vv. 480-481)

Ces vers, qui précèdent le monologue du prince, montrent que la mélancolie du souverain (« maligne humeur », « épaisse fumée ») est un obstacle à sa raison (« obscurci ses sens & [...] », « son esprit inquiet & de trouble agité »). De plus, le sémantisme du verbe « croire » s'oppose à la connaissance qui symbolise la raison.

D'autre part, la citation n°7 fait écho aux extraits n°8, 9 et 10 dans lesquels la voix narrative souligne la cruauté du monarque.

### **Extrait n°8 Exécution du projet d'enlever l'infante à sa mère (3.1.5)**

#### ❑ SI 2.2, voix narrative:

Dés que d'une action <b>si triste &amp; si cruelle</b>	<i>champ lexical de la douleur</i>
Le ministre <b>odieux</b> à ses yeux se montra,	<b>champ lexical « amour »</b>
Il faut obeïr luy dit-elle,	
Puis prenant son Enfant qu'elle considéra,	
Qu'elle baisa d'une <b>ardeur</b> maternelle,	
Qui de ses petits bras <b>tendrement</b> la serra,	
<b>Toute en pleurs</b> elle le livra.	
<b>Ah</b> que sa <i>douleur</i> fut <b>amère</b> !	
<i>Arracher l'enfant ou le cœur</i>	
Du sein d'une <b>si tendre</b> Mere,	
C'est la mesme <i>douleur</i> (vv. 567-577)	

Le narrateur souligne à travers ces vers et notamment la structure en *SI* intensif (SI 2.2) la cruauté du prince : « d'un action si triste & si cruelle », relayée par les adjectifs : « odieux » et « amère ». L'énoncé intensif semble comme suspendu par l'absence de consécutive et ce type de tournure (comme évoqué précédemment avec L. Bougault) renforce encore plus l'intensité visée. Nous avons remarqué que le narrateur utilise souvent l'intensif sans corrélation (SI 2.2) et que cet emploi se rapproche de ce que Christian Plantin explique à propos de l'adverbe *SI*.

« *Si* ne fonctionne pas comme un intensifieur logique. Sa fonction fondamentale n'est pas de situer l'intensité d'un phénomène sur une échelle où des variations seraient possibles. Il faut au contraire voir dans cette particule un "mot du discours", **un intensifieur discursif, s'appuyant sur une intensité "pré-énonciative"**, au sens où le degré d'intensité (éventuellement élevé) n'est pas attribué à l'adjectif ou à l'adverbe du fait de *si* : cette intensité est rapportée, citée par *si*, l'attribution étant le fait d'**un acte de discours antérieur à l'énoncé en *si*. *Si* marque la pluralité des voix dans le discours.** » (1985 : 42) (nous soulignons)

En effet, l'action désignée par l'intensif renvoie à un acte de discours antérieur, en l'occurrence l'extrait n°7 dans lequel le prince fomenté l'enlèvement de l'infante. En outre, J.-M. Adam qui applique la théorie de C. Plantin au corpus des contes de fées ajoute que :

« [...] chaque fois que, sans corrélation, *SI* est antéposé à un adjectif comme BELLE ou PAUVRE, le **narrateur nous invite à admirer ou à déplorer avec lui le caractère exceptionnellement positif ou négatif de la situation des personnages**. Ces formes linguistiques demandent en quelque sorte aux lecteurs "**de cautionner la légitimité de la qualification intensive, et par conséquent l'échelle de valeur impliquée par la narration**". [...] Amener ainsi le lecteur à partager la même idée de la beauté, de la laideur ou de la pauvreté que le narrateur et ses personnages, c'est faire reposer la logique du récit sur une communauté de valeurs supposées admises et transparentes. » (2010 : 260) (nous soulignons)

Dans cet extrait, il semble que le narrateur tente de faire adhérer le lecteur à ses propos et veut lui montrer combien le prince est cruel, d'autant plus que Grisélidis par son attitude et ses paroles exprime le contraire. D'ailleurs, la seconde occurrence de *SI* intensif de l'extrait n° 8 – « si tendre Mere » – emphatise la tendresse maternelle de Grisélidis et renvoie à « l'ardeur maternelle » (v. 571).

Ainsi, en plus d'esquisser la cruauté de l'un et la bonté de l'autre, le narrateur amplifie l'antithèse en montrant à travers le champ lexical de la souffrance, les effets de l'action du prince sur Grisélidis: « triste », « toute en pleurs », « douleur » (répété deux fois), « arracher le cœur ». De plus, il teinte ce passage d'une touche pathétique à travers des marques expressives telle que l'interjection « ah » et le point d'exclamation. En outre, les vers au présent de vérité générale prennent la valeur d'une maxime : « Arracher l'enfant ou le cœur / Du sein d'une si tendre Mere, / C'est la mesme douleur ».

Le narrateur dénonce donc l'attitude du prince, en prenant position pour Grisélidis, toutefois cette intervention méta narrative tend vers une emphase peut-être satirique (de par son excès<sup>43</sup>).

En effet, dans les extraits n°9 et n°10, le narrateur semble pasticher (et parodier) le style des personnages en reprenant les mêmes termes et/ou les mêmes tournures en *SI*.

### **Extrait n°9 Annonce de la fausse mort de l'infante (3.1.6)**

#### **□ SI 2.2, voix narrative :**

Par cette complaisance & **si grande** & **si prompte**, champ lexical « amour »  
Il fut touché de regret & de honte,  
Mais son chagrin demeura **le plus fort** :  
Ainsi, deux jours après, avec des **larmes feintes**  
Pour luy porter **encor** **de plus vives** atteintes, champ lexical « beauté  
lumineuse »  
Il luy vint dire que la **Mort**  
De leur **aimable** Enfant avoit fini le sort. (vv. 597-603)

Le narrateur emploie la même tournure intensive sans corrélation que dans l'extrait n°8, en parallèle d'un champ lexical hyperbolique. Il souligne une fois encore les qualités de Grisélidis tout en dénonçant la duplicité du souverain. En effet, la reprise de l'épithète « feint » par la voix narrative nous paraît volontaire et ironique dans le sens où elle emphatise les défauts du souverain. Dans l'extrait n°7 le prince affirme: « Je voy le fondement de cette vertu **feinte** » (v. 538, nous soulignons) et dans la citation n°9, le narrateur utilise le même adjectif, mais dans cette occurrence l'épithète renforce la tromperie du monarque et la pureté de l'héroïne : « avec des larmes feintes » (v. 600).

Dans l'extrait suivant, toujours en lien avec l'ironie et avec la thématique de la souffrance infligée par le prince à Grisélidis, le narrateur utilise le même type de tournure explicative et restrictive que celles employées précédemment par les personnages.

---

<sup>43</sup> On pourrait aussi interpréter qu'il mime et parodie le ton pathétique de Grisélidis, en utilisant le même genre de marques expressives qu'elle : « Hélas ! » (extraits n°4 et n°13).

### Extrait n°10 : Ellipse temporelle (3.2.2)

#### ❑ SI 1.2 (explicative et restrictive), voix narrative :

Quinze fois le Soleil, pour former les saisons, champ lexical « amour »  
Habita tour à tour dans ses douze maisons,  
Sans rien voir qui les désunisse :  
**Que si quelquefois par caprice**  
Il prend plaisir à la fâcher,  
**C'est seulement** pour empêcher  
**Que l'amour** ne se ralentisse, (625-631)

Le versant explicatif « que si [...] c'est [...] que [...] » semble faire référence aux propos du prince dans l'extrait n°7 : « À l'éprouver **si** je veux reüssir, / **C'est-là** qu'il faut que je m'adresse, / **C'est-là** que je puis m'éclaircir » (vv. 544-46). Tandis que le côté restrictif, excusant les actes du souverain: « quelquefois par caprice, seulement » renvoie aux paroles de Grisélidis de l'extrait n°5: « Et que de **tant** de maux l'ennuieuse durée / **N'est que** pour exercer ma constance & ma foy. » (vv. 520-1).

Ainsi, dans cet extrait le narrateur reprend le même genre de tournure grammaticale que les personnages, en rapport avec la même thématique. Une lecture au premier degré laisserait croire que la voix narrative justifie, à l'aide de la structure explicative, les raisons pour lesquelles le souverain tourmente Grisélidis.

Or, tant les termes « caprice » et « plaisir » (qui renvoient à la mélancolie du prince et à une forme de sadisme), que les passages précédents où le narrateur a souligné la cruauté du souverain, nous amènent à voir un écho ironique aux propos précédents du prince et de Grisélidis. Toutefois, même sans aller si loin dans l'interprétation, la voix narrative nous paraît employer – à travers ses lignes – un ton ironique vis-à-vis des justifications face à l'attitude du prince.

### Extrait n°11 : Dernière mise à l'épreuve de Grisélidis (3.4.1):

#### ❑ SI 2.2, monologue du Prince :

« **Mais** pour faire éclater aux yeux de tout le Monde champ lexical « douceur »  
Sa **Bonté**, sa **Douceur** sa **Sagesse profonde** ; gradation  
Afin que de ces dons si grands, si précieux,  
La Terre se voyant parée,

En soit de respect penetrée,  
Et par reconnaissance en rende grace aux Cieux. » (Monologue prince, 677-682)

Dans les vers qui précèdent ce passage, le souverain reconnaît le mal qui le ronge (« folle défiance » v. 675) et propose de rétablir l'injustice. Pour ce faire, il veut mettre une ultime fois Grisélidis à l'épreuve afin de montrer au grand jour la grandeur d'âme de son épouse.

Comme dans les extraits n°8 et n°9, la structure intensive sans corrélation (SI 2.2) est comme suspendue, amplifiant ainsi les dons de Grisélidis, tout en les actualisant. En effet, L. Bougault avance à propos de son analyse des *SI* dans les *Fables* de La Fontaine que « toutes les occurrences de *si* intensif renvoient de fait à une réalité proprement incroyable parce qu'in-vrai-semblable. Pourtant cette réalité est actualisée bien souvent, mettant ici en évidence que l'homme n'est pas un animal logique... » (2012 : 15). De plus, la tournure intensive est à rattacher au système hyperbolique qui traverse la strophe.

Toutefois, si les qualités exemplaires de Grisélidis sont exaltées par le monarque, il est utile de s'interroger sur les motifs de ce dernier. Ce monologue souligne le pouvoir du souverain puisqu'il décide du bonheur et du malheur de ses proches. Aussi, nous serions tentées d'avancer qu'il se comporte en démiurge, à l'instar de son modèle Louis XIV : « convaincu de l'origine divine de sa puissance, qu'on n'avait cessé de lui rappeler dans son enfance » (Defrance 2006 : 23-24). C'est pourquoi derrière l'éloge et la reconnaissance des vertus de l'épouse se dessine la propre valorisation du prince (comme nous le verrons également avec l'analyse de l'extrait n°13). Ainsi, derrière ces lignes emphatiques pointe peut-être la critique de la monarchie de droit divin.

#### **Extrait n°12 : Réaction maternelle de Grisélidis à la vue de la promesse (3.4.7)**

- ❑ **SI 1.1** subjonctif plus-que-parfait / conditionnel présent, **monologue de Grisélidis** :

Hélas, ma fille, en soy-mesme dit-elle,  
Si le Ciel favorable eust écouté mes vœux,  
Serait presque aussi grande, & peut-être aussi belle.

champ lexical  
« beauté lumineuse »  
(Monologue Grisélidis, vv.  
802-804)

Si les monologues du prince dévoilent sa duplicité, au contraire ceux de Grisélidis soulignent sa sincérité. Effectivement, son discours et ses pensées sont ponctués par des marques expressives telle que l'interjection « hélas » qui revient à plusieurs reprises. Il y a une correspondance entre ses paroles et ses actes, à l'inverse de la dissimulation du monarque.

Par ailleurs, l'hypothèse formulée au subjonctif plus-que-parfait et au conditionnel présent renforce l'irréalité de l'événement, ce qui n'est pas étonnant du point de vue de la locutrice. Effectivement, Grisélidis ignore qu'elle se trouve face à sa fille. Or, le lecteur connaît l'identité de la promise. Ainsi, l'emphase pathétique qui jaillit de la première lecture semble encore être renforcée par le commentaire du narrateur, amplifié par les adverbes intensifs :

❑ **SI 2.1, voix narrative :**

Pour la jeune Princesse en ce même moment, champ lexical « amour »  
Elle prit un amour si vif, si vehement,  
**Qu'**aussi-tost qu'elle fut absente,  
En cette sorte au Prince elle parla,  
Suivant, sans le sçavoir, l'instinct qui s'en mêla. (805-809)

La structure intensive souligne la force de l'amour éprouvé pour sa rivale, le sentiment est tel qu'elle oublie son rang et se permet de donner un conseil au roi. L'ignorance, la bonté naturelle et la franchise de Grisélidis (soulignée par le narrateur) font ressortir par contraste la duplicité du monarque.

**Extrait n°13a : Discours final du prince (4.2)**

❑ **SI 1.1 imparfait / conditionnel présent, discours du Prince à ses sujets :**

« Qui ne **croiroit** enfin que de ma destinée,  
Rien ne peut égaler la course fortunée,  
En voyant les appas de l'objet de mes voeux ?  
Cependant **si** l'Hymen me lioit de ses noeuds,  
J'en concevrois une douleur profonde,  
Et de tous les Princes du Monde,  
Je serois le plus malheureux. (DD Prince, 855-61, 4<sup>ème</sup> strophe) (nous soulignons)

La quatrième strophe du discours final présente une tournure hypothétique construite avec "SI + imparfait / conditionnel présent".

Cette structure marque une hypothèse contraire à l'état actuel des événements, c'est-à-dire un « irréel du présent » (Bougault 2012 : 2). De plus, l'hypothèse renvoie, sur le plan thématique, à celle de Grisélidis (extrait n°12) dans laquelle elle imagine que la future épouse du roi aurait l'âge de sa fille. En effet, dans les extraits n°12 et n°13, les protagonistes font allusion à l'infante. Toutefois, contrairement aux autres personnages le souverain sait qu'il projette d'épouser sa propre fille.

« C'est l'annonce du sujet de *Peau d'Ane*, conte suivant dans le recueil. Comme un bon dramaturge, Perrault présente allusivement le conte suivant, dans une succession qui n'est pas arbitraire, mais concertée. » (Saupé 1997 : 128) Effectivement, le projet d'inceste demeure en puissance dans cette nouvelle – comme le souligne l'utilisation de la tournure hypothétique irréaliste – mais sera désiré dans le conte suivant.

Cet extrait souligne aussi la feintise du prince qui a menti, tant à Grisélidis, qu'à ses sujets. L'occurrence du verbe « croire » (v. 855) mis dans une tournure générique se rattache à un système complexe d'anaphores et de répétitions. En effet, Y. Saupé écrit que les quatre premières strophes du discours final, forment une ample période construite autour de l'anaphore du verbe « croire ». Nous complétons son analyse en ajoutant que le verbe « croire » symbolise l'ignorance des sujets face à la connaissance du prince, marquée par une seconde anaphore construite avec le verbe antagoniste « savoir ».

#### **Extraits supplémentaires du discours final du prince (4.2)**

- |   |   |
|---|---|
| « [...] Qui ne <b>croiroit</b> que ma jeune Maistresse, [...] » | (v. 841, 1ère strophe)                      |
| « Qui pourroit s'empescher de <b>croire</b> [...] »             | (v. 845, 2ème strophe)                      |
| « Qui ne <b>croiroit</b> encor qu'en sa juste colere, [...] »   | (v. 850, 3ème strophe)                      |
| « Qui ne <b>croiroit</b> enfin que de ma destinée, [...] »      | (v. 855, 4ème strophe)                      |
| « <b>Sachez</b> , poursuivit-il, que l'aimable Personne [...] » | (v. 865, 6ème strophe)                      |
| « <b>Sachez</b> encor, que touché vivement [...] »              | (v. 871, 7ème strophe)<br>(nous soulignons) |

La maîtrise du savoir (jalousement gardé) permet au prince d'avoir le pouvoir sur l'ensemble des personnages.

Ainsi, l'emphase pathétique de ses propos: « rien ne peut égaler » (v. 856), « douleur profonde » (v. 857), « de tous les Princes du Monde » (v. 860), « le plus malheureux » (v. 861), prend une tonalité ironique, puisque c'est le prince lui-même qui est l'artisan de son faux et feint malheur.

#### **Extrait n°13b : Promesse finale du prince (4.2)**

❑ **SI 1.1** présent / présent, **discours du Prince** à ses sujets :

« Et si dans tous les temps doit vivre la mémoire  
Des ennuis dont son cœur ne fut point abattu,  
Je veux que plus encore on parle de la gloire  
Dont j'auray couronné sa suprême vertu. » (DD prince, 883-86, dernière strophe)

Il est intéressant de relever la circularité entre le discours initial et final où les deux prises de parole du souverain se concluent par des promesses. A l'instar de l'extrait n°1, la promesse est construite avec une tournure hypothétique en "SI + présent / présent" et suivie d'un vers au futur. Cette structure tend vers la réalisation de la proposition, renforcée par le verbe au futur (v. 887). La promesse est aussi associée à l'hyperbole.

En outre, la tournure des vers 885 et 886 – avec la répétition du pronom « je », l'insistance soulignée par l'expression « plus encore » – met l'emphase sur le « moi » du prince et sur ses actes, plus que sur la renommée de Grisélidis, à l'instar de l'extrait n°11, où il se pose en représentant de Dieu sur terre.

« Il entend se charger de l'inscription de Grisélidis dans l'Histoire, mais il semblerait plutôt davantage préoccupé de la sienne. (Perrault est bien placé pour savoir à quel point Louis XIV a travaillé à son propre passage à la postérité). **La métaphore du sacre transforme ce prince en une figure papale : il se fantasme comme posant la couronne sur les têtes, sanctifiant les êtres d'exception au regard des valeurs chrétiennes, les martyres.** » (Defrance 2006 : 21-22) (nous soulignons)

La distance ironique semble être soulignée par l'occurrence suivante de *SI*, empruntée à la voix narrative qui par effet miroir, reprend une tournure hypothétique au présent :

**Extrait n°14: Joie face aux révélations du prince (4.3)**

❑ **SI 1.1 présent / présent, voix narrative :**

« Comme quand un **épais nuage** champ lexical « beauté lumineuse »  
A le jour **obscurci**,  
Et que dans le Ciel de toutes parts **noirci**,  
**Menace** d'un affreux **orage** ;  
**Si** de ce **voile obscur** par les vents écarté,  
Un brillant rayon de clarté  
Se répand sur le paysage,  
Tout rit & reprend sa beauté.  
**Telle** dans tous les yeux où regnoit la tristesse,  
Eclate tout à coup une vive allégresse. » (vv. 887-896) (nous soulignons)

On retrouve dans cet extrait une hypothèse construite au présent qui tend vers la réalisation de la proposition et s'inscrit dans le prolongement des vers 887 à 890 qui ont une valeur de vérité générale. D'ailleurs J.-M. Adam signale que « les énoncés endoxaux au présent de vérité générale, caractéristiques des maximes, proverbes ou simples vérités générales » (2010 : 329) sont nombreux dans *Grisélidis*. Effectivement, les vers de l'extrait n°14 forment une sorte de maxime hypothétique qui s'applique à la situation du récit.

De plus, le champ lexical de l'obscurité lié à l'orage : « épais nuage », « obscurci », « menace d'un affreux orage », « voile obscur », pourrait renvoyer au champ lexical de l'humeur noire du prince qui traverse le récit (nous soulignons en gras) : « Ce tempérament heroïque / Fut **obscurci** d'une **sombre vapeur** » (vv. 21-22), « Et de son **épaisse fumée** / Eust **obscurci** ses sens & corrompu son cœur » (vv. 474-75).

La dissipation de la mélancolie du souverain laisserait donc la place à la joie. L'hyperbole présente dans cet extrait, qui se termine sur une touche très positive, reliée à la métaphore de la mélancolie du prince, laisse supposer une forme de moquerie, surtout lorsqu'on relit ce passage en rapport avec la fin de la nouvelle (extrait n°15) où le narrateur critique les sujets du royaume.

**Extrait n°15** Festivités et consécration des vertus de Grisélidis (situation finale)  
(5.2)

❑ **SI 2.2, voix narrative :**

Des Peuples **réjouïs** la complaisance est **telle** champ lexical « beauté lumineuse »  
Pour leur Prince capricieux,  
**Qu'ils** vont jusqu'à **louër** son épreuve cruelle,  
À qui d'une vertu **si belle**, gradation  
**Si seante** au **beau** sexe, & **si rare** en **tous** lieux,  
On doit **un si parfait** modèle. (vv. 927-933)

La fin de la nouvelle ressemble à une morale, avec le présent gnomique et le pronom indéfini « on » qui revêt dans ces vers une valeur générique. L'hyperbole traverse cet extrait, avec notamment deux structures intensives : la première est corrélée et construite avec l'adverbe « tel » et la seconde plus complexe, propose une série d'adverbes *SI* non corrélés.

Y. Saupé écrit que « l'anaphore de "si" équivaut à des **superlatifs laudatifs** : "belle", "séante", "rare", "parfait" les épithètes étant en progression de sens » (1997 : 117). Effectivement, il y a une gradation qui se termine en climax avec la formule « un si parfait modèle ».

De plus, le fonctionnement des *SI* non corrélés renvoie à l'analyse (déjà évoquée) de C. Plantin, c'est-à-dire que l'adverbe *SI* fonctionne comme un « intensifieur discursif s'appuyant sur une intensité "**pré-énonciative**" » (1985 : 429).

En effet, les trois premiers *SI* sans corrélation marquent la vertu exceptionnelle de Grisélidis, qui n'est pas citée explicitement. La formulation « A qui » (v. 930) demeure floue : à qui doit-on ce « si parfait » modèle ? Certainement à Grisélidis, représentante du « beau sexe », toutefois le prince a contribué à façonner ce modèle de vertu incarné par l'épouse. Il y a certainement un jeu ironique autour de ces propositions énoncées comme des vérités et tendant vers un excès hyperbolique.

En tous les cas, l'effet de sens qui en découle s'approche des conclusions de L. Bougault sur les intensifs non corrélés : ils tendent vers une réalité incroyable.

En ce qui concerne le dernier vers de la nouvelle, J.-M. Adam analyse un énoncé du même type dans *Riquet à la Houpe* et écrit que « le déterminant UN s'associe à SI pour former une sorte de reformulation générique ou prototypique du **summum** négatif d'un bien misérable héritage ou d'une extrême laideur. » (2010 : 260 nous soulignons). Dans notre cas, la reformulation prototypique porte sur le summum du modèle à suivre. Ainsi, *Grisélidis*, serait *l'exemplum* parfait.

« Les énoncés en *si* n'ont qu'un seul énonciateur, [...] mais ils sont **polyphoniques**, dans la mesure où la voix qu'ils font entendre n'est pas celle du locuteur **mais celle de la communauté, du "on" qui se matérialise par la voix concrète du locuteur.** » (Plantin 1985 : 43) (nous soulignons)

Or, en regard de la fin de l'extrait n°15, le narrateur semble – grâce au jeu polyphonique du *SI* et du « on » générique – faire adhérer le lecteur à l'opinion de la communauté formée par les personnages de la nouvelle, tout en l'invitant à s'en distancer. En effet, « lorsqu'un locuteur L produit un énoncé E [...] il met en scène un ou plusieurs énonciateurs accomplissant des actes illocutoires. Ce locuteur peut adopter vis-à-vis de ces énonciateurs (au moins) deux attitudes : ou bien s'identifier à eux [...] ou bien s'en distancer [...] » (Plantin 1985 : 42).

Dans l'extrait qui nous occupe, les trois derniers vers (vv. 931-33) énoncés par la voix narrative (L) relèvent de l'opinion des sujets (E), mais ne sont pas pris en charge par le narrateur, c'est-à-dire que  $L \neq E$ .

Par ailleurs, nous avons vu que la louange qui se dégage du discours des personnages se teinte souvent d'ironie. Le Gras (cité par Louis Marin) écrit que « l'hyperbole [...] **pourvu qu'elle ne soit excessive**, est la figure la plus convenable à la louange [...] » (1981 : 113 nous soulignons).

Or, dans le récit, l'hyperbole devient parfois excessive tant pour qualifier la bonté de Grisélidis que la cruauté du monarque. Ainsi, nous pensons que l'éloge du discours final est à replacer dans un contexte satirique, d'autant plus que le narrateur souligne le caractère « capricieux » du prince et la « complaisance » des sujets.

« Le narrateur, qui n'a cessé d'émettre des critiques sur les actions du prince, souligne à la fin le défaut de jugement des "Peuples réjouis" [...]. Le prince auparavant, n'aura jamais cédé à la moindre pitié. Son erreur d'interprétation, qu'il reconnaît publiquement, ne fait

pas l'objet de la moindre contrition, **puisqu'elle est la condition de la sanctification finale.** » (DeFrance 2006 : 25) (nous soulignons)

Au contraire, dans les versions italiennes de la nouvelle, le peuple se montre critique à l'égard du marquis.

En effet, contrairement à la réécriture de Perrault, dans l'épilogue de Boccaccio, les sujets du marquis le trouvent trop dur, comme le montre l'extrait ci-dessous tiré du *Décameron* :

❖ **Extrait n°IA : *Decamerone***

« [...] e savissimo reputaron Gualtieri, come che **troppo** reputassero **agre e intollerabili** l'esperienze prese della sua donna ; e **sopra tutti savissima tener Griselda.** » (Boccaccio<sup>44</sup>1951-1952 : 1287) (nous soulignons)

De plus, la nouvelle du *Décameron* se termine en précisant que « par dessus tout c'est Griselda qui est tenue pour sage », sa valeur l'emporte donc sur celle du prince, elle est incontestablement le personnage modèle de la nouvelle.

Chez Petrarca le peuple s'interroge avant l'épilogue, au moment de la disparition des enfants du marquis, les termes mis en gras soulignent le jugement du peuple à l'égard du marquis considéré comme cruel:

❖ **Extrait n°IB : *Senile***

« Cominciavasi intanto **nel popolo** a mormorare di Gualtieri, e lo **accagionavano d'inumana crudeltà** perché pentito e vergognoso di un basso matrimonio avesse **barbaramente** voluto la morte de' figli che n'erano nati. Conciossiaché né alcuno aveva più visti i due fanciulli, né saputo ove essi si fossero, e il nome di lui già venerato e caro all'universale, fatto era segno al **vitupero** e **all'escrazione** di molti. » (Petrarca, 1870-1879 : 1381) (nous soulignons)

A l'inverse, Perrault semble se distancier des deux personnages modèles. En effet, d'un côté le prince incarne les dérives possibles du pouvoir absolu (et de la monarchie de droit divin) et de l'autre Grisélidis représente un modèle à la fois obsolète et merveilleux, si l'on se réfère à la dédicace et à l'hyperbole exagérée qui la décrit.

---

<sup>44</sup> Tous les extraits italiens du *Decamerone* et des *Seniles* sont tirés du site [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it) qui reproduit les œuvres des deux auteurs italiens, nous avons mis les références plus précises en bibliographie. La traduction des extraits se trouve en Annexes 3: n°3.4, pp. XXIV-XXVIII.

### 3.2.3 Bilan des occurrences de *SI* dans le DD des personnages<sup>45</sup>

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les passages en discours direct qui comportent des occurrences de *SI* font ressortir les caractères antithétiques des deux personnages principaux : domination pour le prince vs soumission pour Grisélidis.

« Le schéma général du fonctionnement de la représentation de la parole dans les contes [en prose] de Perrault est comparable à celui des *Fées* : les formes intégrées du discours indirect et du discours narrativisé interviennent plutôt en ouverture de nouveaux échanges ; quant au discours narrativisé, son caractère elliptique contribue à la vivacité du récit. De ce fait, **les segments au DD balisent généralement avec une forte pertinence l'évolution du personnage principal.** » (Adam 2010 : 287) (nous soulignons)

L'observation de la représentation de la parole des personnages de *Grisélidis* s'approche des conclusions de J.-M. Adam sur les contes en prose. Trois personnages, dont les deux principaux, ont le privilège du discours direct : le prince, Grisélidis et l'Orateur<sup>46</sup>.

Le souverain est celui qui parle le plus (185 vers) avec deux grands discours encadrant la prise de parole des personnages, trois monologues et cinq dialogues avec Grisélidis. D'ailleurs, il est aussi celui qui emploie le plus de *SI*. Comme nous l'avons vu, le monarque est un bon orateur mais sa parole est souvent mensongère et manipulatrice : « Le prince sait s'y prendre, il manie habilement la rhétorique et possède un art de la mise en scène consommée, il sait habilement préparer ses effets. » (Defrance 2006 : 25).

Ainsi, son langage reflète l'ascendant qu'il a sur les autres personnages. D'ailleurs, la majorité des occurrences de *SI* soulignent sa domination d'autrui (ou sa peur de la perdre) :

Extrait n°1 : « **Si** donc vous souhaitez qu'à l'hymen je m'engage [...] / D'une **obéissance** achevée / Et qui n'ait **point de volonté** [...] » (vv. 112-8) (nous soulignons)

Extrait n°2 : « Ou courez-vous **si** prompte et **si** légère ? » (v. 355) ; « Ouy, je vous aime, & **je vous ay choisie**/ [...] / Pour passer avec vous le reste de ma vie / **Si** toutefois mes vœux ne sont pas rejettez. » (vv. 361-4) (nous soulignons)

<sup>45</sup> Ce sous-chapitre est en lien avec le tableau de la représentation de la parole/pensée des personnages qui se trouve en Annexes 3: n°3.3, p. XXIV.

<sup>46</sup> L'Orateur n'utilise pas le morphème *SI* dans son discours, c'est pourquoi nous n'en parlons pas. Mais on peut signaler au passage que les allers et retours entre le DD de l'Orateur et la voix narrative créent la même distance ironique que celle employée avec le prince et Grisélidis.

Extrait n°4 : « **Si** ses vertus sont véritables / Les traitements **les plus insupportables** / Ne feront que les affermir. » (vv. 490-3) (nous soulignons)

Extrait n°7 : « **À l'éprouver si** je veux réussir, / **C'est-là** qu'il faut que je m'adresse, [...] » (vv. 544-5) (nous soulignons)

Extrait n°11 : « Afin que de ces dons **si** grands, **si** précieux, / **La Terre** se voyant parée, / [...] / Et par reconnaissance en rende grace aux **Cieux**. » (vv. 679-82) (nous soulignons)

Extrait n°13 : « Et **si** dans tous les temps doit vivre la mémoire / [...] / Dont **j'auray couronné** sa suprême vertu. » (vv. 883-6) (nous soulignons)

Dans l'extrait n°1, la promesse sous condition montre, par sa forme, une emprise sur autrui. Ainsi, il accepte de se marier à la condition que l'épouse lui obéisse totalement.

Dans l'extrait n°2, il initie l'échange (comme dans la majorité des dialogues), puis sa parole montre qu'il détient le pouvoir : comme il l'aime, il la choisit sans même tenir compte des sentiments de sa future femme. De plus, la construction syntaxique de sa demande en mariage ressemble plus à une assertion qu'à une requête.

Dans les extraits n°4 et n°7, il n'hésite pas à abuser de sa toute-puissance pour éprouver Grisélidis.

Dans les extraits n°11 et n°13, comme vu dans l'analyse, le souverain se pose en démiurge, assurant – tout autant, sinon plus – sa propre gloire à travers la renommée et la sanctification de Grisélidis.

Contrairement à la parole trompeuse du roi, nous avons vu que celle de Grisélidis est franche. La syntaxe, le lexique et la construction des vers de la jeune femme montrent aussi sa maîtrise rhétorique (son discours étant ponctué de figures de style, telles que : parallélismes, inversions, anaphores, adjectifs antéposés). Son langage ne reflète pas son origine bucolique, mais celui d'une femme lettrée. En parallèle, l'emploi des *SI* souligne un discours louangeur envers le monarque et surtout sa soumission à celui-ci :

Extrait n°3 : « **Si j'avois épousé** le moindre du Village ; / **J'obeïrois**, son **joug** me seroit doux, / Hélas ! combien donc davantage, / **Si je viens** à trouver en vous, Et mon **Seigneur** & mon Epoux. » (vv. 378-82) (nous soulignons)

Extrait n°5 : « **S'il** n'a pas ce dessein, du moins suis-je assurée / Que telle est du **Seigneur** la conduite sur moy / Et que de **tant** de maux l'ennuieuse durée, / **N'est que** pour exercer ma constance & ma foy. » (vv. 514-21) (nous soulignons)

Extrait n°6 : « Vous estes mon Epoux, mon Seigneur & mon **Maistre**, / [...] / Que rien ne m'est si cher **que** de vous **obeir**. » (vv. 713-7) (nous soulignons)

Extrait n°12 : « **Si** le **Ciel** favorable eust écouté mes vœux, / Serait presque aussi grande, & peut-être aussi belle. (vv. 803-804) (nous soulignons)

Les extraits n°3 et n°6 montrent la sujétion de Grisélidis au monarque, effectivement avant d'être épouse (et reine) elle se pose en sujet. De plus, les termes utilisés (obeir, joug, Maistre) soulignent son asservissement à l'autorité patriarcale du mari et souverain.

L'extrait n°5, en miroir de la réaction du prince (extrait n°4), montre qu'elle lui pardonne sa cruauté et qu'elle se soumet complètement à ses mauvais traitements. La variante du *SI* construite avec l'adverbe intensif « tant » souligne encore les excuses qu'elle lui accorde.

L'extrait n°12 montre que Grisélidis se laisse gouverner par l'autorité divine (« Ciel »), or comme le monarque est le représentant de Dieu sur terre, elle s'y soumet complètement.

Ainsi, la soumission de Grisélidis fait écho à l'absolutisme du roi. Les deux personnages semblent donc former les deux faces antagonistes d'une même médaille, reliés par un trait langagier commun : la louange de l'autre.

Toutefois, le langage de Grisélidis évolue au fil de la nouvelle, dans le sens où elle prend plus d'initiative dans les tours de parole. En effet, jusqu'à ce qu'elle soit répudiée, le prince initie tous les dialogues avec elle. Puis, au moment de son bannissement, elle se présente au souverain et entame le dialogue (vv. 724-731)<sup>47</sup>. Cette prise d'initiative se répète au moment de la rencontre avec la nouvelle promise du roi. Lors de ce dialogue (vv. 810-824)<sup>48</sup> le temps de parole de Grisélidis dépasse même celui du prince. Néanmoins, le souverain garde le dessus puisqu'il rabaisse son épouse lors de ces tentatives de prise de parole et de pouvoir.

---

<sup>47</sup> Voir Annexes 3: n°3.3: Représentation de la parole des personnages, p. XXIII.

<sup>48</sup> *idem*.

« **L'ouverture du dialogue est souvent réservée aux sujets occupant dans l'interaction une position dominante** [...]. Avoir le privilège d'entamer la conversation, c'est être en mesure **de décider de son orientation générale, et de "donner le ton"** [...]. » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 89-90) (nous soulignons)

Si le prince se garde de laisser quiconque usurper sa place dominante, c'est pourtant la voix narrative qui occupe le plus le terrain et oriente à souhait l'interprétation des événements. Effectivement, « [...] la voix intermédiaire [du] narrateur, qui se glisse entre le prince et le peuple [mais aussi Grisélidis], voix qui révèle les pensées secrètes, dévoile les dérives de la volonté de puissance [...] » (Defrance 2006 : 26) est une « [...] voix démystifiante et accusatrice » (Defrance 2006 : 27). Ce jeu introduit de la distance et de la nuance par rapport à la caractérisation des personnages et de leurs actions, comme le montre l'analyse des occurrences de *SI*.

En effet, sous le discours épideictique se dégage une tonalité satirique. Nous pensons que le décodage du récit, proposé en filigrane par le narrateur, offre une alternative à une lecture littérale.

D'autre part, le parcours à travers l'emploi des *SI* dans le discours des personnages montre que même s'ils sont peu nombreux, les occurrences du morphème sont toujours placées à des moments importants du récit par rapport à la structure de la nouvelle et à la causalité narrative :

- Transformation de la situation initiale/noeud : discours initial du prince, demande en mariage, promesse de Grisélidis ;
- Action (Ré-Action): tourments infligés à Grisélidis, réaction exemplaire de celle-ci, méfiance accrue du prince, réaction de Grisélidis à son bannissement, réaction maternelle de Grisélidis à la vue de la promesse du prince ;
- Dénouement: discours final du prince.

Les emplois du morphème *SI* en tournure hypothétique tendent majoritairement vers une réalisation de leur valeur en puissance, tout comme les structures intensives sans corrélation (*SI* 2.2) du discours direct. Ces dernières, comme déjà mentionné, sont encore plus liées au système hyperbolique qui traverse le texte et renvoient à une réalité incroyable.

En effet, le tour de force de la suspension de la consécutive est justement d'affirmer un haut degré de réalité (proche de la thèse et éloignée de l'hypothèse), réalité paradoxalement merveilleuse.

Ainsi, le récit – censé être vraisemblable – se teinte de merveilleux en regard de la caractérisation hyperbolique des personnages à laquelle participent fortement les structures intensives corrélées (SI 2.1) et non corrélées (SI 2.2). Bien entendu ce sont les structures intensives de la voix narrative qui amplifient ce phénomène comme nous allons le voir de façon plus précise dans le chapitre suivant.

### **3.2.4 Grisélidis, conte en puissance? Parodie du romanesque et de la pastorale?**

A partir de l'analyse des occurrences de *SI* du narrateur (que nous n'avons pas encore étudiées) et plus particulièrement celles intensives, nous allons tenter de montrer que *Grisélidis* se rapproche plus de l'esthétique du conte de fée littéraire que de celui réaliste de la nouvelle. Bien que les genres ne soient pas les mêmes au dix-septième siècle qu'aujourd'hui, comme le signale Christine Rousseau dans son travail sur la rhétorique mondaine des contes de fées littéraires :

« Les catégories du XVII<sup>ème</sup> siècle sont différentes des nôtres, mais sont **également fluctuantes au XVII<sup>ème</sup> même**. Aurélia Gaillard rappelle que "en 1660 [...] le même mot *fable* évoquait en fait un mode de fonctionnement général, celui **d'une fiction qui pouvait prendre les traits de ce que désormais nous appelons un mythe, une fable ou un conte, une nouvelle**". » (Rousseau 2002 : 11) (nous soulignons)

D'ailleurs, si l'on prend la définition du *Dictionnaire de l'Académie*<sup>49</sup> de 1694, la nouvelle se définit comme : « certains contes d'aventures extraordinaires, certaines petites histoires, comme les contes de Bocace, [...] ». ce qui montre la perméabilité des genres. Toutefois, nous aimerions montrer – à partir de la comparaison du texte de Perrault avec l'original de Boccaccio et la réécriture (plus romancée) de Petrarca – que la reconfiguration de l'académicien se distancie du

---

<sup>49</sup> *Dictionnaire de l'Académie française* 1694, *op. cit.*, p. 118, t. 2.

ton réaliste de ses prédécesseurs italiens et s'approche de celui des contes sans toutefois en être un<sup>50</sup>.

« Le récit de Boccace [...], présente une **trame simple, un ton neutre et réaliste**. La scène de la rencontre, au bord du ruisseau, la gradation des épreuves, au nombre de quatre (**typique de la morphologie du conte**), la fausse mort de l'enfant ne s'y trouvent pas. [...] **Ce récit est beaucoup plus prosaïque** » (Saupé 1997 : 129) (nous soulignons)

En effet, si l'on étudie les étapes de la narration chez Perrault, l'histoire est romancée et comporte beaucoup plus de détails en ce qui concerne les relations amoureuses, les personnages et les lieux (nature, palais, etc.).

D'ailleurs, ces descriptions ne sont pas faites sur un mode réaliste, elles sont hyperboliques et plutôt générales, à l'instar de celles de *Peau d'Asne* et des autres contes en prose. « La caractéristique essentielle de la description du conte est qu'elle est nécessairement superlative et assez vague pour que chacun se représente le "meilleur" de ce qui puisse être » (Rousseau 2002 : 28). Effectivement, *Grisélidis*, comme nous le verrons dans l'extrait n°18, frise l'allégorie tant l'idéalisation est puissante.

De plus, les interventions méta-énonciatives (souvent ironiques) ne sont pas présentes dans les versions italiennes de *Grisélidis*, mais seront nombreuses dans les contes à venir (à commencer par *Peau d'Asne*), conférant à cette première nouvelle un « statut programmatique dans le processus de reconfiguration générique » (Adam & Heidmann 2010 : 42) que le conteur débute dans ce premier recueil et poursuit dans les contes en prose.

L'avertissement de la Préface de 1694 annonce que *Grisélidis* est un récit vraisemblable :

« L'Histoire de la Matrone d'Ephese est de la mesme nature que celle de Grisélidis : ce sont l'une & l'autre des Nouvelles, c'est-à-dire, des **Recits de choses qui peuvent estre arrivées, & qui n'ont rien qui blesse absolument la vray-semblance.** » (Préface 1694) (nous soulignons)

---

<sup>50</sup> La formule rituelle « Il était une fois » marquant le seuil du merveilleux ne figure pas dans *Grisélidis*, mais se trouve dans *Peau d'Asne* et *Les Souhairs ridicules*, sous-titrés comme contes et présentant des aspects merveilleux (Fées, Jupiter, etc.) absents de la nouvelle.

Effectivement, dans la version de Perrault, « rien ne blesse la vraisemblance » au sens strict du terme. Rien ou presque, excepté la qualification exceptionnelle de Grisélidis, soulignée par les *SI*, c'est pourquoi nous pensons que le style épideictique contribue à créer la merveille.

En effet, le système hyperbolique qui traverse l'ensemble de la nouvelle (auquel participent activement les structures intensives, mais aussi celles hypothétiques) amène le récit vers un genre romanesque et merveilleux, tout en l'éloignant du style réaliste de Boccaccio.

Aussi, B. Didier rapproche ce récit d'un conte : « s'il y a des éléments, des ajouts de Perrault empruntés à la vie du XVII<sup>e</sup> siècle, on est cependant frappé par la façon dont il se place sur le registre de l'irréel. [...] Peut-être Perrault renforce-t-il l'aspect féerique, et contribue-t-il à nous éloigner de la société française du XVII<sup>e</sup> siècle ? » (1990 : 106).

Serait-ce par crainte de la censure, face à la critique déguisée du pouvoir en place ? Ce décodage (possible parmi d'autres et c'est la force de ce récit) permet de voir le recours au merveilleux (fait sur le mode irréel des contes) comme un brouillage salutaire par rapport à la censure.

En tous les cas, les liens que font B. Didier (et Y. Saupé) avec la pastorale vont dans le sens d'une réécriture romanesque de la nouvelle – « [...] on y retrouve non seulement cette musicalité très particulière des livrets en attente de leur musique, mais les inévitable **topoi de la pastorale galante**, à commencer par l'hypothèse de départ : un prince amoureux d'une bergère. » (Didier 1990 : 106, nous soulignons) – s'éloignant d'un style prosaïque, tout en s'approchant de la parodie comme déjà évoqué dans les chapitres précédents.

« **L'excès même de la louange se doit d'éveiller notre méfiance et peut faire penser à de la parodie qui s'exprime par la même emphase** : le lecteur-auditeur peut prendre le récit au sens littéral ou au sens parodique. Ainsi, le narrateur n'est pas responsable de l'interprétation du lecteur qu'il peut contredire ou non, à son gré, **procédé très subtil. De cette manière, Perrault subvertit la nouvelle de Boccace et la fait sienne.** » (Saupé 1997 : 130) (nous soulignons)

« Parodie du romanesque, assez subtile pour passer inaperçue à une lecture rapide et de bonne foi, mais que révèle l'étude du champ lexical. Celui de **l'amour et de la tendresse**

l'emporte, puisque c'est le sujet même de la nouvelle : "amour", "aimer", "ardeur", "leurs feux les plus constants", "ces deux jeunes amants" [...]. Mais le **champ lexical de la douceur mêlée de sérénité** est encore plus étendu : l'épithète "doux" se retrouve six fois, le vocable "douceur" six fois aussi, l'adverbe "doucement" une fois. » (Saupé 1997 : 129) (nous soulignons)

A ces champs lexicaux (qui sont tous très proches en terme d'effets de sens) nous aimerions ajouter le verbe « voir » (en lien avec le thème du regard<sup>51</sup>) pour celui de « l'amour ». Nous avons aussi repéré que les épithètes « vif » et « belle/beau » ainsi que le vocable « Beutez » reviennent souvent et tendent vers le merveilleux, en intensifiant la caractérisation des objets et des personnes (et surtout de Grisélidis), c'est pourquoi nous avons isolé un autre champ, celui de la « beauté lumineuse ».

Ce champ lexical est souvent associé à la beauté de Grisélidis, mais plus qu'à celle physique, c'est surtout à celle intérieure et à son intelligence qu'il renvoie. De plus, nous avons relevé que ces champs lexicaux sont souvent amplifiés par les structures intensives en *SI* (et variantes : « tant », « tel » et « tellement »).

Si l'on reprend les premières étapes de la narration, après le portrait du prince l'histoire enchaîne sur le discours et la promesse du souverain (extrait n°1) qui va en quelque sorte permettre au récit de se nouer et surtout à la trame romanesque de se tisser. Effectivement, la décision du prince de se marier est différente dans la version de Perrault, par rapport aux sources italiennes.

« **Cherchez** une jeune Beauté [...]

Je la prendray quand vous l'aurez **trouvée** ». (vv. 112-118) (nous soulignons)

Les verbes utilisés dans la promesse sous condition : « chercher » et « trouver » font écho à la chasse – activité de prédilection du souverain (à l'instar de son modèle Louis XIV), *topos* du romanesque – et au terme *trovatore*, présent dans les textes italiens. *Trovatore* signifie troubadour (trouvère) et renvoie au poète-musicien de la tradition littéraire médiévale. Dans la traduction française du *Décameron*, le mot est d'ailleurs traduit par « auteur ». Les auteurs italiens font sans doute référence à cette tradition.

---

<sup>51</sup> « Le thème du regard est très répandu dans la littérature amoureuse et précieuse, du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle ; le regard suscite l'amour, et surtout le coup de foudre. » in Yvette Saupé 1997, *Les Contes de Perrault et la mythologique*, Paris-Seattle-Tübingen: Biblio 17, p. 150. Le Prince voit Grisélidis et en tombe amoureux, à l'instar de la Princesse et du Prince dans *Peau d'Asne*.

❖ **Extrait n°IIA<sup>52</sup> : *Decamerone***

« Ma poiche pure in queste catene vi piace d'annodarmi, e io voglio esser contento; e acciò che io non abbia da dolermi d'altrui che di me, se mal venisse fatto, **io stesso ne voglio essere il trovatore**, affermandovi che, cui che io mi tolga, se da voi non fia come donna onorata, voi proverete con gran vostro danno quanto grave mi sia l'aver contra mia voglia presa moglie a' vostri prieghi. » (Boccaccio 1951-1952 : 1272-3) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°IIB: *Senile***

« Pur di buon grado al volere de' miei soggetti assoggettare io mi voglio, e me stesso commettere alla fede e alla prudenza vostra. Ma della donna mia voglio **io medesimo essere il trovatore**, e da questa cura prosciogliendovi, in me tutta l'assumo. » (Petrarca 1870-1879 : 1370)

Dans les versions italiennes, l'insistance du marquis pour le choix de l'épouse est soulignée, alors que dans la réécriture française le prince demande à ce qu'on lui cherche une épouse, pourtant – sans référence directe aux troubadours et trouvères – on retrouve aussi le motif de la quête amoureuse qui rappelle celle des romans médiévaux et héroïques. En effet, le souverain trouve lui-même son épouse grâce au hasard d'une rencontre. Mais c'est surtout la façon dont est contée cette rencontre qui renvoie au romanesque et à la tradition médiévale de l'amour courtois.

« Le **merveilleux des romans de chevalerie** de la Renaissance (eux-mêmes réinvestis par les romans du courant précieux) est largement présent dans les contes de fées. **La galanterie, le fin'amor et la bravoure sont des thématiques reprises fréquemment ; la thématique dominante des contes étant l'amour et les moyens de parvenir au bonheur.** Le romanesque des contes se traduit par **l'idéalisme des personnages qui appartiennent à une catégorie très restreinte** : la royauté, la haute aristocratie ou le monde utopique des bergers. [...] Dans les **romans héroïques**, tout y est grand ; de même dans les contes, **les personnages ainsi que leurs actions sont superlatifs** : les héros sont les plus beaux du monde [...] ; ils sont **stéréotypés** et sans épaisseur psychologique [...] ». (Rousseau 2002 : 38) (nous soulignons)

Le conteur ajoute ainsi une dimension amoureuse à la rencontre du prince et de Grisélidis qui ne figure pas dans les récits italiens. D'ailleurs, « si l'on suit la structure narrative de *Grisélidis*, on y retrouve, très appuyés tous les *topoi* du genre romanesque » (Saupé 1997 : 127), comme le montrent les extraits n°16 à n°22 dans lesquels on retrouve des occurrences de *SI*.

---

<sup>52</sup> Rappel: la traduction des extraits en italien se trouve en Annexes 3: n°3.4, pp. XXIV-XXVIII.

**Extrait n°16 : Contexte de la chasse (2.2.1) :**

❑ **SI 3.5**

« S'estant **instruit** par un des siens  
Si **tout** est prêt, **si** l'on est sur la trace,  
Il **ordonne** aussi-tost qu'on commence la chasse,  
Et fait donner le Cerf aux chiens. » (DI Prince, vv. 133-136) (nous soulignons)

Les *SI* de type interrogatif sont uniquement présents dans le discours indirect du prince, rapporté par la voix narrative (extraits n°16 et n°17).

L'épisode de la chasse est une étape importante du récit, puisqu'elle amène le prince à rencontrer Grisélidis. La structure interrogative (avec la répétition du morphème *SI*) montre le caractère prudent du souverain: il fait organiser ses parties de chasse et questionne ses gens pour s'assurer que tout est prêt. De plus, il est le maître de la chasse, comme le souligne le verbe « ordonner » (v. 135). Cette maîtrise de la situation contraste avec l'égarement qui précède la rencontre et les dimensions non contrôlées du « hazard » et de la « destinée » (v. 143) qui interviennent dans la narration et bouleversent l'univers très organisé du monarque.

**Extrait n°17<sup>53</sup> : Premier échange entre les futurs amants (2.2.4) :**

❑ **SI 3.5**

« **Saisi** d'une **frayeur** pour luy **toute nouvelle**,  
Il s'approche **interdit**, & **plus** **timide** qu'elle,  
Luy dit d'une **tremblante voix**,  
Que de **tous** ses Veneurs il a **perdu** la trace,  
Et luy **demande si** la chasse  
N'a point passé quelque part dans le bois. » (DI Prince, vv. 188-193) (nous soulignons)

En effet, le premier échange entre les amants (extrait n°17) montre le monarque dans une posture où il ne maîtrise plus la situation : « saisi d'une frayeur [...] toute nouvelle », « interdit, & plus timide qu'elle », « tremblante voix », « perdu », « demande ».

De plus, la réponse de Grisélidis à la demande du prince est rapportée en discours direct, contrairement à la question du souverain en discours indirect.

---

<sup>53</sup> Nous plaçons volontairement l'extrait n°17 après le n°16 (bien qu'il se produise chronologiquement après la rencontre de l'extrait n°18) parce qu'il présente la même structure interrogative que le n°16 et semble en être le miroir antithétique.

Le choix du discours indirect pourrait ainsi refléter une mise à distance de la parole du monarque afin de souligner son manque d'assurance. Effectivement, c'est le seul moment du récit où le prince ne se pose pas en dominant et cette tournure en *SI* interrogatif – contrairement à la précédente – souligne sa position basse. Il semble donc qu'il y ait un jeu de symétrie entre ces deux extraits rapportant les paroles du souverain en discours indirect et construits avec le même type de *SI*.

Si la structure interrogative de l'extrait n°16 souligne la maîtrise du monarque, la seconde (extrait n°17) montre le contraire, à l'instar de l'épisode de l'égarement (extrait n°18), soulignant indirectement son caractère ambigu. Ces deux tournures sont intéressantes en regard de la figure du prince, puisqu'elles en donnent deux images contrastées.

Patrice Soler écrit à propos du conte que « l'esthétique de la surprise inhérente au genre ouvre tout conte sur des abîmes » (2001 : 75). Or, la surprise liée à la rencontre du Prince et de Grisélidis (extrait n°18) est l'un des effets ajoutés par Perrault à la nouvelle qui la différencie des versions précédentes et la rapproche du conte de fées. Effectivement, dans les sources italiennes la scène de la rencontre n'est pas opérée sur un mode romanesque.

#### ❖ Extrait IIIA : *Decamerone*

« Erano a Gualtieri buona pezza piaciuti **i costumi d'una povera giovinetta** che d'una villa vicina a casa sua era, **e parendogli bella assai, estimò che con costei dovesse aver vita assai consolata; e per ciò, senza più avanti cercare, costei propose di volere sposare;** e fattosi il padre chiamare, con lui, che poverissimo era, si convenne di torla per moglie. » (Boccaccio 1951-1952 : 1273) (nous soulignons)

#### ❖ Extrait IIIB : *Senile*

« Vicina al suo palazzo era una villa di pochi e poveri abitanti, de' quali il più povero fra tutti ebbe nome Giannucole; e poiché talvolta sugli umili tuguri discende **la grazia celeste**, aveva quegli sortita una sola figliuola per nome **Griselda, bella assai della persona, ma d'indole così buona, di costumi sì fattamente illibata** ché non poteva desiderarsi di più. Avvezza a povero cibo ed allevata nella miseria, **mai** non conobbe delicatezze, mollezza, piaceri, e nel verginale suo petto accoglievasi un'anima al tutto virile. **Tutta** amore e tenerezza verso il vecchio suo padre, **menava a pascere il suo piccolo gregge**, traendo intanto il filo dalla rocca, in ogni cosa porgevasi modello e specchio di pietà e di

obbedienza filiale. [...] Presso quella villa soventi volte passando Gualtieri, non per giovanile baldanza, **ma per impulso di senile prudenza** aveva sulla fanciulla fissato lo sguardo, e con **sottilissima perspicacia** [...], si risolse non solamente a prender moglie, ma a prender non altra che costei. » (Petrarca 1870-1879 : 1371-1372) (nous soulignons)

La version du *Décameron* ne laisse pas de place à la romance puisque Gautier choisit sa femme sur des critères raisonnés, sans hasard ni surprise. On retrouve d'ailleurs ce même choix dans la réécriture de Pétrarque où le marquis est dirigé par sa raison et non par ses pulsions : « non per giovanile baldanza, ma per impulso di senile prudenza aveva sulla fanciulla fissato lo sguardo »<sup>54</sup> (Petrarca 1870-1879: 1372).

Par contre, le texte de Petrarca est plus romancé que celui de son prédécesseur. En effet, il décrit de façon plus détaillée Grisélidis: touchée par la grâce divine « sugli umili tuguri discende la Grazia celeste »<sup>55</sup> (Petrarca 1870-1879 : 1371) et pleine de dons, tels que la tendresse pour son père et l'obéissance filiale exemplaire.

On retrouve aussi une référence à la pastorale « menava a pascere il suo piccolo gregge »<sup>56</sup> (Petrarca 1870-1879 : 1371) et surtout un amour naissant ou du moins une inclination du marquis pour Grisélidis :

« [...] e con sottilissima perspicacia divinando quella virtù superiore all'età ed al sesso che agli occhi del volgo dalla umiltà della condizione tenevasi nascosta, **contro quanto per lo innanzi aveva pensato**, si risolse non solamente a prender moglie, ma a prender non altra che costei. »<sup>57</sup> (Petrarca 1870-1879 : 1371) (nous soulignons)

Toutefois, contrairement à la nouvelle de Perrault, la version de Petrarca ne s'attarde pas sur les sentiments du marquis. En outre, il n'y a ni surprise, ni lieu propice à la rencontre, ni coup de foudre, ni sentiments qui s'amplifient. Les versions italiennes de la rencontre concordent donc plus avec un genre réaliste dépouillé de passion amoureuse.

---

<sup>54</sup> "Gautier [...] avait quelquefois fixé les yeux sur cette jouvencelle, non avec la lascivité d'un jeune homme, mais avec la gravité d'un vieillard" in Pétrarque 1970, *op. cit.* p. 267.

<sup>55</sup> "la faveur céleste visite quelquefois la chaumière de l'indigent" in *idem*.

<sup>56</sup> "menait paître le peu de brebis" in *idem*.

<sup>57</sup> "Il avait deviné d'un regard perçant sa rare vertu au-dessus de son sexe et de son âge, que l'obscurité de sa condition cachait aux yeux du vulgaire. **Il en avait conçu le désir de se marier, ce qu'il n'avait jamais voulu faire jusqu'alors**, et en même temps de ne prendre pour femme que cette jeune fille, et pas d'autre" in *idem*.

Dans la reconfiguration de Perrault plusieurs étapes romanesques préparent la rencontre avec la dame : la chasse (extrait n°16), puis l'égaré et la description du lieu de la rencontre (extrait n°18).

**Extrait n°18 : *La rencontre (locus amoenus), description de Grisélidis (2.2.2) :***

□ SI 2.1

« Le Prince, par <i>hasard</i> ou par sa destinée,	champ lexical « beauté
Prit une <i>route détournée</i>	lumineuse »
Où nul des Chasseurs ne le suit ;	champ lexical de la merveille
Plus il court, plus il s'en sépare :	champ lexical « douceur » et
Enfin à tel point il s'égaré	« amour »
Que des chiens & des cors il n'entend plus le bruit.	
L'endroit où le mena sa <i>bizarre</i> aventure,	
Clair de ruisseaux & sombre de verdure,	
Saisissoit les esprits d'une <i>secrette</i> horreur ;	
La simple & naïve Nature	
S'y faisoit voir & si belle & si pure,	
Que mille fois il bénit son erreur	
Rempli des douces <i>resveries</i>	
Qu'inspirent les grands bois, les eaux & les prairies,	
Il sent soudain frapper & son cœur & ses yeux	
Par l'objet le plus agreable,	gradation : agreable-doux-aimable
Le plus doux & le plus aimable	
Qu'il eût jamais veu sous les Cieux. »	(vv. 143-160)

L'hyperbole parcourt ces vers en parallèle des adverbes intensifs. La première structure intensive corrélée – construite avec l'adverbe « tel » variante du *SI* – amplifie l'égaré du jeune homme tout en agissant sur la causalité narrative : grâce à son égaré il surprend Grisélidis filant au bord de l'eau.

Ainsi, la rencontre avec l'élue est décisive sur le plan narratif et permet au récit de prendre un tour plus sentimental tout en renvoyant à la pastorale et – de façon parodique – à son modèle *l'Astrée*.

« Tel est le premier message du "roman pastoral" et autre "bergeries" dont *l'Astrée* est le monument : quitter les apparences et toute trivialité pour la **recherche d'un idéal de pureté et d'absolu** dont la quête amoureuse, **obstinée et exigeante** est le symbole. [...] L'Astrée fait rêver d'**innocence, de communion avec la nature** : elle valorise **la tendresse et la douce amitié**. » (Darcos 1992 : 141-142) (nous soulignons)

Comme dans la pastorale, le prince est en quête de pureté et d'absolu. Dans cet extrait la bergère et son environnement répondent à un idéal d'innocence en parfaite communion avec la nature. On retrouve aussi les valeurs de la tendresse et de la douce amitié tout au long du récit (à travers les champs lexicaux déjà cités).

Toutefois, le ton de *Grisélidis* est parodique. En effet, tout au long de la nouvelle, les épithètes « obstinée et exigeante » censées qualifier la quête amoureuse, décrivent plutôt la défiance et la cruauté du monarque envers son épouse. D'ailleurs, si « l'Astrée fait rêver d'innocence », *Grisélidis*, excepté le personnage éponyme, montre plutôt la corruption des mœurs.

De plus, l'hyperbolique bergère est tellement incroyable qu'elle semble naître de l'imagination « remplie de douces resveries » du prince. Notons que l'idéal pastoral (faisant écho à un paradis perdu) n'a pas de correspondance réelle avec la campagne et le monde paysan du XVII<sup>ème</sup> siècle<sup>58</sup>.

La description du paysage renvoie au *topos* du *locus amoenus*, lieu propice à la rencontre amoureuse. De l'univers civilisé<sup>59</sup>, artificiel et public de la cour (auquel le souverain s'échappe par la chasse) le récit nous emmène dans une contrée plus sauvage, naturelle et privée, proche de la merveille comme l'indiquent les expressions : « hazard », « route détournée », « bizarre aventure », « secrète horreur », « inspirer » et « resveries ». L'oxymore « clair vs sombre » pourrait symboliser la tonalité qui se dégage tout au long de la narration des caractères de *Grisélidis* (clarté et pureté) et du prince (humeur noire).

La caractérisation de la nature : « simple », « naïve », « belle » et « pure » fait écho aux qualités morales de la bergère (décrites tout au long du récit) mais surtout à un monde exempt des vices de la cour (*topos* de la pastorale). D'ailleurs, la structure intensive corrélée construite sur des rythmes binaires : « La simple & naïve Nature / S'y faisoit voir & si belle & si pure, / Que [...] » (nous soulignons)

---

<sup>58</sup> L'ouvrage de Pierre Goubert 1996, *Le siècle de Louis XIV*, Paris: éditions de Fallois, pp. 19-82, montre le fossé entre la réalité historique et les représentations littéraires du monde campagnard.

<sup>59</sup> Au sens de la civilité: courtoisie (dont le modèle pourrait être *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione).

appuie sur les deux caractéristiques qui symbolisent aussi Grisélidis : sa beauté physique, mais surtout la pureté de son âme.

L'apodose de la tournure corrélée souligne l'état de grâce du souverain: « Que mille fois il **bénit** son erreur / Rempli de douces resveries » (vv. 154-155, nous soulignons).

Le présent de narration<sup>60</sup> distillé dans ces vers semble souligner le caractère intemporel de ce moment essentiel du récit, qui illustre « la rencontre coup de foudre du chasseur blessé par l'amour » (Saupé 1997 : 127), avant d'esquisser un autre *topos* de la littérature romanesque :

« Le portrait de style pétrarquisant de l'héroïne, "teint de lys", "yeux bleus", "brillant incarnat" dû à la pudeur surprise [vv. 166-173 et 178-182]. A cette beauté pure correspond un caractère parfait : "simplicité", "douceur", "sincérité", [vv. 184-185] "gentillesse" au sens étymologique. » (Saupé 1997 : 127)

La narration suit bien une trame romanesque et la description de la rencontre avec Grisélidis – apparition enchanteresse à la limite du magique – motivée par l'esthétique de la surprise et en lien avec le « thème du regard » (Saupé 1997 : 150), fait basculer le récit dans le merveilleux au sens du "fabuleux", du "fantastique" qui régissent aussi le genre des contes.

D'ailleurs tout l'extrait n°18 est saturé par l'hyperbole et se termine en climax avec la gradation au superlatif décrivant les qualités de l'élue dans une comparative corrélatrice au subjonctif plus-que-parfait : « Par l'objet le plus agreable, / Le plus doux & le plus aimable / Qu'il eût jamais veu sous les Cieux » (vv. 158-160).

« Comme le dit Nathalie Fournier, le subjonctif plus-que-parfait "marque que l'échantillon n'est pas asserté pour lui-même **mais envisagé sur une échelle de valeurs et tendant vers le degré maximal qu'il est possible de concevoir**" (1998 : 546). Ces comparatives corrélatrices au subjonctif plus-que-parfait sont des **marqueurs d'hyperbole** permettant d'asserter un irréel du passé qui définit assez bien le temps si particulier du conte. Cette façon de **porter les propriétés des personnages au-delà de ce qui peut être décrit, perçu ou pensé**, préside à la mise en place du monde fictionnel du conte. » (Adam & Heidmann 2010 : 251)

---

<sup>60</sup> J.-M. Adam note que « les passages des temps de la narration (passé simple et imparfait) au présent de narration sont très fréquents dans *Peau d'Asne* et **ils se multiplient dans *Grisélidis* au point d'être un fait de style majeur de l'écriture de cette nouvelle.** » (nous soulignons) in J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *op. cit.*, p. 328-9.

En outre, Y. Saupé analyse aussi les vers 158 à 160 et parle « d'une amplification à l'infini "jamais", "sous les cieux". Le portrait vise à l'idéalisation la plus abstraite et va jusqu'à la désincarnation de la jeune femme pour en faire une figure **allégorique**. » (1997 : 130, nous soulignons).

Ainsi, à travers l'hyperbole, la narration met progressivement en place un monde merveilleux. Ce sont les qualités hors normes des personnages (Grisélidis surtout) qui contribuent à créer la merveille, mais une merveille teintée d'ironie comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Les extraits suivants vont dans le même sens en montrant le caractère exceptionnel de Grisélidis à travers l'opinion du prince, médiatisée par la voix du narrateur.

**Extrait n°19** Le prince retrouve Grisélidis et se renseigne sur elle (2.3.2) :

❑ **SI 2.1** : locution figée<sup>61</sup>

« Des arbres & des monts les **cimes élevées**,  
Qu'avec grand soin il avoit observées,  
Et les avis **secrets** de son fidelle **amour**, **champ lexical « amour »**  
Le guidèrent **si bien que** malgré les **traverses**,  
De **cent** routes diverses,  
De sa jeune Bergere il trouva le séjour. » (vv. 244-249). (nous soulignons)

On trouve dans cet épisode un rappel de la quête amoureuse et de l'épisode de la chasse précédant la rencontre.

En effet, le chemin qui sépare le prince de sa bien-aimée représente une sorte de périple, amplifié par la structure intensive : « [...] malgré les traverses / De cent routes diverses » (vv. 248-49) – renvoyant peut-être aux romans de chevalerie et à l'amour courtois (dans lesquels le chevalier gagne le cœur de la dame par sa bravoure).

Toutefois, dans ce récit, le prince n'a pas besoin de vaincre les épreuves, car ses désirs sont des ordres. Au contraire, c'est Grisélidis qui effectue un parcours périlleux et héroïque (sur le plan sentimental) pour conquérir le cœur jaloux de son prince, renversant ironiquement les valeurs chevaleresques.

---

<sup>61</sup> Selon le *Dictionnaire de l'Académie* 1694, *op. cit.*, t.1, p. 475, l'adverbe: *Si bien que* signifie : « Tellement que, de sorte que ».

En outre, la dimension de la nature – associée au privé et à l'intime (et peut-être à la merveille) – est propice aux développements des sentiments sincères : « Des arbres & des monts les cimes élevées / Et les avis secrets de son fidelle amour » (vv. 244-46) en opposition avec le monde de la cour où le souverain simule.

« Toute la nouvelle de Grisélidis est rythmée par ces allées et venues entre la ville et les champs et l'opposition entre le mode de vie de leurs habitants, l'innocence de la jeune bergère et la corruption des mœurs citadines. » (Saupé 1997 : 123)

Nous avons aussi remarqué, en lien avec les rythmes binaires et les oppositions entre diverses thématiques, que le conteur reprend dans cette pièce la technique rhétorique – de la comparaison et de la mise en rapport – qu'il employait dans ses premiers écrits (*Enéide burlesque*, par exemple) et qu'il reprend dans les contes en prose avec encore plus d'aplomb.

« Ce processus de mise en rapport apparaît comme une sorte de forme a priori que l'artiste projette sur le monde pour parvenir à se le représenter. Autre caractère de ces réalités duelles : dès qu'elles sont posées, elles entrent en compétition, établissent immédiatement des rapports de comparaison qui ne font intervenir la notion d'équivalence que pour la nier : c'est l'univers du plus et du moins. » (Soriano 1972 : 74-75) (nous soulignons)

Lorsqu'il s'agit de décrire la jeune bergère la comparaison tend évidemment vers le plus, vers le superlatif et l'hyperbole. Les structures en *SI* intensif non corrélées (SI 2.2) vont d'ailleurs souvent par paires, mais aussi par trois (par exemple dans l'extrait n°15) soulignant les rythmes binaires et ternaires qui scandent les vers.

### **Extrait n°20 : Augmentation des sentiments du prince pour Grisélidis (2.3.3)**

#### **□ SI 1.2 : explicative et SI 2.1**

« Plus il la voit, plus il s'enflâme champ lexical « amour »  
 Des vives beautez de son ame champ lexical « beauté lumineuse »  
 Il connoist en voyant tant de dons précieux,  
 Que si la Bergere est si belle,  
 C'est qu'une légère étincelle  
 De l'esprit qui l'anime a passé dans ses yeux. » (vv. 256-261)

Les qualités de la dame mises en avant ont trait à son caractère et se reflètent sur son physique. La caractérisation de Grisélidis est hyperbolique à l'excès :

« vives beautez », « tant de dons précieux », « [...] si la Bergère est si belle, / C'est que [...] ».

Tout d'abord, l'adjectif antéposé propose une nouvelle acception de la beauté. Ensuite, une première structure intensive construite avec l'adverbe « tant » amplifie les « dons » déjà qualifiés de « précieux ». Au final, la dernière structure plus complexe mêle une explicative (SI 1.2) avec une intensive sans corrélation (SI 2.2). L'apodose de l'explicative « C'est qu'une légère étincelle [...] » est aussi la conséquence de l'intensif « si belle ».

De plus, cet adverbe intensif non corrélé renvoie aux vers précédents, puisque comme déjà mentionné avec C. Plantin, *SI* est un « intensifieur discursif » (1985 : 42).

Ainsi, à travers les yeux du prince, le narrateur cherche à faire adhérer le lecteur à l'exception de Grisélidis. Dans cet extrait (comme dans le n°18), le sens de la vue est important et renvoie à la symbolique amoureuse de la thématique du regard (propre à la littérature romanesque et précieuse). D'un côté il y a la vision du prince – « Plus il la voit, plus il s'enflâme » (v. 256) « en voyant » (v. 258) – et de l'autre, il y a le regard de Grisélidis, miroir de la pureté de son âme : « une légère étincelle / [...] de l'esprit [...] a passé dans ses yeux » (vv. 260-61).

#### **Extrait n°21 Le prince annonce son mariage à son conseil (2.4.1)**

##### **❑ SI 2.2 :**

« Il ressent une joye extrême  
D'avoir si bien placé ses premieres amours ; champ lexical « beauté lumineuse »  
Ainsi sans plus tarder, il fit dés le jour mesme  
Assembler son Conseil & luy tint ce discours. » (vv. 262-265)

L'intensité de l'adverbe *SI* porte sur le verbe « placer ». Or, si « placer » s'utilise au XVII<sup>e</sup> siècle en référence aux sentiments, il s'emploie aussi par rapport à l'argent et peut aussi sous-entendre un placement assurant les intérêts de la personne. Ainsi, le sémantisme du verbe se prête à plusieurs interprétations, dont celle, ironique, du placement fructueux. De plus, en parallèle de cette tournure intensive, la qualification de la joie souligne une emphase certainement parodique, tout comme d'ailleurs l'empressement du prince à réunir son Conseil.

Extrait n°22 : Préparatifs du mariage (2.4.3) :

❑ SI 2.1

« Icy se font de **magnifiques** chars champ lexical « beauté lumineuse »  
D'une forme **toute** nouvelle,  
**Si beaux** & **si bien** inventez,  
**Que l'or** qui **partout** **étincelle**,  
En fait **la moindre des beautez**. » (vv. 299-303)

La structure intensive corrélée amplifie la beauté et l'ingéniosité des chars. L'emphase qui traverse cet extrait montre la grandeur et la richesse du royaume : « [...] l'or qui partout étincelle / En fait la moindre des beautez ». Or, ce métal précieux – symbole du soleil – est souvent associé au Grand roi. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 3.2.1, Perrault décrit la grandeur des préparatifs en référence au protocole de son époque. Par ailleurs, Louis XIV est parfois représenté dans un char, soulignant sa gloire et sa puissance – comme dans l'image ci-dessous – où le soleil auréole le roi qui s'élève dans le ciel, à l'instar des divinités mythologiques.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Grisélidis* semble donc faire un clin d'œil au roi de France, mais l'éloge dithyrambique des préparatifs (et de l'hymen), prend un tour ironique. En effet, tout au long du récit l'instance narrative, d'une part souligne les défauts du prince et d'autre part (en écho à la pastorale) met en balance le monde pur de la nature avec celui corrompu de la cour.

Notons que les préparatifs du mariage font écho au mariage lui-même et au transport des époux sur un char, qui reprend les symboles de la richesse du royaume et de la gloire du souverain, tout en évoquant les conquêtes militaires:

« Sur un grand char **d'or & d'ivoire**, champ lexical « amour »  
La Bergere s'assied **pleine de majesté**,  
Le Prince y monte **avec fierté**,  
Et ne trouve pas **moins de gloire**  
A se voir comme **Amant** assis à son costé,  
Qu'à marcher en **triomphe** après une **victoire** ; (vv. 406-411) (nous soulignons)

Cette allusion au char est un ajout de Perrault qui ne figure pas dans les sources italiennes qui décrivent à la place une monture :

#### ❖ Extrait IVA : *Decamerone*

« [...] e in presenza di tutti la sposò. E fattala sopra un **pallafren** montare, onorevolmente accompagnata a casa la si menò » (Boccaccio, 1951-1952 : 1276) (nous soulignons)

#### ❖ Extrait IVB : *Senile*

« [...] e fattala montare sopra un **bianco palafreno**, onorevolmente da tutto il popolo accompagnata la si menò a casa, ove furano le nozze belle e grandi, e tutto quel giorno si passò in festa e in letizia. » (Petrarca, 1870-1879 : 1374) (nous soulignons)

La version de Perrault s'ancre dans la réalité contemporaine de l'académicien et souligne de façon plus importante la richesse et le faste du mariage princier.

D'ailleurs plusieurs critiques, dont Raymonde Robert, expliquent que le conteur s'appuie sur l'étiquette de son époque pour décrire le luxe des palais, des fêtes et des mariages de l'univers des contes de fées.

« Les descriptions de ces châteaux fastueux, de ces richesses, parures et fêtes somptueuses évoquaient très précisément l'atmosphère de féerie généralisée régnant à Versailles, atmosphère que l'opéra et les divertissements royaux cultivaient. » (Robert 2002 : 368)

Les préparatifs et la longueur de la séquence des noces – à l’instar des extraits n°2 et n°3 qui présentent la demande en mariage et l’engagement de Grisélidis – montrent l’insistance de la narration sur des aspects romanesques et grandioses.

Après l’extrait n°22 les étapes du récit continuent de suivre une trame romanesque et pastorale puisqu’après avoir épousé le prince, la bergère devient mère (vv. 454-469). Les extraits n°18 à n°21, tout comme le n°23, mettent l’accent sur la conduite exemplaire de Grisélidis.

### **Extrait n°23 : Talents de Grisélidis dans son rôle de princesse (2.6.1)**

#### **❑ SI 2.1**

« Elle fit toute chose avec **tant de prudence**,  
**Qu’il** sembla que le Ciel eût versé ses **thresors**  
Avec **encore plus d’abondance**  
Sur son ame que sur son corps.  
Par son esprit, par ses **vives lumieres**, **champ lexical « beauté lumineuse »**  
Du grand monde aussi tost elle prit les manieres,  
Et **mesme dès le premier jour**  
Des talens, de l’humeur des Dames de sa Cour,  
Elle se fit **si bien** instruire,  
**Que** son bon sens **jamais embarrassé**  
Eut **moins de peine** à les conduire,  
Que ses brebis du temps passé. » (vv. 442-454)

Le narrateur met en avant un nouveau trait du caractère de Grisélidis « la prudence » soulignée par la structure intensive corrélée construite avec l’adverbe « tant » et mise en balance avec sa beauté corporelle. Comme aux vers 255-261 son intérieur est privilégié par rapport à son aspect extérieur. On retrouve la technique de la comparaison et de la mise en rapport entre deux éléments dichotomiques : "le corps vs l’âme".

La caractérisation hyperbolique et vague des dons intérieurs de Grisélidis correspond à la topique de la description des contes. La deuxième structure intensive corrélée (en *SI*) met l’accent sur le bon sens de Grisélidis et les vers qui précèdent rappellent la qualité de son esprit et de sa raison désignée par l’expression : « vives lumieres ». Les deux structures intensives sont suivies du subjonctif, intensifiant hyperboliquement une description déjà emphatique.

Notons que les deux derniers vers: « Eut moins de peine à les conduire, / Que ses brebis du temps passé » renvoient au texte de Petrarca : « menava a pascere il suo piccolo gregge » (p. 1371) cité ci-dessus en référence au contexte de la rencontre des amants (extrait n°18).

Les extraits n°18, n°20 et n°23 décrivent Grisélidis comme un personnage hors norme qui correspond plus au genre du conte de fées qu'à celui d'une nouvelle censée être vraisemblable. Dans le *Décameron*, Gautier n'est pas subjugué par Griselda et il n'y a pas cette dimension amoureuse, c'est pourquoi les extraits n°18 et n°20 n'ont pas de correspondance dans les textes italiens.

Par contre, l'académicien s'est peut-être inspiré de ses prédécesseurs pour façonner les vers de l'extrait n°23. En effet, les auteurs italiens – dans le passage correspondant à la description de l'ascension sociale et aux talents de Grisélidis dans son nouveau rôle – décrivent l'épouse du marquis avec une emphase ponctuée de structures intensives qui se rapprochent du style des Précieux.

#### ❖ Extrait VA : *Decamerone*

« La giovane sposa parve che co' **vestimenti insieme l'animo e i costumi mutasse**. Ella era, come già dicemmo, di persona e di viso bella, e così come bella era, divenne **tanto** **avvenevole**, **tanto piacevole** e **tanto costumata**, **che** non figliuola di Giannucole e **guardiana di pecore** parevastata, ma d'alcun nobile signore; di che ella faceva **maravigliare ogn'uomo** che prima conosciuta l'avea. E oltrea questo era **tanto obbediente** al marito e **tanto servente**, **che** egli si teneva **il più contento** e **il più appagato** uomo **del mondo**; e similmente verso i sudditi del marito era **tanto graziosa** e **tanto benigna**, **che** niun ve n'era che **più** che sé non l'amasse e che non l'onorasse di grado, **tutti per lo suo bene** e **per lo suo stato** e **per lo suo essaltamento** pregando; dicendo, dove dir solieno Gualtieri aver fatto come poco savio d'averla per moglie presa, che egli era il **più savio** e il **più avveduto** uomo che **al mondo** fosse; per ciò che niun altro che egli avrebbe **mai** potuto conoscere **l'alta virtù di costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco**. » (Boccaccio 1951-1952 : 1276-1277) (nous soulignons)

Les structures intensives corrélées « tanto [...] che » (qui correspondent aux adverbes intensifs corrélés français: « si/tant...que »<sup>62</sup>), les superlatifs « il più » et

<sup>62</sup> Il est d'ailleurs intéressant de voir que dans la traduction française – voir Annexes 3: n°3.4, p. XXVI – la structure corrélée ternaire: "tanto avvenevole, tanto piacevole e tanto costumata, che..." n'est pas traduite telle quelle mais divisée en deux expressions séparées par une point typographique: 1° "autant elle devint aimable et plaisante"; 2° "si gracieuse que...". Une traduction littérale aurait donné: "elle devint si avenante, si aimable et si courtoise (au sens noble) que ...".

les formules amplificatrices<sup>63</sup> « del /al mondo », « mai », « tutti », « ogni », etc. marquent l'emphase qui ressort de ces lignes, où l'auteur érige Griselda en modèle exemplaire. Dans le contexte du *Décameron*, cette emphase semble renvoyer au style de la louange (dont l'hyperbole est une figure) plutôt qu'à un excès satirique. Notons que la référence au statut de bergère (et par extension à la pastorale) est présente dans ce passage : « guardiana di pecore »<sup>64</sup>.

La thématique des vêtements comme représentation d'un statut social est soulignée dans cette citation, par deux occurrences : « La giovane sposa parve che co'vestimenti insieme l'animo e i costumi mutasse »<sup>65</sup> et « per ciò che niun altro che egli avrebbe mai potuto conoscere l'alta virtù di costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco »<sup>66</sup>.

Dans la première occurrence l'épouse s'anoblit en revêtant ses habits de marquise et dans la seconde le marquis est le seul à avoir repéré la grande vertu de Griselda, dissimulée sous ses pauvres hardes et sa condition rustique. Il est intéressant de comparer la figure du marquis de Boccaccio – capable de choisir son épouse grâce à son discernement – avec celle du prince dont la raison est obscurcie par la mélancolie.

#### ❖ Extrait VB : *Lettere*

« E tanto alla povera sposa arrise il *favore del cielo* che dopo brevissimo tempo, non nella capanna di un pastore, ma nata ella pareva ed educata in una reggia, e a tutti in modo incredibile venuta cara, ed onoranda da quelli stessi che prima conosciuta l'avevano non pareva potersi credere la figliuola di Giannucole, tanto era avvenevole, tanto piacevole, tanto costumata e nelle parole e negli atti co' quali si era conciliato l'amore dell'universale. Ed in breve, non solamente nel suo marchesato, ma per tutto, anzi che gran tempo fosse passato, seppe ella sì fare, ch'ella fece ragionare del suo valore e del suo bene adoperare per modo che da molte parti uomini e donne accorrevano sol per vederla. Così Gualtieri con umile ma virtuoso e felice matrimonio alla sua domestica pace ed all'onore del nome suo si trovò aver provveduto, dicendolo tutti il più savio ed il più avveduto uomo che al mondo fosse: perciocché niun altro ch'egli avrebbe mai potuto conoscere **l'alta virtù di**

<sup>63</sup> "du/au monde", "jamais", "tous", "chaque/chacun", etc.

<sup>64</sup> "gardienne de brebis" in J. Boccace 1951-1952, *op. cit.*, p. 690.

<sup>65</sup> "En dépouillant ses vieux habits, la jeune femme parut également changer d'esprit et de façon" *in idem*.

<sup>66</sup> "personne n'aurait su mieux que lui discerner une haute vertu, cachée sous de misérables hardes et l'enveloppe paysanne" *in idem*.

**costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco.** Né seulement aux affaires de maison mettait l'éminente dame ses diligentes soins, mais selon l'opportunité dans les affaires publiques elle encore se servait: et quand absent fût le mari, les besoins de la patrie administrava, et les querelles et les plaintes de gentilhommes jugeait et composait avec **tal** gravité de sentences, avec **tanta** maturité de conseil et **tanta** équité de jugement que **tutti** la prêchaient *scesa dal cielo* pour la prospérité de l'Etat. » (Pétrarque 1870-1879 : 1374-1375) (nous soulignons)

La réécriture de Pétrarque reprend en grande partie celle de Boccaccio, tout en ajoutant une autre caractéristique supplémentaire à Grisélidis : gouverner en l'absence du marquis. La description est faite sur un mode emphatique grâce aux tournures intensives : « Con **tal** gravità di sentenze, con **tanta** maturità di consiglio e **tanta** equità di giudizio **che** tutti la predicavano *scesa dal cielo* per la prosperità dello Stato »<sup>67</sup>. (Pétrarque 1870-1879 : 1375, nous soulignons)

La référence au divin : « il favore del cielo »<sup>68</sup>, « scesa dal cielo » ne figure pas chez Boccaccio, mais est reprise par Perrault : « Qu'il sembla que le Ciel eût versé ses trésors » (v. 443).

On retrouve dans la réécriture du conteur français le rapport entre les vêtements rustiques et les qualités morales de Grisélidis. En effet, « l'alta virtù di costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco »<sup>69</sup> se transforme en « Tant de soumission & tant de grandeur d'âme / Sous un si vil habillement » (vv. 732-733).

L'académicien ajoute l'obéissance maritale aux vertus de Grisélidis. Mais la différence se situe surtout par rapport à l'effet des qualités idéalisées de la bergère sur son époux, car dans la version du XVII<sup>e</sup> siècle, la narration insiste sur le versant amoureux des sentiments du prince pour Grisélidis, comme le montre l'extrait n°24.

De plus, la mise en balance entre la condition sociale et les vêtements de la jeune femme intervient non pas au moment où elle se marie (comme dans les versions italiennes), mais lorsque le souverain la répudie, ce qui rajoute une dimension pathétique à la scène et accentue l'émotion du prince.

---

<sup>67</sup> "Par des décisions **si** sages, par une maturité et une impartialité de jugement **si** grandes, que tout le monde la disait *envoyée du Ciel* pour le bonheur de l'Etat" in Pétrarque 1891, *op. cit.*, p. 271 (nous soulignons).

<sup>68</sup> "la faveur divine" in *ibid.*, p. 270.

<sup>69</sup> "une haute vertu, cachée sous de misérables hardes et l'enveloppe paysanne" in J. Boccace 1951-1952, *op. cit.*, p. 690.

**Extrait n°24 Réaction de Grisélidis à son bannissement. Réaction du prince**  
(3.4.4)

□ **SI 2.2** fonctionnant comme SI 2.1

« **Tant** de soumission & **tant** de grandeur d'ame champ lexical « amour »  
Sous **un si vil** habillement,  
Qui dans le **cœur** du Prince en ce mesme moment  
Réveilla tous les traits de sa première **flâme**,  
Alloient casser l'arrest de son bannissement.  
*Emû* par de **si puissants charmes**,  
Et prest à répandre des *larmes*,  
Il commençoit à s'avancer  
Pour *l'embrasser* ;  
Quand tout à coup **l'imperieuse gloire**  
D'être **ferme** en son sentiment  
Sur son **amour** remporta la victoire,  
Et le fit en ces mots répondre **durement**. » (vv. 732-744)

Dans ces vers, le narrateur nous présente la réaction du prince qui vient de répudier Grisélidis. Dans la strophe précédente, l'épouse répudiée se présente à son mari dans ses vêtements de bergère et lui demande un dernier pardon (vv. 724-731), tout en lui déclarant un amour éternel (vv. 730-31).

Dans l'extrait n°24, la première structure intensive en *SI* : « Sous un si vil habillement » est régie par une autre tournure intensive : « Tant de soumission & tant de grandeur d'ame ». Ces deux vers construits en opposition: qualités morales vs aspects physiques soulignent les vertus de Grisélidis. Comme dans l'extrait n°15 (fin de la nouvelle) on retrouve un énoncé avec l'adverbe « si » précédé du déterminant « un » marquant ici le summum négatif de la laideur vestimentaire, par opposition aux qualités morales de Grisélidis qui l'emportent. Cet antagonisme pourrait symboliser "l'être vs le paraître".

Contrairement aux autres structures du texte en *SI* intensif sans corrélation (*SI* 2.2), celle-ci semble fonctionner comme une structure corrélée, avec le pronom relatif « qui » remplaçant la conjonction « que » subordonnant marqueur de consécution. Effectivement, cette tournure a une conséquence directe sur le prince puisqu'elle « réveille tous les traits de sa première flâme » avec l'effet possible de « l'arrest du bannissement ».

La seconde structure intensive s'inscrit dans le prolongement de la première. Elle met l'emphase sur les « si puissants charmes » de Grisélidis qui provoquent une réaction émotionnelle chez le monarque: « émû », « larmes ». Ce passage montre que le prince est guidé par ses sentiments, puisqu'il « commence à s'avancer pour l'embrasser ». Cette tournure entraîne donc aussi une conséquence causale. Toutefois, le souverain reprend le contrôle de lui-même et ses froids calculs. La dualité "être (Grisélidis) vs paraître (Prince)" s'incarne dans les personnages.

La scène de la répudiation des versions italiennes est plus brève et insiste peu sur les sentiments du marquis, ce qui a pour effet de diminuer la lutte intérieure qui règne dans son esprit et le *pathos* qui en découle.

#### ❖ Extrait VIA : *Decamerone*

« Gualtieri, che maggior voglia di **piagnere** avea che d'altro, stando pur col viso **duro**, disse: [...] » (Boccaccio 1951-1952 : 1282) (nous soulignons)

#### ❖ Extrait VIB : *Senile*

« *Gualtieri che maggior voglia di piagnere avea che d'altro, stando pur col viso duro **ma con tremula voce**, [...]. Quindi non potendo frenare le **lagrime**, andonne altrove.* » (Petrarca 1870-1879 : 1384) (nous soulignons en italique les passages repris à Boccaccio)

Ces lignes montrent que si le langage du corps est aussi présent dans les versions italiennes à travers le verbe « piagnere »<sup>70</sup>, la description de la réaction du prince est plus succincte. Boccaccio est repris mot pour mot par Petrarca, à l'exception des ajouts : « *ma con tremula voce*<sup>71</sup> » et « *Quindi non potendo frenare le **lagrime**, andonne altrove* »<sup>72</sup> qui soulignent l'émotion du marquis de façon plus marquée que dans le *Décaméron*.

Toutefois, même si la réécriture de Petrarca tend plus vers le romanesque que celle de Boccaccio, celle de Perrault est encore plus sentimentale, notamment avec – en plus de ce qui a été mentionné dans l'analyse de l'extrait n°24 – le rappel du coup du foudre.

---

<sup>70</sup> "pleurer".

<sup>71</sup> "et d'une voix tremblante" in Pétraque 1891, *op. cit.*, p. 278.

<sup>72</sup> "puis il partit en pleurant" in *ibid.*, p. 279.

Paradoxalement, la fermeté du souverain semble plus marquée chez Perrault que dans les versions italiennes. Effectivement, l'adjectif « duro »<sup>73</sup> – qualifiant le visage du marquis dans les textes des Italiens – devient « durement » (v. 744) et s'applique aux paroles du prince. Dans les textes sources, les mots du marquis ne sont pas durs à ce moment-là du récit. L'académicien insiste globalement plus sur la cruauté et la fausseté du monarque que ses prédécesseurs, à l'instar des derniers extraits.

Dans la version du conteur, le départ de Grisélidis et de son père (bannis de la cour, extrait n°25) est raconté différemment par rapport aux textes sources et s'oriente vers une dramatisation pathétique des événements.

#### ❖ Extrait n°VIIA : *Decamerone*

« Giannucole, che creder non avea mai potuto questo esser vero che Gualtieri la figliuola dovesse tener moglie, e ogni dì questo caso aspettando **guardati l'aveva i panni che spogliati** s'avea quella mattina che Gualtieri la sposò; per che recatigliele ed ella **rivestitigliasi**, ai Piccoli servigi della paterna casa si diede, sì come far soleva, con forte animo sostenendo il fiero assalto della nimica fortuna. » (Boccaccio, *Decamerone* : 1283) (nous soulignons)

#### ❖ Extrait n°VIB : *Senile*

« *Giannucole che credere non avea mai potuto questo esser vero che Gualtieri, uomo nobile e superbo, la figliuola dovesse tener moglie, ogni dì questo caso aspettando in un cantuccio della piccola casa, **guardati le avea i poveri panni che spogliati** s'avea quella mattina che Gualtieri la sposò. Accortosi dunque non per alcuna voce di lei, ma per le voci di quelli che la seguivano, del suo venire, a lei si fece incontro in sulla soglia, e **la sua nudità di quelle antiche vesti ricoperse.** » (Petrarca, *Senile* : 1384) (nous soulignons)<sup>74</sup>*

Dans les versions italiennes, le père de Griselda est resté dans sa modeste demeure, où il a conservé les habits de sa fille, persuadé que le mariage ne durerait pas et c'est lui qui la revêt de ceux-ci. Ainsi, Griselda quitte la demeure du marquis, seule et vêtue d'une simple chemise, alors que dans la reconfiguration du conteur elle est vêtue en bergère et accompagnée par son père. Perrault n'a pas repris l'épisode de la chemise – pourtant poignant – mais insiste sur un autre aspect, également touchant et cruel: la chute de Grisélidis entraînant celle de son père.

---

<sup>73</sup> "dur".

<sup>74</sup> Les termes repris mots pour mots à J. Boccace figurent en italique.

### Extrait n°25 Grisélidis et son père reprennent leur ancienne vie (3.4.5)

#### ❑ SI 2.2

« Elle part aussi-tost, & regardant son Père  
Qu'on avoit revêtu de son rustique habit,  
Et qui le cœur percé d'une *douleur amere*,  
*Pleuroit* un changement si prompt & si subit. » (vv. 748-751)

La structure intensive amplifie le changement de statut des protagonistes. L'adjectif « prompt » – déjà employé par le prince au moment de la demande en mariage (extrait n°2) – souligne le renversement de la situation du père et de Grisélidis. En effet, dans le premier emploi de l'épithète, la tournure intensive sans corrélation « si prompte & si légère » (v. 355) soulignait la course de Grisélidis « trop aimable Bergere » (v. 359) dans un contexte positif et prometteur.

Au contraire, dans ces quatre vers, la structure intensive demeurée suspendue, est précédée du champ lexical de la douleur: « cœur percé, douleur amère, pleuroit ». La légèreté et le bonheur de l'extrait n°2 font place à la souffrance de la dégradation sociale. La tristesse du père renforce l'aspect pathétique de l'épisode.

Dans les versions italiennes Griselda est aussi courageuse et ne laisse pas son chagrin transparaître, par contre, le père est une figure plus aidante et plus prévenante puisqu'il conserve les anciens vêtements de sa fille afin de couvrir sa nudité, montrant ainsi son rôle adjuvant. Dans la version de Perrault, le fait que le père – vieil homme – soit aussi maltraité par le prince et en souffre, renforce la cruauté du monarque.

En outre, comme déjà évoqué<sup>75</sup>, les personnages de *Grisélidis* sont tous aveuglés par leur souverain contrairement à ceux des sources italiennes qui sont plus défiants (le peuple ne manque pas de juger le marquis) et plus réalistes.

Effectivement la version française montre des personnages manichéens typiques des contes, à l'instar du prince et de Grisélidis.

---

<sup>75</sup> Voir chapitre 3.2.2: Extrait n°15 de *Grisélidis* et extraits n°IA du *Décameron* et IB des *Lettres*, pp. 62-64.

D’ailleurs, dans l’extrait n°26 – illustrant la réaction de la bergère face aux révélations du souverain – nous allons voir que l’aspect excessif de Grisélidis est amplifié par rapport à la version de Boccaccio.

❖ **Extrait n°VIII A : *Decamerone***

« [...] e con lei insieme, la qual **d’allegrezza piagnea**, levatosi, n’andarono là dove la figliuola tutta stupefatta queste cose ascoltando sedea, e abbracciatala teneramente e il fratello altresì, lei e molti altri che quivi erano sgannarono. » (Boccaccio, *Decamerone* : 1287) (nous soulignons)

La version du *Décameron* décrit les faits de façon plus neutre puisque Griselda pleure d’allégresse, se lève avec son mari et ensemble ils étreignent leurs enfants.

❖ **Extrait n°VIB : *Senile***

« E lei che al suono di queste parole sorpresa rimase, e parve come destarsi da un sonno inquieto [...] Parve Griselda **tramortir per la gioia**, e per lo eccesso della materna pietà **perdere il senno**. Poi **d’allegrezza piangendo** si lanciò fra le braccia de’ figliuoli **baciandoli**, **ribaciandoli**, e **bagnandoli** delle sue lagrime. » (Petrarca, *Senile* : 1387)

Par contre, la réécriture des *Senile* s’approche de l’excès puisque Grisélidis s’évanouit de joie (« tramortir per la gioia ») et perd l’esprit (« perdere il senno ») en raison de l’excès de sa compassion maternelle. Ensuite, elle s’élance seule vers ses enfants et la gradation : « baciandoli, ribaciandoli e bagnandoli delle sue lagrime »<sup>76</sup>, souligne l’emphase de Grisélidis. La version de Perrault semble s’en inspirer dans l’extrait n°26.

**Extrait n°26 Joie de l’infante et de Grisélidis face aux révélations du prince (dénouement) (4.3)**

❑ **SI 2.2**

« Son pere qu'attendrit une fille <b>si chere</b> ,	<i>champ lexical douleur</i>
La releve, la <b>baise</b> , & la mene à sa mere,	<b>champ lexical « amour »</b>
A qui <b>trop de plaisir</b> en un mesme moment	
Ostoit presque <b>tout sentiment</b> . (901-904)	<b>champ lexical « amour »</b>
Son <b>coeur</b> , qui <b>tant de fois</b> en proye	<b>champ lexical « amour »</b>
Aux <b>plus cuisants traits du malheur</b> ,	

<sup>76</sup> L’édition consultée pour la traduction française, ne traduit pas littéralement ce passage et la gradation tombe: "les couvrit de baisers et les inonda de ses pleurs" in Petrarca 1891, *op. cit.*, p. 282. Une traduction littérale maintiendrait la figure de style: “les embrassant, les réembrassant, et les mouillant de ses larmes.”

*Supporta* **si bien** la douleur,

*Succombe* au **doux poids** de la joie ; » (905-908)

champ lexical « douceur »

La première structure sans corrélation « une fille si chère » nous semble ironique en regard de l'épreuve que le père « attendri » vient de faire subir à sa descendante. En effet, la suspension de la consécutive amplifie la valeur de l'infante, or, si elle était si chère à son père pourquoi ne l'a-t-il pas épargnée ?

Perrault, en ajoutant l'épisode galant de l'amour naissant entre l'infante et le futur gendre et surtout celui du projet d'inceste en puissance, semble vouloir insister sur le côté sadique, voire malade du souverain. Dans les versions italiennes le marquis a eu deux enfants avec Griselda, mais il n'est pas cruel avec eux (et les fait élever non pas dans un couvent, mais dans un milieu aristocratique et aimant).

Le champ lexical de la douleur amplifié par les superlatifs et les structures intensives souligne que Grisélidis supporte mieux la douleur que la joie : « ostoit presque tout sentiment », « tant de fois en proie aux plus cuisants traits du malheur », « supporta si bien la douleur », « succombe au doux poids de la joie ». De plus, et de manière encore plus intense que dans la version de Petrarca, les oxymores mêlant souffrance et plaisir (« trop de plaisir [...] ostoit presque tout sentiment » et « succombe au doux poids de la joie »), semble renvoyer à une dimension masochiste de Grisélidis, contrepartie du sadisme du souverain.

« **Pour faire accepter par le lecteur le marquis de Saluces**, Perrault use donc de deux procédés apparemment contradictoires, mais qui aboutissent au même résultat : **se situer dans les genres littéraire de l'in vraisemblance : le conte, la pastorale** ; mais aussi expliquer, entrer dans une **analyse psychologique de ce que nous appellerions un cas de sado-masochisme**. Il s'agit d'une explication médicale à partir de la **théorie des humeurs, fondamentale dans la médecine du temps**. N'oublions pas que le frère de Charles Perrault est médecin. [...] Le schéma des épreuves successives est approfondi par une analyse des effets de la jalousie. **Sadisme et masochisme vont de pair : le marquis fait souffrir et souffre, non sans volupté**. [...] **On aura vite fait de montrer le masochisme de Grisélidis**. Nul besoin de s'y attarder, d'autant que Perrault ne l'analyse pas avec le même soin que le sadisme du marquis. [...] C'est tout simplement que le masochisme féminin, dans le contexte où il vit, ne lui semble pas tellement extraordinaire. On l'appelle résignation. **Grisélidis défend la théorie d'une obéissance inconditionnelle**. [...] Sa religion lui enseigne cette résignation qu'exige la condition sociale de la femme. » (Didier 1990 : 107-108) (nous soulignons)

Nous ne partageons pas l'idée avancée par B. Didier d'une sympathie et défense du prince par le conteur.

Tout d'abord, la critique emploie le titre de marquis de Saluces (faisant référence aux sources italiennes), alors que la reconfiguration de Perrault décrit un prince. Cette nuance nous paraît capitale pour l'interprétation du récit, d'autant plus que B. Didier montre les ressemblances entre le monarque de *Grisélidis* et Louis XIV.

Ensuite, son argumentation pour étayer la défense du souverain par l'auteur se fonde presque exclusivement sur les vers qui correspondent à l'extrait n°8<sup>77</sup>, alors que nous avons illustré à travers l'analyse du discours des personnages – mis en contraste avec la voix narrative (chapitres 3.2.2 et 3.2.3) – que le narrateur critique et se distancie de la figure du prince à maintes reprises.

Nous pensons que le recours au registre « irréel » (Didier 1990 : 106) – appuyé par les structures en *SI* et renvoyant aux genres du conte et de la pastorale – est présent pour brouiller les pistes et dissimuler une critique trop claire du pouvoir en place.

D'après A. Defrance, « *Grisélidis*, sans être ostensiblement subversif, témoigne à la fois des valeurs qui structuraient les institutions françaises et, de manière plus voilée, de la montée de la contestation de l'absolutisme à l'époque, que Perrault ne pouvait évidemment pas ignorer. » (2006 : 26).

De plus, « Perrault, à l'époque, est écarté du pouvoir. Sa carrière politique, qui a duré une vingtaine d'années, a été des plus brillante [...] mais évincé de sa charge [...] puis exclu par Louvois de la Petite Académie [...], c'est un homme déçu et frustré qui écrit ces contes [...] » (2006 : 6). Cet éclairage contextuel renforce la lecture d'une critique plus ou moins masquée de la figure du monarque.

---

<sup>77</sup> Exécution du projet d'enlever l'infante à sa mère.

### 3.2.5 Retour sur les diverses interprétations possibles et conclusion

Pour A. Defrance le portrait psychologique du prince a la fonction d'éviter l'analogie entre le Roi Soleil et le prince fictif. Toutefois, nous pensons que la critique du pouvoir arbitraire passe aussi par la figure de Grisélidis.

L'analyse des occurrences de *SI* du discours des personnages a montré que l'ironie n'est jamais très loin, surtout lorsque la voix narrative s'en mêle.

En effet, si le discours de la bergère vis-à-vis du monarque est louangeur, le narrateur se charge de le démystifier.

D'après B. Didier, le personnage de Grisélidis défend la théorie d'une obéissance inconditionnelle, et dans ce cas ne serait-ce pas là encore une façon d'appuyer sur les défauts du souverain ?

Cette forme de résignation excessive n'existe que parce que l'arbitraire et l'absolutisme règnent. Aussi nous nous demandons si l'obéissance inconditionnelle de Grisélidis ne renvoie pas aussi à l'aveuglement du peuple face au pouvoir en place ?

« Les classes rurales nourrissaient à l'égard du roi, souverain juge, père de son peuple, image de Dieu, une parfaite vénération. » (Goubert 1996 : 178)

La bergère est issue du peuple et porte en elle cette « parfaite vénération » du monarque, dont la voix narrative semble se moquer. En ce sens la figure de Grisélidis est bien un modèle obsolète en regard des femmes cultivées des salons mondains.

Toutefois, la question du « féminisme de Perrault » telle que la pose B. Didier dans son article est justifiée par les piques misogynes dans ses écrits passés et par celles de l'instance narrative dans les pièces à venir (*Peau d'Asne* et *Les Souhais ridicules* entre autres).

« Le futur auteur de *l'Apologie des Femmes* manifeste à leur égard une **attitude contradictoire**. Il est attiré par elles ; il leur écrit des vers précieux et galants. Il prendra leur défense lorsqu'il les croira attaquées [c'est d'ailleurs l'un des buts de la réécriture de *Grisélidis*]. Et en même temps, il ne manque jamais une occasion de leur lancer un trait acéré. » (Soriano 1972 : 170) (nous soulignons)

Peut-être que ce comportement paradoxal anticipe déjà sa « façon de "démystifier et démythifier le fond et la forme du conte de fées traditionnel" (Brody 1986 : 87) [de prendre une] distance ironique à l'égard du récit [...] » (Saupé 1996 : 167), comme il le fera dans les contes en prose à venir.

Nous avons vu dans ce chapitre que les emplois du *SI* intensif utilisé avec d'autres formes hyperboliques renforcent l'aspect merveilleux de la jeune femme. Le modèle exemplaire de *Grisélidis*, érigé en parallèle de celui négatif du monarque, tend à rendre ce dernier encore plus mauvais.

Toutefois pour reprendre les mots d'Y. Saupé : « ne faut-il pas regarder ce portrait idéalisé avec une certaine distance et voir dans *Grisélidis* une discrète parodie de la pastorale et du romanesque ? » (1997 : 123).

La piste de la critique du pouvoir est une lecture parmi d'autres et les interprétations du récit sont multiples et ouvertes, mais il y a certainement aussi un jeu de lettré autour de la parodie du romanesque au vu de la surcharge stylistique qui entoure les passages sentimentaux.

D'ailleurs, Roger Francillon qui compare la narration chez Basile et Perrault, écrit que « l'usage hyperbolique du pathos est quasiment absent des contes de Perrault où le discours direct est certes présent mais limité aux moments les plus dramatiques ou ramené à quelque formules auxquelles le conteur français donne l'allure populaire [...] » (2004 : 96).

Cette affirmation vaut pour les contes en prose, mais moins pour la nouvelle de *Grisélidis*, dans laquelle la « fonction émotive » (Francillon 2004 : 96) est certainement censée équilibrer les rapports entre la vraisemblance et l'invraisemblance des personnages.

Ainsi, le recours à la psychologie : "sadisme vs masochisme" (en référence à la théorie humorale) ajouterait une explication plus rationnelle aux attitudes extrêmes des personnages, justifiant l'appellation *nouvelle* plutôt que *conte* en rapport aux pièces suivantes.

A travers l'analyse des occurrences du morphème *SI*, étroitement liées dans ce récit au système hyperbolique, nous avons découvert que la nouvelle anticipe, par

certains côtés, l'esthétique des contes à venir, annonçant sur un plan thématique (inceste en puissance dû aux dérives du pouvoir) et stylistique, celui de *Peau d'Asne*.

Au final, même s'il n'y a ni fée, ni magie, ni élément merveilleux dans cette nouvelle, le style hyperbolique et les *SI* tendent à créer la merveille. D'ailleurs, les emplois de *SI* (même du discours direct) renforcent, à travers le système hyperbolique, le merveilleux et le romanesque. Nous avons vu qu'ils sont souvent placés à des étapes importantes du récit et même s'ils ne sont pas aussi spectaculaires au niveau du balisage que dans la *Barbe bleue*, ils renforcent la causalité narrative.

« [...] la merveille est dans le sommeil de la raison (le rapt ?) : celle du prince (la maladie mentale), de Grisélidis (l'amour de Dieu poussé jusqu'à l'extrême), celle du peuple (l'admiration pour son prince). Il n'est pas besoin de fée pour opérer ici de métamorphose, le système politique s'y entend parfaitement lui-même. Le conte, contrairement à ce que dit Perrault, est apte à le souligner, donc à réveiller d'autres raisons endormies. Son conte, tous les contes, empruntant différents détours, invitent le lecteur **à une lecture transversale. Et à une lecture prudente (qui n'exclut pas la lecture rêveuse, faite "à plaisir") : méfions-nous de l'innocence prétendue du conte.** » (Anne Defrance 2006 : 26)

Effectivement ce monde merveilleux – inventé à travers un style hyperbolique – se trouve démystifié par la voix ironique du narrateur, mais aussi et de façon paradoxale, par la surcharge stylistique qui le façonne. Ainsi pour reprendre les termes de Louis Marin<sup>78</sup> dans *Grisélidis* « l'éloge dans l'énoncé [devient] blâme parodique dans son énonciation » (1981 : 113) et les tournures en *SI* reliées à l'hyperbole contribuent fortement à cet effet.

---

<sup>78</sup> Cette analyse de Louis Marin appliquée au conte *Peau d'Asne* fonctionne aussi pour *Grisélidis*.

## 4. *Peau d'Asne*<sup>79</sup>, conte

### 4.1 Distribution des occurrences de *SI* dans *Peau d'Asne*

Personnages	SI 1.1	SI 1.2.1	SI 2.1	SI 2.2	Total
Fée DD			1	1	2
Reine n°1 DD	3				3
Princesse DD	1				1
<b>Total <i>SI</i> personnages</b>	<b>4</b>		<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6 <i>SI</i> voix personnages</b>
<b>Total des <i>SI</i> intensifs</b>					<b>2 <i>SI</i> intensifs voix personnages</b>
Narrateur/ Roi n°1 DI	2				2
Narrateur/ Fée DI				2	2
Narrateur/ Prince n°1 DI		1			1
Narrateur (avec périclives)	2		15	6	23
<b>Total <i>SI</i> voix narrative</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>15</b>	<b>8</b>	<b>28 <i>SI</i> voix narrative</b>
<b>Total des <i>SI</i> intensifs</b>					<b>23 <i>SI</i> intensifs voix narrative</b>
<b>Total des <i>SI</i></b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>16</b>	<b>9</b>	<b>34 <i>SI</i></b>

Comme dans *Grisélidis*, la voix narrative comprend plus de *SI* que celles des personnages et de façon encore plus marquée puisque l'ensemble du discours direct des personnages n'emploie que six occurrences de *SI* (dont deux intensifs) contre vingt huit (dont vingt trois intensifs) pour le narrateur. La plupart des adverbes intensifs sont dans le discours narratif et désignent ainsi « la part du conte réservée à l'explicitation du récit à travers la caractérisation de l'action et des acteurs. » (Adam & Heidmann 2010 : 253)

Les personnages utilisent surtout des *SI* en tournure hypothétique (SI 1.1). Seule la fée emploie des intensifs corrélés et non corrélés (SI 2.1 et SI 2.2). L'instance narrative utilise une majorité de *SI* intensifs corrélés (SI 2.1). En parallèle des structures intensives le narrateur utilise deux tournures hypothétiques (SI 1.1).

<sup>79</sup> Comme pour *Grisélidis*, nous avons reporté en annexes les trois schémas ayant aidé à l'analyse du conte. Voir Annexes 4: n°4.1: *Structure du conte*, pp. XXIX-XXXI; n°4.2 : *Inventaire des SI*, pp. XXXII-XXXIII; et n°4.3 : *Représentation de la parole des personnages*, pp. XXXIV-XXXVI.

En ce qui concerne le discours indirect, la voix narrative emploie aussi deux tournures hypothétiques (SI 1.1) pour reproduire les paroles du roi n°1<sup>80</sup>, deux structures intensives non corrélées (SI 2.2) pour la fée et une tournure explicative-corrective (SI 1.2.1) pour le prince.

Il n'y a pas de structure interrogative ni d'autres formes de *SI*, par contre, on trouve quelques variantes de l'adverbe intensif *SI* : « tant » et « tel », mais surtout des variantes du *SI* hypothétique (présentant une condition) : « pourvû que », tant dans la voix narrative que dans le discours direct.

## 4.2 Analyse des occurrences de *SI* de *Peau d'Asne*

Dans la nouvelle *Grisélidis*, le discours direct représente environ 30% des vers, partagé presque exclusivement entre le prince et Grisélidis. Le discours direct de *Peau d'Asne*<sup>81</sup> représente environ 19% de la globalité des vers (de la partie narrative du conte). En comparaison de *Grisélidis* plus de personnages se partagent des séquences plus brèves de discours direct. Il n'y a pas de long discours, ni de long monologue, mais plus de dialogues où souvent un seul locuteur s'exprime en discours direct.

Dans les chapitres suivants, nous allons voir – à partir des occurrences de *SI* (et sa variante *pourvû que*) du discours direct et indirect – que de manière encore plus prononcée (voire assumée) que dans *Grisélidis*, l'instance narrative omnisciente commente les paroles, les actes et les pensées des personnages.

« Dès *Peau d'Asne*, [...], le narrateur du conte occupe une position de médiateur signalée non seulement dans le prologue : « Je vais, pour contenter votre juste désir / Vous conter tout au long l'histoire de Peau d'Asne », mais également dans les apartés métaénonciatifs [...] » (Adam & Heidmann 2010 : 340). Cette posture "méta" permet au conteur de donner son point de vue sur le récit et de prendre de la distance par rapport aux personnages. « [...] L'auteur ne

---

<sup>80</sup> Le roi et la reine n°1 sont les parents de l'infante. La numérotation permet de les distinguer des époux royaux n°2 qui sont les géniteurs du prince.

<sup>81</sup> Voir Annexes 4: n°4.3, tableau de la *Représentation de la parole/pensée des personnages en DD*, p. xxxvi.

prend pas son récit au sérieux. Il apparaît placé à une distance esthétique, ou humoristique, de ses personnages. » (Barchilon 1967 : 269)

Dès lors, on retrouve un jeu intéressant de démystification des protagonistes du conte (à l'instar de celui analysé dans *Grisélidis*). En effet, « les mots mêmes que les personnages de Perrault prononcent sont révélateurs d'une "pensée de derrière la tête" qu'il leur attribue » (Barchilon 1967 : 263) et que la voix narrative s'amuse parfois à révéler.

Ainsi, les commentaires métanarratifs amènent à s'interroger sur les protagonistes du conte.

« Si Perrault critique ses personnages, c'est sans trop de méchanceté. Comme un parent bienveillant, on sent qu'il les aime quand même. Cette critique non méchante, cette sympathie un peu cachée avec ceux dont on se moque, n'est-ce pas là de l'humour ? » (Barchilon 1967 : 267)

L'article de Jacques Barchilon sur l'ironie et l'humour dans les contes en prose, s'applique également à *Peau d'Asne* et aux *Souhais ridicules*. Ces derniers possèdent la même marque de fabrique quant au « parti-pris d'incrédulité devant le merveilleux » (Barchilon 1967 : 259) qui participe de la même logique que la « distance esthétique ou ironique » (Barchilon 1967 : 265) prise par Perrault face à ses récits. Il cherche à divertir et à s'amuser d'où ces traits d'humour et d'ironie qui parsèment les contes.

Le même processus de démystification (ou distance ironique) opère avec tous les personnages, mais dans ce travail – centré sur le morphème *SI* – nous ne passons en revue que les personnages qui l'emploient en commençant par les femmes (chapitre 4.2.1), puis en poursuivant avec les hommes (chapitre 4.2.2).

## 4.2.1 La démythification des personnages féminins par le narrateur

### 4.2.1.1 La reine : "coquette dangereuse et mauvaise mère ?"

Extrait n°1 : Etape narrative 2.2.1<sup>82</sup> (nœud) :

❑ SI 1.1 : imparfait/conditionnel présent : Reine n°1

« Trouvez bon qu'avant que je meure  
J'exige une chose de vous,  
C'est que **s'il** vous prenoit envie  
De vous remarier quand je n'y seray plus... » (DD Reine n°1, vv. 72-75)  
(nous soulignons)

« Ha ! dit le Roy, ces soins sont surperflus,  
Je n'y songeray de ma vie,  
Soyez en repos là-dessus. » (DD Roi n°1, vv. 76-78)

❑ SI 1.1 : 1x présent/présent ; 1x présent/futur

« Je le croy bien, reprit la Reyne,  
**Si** j'en prens à témoin vostre amour véhément,  
Mais pour m'en rendre plus certaine,  
Je veux avoir vostre serment,  
Adouci toutefois par ce tempérament  
Que **si** vous rencontrez une femme plus belle,  
Mieux faite & plus sage que moy,  
Vous pourrez franchement luy donner vostre foy  
Et vous marier avec elle : » (DD Reine n°1, vv. 70-87)  
(nous soulignons)

Ces citations montrent la ruse de la reine pour demeurer l'unique épouse du roi. Elle utilise trois tournures en *SI* hypothétique au passé, au présent et au futur. La temporalité des verbes semble refléter le degré de probabilité des hypothèses correspondant (paradoxalement) inversement à son désir de les voir se réaliser.

L'apodose de la première hypothèse : « S'il vous prenoit envie / De vous remarier quand n'y seray plus [alors] [...] » est suspendue par l'intervention du roi (vv. 76-78), toutefois l'emploi de l'imparfait avec le conditionnel présent (logiquement un deuxième conditionnel présent devrait suivre le premier) marque « une hypothèse contraire à l'état de choses actuel : irréel du présent » (Bougault, 2012 : 2). Ainsi, la formulation souligne que la reine envisage cette hypothèse comme improbable.

---

<sup>82</sup> Les numéros renvoient à l'Annexe 4: n°4.1: *Structure du conte Peau d'Asne*, pp. XXIX-XXXI.

Pourtant, même après la confirmation du mari qu'il ne se remariera point, la reine lui fait prêter serment, ce qui montre qu'elle doute de lui et ne considère pas cette hypothèse comme si improbable.

La deuxième tournure au présent – (avec inversion de la protase et de l'apodose) « Si j'en prens à témoin vostre amour véhément [alors] / Je le croy bien [...] » – marque l'état actuel de la situation, c'est-à-dire que la reine pense que son époux est sincère et n'envisage pas tout de suite de se remarier. Toutefois, le sémantisme du verbe « croire » indique qu'il s'agit d'une croyance par opposition à un savoir, c'est-à-dire qu'on reste dans un registre hypothétique marqué par la subjectivité et non l'objectivité.

La troisième tournure hypothétique formule le serment : « [...] si vous rencontrez une femme plus belle, / Mieux faite & plus sage que moy, / [alors] vous pourrez franchement luy donner vostre foy ». Comme le prince de *Grisélidis* (extrait n°1 promesse faite à ses sujets), elle pose des conditions – marquées par la gradation comparative : « une femme plus belle, mieux faite & plus sage que moy » – qu'elle croit irréalisables (comme le montre plus loin l'intervention du narrateur). Ainsi, même si l'hypothèse est envisagée comme probable (protase au présent et apodose au futur), la condition posée n'est – à ses yeux – pas réalisable et donc ne devrait pas se réaliser. Le récit montre évidemment le contraire et rend, malgré elle, sa parole performative (à l'instar du prince de *Grisélidis*, qui souhaitait ne jamais se marier, mais promet de le faire, sans y croire, et finit par réaliser sa promesse en épousant Grisélidis).

Dans *Peau d'Asne*, le pouvoir des paroles passe d'un personnage à l'autre, puisque le roi, en respectant son serment, réalise la promesse faite à la reine (promesse crue impossible par cette dernière).

A travers ces trois tournures, la puissance hypothétique du *SI* est utilisée dans plusieurs de ses potentialités, permettant à la reine de ruser pour tenter d'arriver à ses fins. Toutefois, le narrateur ne manque pas de signaler la manœuvre, par un commentaire malicieux dévoilant les pensées secrètes de la reine.

« Sa **confiance en ses attraits**  
Luy faisoit regarder une telle promesse  
Comme **un serment surpris avec adresse**  
De ne se marier jamais. » (vv. 89-90) (nous soulignons)

L'intervention du narrateur au cours du récit pour le commenter, crée cette distance humoristique et ironique évoquée plus haut. Le procédé est poursuivi dans les contes en prose. Dans cet extrait, la mise à nu des pensées de la reine laisse penser qu'il se moque d'elle en tant que représentante des orgueilleuses.

En effet, la suite de la narration montre que par son orgueil et sa coquetterie (« la confiance en ses attraits »), la reine met en danger sa fille. D'ailleurs, la troisième morale reprend cette thématique en utilisant une occurrence de *SI*.

**Extrait n°2<sup>83</sup>** : Etape narrative 6.4 (morale) :

❑ *SI* 1.1 : plus-que-parfait/conditionnel passé : Narrateur

« Que sous le Ciel il n'est point de femelle  
Qui ne s'imagine estre belle,  
Et qui souvent ne s'imagine encor  
Que **si** de trois beautez la fameuse querelle  
S'estoit demeslée avec elle,  
Elle auroit eu la pomme d'or. » (vv. 582-587) (nous soulignons)

L'emploi de temps verbaux passés pour la tournure hypothétique est très intéressant, d'autant plus qu'on s'attendrait à un présent de vérité générale pour poursuivre le raisonnement débuté au présent (vv. 582-584).

Or, les hypothèses conjuguant imparfait et conditionnel présent marquent l'irréalité des propositions avancées. Dans cette occurrence, l'hypothèse sous-tend que la croyance des femmes – s'imaginant aussi belle que Vénus, en référence à l'épisode mythologique du jugement de Pâris – est irréaliste. Par contre, et c'est la force de cette formulation, par un renversement (puisque la croyance est fautive) c'est la prémisse qui devient la conclusion implicite : toutes les femmes sont coquettes et orgueilleuses.

Le narrateur, à l'instar du prince de *Grisélidis*, devient satirique à l'égard des « Coquettes ». Ce trait de misogynie est accentué par le vocable « femelle » (v.

---

<sup>83</sup> Contrairement à *Grisélidis*, où dans la mesure du possible nous avons respecté un ordre chronologique, dans *Peau d'Asne* nous passons d'un extrait à l'autre en fonction des liens qui s'établissent entre eux (sémantiquement/thématiquement et/ou syntaxiquement).

582) – que l'on retrouve dans la moralité de *La belle au bois dormant* (Saupé 1997 : 166).

« [...] **La satire et l'ironie servent souvent à accuser les traits et à restituer vivement une réalité en apparence révolue mais pourtant éternelle, celle de la nature humaine.** Il arrive alors que **l'ironie et le détail de mœurs coïncident avec bonheur.** [...] On croirait lire du La Fontaine. On y sent percer la **même malice irrévérencieuse que dans les Fables.** » (Barchilon 1967 : 266). (nous soulignons)

Effectivement, on peut interpréter que « la raillerie rejoint le ton de La Fontaine et stigmatise [l'orgueil et la coquetterie féminine], en renforçant l'intention moralisatrice, si fermement annoncée dans la Préface [...] » (Saupé 1997 : 167) et en ce sens la peinture satirique des mœurs des femmes, amorcée dans *Grisélidis* (dans le premier discours du prince), se poursuit dans *Peau d'Asne* (et dans les *Contes du temps passé*).

En montrant que la reine est une "coquette orgueilleuse"<sup>84</sup> le conte dévoile sa dangerosité potentielle en tant que mère et offre ainsi une mise en garde à visée pédagogique.

En effet, elle est en partie responsable du désir d'inceste paternel et peut-être également de la coquetterie transmise à la princesse. René Démoris va dans ce sens lorsqu'il explique qu'à la fin du conte, la beauté de l'infante – faisant tomber « les ornements et tous les doux agréments des dames de la cour » (vv. 527-528) – réalise « symboliquement [...] le rêve de sa mère de triompher de toutes les autres femmes. » (1977 : 275)

« Présomption bien féminine, selon la troisième moralité, qui évoque "des trois Beautés la fameuse querelle" et la "pommes d'or" et de discorde, [...] qui n'est pas sans rappeler à son tour une autre pomme cueillie par Eve, il y a fort longtemps. Car, dans *Peau d'Ane*, comme dans la Genèse, la faute féminine est originaire : **amour de soi** ou désir de profit, **c'est la reine-mère qui a engagé le processus néfaste.** Et, comme on l'a vu, le narrateur affirme que *Peau d'Ane* elle-même répète ce processus de séduction. » (Démoris 1977 : 275) (nous soulignons)

L'instance narrative remplit donc sa fonction didactique avec humour et ironie en démasquant la mère.

---

<sup>84</sup> La coquetterie semble être le pendant de l'orgueil : faute originelle féminine.

#### 4.2.1.2 La marraine : "mauvaise conteuse mais bonne fée ?"

Le cas de la fée est d'autant plus intéressant qu'elle représente un pendant de l'instance narrative. En effet, la fée incarne en quelque sorte un double intradiégétique du narrateur. Comme lui elle est ominisciente – « Je sçay [...] / Ce qui vous fait venir icy, / Je sçay de votre cœur la profonde tristesse » (vv. 134-136) – et dispensatrice de sagesse, à l'exemple du conseil suivant: « [...] escouter sa folle demande / Seroit une faute bien grande, / Mais sans le contredire on le peut refuser » (vv. 141-143).

En outre, elle a aussi une fonction d'émulation rhétorique (voire théâtrale) vis-à-vis de l'infante qui « ne sçait que dire » (v. 164) lorsqu'elle lui souffle les répliques pour répondre à son père, à trois reprises: « **Dites**-lui [...] » (v. 144), « Lui **dit** sa Maraine tout bas » (v. 167), « [...] **par** sa marraine **inspirée** » (v. 183) (nous soulignons).

Pourtant, comme le dévoilent les extraits n°3 et n°4 (ci-dessous), son savoir est mis à mal par le déroulement du récit et la passion du roi.

« La fée joue d'une ruse assez analogue à celle de la mère, qui consiste à poser à l'adversaire une condition crue irréalisable (demandes successives des trois robes et de la peau de l'âne). » (Démoris 1977 : 268).

Il n'est pas étonnant que la marraine utilise le même genre d'astuce rhétorique que la reine, puisque d'après plusieurs critiques – dont L. Marin – « la fée serait la mère "métaphoriquement" réapparue » (1981 : 178) qui détiendrait « l'art admirable du discours » (1981 : 178).

Or, cette première lecture est contredite par l'échec des deux femmes face au roi. Effectivement, le roi contourne à chaque fois les stratagèmes rhétoriques de la reine et de la marraine.

En respectant la condition posée par son épouse – trouver une femme « plus belle, mieux faite & plus sage » (vv. 84-85) qu'elle – il déjoue le plan secret de la reine qui se croyait orgueilleusement inégalable.

Le même procédé se répète avec la fée, non pas parce qu'elle est orgueilleuse mais plutôt parce qu'elle évalue mal la passion du roi et suppose à tort que les conditions qu'elle pose ne pourront pas être remplies.

**Extrait n°3 : Etape narrative 3.1.2 (Réaction) :**

❑ Variante du SI 1.1 « Pourvû que » : Fée

« Mais avec moy n'ayez plus de soucy,  
Il n'est rien qui vous puisse nuire

**Pourvû qu'**à mes conseils vous vous laissiez conduire. » (DD Fée, vv. 137-139) (nous soulignons)

La définition<sup>85</sup> de « Pourvû que » montre sa proximité sémantique d'avec notre *SI* en tournure hypothétique ou conditionnel (SI 1.1), c'est pourquoi nous prenons en compte cette variante à chaque fois qu'elle apparaît dans le texte. D'ailleurs, la version postérieure du Cabinet des Fées remplace l'expression « pourvû que » par « Si » dans cet extrait de *Peau d'Asne*, ce qui souligne que les formules sont interchangeable.

La tournure hypothétique au présent (extrait n°3) ressemble dans sa forme à une menace sous condition réduisant l'infante à être passive « laissez conduire ». En effet, dans l'éventualité où la princesse ne suivrait pas les conseils de sa marraine, tout pourrait lui nuire. Or, bien que la jeune femme obéisse à sa marraine, la situation empire toujours plus.

Ainsi, nous nous interrogeons sur la fonction ambivalente de la fée, qui la protège tout en la desservant par ses erreurs d'interprétation. La fée serait-elle l'emblème de la mauvaise narratrice?

**Extrait n°4 : Etape narrative 3.1.6 (Réaction) :**

❑ SI 2.2 et SI 2.1 : Fée

« Sa Maraine aussi-tost la prenant par la main,  
Il ne faut pas, **luy dit-elle à l'oreille**,

Demeurer en **si** beau chemin :

Est-ce une **si** grande merveille

---

<sup>85</sup> *Le dictionnaire de l'Académie, op.cit.*, t. 2, pp. 474-475: définit *SI* (1<sup>ère</sup> définition) comme une : « conjonction & particule conditionnelle, qui se résout par *En cas que*, quand elle n'est point suivie d'une négative [...] *il ira s'il fait beau temps.* » et, t. 2 p. 654, il définit : *Pourvu que* comme un : « adv. En cas de, à condition que ».

**Que** tous ces dons que vous en recevez,  
Tant qu'il aura l'Asne que vous sçavez. » (DD Fée, vv. 205-210) (nous soulignons)

Pour la quatrième fois la fée – instigatrice d'éloquence – souffle à l'oreille de sa filleule la "bonne" réponse. La ruse des robes toutes plus belles les unes que les autres étant épuisée, la fée suggère à la princesse de demander à son père la peau de l'âne : « Il ne faut pas [...] / Demeurer en si beau chemin : / Est-ce une si grande merveille / Que tous ces dons que vous en recevez » (vv. 206-209).

Les structures intensives en *SI* renforcent la causalité du raisonnement de la marraine, qui base sa réflexion sur la raison : « Vous ne l'obtiendrez pas, ou je raisonne mal » (v. 214).

« Or, elle ne raisonne pas mal : elle commet seulement de lourdes erreurs dans son appréciation [...] de la force de l'amour. » (Démoris 1977 : 268).

« Le calcul était raisonnable, mais un roi tout-puissant, un père tout-amoureux, ne l'est pas. » (Marin 1981 : 184).

En effet, le roi n'a pas une seule seconde d'hésitation pour sacrifier l'âne prodigue : « La peau fut galamment aussi-tôt accordée / Que l'Infante l'eut demandée » (vv. 219-220).

Dans ce cas, les structures intensives en *SI* mettent l'accent sur le raisonnement logique de la fée et sur son argumentation, mise à mal par l'enchaînement des événements qui suivent.

Dès lors, le narrateur ne manque pas de souligner les failles de la fée, malgré le fait qu'elle représente d'une certaine manière son double intradiégétique. Nous pensons que l'instance narrative dénonce justement la fonction "narratrice ou éloquente" de la fée, puisque son omniscience, son éloquence et sa sagesse sont mises à mal par le récit.

D'ailleurs au moment où elle comment son erreur d'interprétation (extrait n°4), en ne s'appuyant que sur la raison, le narrateur commente le passage (extrait n°5) en utilisant la même tournure hypothétique que la fée dans l'extrait n°1 : « **Pourvû qu'**à mes conseils vous vous laissiez conduire [...] » (v. 139, nous soulignons).

**Extrait n°5 : Etape narrative 3.1.7 (Réaction) :**

❑ Variante du SI 1.1 « Pourvû que » : Fée

« Cette Fée estoit bien sçavante,  
Et cependant elle ignorait encor  
Que l'amour violent **pourvû qu'**on le contente,  
Compte pour rien l'argent & l'or ; » (vv. 215-218) (nous soulignons)

L'expression « bien sçavante » faisant écho au « savoir » – employé par la marraine dans l'anaphore « je sçay » (vv. 134-136) – et à la raison, est renversée par le vers suivant. Au savoir est opposé l'ignorance introduite par la conjonction de coordination « et » suivie de l'adverbe oppositif « cependant » qui retourne le sens du premier vers en ajoutant une touche d'ironie.

Effectivement, en plus de souligner l'ignorance de la fée, le narrateur reprend la même expression conditionnelle « pourvû que » (utilisée précédemment par cette dernière pour donner une leçon à sa filleule), instruisant à son tour la marraine. L'instance narrative semble donc prendre ses distances d'avec la fée et peut-être se moquer d'elle en tant que moralisatrice.

Au final, la fée ne sait pas grand-chose puisqu'elle ignore « encore » une des maximes enseignées par le conte, via l'instance moralisatrice:

**Extrait n°6 : Etape narrative 6.2 (morale):**

❑ SI 2.2 : Narrateur

« Que contre un fol amour & ses fougueux transports  
La Raison la plus forte est une foible digue,  
Et qu'il n'est point de **si** riches thresors  
Dont un Amant ne soit prodigue » (vv. 574-577)

La tournure intensive souligne que la richesse est sans limite pour l'amant passionné. La structure non corrélée (SI 2.2) traduit, comme nous l'avons déjà mentionné avec L. Bougaut, une intensité telle qu'elle est incroyable.

En outre – comme pour l'épisode de la reine orgueilleuse – le commentaire métanarratif dispensé au cours du conte est relayé par l'une des morales de fin. Après l'orgueil, le conteur semble s'attaquer « à ces gens à "l'esprit guindé", au "front jamais déridé", fanatique de "pompeux" et de "sublime", [...] mais surtout

[à] un type de lecteur qui méconnaît en lui-même l'enfance fondamentale de l'homme. » (Démoris 1977 : 262)

En effet, dans l'épître dédicatoire de *Peau d'Asne*, il invite sa lectrice modèle à mettre sa raison entre parenthèses, ou plus précisément à se laisser « bercer ingénieusement » (v. 16) par le plaisir du conte. Par extension, une fée trop raisonnable pourrait donc aussi représenter le pendant du lecteur pédant, c'est-à-dire le contre-modèle de la lectrice idéale présentée dans la dédicace.

Par ailleurs, le narrateur souligne positivement les côtés magiques de la fée, comme si elle devait se cantonner à remplir sa fonction merveilleuse sans se mêler de dispenser des leçons pédagogiques, laissant ainsi les enseignements didactiques du conte au narrateur moralisateur et non à un personnage intradiégétique.

Effectivement, en ce qui concerne les fonctions magiques, le narrateur est plutôt élogieux en regard de la fée : « Elle alla trouver sa Maraine [...] / C'estoit une **admirable Fée / Qui n'eut jamais de pareille en son Art.** » (vv. 125-129) (nous soulignons).

Le style hyperbolique propre aux descriptions vagues des contes permet au lecteur/auditeur de s'imaginer la meilleure de toutes les fées qui puissent exister, sans nécessiter la peinture précise d'un portrait. La tournure au subjonctif plus-que-parfait du vers 129, accompagnée de l'adverbe « jamais », amplifie le statut superlatif « admirable » de la marraine, puisqu'elle demeure sans comparaison.

**Extrait n°7 : Etape narrative 3.2.1 (Réaction) :**

❑ SI 2.2 DI de la fée : Narrateur

« Sa Maraine survint & et lui représenta  
**Que quand on fait le bien on ne doit jamais craindre ;**  
Qu'il faut laisser penser au Roy  
Qu'elle est tout-à-fait disposée  
A subir avec luy la conjugale Loy,  
Mais qu'au même moment seule & bien déguisée,  
Il faut qu'elle s'en aille en quelque Estat lointain  
Pour éviter un mal **si** proche & **si** certain. » (DI Fée, vv. 224-231) (nous soulignons)

Il est intéressant de voir que la maxime au présent de vérité générale (v. 225) est prise en charge par la voix narrative, via le discours indirect, et non pas par le discours direct de la fée. Cette observation va dans le sens de notre hypothèse : la fonction didactique doit demeurer l'œuvre du narrateur.

La structure intensive (v. 231) met l'emphase sur le mal (la passion incestueuse du roi) que les conseils avisés de la marraine n'ont pas su déjouer.

En effet, comme le souligne l'une des morales – « Que contre un fol amour & ses fougueux transports, / la Raison la plus forte est une foible digue » (vv. 574-575) – opposer la raison à la passion devient un pari risqué. C'est pourquoi la défense de la princesse par un raisonnement logique ne s'avère pas être le bon stratagème. Au contraire, c'est le recours au merveilleux qui permet à la princesse de s'en sortir. La fée, remplissant "enfin" sa fonction magique, a donc "droit" à un dernier passage en discours direct (vv. 232-247).

Au final, sa dernière intervention en tant que conteuse sera médiatisée par le narrateur via un discours narrativisé (v. 565), laissant ainsi la part belle à la voix narrative, décidément meilleure conteuse que celle de la fée.

#### **4.2.1.2 La princesse (Peau d'Asne) : "innocente héroïne ou malicieuse coquette?"**

**Extrait n°8 : Etape narrative 3.3.4 (Réaction) :**

❑ SI 1.1 : imparfait/conditionnel présent : monologue de Peau d'Asne

« D'une robe de rien **s'il** m'avait honorée,  
Je m'en trouverois plus parée  
Que de toutes celles que j'ay. » (DD Princesse, vv. 330-332) (nous soulignons)

Sur un plan thématique, l'hypothèse de l'extrait n°8 fait certainement écho à la première hypothèse de la mère (extrait n°1) et à la quatrième morale (extrait n°2 sur la coquetterie féminine). L'hypothèse met en concurrence une « robe de rien » avec les trois robes hors de prix offertes par son père, en avançant que la première l'emporte sur les trois autres.

Or, la forme irréaliste de la tournure (conjuguant imparfait et conditionnel), l'étape du travestissement sous la peau de l'âne (extrait n°9) et la troisième morale (extrait n°10) dévoilent le contraire.

En effet, comme le montre le déroulement du conte, entre une « robe de rien » et les trois robes luxueuses, ce sont ces dernières qui l'emportent en permettant à Peau d'Asne de reconquérir son rang de princesse.

**Extrait n°9 : Etape narrative 3.2.4 (Réaction):**

❑ SI 2.2: Narrateur

« Mais les moins délicats & les plus malheureux hyperbole  
La voyant si maussade & si pleine d'ordure,  
Ne vouloient écouter ny retirer chez eux  
Une si sale créature. » (vv. 270-273) (nous soulignons)

La réaction des gens modestes : « les moins délicats & les plus malheureux » souligne que l'apparence repoussante de Peau d'Asne joue en sa défaveur. Les deux premiers *SI* intensifs non corrélés amplifient l'effet produit par la vue de l'infante travestie.

Les deux premiers vers sont construits sur des structures binaires mettant en rapport des propriétés qui s'amplifient au contact l'une de l'autre. Nous observons que chez Perrault les occurrences de *SI* intensives corrélées (SI 2.1) et surtout non corrélées (SI 2.2) (comme dans *Grisélidis*) vont souvent par paires emphasissant les qualités négatives ou positives décrites, à l'instar des structures superlatives.

La troisième occurrence, construite avec un déterminant associé à *SI*, propose « une reformulation générique du summum » (Adam & Heidmann 2010 : 260) de la laideur et de la saleté. Peau d'Asne est hideuse et la tournure intensive anticipe toutes les appellations négatives, superlatives et intensives qui suivront : « de l'Amour c'est le vray remede, / La beste en un mot la plus laide / Qu'on puisse voir après le Loup » (vv. 374-376), « une noire Taupe / Plus vilaine encore & plus gaupe / Que le plus sale Marmiton » (vv. 388-391), « cette sale guenon » (v. 499).

Les intensifs non corrélés fonctionnent comme ceux de *Grisélidis*, où l'instance narrative invite le lecteur « à cautionner la légitimité de la qualification intensive » (Adam & Heidmann 2010 : 260) qui est négative dans cet extrait. La fonction d'intensifieur discursif, telle que décrite par C. Plantin et J.-M. Adam<sup>86</sup>, est aussi valable dans ce passage où les *SI* non corrélés renvoient à la description

<sup>86</sup> Voir *supra* la partie consacrée à l'analyse de *Grisélidis*: chapitre 3.2.2: extrait n°15, p. 62.

du travestissement de l'infante. Nous relevons aussi que l'hyperbole traverse les quatre vers.

Par ailleurs, à travers l'opinion des gens et leurs réactions, le conte nous fait saisir l'importance des vêtements : entre la peau d'âne et la robe couleur soleil, c'est la seconde qui permet à l'infante de redevenir une princesse, comme l'indique malicieusement la troisième morale :

**Extrait n°10 : Etape narrative 6.3 (morale):**

❑ Variante du SI 1.1 « Pourvû que » : Narrateur

« Que de l'eau claire & du pain bis  
Suffisent pour la nourriture  
De toute jeune Creature,  
**Pourvu qu'elle ait de beaux habits :** » (vv. 578-581)

La tournure hypothétique met en avant que la seule condition valable pour « nourrir » une jeune femme consiste en de « beaux habits », soulignant implicitement la coquetterie des jeunes filles.

A travers cette morale, quelque peu ironique, le narrateur semble démystifier la sagesse et l'innocence de l'infante qui préfère une robe de rien aux trois robes, comme l'énonce son monologue (extrait n°8):

« D'une robe de rien s'il m'avoit honorée, / Je m'en trouverois plus parée / Que de toutes celles que j'ay. » L'usage du couple verbo-temporel – imparfait et conditionnel présent – traduit l'irréalité des faits et semble ainsi trahir la princesse. Le choix de la temporalité des verbes montrerait qu'elle ne croit pas à ses paroles. Les propos de la princesse se réduisent ainsi en quelque sorte à un subtil tour rhétorique. La fée n'a-t-elle pas appris l'éloquence à sa filleule ?

Pourtant dans ce conte ce n'est pas l'art galant du langage qui aide la princesse à se faire aimer du prince. Les seuls mots qu'elle prononce elle-même en discours direct (les premiers vers étant soufflés par la marraine) sont ce monologue. En revanche, c'est grâce à la magie (la baguette transmise par la fée lui permet de mettre tour à tour ses beaux vêtements et d'être vue par le prince), à la coquetterie (héritée de sa mère) et à la ruse (elle se sait vue et place sciemment la bague dans

le gâteau) qu'elle réussit là où sa mère échoue. D'ailleurs, le narrateur, à travers plusieurs commentaires, montre la coquetterie de l'infante et démystifie son innocence présumée.

Tout d'abord, par la description des dimanches de la princesse où elle se contemple « Devant son grand miroir contente & satisfaite, » (v. 294) et « [...] aimoit à se voir jeune, vermeille & blanche / Et plus brave cent fois que nulle autre n'estoit » (vv. 301-302). En parallèle de la coquetterie, le superlatif du dernier vers place la princesse au-dessus de toutes les autres et traduit une forme d'orgueil.

Puis, Peau d'Asne voit le prince et en tombe amoureuse : « Peau d'Asne de fort loin le vit avec tendresse, / Et reconnut par cette hardiesse / Que sous sa crasse & ses haillons / Elle gardoit encor le cœur d'une Princesse. » (vv. 322-325)

Ensuite, en désirant le prince, avant qu'il ne la désire, la jeune femme commet en quelque sorte la même erreur que sa mère.

« Dans le premier épisode, la faute est claire : **la mère a substitué sa loi à celle du père** qui en reste prisonnier et reparle sans le savoir une parole qu'il a absorbée, mais qui n'est pas la sienne. Peau d'Ane, elle, ne prétend pas dire la loi – elle se tait. **Mais son désir – qui précède celui du Prince – en réalité fait loi.** Le respect de la structure masculine du pouvoir apparent n'empêche [...] donc pas le triomphe du désir féminin, dont la **passivité n'est qu'apparente chez Peau d'Ane et chez sa mère.** » (Démoris 1977 : 275-276) (nous soulignons)

Au final, le commentaire métaénonciatif (extrait n°11) sur l'intention prêtée à la jeune femme : d'avoir placé exprès « l'anneau de grand prix » (v. 409) dans la galette, démystifie totalement son innocence.

**Extrait n°11 : Etape narrative 3.5.3 (Réaction) :**

❑ SI 2.1 : Narrateur

« Mais ceux qu'on tient sçavoir le fin de cette histoire,  
Asseurent que par elle **exprés il y fut mis** :  
Et pour **moy franchement, je l'oserois bien croire,**  
Fort seur, que quand le Prince à sa porte aborda  
Et par le trou la regarda,  
Elle s'en estoit apperçûë.  
Sur ce point la femme est **si** druë,  
Et son **œil** va **si** promptement,

Qu'on ne peut la **voir** un moment,  
Qu'elle ne sçache qu'on l'a **vûë**. » (vv. 410-419) (nous soulignons)

La structure intensive au présent de vérité générale rappelle le style des moralités et des fables. L'intensité porte sur la qualité de la femme « drue » et sur son regard très leste. Le champ lexical lié à la vue : « œil », « voir », « vue » et le fait que les amants s'aiment au premier regard (comme dans *Grisélidis*) renvoie « au thème du regard [...] leitmotiv [...] de toute littérature romanesque » (Saupé 1997 : 152). Mais dans ce contexte humoristique, l'allusion au motif du regard paraît parodique<sup>87</sup>.

D'ailleurs, Y. Saupé souligne la « dissonance burlesque » (1997 : 152) du passage traduite par le vocabulaire – « l'épithète "drue" signifiant "vif, gai" (Dictionnaire de l'Académie), "gaillard" en vieux français (Furetière) » (1997 : 152) – qui devient ironique lorsqu'il est mis en rapport avec la thématique amoureuse. En effet, si « le champ lexical est le même que dans *La princesse de Clèves* » (Saupé 1997 : 152) le mélange des tons renforce le décalage par rapport au romanesque et souligne l'intention parodique et satirique de l'auteur.

« Perrault suggère avec une malice misogyne, bien dans l'esprit des fabliaux, que celle-ci [Peau d'Asne], coquette, s'est laissée voir [...] » (Saupé 1997 : 152) et la structure intensive renforce encore l'intervention narrative et son ironie en rendant sentencieux l'énoncé endoxal.

A la malice et à la réactivité des femmes pour combler leurs vices (coquetterie et orgueil), semblent correspondre la soif de pouvoir (souvent traduite par le désir charnel), mais aussi un certain aveuglement et de la niaiserie (liée aux sentiments amoureux) de la part des personnages masculins du conte.

Dans la partie suivante, à partir des quelques occurrences de *SI* (et sa variante en *Pourvû que*) du discours direct et indirect des personnages masculins, mises en parallèle avec celles de la voix narrative, nous allons tenter de montrer que le même jeu de démystification opère aussi avec les hommes.

---

<sup>87</sup> J. Barchilon (1967) souligne dans son article sur "L'ironie et l'humour dans les *Contes*", *Studi Francesi* n°31-32, p. 263: "le fort courant parodique" qui traverse les contes.

## 4.2.2 La démythification des personnages masculins par le narrateur

### 4.2.2.1 Le roi : "monarque absolu: mais seulement en apparence?"

**Extrait n°12 : Etape narrative 3.1.3 (Réaction) :**

❑ SI 1.1 imparfait/conditionnel présent : DI Roi n°1 aux Tailleurs:

« Que s'ils ne lui faisoient, sans trop le faire attendre  
Une Robe qui fust de la couleur du Temps,  
Ils pouvoient s'assurer qu'il les feroit tous **pendre**. » (vv. 155-157) (nous soulignons)

**Extrait n°13 : Etape narrative 3.1.5 (Réaction) :**

❑ SI 1.1 imparfait/conditionnel présent : DI Roi n°1 au Lapidaire :

« Disant que s'il manquoit à le bien satisfaire,  
Il le feroit **mourir** au milieu des tourmens. » (vv. 192-193) (nous soulignons)

Les hypothèses des citations n°12 et n°13 énoncent deux menaces sous conditions faites aux artisans par le roi. En regard de la confection des robes, le récit montre que les désirs du roi sont exaucés. Toutefois, il est intéressant de voir que ces menaces de mort sont rapportées par le narrateur en discours indirect ce qui atténue la force du chantage<sup>88</sup>, tout comme le choix du temps des verbes au passé. En effet, le mélange de l'imparfait et du conditionnel présent montre en filigrane l'irréalité de l'hypothèse, comme si le narrateur doutait de la réalité des paroles du souverain, ce qui reviendrait à ne pas le prendre au sérieux.

De plus, au moment de demander la seconde robe, les paroles du roi sont en discours direct, cependant il ne s'agit pas vraiment d'une menace, mais plutôt d'un ordre : « [...] le Roy dit à son Brodeur : / Que l'astre de la Nuit n'ait pas plus de splendeur, / Et que dans quatre jours sans faute on me la rende. (vv. 173-174).

Si au premier abord le roi semble puissant « Le plus grand qui fust sur la Terre / [...] / Seul enfin comparable à soy » (vv. 22-24), son pouvoir s'étirole au fil de la narration.

« **La merveille de toute-puissance où s'amorce le récit ressemble à s'y méprendre au portrait de Louis le Grand** qu'érige, à ce moment précisément, l'épideixis de la personne royale et de l'institution monarchique [...]. Le courtisan conteur trouve même une des

---

<sup>88</sup> Par exemple contrasté, dans *La Barbe bleuë* c'est le personnage qui formule, au présent, la fameuse menace : « s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colere », *Contes de Perrault, op. cit.*, p. 63, ce type de formulation s'avère plus menaçante que celle du roi de *Peau d'Asne*.

définitions les plus remarquable du pouvoir absolu, non seulement avec le superlatif relatif qui en caractérise la grandeur, "le plus grand des Rois qui fût sur la terre", mais encore **dans le mécanisme même par lequel le pouvoir se désire et se pose absolu**, puisque la comparaison "externe" qui en mesure la puissance par rapport à celle des autres rois de la terre s'assume à la fois comme dialectiquement nécessaire et essentiellement impertinente. On ne compare que ce qui est comparable : **seul le soi du roi peut fournir un "comparant" qui soit de même nature que le comparé, le monarque. La sphère sans fêlure de l'absolu pouvoir ne s'est instituée à cette altitude que pour en chuter aussitôt.** » (Marin 1981 : 173-174) (nous soulignons)

L'extrait n°13 qui décrit la troisième robe rappelle aussi, à travers la référence mythologique, le modèle du Roi Soleil volant dans le ciel sur un char d'or à l'instar des dieux de l'olymp (comme déjà vu dans *Grisélidis*).

Nous verrons en passant en revue les extraits n°14, n°15 et n°16 (en lien avec la puissance du monarque) et présentant des occurrences de *SI* de la voix narrative que le pouvoir du roi n'est qu'apparent.

**Extrait n°14 : Etape narrative 3.1.5 (Réaction) :**

❑ SI 2.1 : Narrateur

« Fit apporter l'ouvrage précieux,  
**Si** beau, **si** vif, **si** radieux,  
**Que** le blond Amant de Climene,  
Lorsque sur la voule des Cieux  
Dans son **char d'or** il se promene,  
D'un plus brillant éclat n'éblouït pas les yeux. » (vv. 197-202) (nous soulignons)

Le narrateur décrit en termes hyperboliques la dernière robe emblème du soleil. La structure intensive est associée à une gradation positive et corrélée avec une métaphore, puis une périphrase. On retrouve ainsi l'hyperbole et la surcharge stylistique des contes (décrite dans l'analyse de la partie narrative de *Grisélidis*).

La beauté de la robe est telle que la princesse, déjà éblouie par la robe couleur de la lune, reste sans voix : « L'Infante que ces dons achevent de confondre, / A son Pere, à son Roy ne sçait plus que répondre » (vv. 203-204).

Le conte montre que les silences sont souvent liés au soupir de l'amour (le prince et la princesse s'aiment sans se parler).

En revanche, les désirs de la reine et de la princesse<sup>89</sup> passent par la parole et à chaque fois qu'elles parlent au roi, il répond à leur désir avant de satisfaire les siens. Sans l'intervention de la fée, l'infante aurait consenti au mariage, éblouie par les merveilleux habits et vaincue par sa coquetterie.

La description de la robe couleur du soleil – amplifiée par la tournure en *SI* intensif – a donc des effets importants sur la causalité narrative du récit.

Dès lors, la troisième robe est essentielle dans l'économie du récit et ses effets multiples. Parmi eux, elle montre la coquetterie de l'infante, permet au prince d'avoir le coup de foudre pour la princesse et souligne que la puissance financière du monarque est immense, quoique due à un être extraordinaire, qui n'est pas le roi, mais l'âne :

**Extrait n°15 : Etape narrative 1.3.2 (Situation initiale) :**

❑ SI 2.1 : Narrateur

« Tel & si net le forma la Nature  
Qu'il ne faisoit jamais d'ordure,  
Mais bien beaux Escus au soleil  
Et Louis de toute maniere  
Qu'on alloit recueillir sur la blonde litière  
Tous les matins à son réveil. » (vv. 53-58) (nous soulignons)

Avant l'apparition de la fée, l'âne incarne déjà la merveille et rappelle l'analogie avec Louis XIV :

« Producteur d'"ECUS au SOLEIL" (monnaie d'or, qui se trouve porter l'emblème royal) et de "LOUIS" (pièce d'or, portant cette fois le nom du souverain solaire), le tout sur une BLONDE litière, couleur de l'or et du soleil, ou plus précisément de cet Apollon auquel s'identifie Louis XIV, et que l'on retrouvera, [dans la description de la troisième robe fabriquée grâce aux écus déféqués par l'âne], comme "le blond Amant de Clymène", pourvu d'un "char d'or". » (Démoris 1977 : 265-266) (nous soulignons)

La structure intensive souligne que la nature, qui a engendré cet âne, l'a tellement bien formé qu'il ne défèque pas des crottes « Mais bien beaux Escus au soleil ». Le connecteur « mais » emphatise le merveilleux de l'âne en introduisant son pouvoir alchimique. La tournure intensive met aussi en avant un paradoxe : la nature par essence non magique a formé cet être magique.

---

<sup>89</sup> Lorsqu'elle voit le prince, elle monologue en discours direct et exprime son désir du jeune homme.

Toutefois, comme déjà mentionné, le pouvoir du roi n'est qu'apparent, reflet de la magie de l'âne qui se trouve placé ironiquement « au lieu le plus apparent » (v. 48). En effet, la richesse et la puissance du roi sont matérielles et dues à l'animal. D'emblée, le conte soulève les manques du monarque « car ce roi tout-puissant se partage aussitôt en deux » (Marin 1981 : 174), comme le montre l'extrait suivant.

**Extrait n°16 : Etape narrative 1.2.1 (Situation initiale) :**

□ SI 2.1 : Narrateur

« Son aimable Moitié, sa Compagne fidelle      => *chiasme*  
 Estoit **si** charmante & **si** belle,  
 Avoit l'esprit **si** commode & **si** doux,  
**Qu'**il estoit encor avec elle  
 Moins heureux Roy qu'heureux espoux. » (vv. 29-33) => *parallélisme*

Les structures binaires traversent les cinq vers, comme si ce rythme reflétait la division du roi en époux : chiasme au début, parallélisme à la fin et au milieu structures intensifiées reliées par la conjonction de coordination « et ». La description de l'épouse est hyperbolique : « aimable » et « fidèle », « si charmante & si belle », dotée d'un « esprit si commode & si doux ». La conséquence des caractéristiques d'une telle épouse est paradoxalement la division du roi en deux : « Moins heureux Roy qu'heureux espoux ».

On retrouve dans ce vers la technique chère à Perrault et décrite par M. Soriano de la mise en rapport de « réalités duelles » (1972 : 75) qui entrent en compétition. Effectivement le roi est placé dans un rapport de compétition face à l'époux qui remporte la bataille du bonheur comme le souligne L. Marin : « la scissiparité de l'absolu politique dans le mariage a pour conséquence que le bonheur de l'époux surpasse celui de roi. » (1981 :174).

Effectivement peu après *l'incipit* – puisque ces occurrences de *SI* interviennent au début du récit – le pouvoir du roi est peu à peu démystifié et sa puissance est seulement représentée : à travers l'âne et les objets matériels : palais, écuries, robes, etc. Nous avons vu que même sa parole lorsqu'elle reflète l'absolutisme (à travers les menaces) est médiatisée via le discours indirect.

#### 4.2.2.1 Le prince : "niais débonnaire ou avide de pouvoir qui s'ignore encore? "

##### **Extrait n°17 : Etape narrative 3.5.1 (Réaction) :**

###### ❑ SI 1.2.1 DI Prince : Narrateur

« Il ne dit rien, **si ce n'est qu'il** desire

Que Peau d'Asne lui fasse un gasteau de sa main » (DI Prince, vv. 385-386) (nous soulignons)

Nous avons vu que dans *Peau d'Asne*, le désir des personnages s'exprime par le langage verbal (en discours direct ou indirect). Dans cet extrait, le prince malade d'amour tait ses sentiments amoureux, mais exprime son désir, à travers une tournure de type « explicative – corrective » médiatisée par le narrateur. Le choix du discours indirect indique peut-être la volonté du conteur de souligner l'attitude effacée du prince. Comme l'infante au début du récit (dont les paroles sont insufflées par la marraine), le prince n'a pas encore accès au discours direct.

##### **Extrait n°18 : Etape narrative 3.5.1 (Réaction) :**

###### ❑ SI 1.1 : Narrateur

« Il auroit eu de l'or, tant l'aimoit cette Mere,

S'il en avoit voulu manger. » (vv. 394-395) (nous soulignons)

La tournure hypothétique mêlant plus-que-parfait et conditionnel passé inverse l'ordre des propositions, mettant l'apodose avant la protase. L'accent est donc mis sur l'or et l'amour maternel.

Or, on peut s'interroger sur cet amour amplifié par une structure intensive construite avec l'adverbe « tant ». En effet, la conséquence de cet amour est que la reine serait prête à le nourrir avec le métal précieux.

« Ce qui est censé manifester ici la **bonne mère la montre au contraire comme dangereusement aveugle**. Car 1/ dans le conte lui-même, l'or, on le sait, sort du derrière d'un âne et fonctionne comme un équivalent de l'ordure. 2/ **le thème de l'or mangé vérifie la présence du mythe de Midas** : or on sait que Midas faillit *mourir de faim*, parce que précisément il ne pouvait manger que de l'or ; état qui, d'autre part, symbolise sa corruption et auquel la reine paraît avoir le désir de faire retourner son fils, alors que Midas se purifie pour en sortir. [...] La "bonne" mère du Prince désirerait le cas échéant, affamer son fils, l'empoisonner, ou lui faire manger un élément excrémental. [...] Que ce soit par le minéral incorruptible (or) ou la matière organique décomposée (excrément), **la mère fait peser une menace de mort. Cette partie de la mère [phallique] et de l'excrément semble lisible à la fin du conte** : Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants /DES

MERES ET DES MERES-GRANDS/ on en garder la MEMOIRE. » (Démoris 1977 : 277-278)  
(nous soulignons)

De plus, comme l'ajoute ensuite R. Démoris, c'est Peau d'Asne qui réalise en quelque sorte le désir de la mère exposé par le narrateur sur un mode irréel (hypothèse au passé), lorsque le prince mange la galette avec avidité et avale presque la bague :

**Extrait n°19 : Etape narrative 3.5.4 (Réaction) :**

❑ SI 2.2 et SI 2.1 : Narrateur

« On ne pestrit jamais un **si** friand morceau,  
Et le Prince trouva la galette **si** bonne,  
**Qu'**il ne s'en fallut rien que d'une faim gloutonne  
Il n'avalast aussi l'anneau. » (vv. 423-426) (nous soulignons)

La première tournure intensive non corrélée, construite avec le déterminant « un » : « un si friand morceau » propose « une reformulation prototypique du summum » (Adam & Heidmann 2010 : 260) du morceau le plus délicat, c'est-à-dire de la délicatesse gustative<sup>90</sup>. Toutefois, il y a certainement une touche comique voire même burlesque dans l'emploi de l'épithète « friand », qui se rapporte à la galette, mais également – par extension – au prince « à la faim gloutonne » et à Peau d'Asne qui le confectionne.

Effectivement, « friand » signifie (selon le *Lexique de l'ancien français*<sup>91</sup>) « qui a de l'ardeur pour le plaisir, voluptueux, gourmand, gai, vif, ardent ». Or, l'épithète « drue » – qualifiant Peau d'Asne qui se sait vue par le prince (extrait n°10, v. 416) – signifie aussi « vif, gai » ou « gaillard ».

Il y a donc une grande proximité sémantique entre les deux termes qualifiant tour à tour les amants et une connotation burlesque qui éloigne les personnages du ton plus élevé de *Grisélidis* et surtout de la littérature sentimentale.

Y. Saupé écrit « qu'évoquer les plaisirs de la table pour des héros idéalisés, c'est les faire descendre de leur piédestal et les démythifier, en les transformant en êtres de chair et de sang, pris dans la réalité la plus quotidienne. » (1997 : 195)

<sup>90</sup> D'après le *dictionnaire de l'Académie, op.cit.*, t.1 p. 493, « un morceau friand » signifie un « morceau délicat ».

<sup>91</sup> Frédéric Godefroy 2003, *Lexique de l'ancien français*, Paris : Honoré Champion, p. 286.

Mais n'oublions pas, comme l'indiquent plusieurs critiques, que Perrault ponctue ses récits d'éléments réalistes, empruntés au quotidien :

« C'est comme un rappel narquois à la réalité du moment présent **qui nous fait sourire en nous ramenant sur terre**. [...] Perrault, au milieu d'un récit où l'on se plaît à accepter sans questions quantité d'événements extraordinaires, [...] nous [ramène] soudainement dans le **domaine du réel avec ses contingences**. » (Barchilon 1967 : 260-264) (nous soulignons)

La description de la confection du gâteau s'appuyant sur des détails culinaires et l'épisode du prince mangeant la galette nous amènent effectivement dans la trivialité.

D'ailleurs, à trois reprises le prince est associé aux plaisirs de la table : tout d'abord lorsqu'il désire que Peau d'Asne lui prépare le gâteau, puis au moment où il le mange et pour finir lors de l'allusion à sa mère, capable de lui donner de l'or pour le sustenter.

Ces aspects parodiques, auxquels on peut ajouter le fait que l'âne défèque de l'or, amènent le conte à glisser dans le registre du bas corporel, plus approprié au genre du fabliau qu'à celui de l'amour courtois.

De plus, la seconde structure en *SI* intensif corrélé va dans le même sens en mettant l'emphase sur la conséquence du goût de la galette : « [...] il ne s'en fallut rien que d'une faim gloutonne / Il n'avalast aussi l'anneau ». L'adjectif « gloutonne » qualifiant la faim renvoie aussi au prince.

Or, la glotonnerie est un vice qui a trait au bas corporel. En outre, comme l'anneau est en or, il mangerait l'ordure de l'âne, ce qui rend le passage parodique et burlesque (de par le mélange des genres).

Dans la littérature du moyen âge (par exemple le *Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes) les plaisirs de la table sont dangereux et mènent souvent à ceux du lit. Dans *Peau d'Asne* la pulsion incestueuse du père fait planer sur le conte le désir sexuel que la jeune femme excite chez les principaux personnages masculins. Dès lors, par extension, l'appétit du prince pourrait aussi glisser vers le désir charnel. En effet, tout au long du conte la parodie et la satire se côtoient et glissent parfois, à travers certaines allusions gauloises, vers des sous-entendus libertins.

Contrairement à *Grisélidis*, où le prince exprime ses sentiments vis-à-vis de la bergère, dans *Peau d'Asne* le discours galant (signe d'un registre plus élevé) est remplacé par des échanges silencieux (que R. Démoris et L. Marin interprètent sous un angle mercantile) : un gâteau contre un anneau d'or, puis l'anneau contre le rang social et finalement un mariage qui permet à la princesse et au prince de satisfaire leurs vices.

Les derniers extraits présentant des occurrences de *SI*, sont reliés causalement les uns aux autres et montrent cette série d'échanges amenant au couronnement final de certains défauts (péchés), permettant ensuite au narrateur de les reprendre un à un dans les morales.

**Extrait n°20: Etape narrative 4.1.1 (Dénouement) :**

❑ Variante du SI 1.1 « Pourvû que » : Prince

« Puis dit, je le veux bien, **pourveu que** l'on me donne  
En mariage la personne  
Pour qui cet anneau sera bon. » (vv. 441-443) (nous soulignons)

Jusqu'à ce moment du récit le prince était plutôt en retrait et soumis à la volonté de ses parents, à l'exception de la demande du gâteau (faite en discours indirect). Pour la seconde fois il exprime son désir mais, cette fois-ci, en discours direct. Il pose sa condition pour accepter le mariage proposé par les médecins et ses parents. D'ailleurs, la tournure hypothétique au présent indique la réalisation possible de la condition posée.

**Extrait n°21 : Etape narrative 4.1.1 (Dénouement) :**

❑ SI 2.1 : Narrateur

« A cette bijare demande,  
De la Reine & du Roy la surprise fut grande,  
Mais il estoit **si mal qu'**on n'osa dire non. » (vv. 444-446) (nous soulignons)

Cet extrait commente la réaction parentale face à la « bizarrerie » de la demande. Comme dans l'épisode du souhait de la confection d'un gâteau par Peau d'Asne, les royaux parents demeurent dans l'incompréhension face à la volonté de leur fils mais acceptent sa demande.

Il est intéressant de remarquer avec R. Démoris que la loi du premier royaume s'applique dans le second : c'est la femme qui impose la sienne. La reine du second royaume parle et agit plus, tout comme la mère de l'infante, au risque de desservir son fils. Le vers 445 qui place le terme « Reine » avant celui de « Roy » semble indiquer cette supériorité.

La tournure intensive corrélée (SI 2.1) met l'accent sur la préoccupation des parents à guérir le prince de son mal et entraîne causalement l'acceptation des conditions du fils (extrait n°21) et la quête de l'épouse (extrait n°22). Les extraits n°20 à 22 sont donc liés causalement sur le plan narratif.

**Extrait n°22 : Etape narrative 4.1.2 (Dénouement) :**

❑ SI 2.2 : Narrateur

« Voilà donc qu'on se met en quête  
De celle que l'anneau sans nul égard du sang,  
Doit placer dans un si haut rang » (vv. 447-446) (nous soulignons)

On retrouve une structure non corrélée avec le déterminant « un » antéposé à l'adverbe *SI*. Là encore, il s'agit d'un énoncé qui propose la reformulation générique du statut social le plus noble et le narrateur invite le lecteur à partager la référence intensive.

Nous interprétons l'amplification de la position hiérarchique en référence à l'humiliation subie par la princesse, puisque le lecteur sait que « celle qu'on doit placer dans un si haut rang » se trouve être l'infante. Notons par ailleurs que l'idée de quête sera reprise dans *Cendrillon* avec l'épisode de l'essai de la pantoufle.

Comme déjà annoncé, les deux dernières occurrences de *SI* (extraits n°23 et n°24) reflètent les vices des amants (qui font échos à ceux des autres personnages) dénoncés en filigrane par la voix narrative tout au long du conte.

**Extrait n°23 : Etape narrative 5.1.2 (Situation finale) :**

❑ SI 2.1 : Narrateur

« Avec ses **pompeux vestemens**, champ lexical : soleil/or  
Dont les **riches beautez** n'eurent jamais d'égales ;  
Que ses aimables cheveux blonds

Meslez de diamans, dont la vive lumière  
 En faisoit autant de rayons ;  
 Que ses yeux bleus, *grands, doux & longs*, *gradation*  
 Qui plein d'une **Majesté fière**  
 Ne regardent jamais **sans plaire & sans blesser**,  
 Et sa taille enfin **si** menue & **si** fine,  
**Qu'**avecque ses deux mains ont eût peu l'embrasser  
 Montrèrent leurs **appas** & leur grace divine :  
 Des Dames de la Cour, & de leurs ornemens  
 Tomberent tous les doux agrémens. » (vv. 516-528)

Ce passage montre la métamorphose de Peau d'Asne – « sale guenon » (v. 499) dont tous « s'apprêtent à rire » (v. 513) – en beauté et en princesse.

Les « pompeux<sup>92</sup> vestemens » font référence à la robe couleur soleil « dont les riches beautez n'eurent jamais d'égaies ». La caractérisation hyperbolique et superlative de la robe la rend unique, au même titre que le roi « seul enfin comparable à soy » (v. 24) et que « [...] l'admirable fée / Qui n'eut jamais de pareille en son Art » (v. 128-129).

Toutefois, l'antéposition de l'adjectif « riche » devant le vocable « beautez », met l'accent sur la richesse et par extension l'or, synonyme d'ordure puisqu'il sort du derrière de l'âne. Paradoxalement, le métal précieux (symbole du soleil généralement positif) se connote négativement dans le conte.

D'ailleurs, la troisième robe est décrite (extrait n°14) par trois adjectifs qui rappellent la symbolique de l'or et du soleil : « si beau, si vif, si radieux » (v. 198). Le champ lexical de l'or/soleil se poursuit dans cet extrait et s'étend à la princesse aux « aimables cheveux blonds » ornés de scintillants « diamants » rappelant l'astre solaire par leur « vive lumière » produisant des « rayons ». La description hyperbolique des vêtements fait aussi écho – en parallèle de l'ordure liée à l'or – à la coquetterie de la princesse, son premier vice.

---

<sup>92</sup> L'adjectif « pompeux » fait aussi écho à la dédicace, où substantivé, il est connoté négativement en référence au style prisé par les Anciens et par Boileau, c'est pourquoi nous l'interprétons de façon négative dans le conte.

Ensuite, la peinture emphatique des yeux pleins « d'une Majesté fière » fait écho au rang de princesse. Puis, la description du regard – faite sur un mode binaire « sans plaire & sans blesser » – renvoie au désir et à l'orgueil.

De plus, le désir est souligné en filigrane par la structure intensive – « Et sa taille enfin si menue & si fine, / Qu'avecque ses deux mains ont eût peu l'embrasser / Montrèrent leurs **appas** & leur grâce divine » (nous soulignons) – qui suggère le contact charnel déjà préparé par les diverses descriptions physiques de la princesse. La convoitise des personnages masculins envers l'infante revient ainsi à plusieurs reprises.

Tout d'abord chez son père qui remarque qu'elle possède « [...] certains tendres **appas** / Que la défunte n'avoit pas » (vv. 113-114, nous soulignons).

Puis, à travers le regard du prince – « [...] la beauté du visage, son beau tour, sa vive blancheur, ses traits fins, sa jeune fraîcheur » (vv. 347-349) – subjugué par la plastique de la jeune femme plus que par ses vêtements<sup>93</sup> ; et à travers sa réaction « au gré de son désir / [...] ne peut qu'à peine reprendre haleine / Tant il est comblé de plaisir » (vv. 343-346) et « [...] trois fois dans la chaleur du feu qui le transporte / Il voulut enfoncer la porte » (vv. 355-356).

En outre, les vers qui suivent prolongent l'effet sur les personnages masculins des attraits de la jeune femme :

Tout d'abord, le père du prince « [...] ne se sentoit pas / De voir la Bru posséder tant **d'appas** » (vv. 530-531, nous soulignons).

Ensuite, le prince « De cent plaisirs l'ame comblée, succomboit sous le poids de son ravissement » (vv. 534-535).

Pour finir, le père de l'infante a conservé un peu « de cette odieuse flâme » (v. 554) qui rend « plus vif son amour paternel » (v. 556).

---

<sup>93</sup> Les beautés de son âme sont aussi mentionnées et le rendent amoureux (vv. 352-354), mais il voit d'abord son physique, ce qui pourrait suggérer entre les lignes le désir charnel, à l'instar du fait de vouloir « enfoncer la porte » (v. 356), qui pourrait renvoyer à l'acte sexuel et serait une allusion gauloise en regard du « feu qui le transporte ».

Par ailleurs, il est intéressant de retrouver l'adjectif « vif » qui caractérise aussi la troisième robe<sup>94</sup> et renvoie au champ lexical de l'or/soleil (connoté négativement).

En ce qui concerne l'orgueil, la fin de l'extrait n°23 renvoie à la présomption féminine en matière de beauté. Si la princesse triomphe de toutes les femmes de la cour (en les surpassant toutes) et réussit là où sa mère avait échoué, sommes-nous véritablement face à une victoire en regard des morales et des commentaires métaénonciatifs qui décrédibilisent les personnages ?

En outre, ne perdons pas de vue que le texte met en avant la splendeur des parures: ce sont les vêtements qui n'ont pas d'égaux et qui font tomber « les ornements des Dames de la Cour ». Au contraire dans *Grisélidis*, ce sont les vertus morales de la bergère qui triomphent au final. La victoire semble donc être celle des apparences, de la coquetterie et de l'orgueil contrairement aux vertus exemplaires incarnées par Grisélidis.

**Extrait n°24 : Etape narrative 5.2.2 (Situation finale) :**

❑ SI 2.2 : Narrateur

« Et le futur Espoux estoit ravi d'apprendre  
Que d'un Roy si puissant il devenoit le Gendre. » (vv. 562-563)

On pensait le prince plutôt niais (il ne devine pas le stratagème de Peau d'Asne pour conquérir son cœur), docile (il est soumis à ses parents) et désintéressé. En effet, c'est sa mère et accidentellement l'infante, qui lui auraient fait manger de l'or. De plus, il s'intéresse plus au corps et à l'esprit de la princesse qu'à ses parures luxueuses. Pourtant, la dernière tournure intensive, qui semble pointer un nouveau vice chez le prince, vient semer le doute dans notre esprit.

Effectivement, le prince n'est pas sans défaut, sa gourmandise (avidité à manger la galette) et son désir (suscité par le plaisir de contempler une belle femme) indiquent un penchant vers une forme de luxure (en puissance du moins).

---

<sup>94</sup> Au féminin, l'épithète toujours antéposée sert à qualifier « l'abondance » (v. 41) du « vaste & riche Palais », « la clarté » (v. 180) de la lune (dans la périphrase comparant la seconde robe à l'astre de la nuit), « la blancheur » (v. 348) de la princesse (contemplée par le prince) et « la lumière » (v. 519) des diamants ornant les cheveux de la princesse (dans cet extrait).

La tournure sans corrélation – « Que d'un Roy si puissant il devenoit le Gendre » – met l'emphase sur la puissance du roi qui demeure suspendue, ce qui a pour effet d'amplifier son intensité (à l'instar des autres intensives sans corrélation déjà décrites dans *Grisélidis*). Dès lors, le fait que le narrateur mentionne le ravissement du prince à devenir le gendre d'un roi puissant nous laisse penser qu'il souligne un nouveau défaut du jeune homme : un attrait pour le pouvoir. Or, le conte tend à montrer en filigrane les dérives possibles du pouvoir, invitant le lecteur à s'en méfier. Ainsi, à l'instar de l'infante, le prince n'est peut-être pas aussi naïf qu'il n'y paraît à la première lecture.

Perrault semble anticiper avec *Peau d'Asne* « une composition narrative et textuelle [...] dominée par une binarité qui structure parfois toute l'intrigue et parfois seulement les répétitions des actions. » (Adam & Heidmann 2010 : 231) Effectivement, l'intrigue de *Peau d'Asne* est structurée par la binarité, notamment avec les deux royaumes construits en miroir inversé l'un de l'autre.

R. Démoris et L. Marin vont dans le même sens en analysant le second royaume comme univers dégradé du premier. Les femmes font régner leurs propres lois et beaucoup d'éléments négatifs du royaume de l'infante se retrouvent dans le second, surtout en ce qui concerne les défauts attribués aux personnages.

En effet, comme la défunte épouse du roi n°1, la reine du second royaume ne s'avère pas si bonne mère qu'il n'y paraît au premier abord.

Ensuite, l'inclination éprouvée par le père du prince à la vue de la princesse renvoie au désir d'inceste du roi n°1.

Puis, nous avons vu que la coquetterie de la mère de Peau d'Asne a été transmise à sa fille.

Pour finir, dans cette même logique, il ne serait pas étonnant que le désir de toute-puissance du roi n°1 soit transmise à son beau-fils, en regard de la dernière occurrence de *SI* du conte.

## 4.2.3 Conclusion

### 4.2.3.1 Bilan du discours direct des personnages

Le roi de *Peau d'Asne* occupe moins le terrain langagier que le prince de *Grisélidis*, (il arrive au cinquième rang des personnages s'exprimant en discours direct, après la fée, les gens, son épouse et sa fille), toutefois il est essentiel en regard de la causalité narrative, puisque son désir incestueux (découlant du serment fait à son épouse) permet au récit de se nouer. Par rapport au lien entre le langage et le pouvoir, le père de Peau d'Asne abuse aussi de son pouvoir, toutefois sa parole n'est pas trompeuse mais peut devenir menaçante.

Dans *Peau d'Asne* la ruse rhétorique est donc réservée aux personnages féminins. En effet, la mère et la marraine de l'infante tentent par la finesse rhétorique d'abuser le souverain. D'ailleurs, les structures en *SI* hypothétique (*SI* 1.1 ou sa variante « pourvû que »), utilisées majoritairement par les personnages (discours direct et indirect), jouent un rôle important dans la causalité narrative à travers la formulation de promesses (parfois manipulatoires) ou de menaces.

### 4.2.3.1 Les *SI* intensifs du narrateur

Comme dans *Grisélidis*, les *SI* intensifs de la voix narrative (répertoriés en annexe<sup>95</sup>) sont importants dans la construction de l'intrigue et marquent les moments clés du récit ou en tous les cas des étapes qui font avancer le récit causalement :

Occurrence n°1, *SI* 2.1 : Le fait que le souverain soit plus heureux époux que roi l'entraîne à une promesse qui le conduit à la folie de l'inceste.

Occurrence n°2, *SI* 2.1 : La particularité de l'âne montre que la puissance du roi est matérielle et permettra la réalisation des trois robes.

Occurrence n°5, *SI* 2.1 : La troisième robe montre la coquetterie de l'infante et lui permet de regagner son rang de princesse dans le second royaume.

---

<sup>95</sup> Voir Annexes 4, n°4.4: *Les occurrences du morphème SI de la voix narrative*, p. XXXVII-XXXIX.

- Occurrence n°7, SI 2.2 : La fuite pour éviter l'inceste entraîne l'infante dans un pays lointain où elle rencontre l'amour et regagne son rang. Cette étape correspond au début des épreuves subies par l'héroïne dans son parcours initiatique.
- Occurrence n°8, SI 2.2 : Le travestissement de la princesse et le rejet qu'elle provoque chez autrui, participent des épreuves à subir et permettent qu'elle aille encore plus loin afin d'arriver dans le second royaume.
- Occurrence n°11, SI 2.1 : Le commentaire du narrateur éclaire sur la malice des femmes et sur celle de l'infante qui participe activement à son changement de condition.
- Occurrence n°12, SI 2.1 : La description gustative de la galette montre la gourmandise du prince (qui avale presque l'anneau) et renvoie au fait de manger de l'or (occurrence n°10, SI 1.1). Cette occurrence est aussi la conséquence du souhait du prince que Peau d'Asne lui fasse un gâteau (occurrence n°9, SI 1.2.1).
- Occurrence n°13, SI 2.1 : En acceptant la demande du prince, en raison de son état, le couple royal entraîne la quête de l'épouse (occurrence n°14).
- Occurrence n°14, SI 2.1 : La quête de l'épouse, par l'essai de la bague, permet à Peau d'Asne de regagner son rang.
- Occurrence n°15, SI 2.1 : La description de la finesse de la taille de la princesse montre sa beauté et appelle au désir masculin (rappel aussi de l'inceste, à travers la réaction du beau-père).
- Occurrence n°16, SI 2.2 : La joie du prince face à la puissance de son beau-père montre que l'attrait du pouvoir le guette et fait écho aux dérives du pouvoir.
- Occurrence n°17, SI 2.2 : Morale énonçant que la passion est plus forte que la raison.

La plupart des occurrences de *SI* intensifs montrent la causalité narrative et aident à la construction du monde féerique du conte, de par leur côté hyperbolique.

Par ailleurs, elles mettent aussi l'accent sur le point de vue du narrateur et, en ce sens, rejoignent les occurrences de *SI* avec une visée didactique. Ainsi, l'occurrence n°11 fonctionne comme la n°17 (morale), mais également comme les tournures hypothétiques en *pourvu que* (variante du *SI* 1.1) : occurrences n°6, n°18 et n°19 qui ont une visée argumentative et morale.

D'autre part, en parallèle de la construction d'un univers merveilleux ou d'une visée argumentative dans les maximes et passages plus sentencieux, les structures en *SI* de *Peau d'Asne* nous ont aussi permis de faire émerger l'ironie et l'humour du conteur. D'ailleurs J. Barchilon note que « dans le courant léger de ce gai ruisseau [le récit], l'ironie ou l'humour s'y présente comme ce chatolement du soleil sur l'eau par un beau jour d'été. » (1967 : 268)

En effet, les allers et retours entre le conte, les interventions du narrateur et les morales – réalisés en passant en revue les occurrences de *SI* – dévoilent le jeu parfois burlesque de Perrault. « Le rire se fonde sur le décalage entre le sujet bas et les références culturelles nécessaires pour goûter le sel de la plaisanterie » (Saupé 1997 : 196).

« Si l'on définit l'humour comme une sorte de raillerie déguisée sous des apparences sérieuses, il semble bien que ce soit là tout l'esprit de Perrault. Car il est presque toujours beaucoup plus proche de cette forme d'humour que de tout autre forme d'ironie agressive. [...] L'humour indique clairement la part de la raison adulte, l'attitude paternelle, supérieure et dominatrice s'attachant à montrer son indépendance vis à vis du merveilleux. On songe alors tout de suite **aux moralités des contes, presque toutes ironiques et tendant à démontrer plaisamment au nom du bon sens et de la raison, l'absurdité des histoires que l'on vient de lire.** » (Barchilon 1967 : 268-269) (nous soulignons)

Les remarques de J. Barchilon tirées des contes postérieurs en prose, s'appliquent aussi à *Peau d'Asne* qui sur ces points, les anticipe.

Effectivement, l'étude et la mise en rapport des occurrences de *SI* nous a permis de découvrir la distanciation du narrateur vis-à-vis des personnages et nous a aussi révélé le côté parfois "paternaliste"<sup>96</sup> de cette instance métaénonciative qui porte le sens moral du conte.

---

<sup>96</sup> C'est-à-dire « l'attitude paternelle, supérieure et dominatrice » évoquée par J. Barchilon.

D'ailleurs, en ce qui concerne les morales, souvent dédoublées dans les *Histoires ou contes du temps passé*, elles sont décuplées dans *Peau d'Asne* et contredisent effectivement bien des aspects du conte, parfois absurdes et défendus par les personnages.

« Les moralités redondantes (cinq pour Peau d'Ane) [...] accroissent l'écart entre le récit et l'imagination du lecteur, qui vient buter sur elles. Elles semblent conventionnelles, sentencieuses, loi du genre, mais Perrault en varie le ton [...]. [...] Ce goût profond pour le burlesque l'aide à prendre ses distances à l'égard du conte merveilleux, à montrer qu'il s'amuse et à nous inviter à faire de même. L'emploi de la "rhétorique burlesque" aide à la démythologisation, dont Perrault donne une illustration dans la réécriture du fabliau *Les Souhairs ridicules*. » (Saupé 1997 : 197-198)

Cet éclairage montre également la grande cohérence des *Contes en vers* qui va d'un registre élevé à des tons de plus en plus nuancés et burlesques. En effet, *Grisélidis* est une nouvelle vraisemblable, parodie du romanesque faite avec une matière noble et écrite dans un style proche de celui des précieux du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

*Peau d'Asne* propose une matière plus contrastée en mettant en scène des personnages nobles avec le sujet délicat et plutôt baroque de l'inceste. Avec ce conte merveilleux, on sort du genre vraisemblable de la nouvelle, pour glisser vers le burlesque des *Souhairs ridicules*, qui tire vers le fabliau.

Effectivement, dans le troisième récit, le conteur met en scène des personnages d'humble condition avec une matière plus gauloise, tirant vers la comédie.

## 5. *Les Souhais ridicules*<sup>97</sup>, conte

### 5.1 Analyse des occurrences de *SI* de la dédicace

A travers son épître dédicatoire, Perrault avertit d'emblée son lecteur du ton burlesque et enjoué de la fable. D'ailleurs, les tournures en *SI* de la dédicace sont orientées dans une visée persuasive et servent en quelque sorte d'avertissement à la matière du conte, tout en s'inscrivant dans la lignée esthétique des pièces précédentes et surtout de celles à venir (les contes en prose), de par un côté léger, plaisant mais didactique.

**Extrait n°1** : Etape narrative 0. (Dédicace) :

❑ SI 1.1 : Charles Perrault à sa dédicataire<sup>98</sup>

« Si vous estiez moins raisonnable,  
Je me garderois bien de venir vous **conter**  
La folle et peu galante fable  
Que je m'en vais vous **debiter**. » (vv. 1-4) (nous soulignons)

La structure hypothétique irréaliste de cette *captatio benevolentiae* – combinant un imparfait et un conditionnel présent – met l'accent sur le bon sens de Philis de La Charce.

D'après Y. Saupé, Perrault se pose en conteur plus qu'en écrivain : « avec une grande coquetterie d'auteur: "débitier" est péjoratif. » (1997 : 54). Ainsi, d'entrée, il s'excuse du registre de sa fable « folle et peu galante » (v. 3), tout en jouant avec les mots puisque le verbe « débiter » (v. 4) fait aussi référence, sémantiquement, à l'aune de boudin que l'on découpe: matière du conte.

Le ton de l'épître dédicatoire est donc à la raillerie : « Une aune de Boudin, ma chère ! / Quelle pitié ! C'est une horreur / S'écrierait une Precieuse, [...] » (vv. 5-8).

---

<sup>97</sup> Comme pour les pièces précédentes, nous avons reporté en annexes les trois schémas ayant aidé à l'analyse du conte. Voir Annexes 5 : n°5.1 : *Structure du conte*, pp. XLI-XLII ; n°5.2 : *Inventaire des SI*, p. XLII; et n°5.3 : *Représentation de la parole des personnages*, pp. XLIII-XLIV.

<sup>98</sup> D'après G. Rouger cité par Yvette Saupé 1997, *op. cit.*, pp. 53-56, il s'agit de Philis de La Charce.

**Extrait n°2 : Etape narrative 0. (Dédicace) :**

❑ SI 2.1 : Charles Perrault à sa dédicataire

« Mais vous qui mieux qu'Ame qui vive  
Sçavez charmer en **racontant**,  
Et dont l'**expression** est toujours si naïve,  
Que l'on **croit voir ce qu'on entend** ;  
Qui sçavez que c'est la maniere  
Dont quelque chose est **inventé**,  
Qui beaucoup plus que la **matiere**  
De tout **Recit** fait la beauté :  
Vous aimerez ma **fable** et sa moralité,  
J'en ay, j'ose le dire, une assurance entiere. » (vv. 11-20) (nous soulignons)

La structure corrélée en *SI* – « dont l'épithète à la rime [donne] toute sa force » (Saupé 1997 : 54) – renvoie à un des principes des contes de Perrault énoncé dans le madrigal de Mlle Lhéritier – clôturant la Préface des *Contes en vers* et emphatisé par l'adverbe intensif « tant », variante de *SI*.

« Le Conte de Peau d'Asne est icy raconté  
Avec **tant de naïveté**,  
Qu'il ne m'a pas moins divertie,  
Que quand auprès de feu ma Nourrice ou ma Mie,  
Tenoient en le faisant mon esprit enchanté. » (Perrault, Préface 1694) (nous soulignons)

Comme évoqué dans l'analyse de la préface du recueil<sup>99</sup> la naïveté est associée, entre autre, à la qualité du conteur et cette même idée est reprise dans la dédicace à Philis de La Charce, elle même placée dans un rôle de conteuse.

En parallèle du talent de conter : « charmer en racontant, expression si naïve que l'on croit voir ce qu'on entend », l'épître met aussi l'accent sur *l'inventio* : « [...] la manière dont quelque chose est inventé, / Qui beaucoup plus que la matière, / De tout Récit fait la beauté ».

Il est d'ailleurs intéressant d'observer que ces deux principes sont introduits par l'anaphore du verbe savoir : « Sçavez » (v. 12 et v. 15).

Cette anaphore dévoile en filigrane que la dédicataire (et par extension le lecteur visé) est une personne lettrée et avisée, voire de « bon goust » en référence à la préface de 1694 :

---

<sup>99</sup> Voir chapitre 2.2.1: Analyse des occurrences *SI* de la préface de 1694.

« La maniere dont le Public a reçu les Pieces de ce Recueil, à mesure qu'elles luy ont esté données separement, est une espece d'assurance qu'elles ne luy déplairont pas en paroissant toutes ensemble. Il est vray que quelques personnes qui affectent de paroistre graves, & qui ont assez d'esprit pour voir que ce sont des Contes faits à plaisir, & que la **matiere n'en est pas fort importante**, les ont regardées avec mépris ; mais on a eu la satisfaction de voir que **les gens de bon goust n'en ont pas jugé de la sorte.** » (Perrault, Préface 1694)

Perrault rappelle donc avec humour, à travers la dédicace des *Souhais ridicules*, l'esthétique et la visée des contes « faits à plaisir », justifiant une matière si peu élevée.

## 5.2 Distribution des occurrences de *SI* du conte

Personnages	SI 1.1	SI 1.2.1	SI 2.1	SI 2.2	Total
Blaise (le bûcheron)			1	1	2
<b>Total <i>SI</i> personnages</b>			<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2 <i>SI</i> voix personnages</b>
<b>Total des <i>SI</i> intensifs voix des personnages</b>					<b>2 <i>SI</i> intensifs</b>
Narrateur/ <u>Blaise DI</u>			1		1
Narrateur		1			1
<b>Total <i>SI</i> voix narrative</b>		<b>1</b>	<b>1</b>		<b>2 Texte (sans dédicace)</b>
<b>Total <i>SI</i> dédicace</b>	1		1		<b>2 Péritexte</b>
<b>Total <i>SI</i> voix narrative et auctoriale</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>		<b>4 <i>SI</i></b>
<b>Total des <i>SI</i> (péritexte compris)</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>6 <i>SI</i></b>

La répartition des tournures en *SI* de la partie narrative des *Souhais ridicules* n'est pas la même que dans les pièces précédentes. Dans *Grisélidis* et dans *Peau d'Asne*, nous avons observé que les personnages emploient le plus souvent des tournures hypothétiques et quelques intensives, mais la majorité de ces dernières sont réservées à la voix narrative.

Dans *les Souhais ridicules* c'est le contraire qui se produit puisque Blaise, personnage principal, n'utilise en discours direct que des *SI* adverbes intensifs: une fois corrélé (SI 2.1) et la deuxième fois non corrélé (SI 2.2).

En ce qui concerne les occurrences de *SI* du narrateur de la partie narrative, elles se montent à deux : un intensif corrélé (SI 2.1) pour rapporter les pensées de Blaise et une tournure corrective (SI 1.2.1).

Le bûcheron utilise donc autant de *SI* intensifs que la voix narrative dans la totalité du conte (dédicace + partie narrative).

L'autre grande différence entre *Les Souhairs ridicules*, *Grisélidis* et *Peau d'Asne* réside dans la répartition entre le discours des personnages et la voix narrative<sup>100</sup>.

Pièces	Proportion de DD par rapport à l'ensemble	Discours narratif	Nb de vers (partie narrative)
<i>Grisélidis</i>	Env. 28.5%	<b>Env. 71.5%</b>	932
<i>Peau d'Asne</i>	Env. 19%	<b>Env. 81%</b>	547
<i>Les Souhairs ridicules</i>	<b>Env. 47%</b>	<b>Env. 53%</b>	134

Effectivement, dans *Grisélidis* et *Peau d'Asne*, l'instance narrative rend compte de l'essentiel du récit en laissant entre 20% et 30% de vers au discours direct des personnages. La part plus importante laissée aux personnages de *Grisélidis* pourrait s'expliquer par « la fonction émotive [...] garante de la véracité de l'histoire contée. » (Francillon 2004 : 96). En effet, *Grisélidis* est une nouvelle censée être vraisemblable, c'est pourquoi le fait de donner la parole aux personnages pour exprimer leurs émotions (à l'exemple du discours pathétique et expressif de *Grisélidis*) renforce la vraisemblance du récit, à l'instar du procédé utilisé par Basile.

« [...] Ce qui frappe chez Basile – c'est **l'importance du discours direct dans la mise en forme de l'histoire**. Cette **théâtralisation du récit** lui confère son **caractère très réaliste**. Pour exprimer la joie, la jalousie, l'envie ou le désespoir, les conteuses de Basile prêtent à leurs personnages une grande capacité d'exprimer leurs sentiments. » (Francillon 2004 : 96) (nous soulignons)

Dans *Les Souhairs ridicules* le phénomène est renforcé puisque la proportion du discours direct s'élève à env. 47%. Toutefois, cette théâtralisation du récit suscite plus le rire que le *pathos*. Nous pensons que cette différence est due au genre du conte, qui se rapproche du fabliau.

« Ce récit **proche de la farce**, très scénique, s'apparente au théâtre, par sa brièveté, la mise en relief des situations et **son dialogue dru**. On peut vraiment parler ici de "moralité", selon la définition énoncée précédemment (p. 35). Du genre de la moralité, *Les Souhairs ridicules* présentent l'aspect allégorique des personnages et la valeur édifiante du récit,

<sup>100</sup> Ce tableau regroupe les chiffres des trois tableaux: *Représentation de la parole/pensée des personnages* des Annexes 3: n°3.3, p. XXIV; Annexes 4: n°4.3 p. XXXVI, et des Annexes 5: n°5.3, p. XLIV.

servant à illustrer une vérité morale: la légèreté du jugement humain. [...] L'épithète de "Ridicules" n'évoque pas seulement un jugement moral. Elle peut s'entendre aussi au sens de "**comique**", comme dans le Romant Comique de Scarron, à la fois roman des comédiens et parodie romanesque, de ton burlesque. C'est ainsi que le comprend R. Zuber dans son édition des Contes : *Charles Perrault se souvient d'avoir été jadis un **praticien convaincu du style burlesque**. Il parodie donc – dans le sens **du fabliau** – il rend à proprement parler **ridicule** – une histoire de "follet" (entendons : de lutin amical).* » (Saupé 1997 : 38-39) (nous soulignons)

## 5.3 Analyse des occurrences de *SI* du conte

### 5.3.1 Les occurrences de *SI* de Blaise

Extrait n°3 : Etape narrative 3.1.1:

❑ SI 2.1 : Blaise à Fanchon et à lui-même

« À son retour il but, et goustant à son aise  
Près d'un grand feu la douceur du repos,  
Il dit, en s'appuyant sur le dos de sa chaise :  
Pendant que nous avons une **si** bonne braise,  
**Qu'**une aune de Boudin viendrait bien à propos, » (DD, Blaise vv. 72-76) (nous soulignons)

La première occurrence de *SI* de la partie narrative intervient à un moment important dans l'économie du récit puisqu'il s'agit de l'énoncé du premier souhait, relevant la bêtise du personnage, qui, grisé par l'alcool et la chaleur de l'âtre prononce un vœu. Il formule ce premier souhait avec une tournure en *SI* corrélée. La consécutive « Qu'une aune de Boudin viendrait bien à propos » est le fruit des conditions énoncées dans l'apodose « Pendant que nous avons une si bonne braise ». Ce premier souhait montre la gourmandise du bûcheron.

D'ailleurs, contrairement à la fable des *Souhais* de La Fontaine, les désirs de Blaise et Fanchon sont tournés vers des matières peu nobles (chair, biens matériels, pouvoir), alors que les aspirations du couple du fabuliste sont « de l'ordre de l'esprit » (Saupé 1997 : 200).

En effet, même si Fanchon ne manque pas de reprocher la glotonnerie de son époux – « Quand on peut, disoit-elle, obtenir un Empire, / De l'or, des perles, des rubis, / Des diamants, de beaux habits, / Est-ce alors du Boudin qu'il faut que l'on desire ? » (vv. 90-93) – ses propres désirs de puissance et de richesse (tournés vers la matière) sont du même ordre que ceux de Blaise. D'ailleurs, ce dernier rêve aussi de pouvoir lorsqu'il s'imagine devenir roi (extrait n°4).

Extrait n°4 : Etape narrative 4.1:

❑ SI 2.2 : Blaise (monologue)

« Je pourrais bien, disoit-il à part soy,  
Après un malheur **si** funeste,

Avec le souhait qui me reste,  
Tout d'un plein saut me faire Roy. » (DD Blaise, vv. 120-123) (nous soulignons)

A cette étape du récit, les deux premiers vœux ont déjà été gaspillés. Le bûcheron réfléchit à l'emploi du dernier. La structure intensive met l'accent sur le malheur, de façon hyperbolique et presque pléonastique. Effectivement, le terme « funeste » signifie « malheureux, sinistre, qui porte la calamité »<sup>101</sup>. Or, ce « malheur si funeste » est le résultat de la bêtise de Blaise et de son emportement.

Toutefois, cet excès de malheur est ambigu, voire ironique puisque d'un côté le bûcheron est fâché de voir son épouse enlaidie et de l'autre, le boudin empêche Fanchon de parler, comme le souligne le narrateur dans l'extrait n°5. Au final le malheur ne semble donc pas si terrible. En outre, Blaise, coupable de cette situation, évoque cette épreuve comme un coup du sort au lieu de reconnaître sa propre part de culpabilité.

### 5.3.2 Les occurrences de *SI* du narrateur

**Extrait n°5 : Etape narrative 3.4.2:**

❑ SI 1.2.1 : Narrateur

« Cet ornement en cette place  
Ne faisait pas un bon effet ;  
**Si** ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage,  
Il l'empêchoit de parler aisement. » (vv. 113-116) (nous soulignons)

La tournure explicative et correctrice « Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage, / Il l'empêchoit de parler aisément » remédie en quelque sorte au désavantage de l'enlaidissement. La voix narrative insiste sur cet avantage à l'aide d'une intensive corrélée (SI 2.1) dans la citation suivante :

❑ SI 2.1 : Narrateur (DI Blaise)

« Pour un espoux **merveilleux** avantage,  
Et **si** grand, **qu'**il pensa dans cet **heureux** moment  
Ne souhaiter **rien** davantage. » (vv. 117-119) (nous soulignons)

L'hyperbole traverse ces trois vers : « merveilleux, si grand, heureux moment, rien » en mettant l'emphase sur le bonheur de voir Fanchon réduite au silence. La

---

<sup>101</sup> *Dictionnaire de l'Académie 1694, op. cit, t. 1, p. 501.*

tournure intensive amplifie encore ce « merveilleux avantage » puisque Blaise envisage même de demeurer tel quel sans utiliser le troisième vœu. Il est intéressant de voir que la voix narrative se mêle à celle du personnage donnant plus de poids aux arguments et invitant le lecteur à partager les opinions avancées.

En effet, l'instance énonciative, plutôt misogyne, souligne surtout les défauts de l'épouse, comme le montrent les deux occurrences de *SI* du narrateur qui viennent relayer d'autres commentaires méta-narratifs humoristiques et ironiques.

Par exemple lorsque le bûcheron envisage comme troisième souhait d'être veuf, le narrateur ajoute : « Et peut-estre, entre nous, ne pouvoit-il mieux faire » (v. 101). Mais également lorsque l'instance narrative souligne la coquetterie de Fanchon : « Comme au desir de plaire il n'est rien qui ne cede, / Elle aima mieux garder son Bavolet / Que d'estre Reyne et d'estre laide » (vv. 141-143).

### 5.3.3 Conclusion

Blaise est le seul personnage à employer le morphème *SI*. Les deux occurrences en tournure intensive – placées à des moments importants sur le plan de la causalité narrative<sup>102</sup> – dévoilent le rang social et le caractère du personnage à travers ses aspirations matérielles.

En effet, la première occurrence se réfère au confort douillet du feu, qui entraîne le souhait d'une aune de boudin, indiquant la simplicité voire la trivialité du désir, qui se rapporte à la gourmandise et au ventre. Nous voilà donc dans le registre du bas corporel proche du genre du fabliau médiéval.

La seconde occurrence renvoie au malheur qui frappe Blaise et dont il ne se sent nullement responsable. Au lieu d'éprouver de la culpabilité il envisage de se couronner roi, comme le montre la conséquence de la tournure intensive non corrélée. Cette aspiration au pouvoir est plutôt négative en dénotant, là encore, un désir matériel.

---

<sup>102</sup> Premier et dernier souhaits.

Comme déjà évoqué, les ambitions de Blaise rejoignent celles de Fanchon dans leur caractère superficiel. Ils représentent des contre-modèles comme le souligne la morale:

« Bien est donc vray qu'aux **hommes misérables,**  
**Aveugles, imprudens, inquiets, variables,**  
Pas n'appartient de faire des souhaits,  
Et que peu d'entr'eux sont capables  
De bien user des dons que le Ciel leur a faits. » (vv. 150-155, nous soulignons)

Effectivement, le conte montre que les quatre qualités négatives attribuées aux « hommes misérables » s'appliquent au bûcheron.

A travers cette fiction censée égaler les *Fables milésiennes* – selon la préface de 1694 – l'académicien se moque certainement de l'ignorance et de la superstition du peuple.

« *Les Souhaits Ridicules* créent une violente rupture de ton avec les deux œuvres précédentes du recueil des *Contes en Vers*, démarche consciente et délibérée. Cette œuvre vient du vieux fond gaulois, dans les deux acceptions du qualificatif. On peut la rattacher à la littérature populaire du fabliau "conte à rire", selon la définition de Gaston Bédier. La brièveté du récit, la mise en scène très visuelle, la variété de tons rapproche ce fabliau du genre comique médiéval de la moralité. Dans la dédicace, Perrault se situe d'emblée dans la lignée de La Fontaine [...]. » (Saupé 1997 : 198) (nous soulignons)

D'ailleurs, le conte de Perrault reprend la fable *Les Souhaits* « au sujet rigoureusement identique » (Saupé 1997 : 199) mais traité de façon différente. Le conteur ridiculise le couple de villageois et contrairement au fabuliste, sa morale est pessimiste. Les dialogues enjoués entre Blaise et Fanchon, entrecoupés par les commentaires du narrateur, vont dans le sens d'un ton burlesque dissonant, invitant au rire et à la réflexion morale.

Effectivement, de façon encore plus prononcée que dans *Peau d'Asne*, l'instance narrative ironique souligne avec humour les défauts des mœurs des personnages avec une visée moralisante.

## 6. Conclusion

Ce parcours à travers les structures en *SI* des *Contes en vers* montre que l'auteur utilise majoritairement deux catégories du morphème: l'adverbe intensif (corrélé et non corrélé, SI 2.1 et SI 2.2) et la conjonction-connecteur (hypothétique et explicative SI 1.1, SI 1.2 et SI 1.2.1) tant dans les parties péri-textuelles que dans celles narratives. Les autres types de *SI* passés en revue dans le chapitre 1.4 sont peu représentés ou absents.

### Distribution des *SI* de la Préface

Types de SI :	SI 1.1	SI 1.2.1	SI 1.4	SI 1.5	SI 2.2	Total
Nb	1	1	1	1	4	8 SI

### Distribution des *SI* des parties péri-textuelles de *Grisélidis*

Types de SI :	SI 1.1	SI 2.1	SI 2.2	Total
Préface		1		1 SI
Postface	3		2	5 SI

Effectivement, même si on trouve dans la préface du recueil deux types supplémentaires: une tournure adversative (SI 1.4) et l'autre additive (SI 1.5), les parties péri-textuelles de *Grisélidis* offrent les mêmes types de *SI* que les parties narratives des deux contes *Peau d'Asne* et *Les Souhais ridicules* (des intensifs et des hypothétiques). La nouvelle offre une variation et un type supplémentaire en proposant deux interrogatives (SI 3.5) en discours indirect.

Dès lors, il est intéressant d'observer que sur l'ensemble du recueil on retrouve les mêmes types de *SI*, tant dans les parties péri-textuelles que narratives, mais avec des fonctions différentes selon la visée du texte : instruire ou divertir. Le même morphème s'adapte à des contextes différents en fonction de l'effet recherché par l'auteur.

Ainsi des phénomènes communs se retrouvent par catégorie de *SI* et par type de texte. Nous avons vu que dans les parties péri-textuelles les tournures hypothétiques et intensives ont une visée argumentative, alors que dans les récits elles ont d'autres fonctions, proposant d'autres effets de sens.

Par ailleurs, la concentration des tournures intensives est plus dense dans les parties textuelles (fictionnelles). Cet usage du *SI* renvoie certainement à la langue « précieuse » du XVII<sup>e</sup> siècle et pas forcément à une caractéristique générique du conte (d'autant plus que *Grisélidis* n'est pas classé comme un conte, mais comme une nouvelle).

« La préciosité est un registre encore très présent dans les esprits mondains de la fin du siècle. Le conte de fées va réemployer **des poncifs précieux afin d'enrichir le thème galant et [...] lui donner une facture "ancienne", "à la mode d'antan"** ; ce moyen lui permet à la fois **de raffiner son style mais aussi de l'ancrer dans le passé** (peu lointain) pour répondre à l'appellation de "conte de vieille", "contes du temps passé". » (Rousseau 2002 : 35) (nous soulignons).

Effectivement, la lecture des ouvrages de Roger Lathuillère et René Bray<sup>103</sup> montre qu'il y a des traits communs entre le langage raffiné des Précieux et celui de Perrault, notamment l'hyperbole, l'intensification des qualités et un recours fréquent aux adverbes de type intensif.

De plus, J.-M. Adam va dans le même sens lorsqu'il analyse les contes de Perrault et explique que « les mêmes structures linguistiques entrent [...] dans des genres aussi différents que la nouvelle historique galante et le conte et elles y produisent des effets de sens proches. » (2010 : 256).

« **Les textes en vers portent quant à eux la trace de ce style galant et précieux** dont se dégagent *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Chat botté*, *Cendrillon* et *Le Petit Poucet*. **Ce style superlatif est effectivement proche du style galant et précieux familier aux écrivains et lecteurs du XVII<sup>e</sup> siècle.** [...] **La présence de ces formes du superlatif précieux** aussi bien dans les *Nouvelles Françaises* de Charles Sorel et dans *La Princesse de Montpensier* de Madame Lafayette que chez Racine **ne nous permet pas d'affirmer, comme le fait Thérèse Jeanneret (2005), que les consécutives intensives et les formes de "l'affirmation forte" sont des caractéristiques génériques des contes.** Elles le sont devenues par la suite, **par calque stylistique, mais, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, elles sont, de toute évidence, propres à diverses formes de narration passionnelle et**

---

<sup>103</sup> Roger Lathuillère 1966, *La Préciosité. Etude historique et linguistique*, Genève: Librairie Droz, t.1. René Bray 1948, *La Préciosité et les précieux*, Paris : Albin Michel.

**romanesque.** Pour ne prendre que l'exemple de *La Princesse de Montpensier* (1662), on constate que la nouvelle galante de Madame Lafayette est saturée des mêmes formes qui permettent d'amplifier les affres de la passion amoureuse et **conférer aux personnages de haut rang des qualités exceptionnelles.** » (2010 : 253-4) (nous soulignons)

Ainsi, en ce qui concerne les pièces en vers, en parallèle d'un usage des *SI* servant des propos argumentatifs (dans l'appareil péritextuel et dans les morales), les diverses tournures de *SI* intensifs (des parties narratives) se rapprochent des formes de narration passionnelle et romanesque de l'époque.

Nous avons vu que dans *Grisélidis* les *SI* de la voix narrative se rattachent au système hyperbolique et au langage précieux qui caractérisent le côté romanesque de la nouvelle tout en conférant aux personnages des qualités exceptionnelles dans un but certainement satirique.

D'ailleurs, en ce qui concerne les intensifs, on retrouve le même usage hyperbolique – typique du genre des contes de fée – dans *Peau d'Asne*, avec une différence entre les deux pièces: dans *Grisélidis*, la majorité des intensifs sont non corrélés (*SI* 2.2) et dans *Peau d'Asne*, ils sont corrélés (*SI* 2.1). Au vu de l'effet des *SI* non corrélés, tendant vers l'exclamation et le thétique, c'est-à-dire comme le suggère L. Bougault vers une réalité incroyable, mais vraie dans le contexte du récit, il n'est pas étonnant qu'ils soient plus nombreux dans la nouvelle.

« La fréquence du haut degré marqué par *si* pourrait nous conduire à l'idée d'une certaine exagération. De fait, **il y a bien exagération dans de nombreuses occurrences de *si* intensif** et/ou exclamatif. Cette exagération est très souvent le fait des personnages, et elle fait partie de la nature morale des hommes, tels que dépeints sous les traits d'animaux ou en eux-mêmes. **Les occurrences de *si* intensif, très fréquents,aturent donc cette catégorie logique de l'in-croyable mais vrai**, qui nous rappellent sans cesse que le vrai est largement insuffisant pour aborder la nature humaine. » (Bougault 2012 : 14)

Dans *Grisélidis*, les *SI* intensifs de la voix narrative emphatisent également le caractère exemplaire du personnage éponyme à tel point qu'ils suggèrent peut-être une forme de parodie ou de satire, tout comme certaines occurrences montrent la distanciation du narrateur vis-à-vis des personnages. Cette position de médiateur est encore plus marquée dans les deux contes.

Dans *Peau d'Asne* les occurrences du morphème *SI* de l'instance narrative dévoilent l'ironie du conteur à travers les allers et retours entre le discours des

personnages et les commentaires métanarratifs. Le goût pour le burlesque amorcé dans le premier conte se prolonge d'ailleurs dans *Les Souhais ridicules*.

Dans ce récit tirant vers le fabliau les structures intensives ne façonnent pas un monde merveilleux comme dans *Grisélidis* ou *Peau d'Asne*, mais soulignent la bêtise humaine des protagonistes d'humble condition. En effet, autant les occurrences de Blaise que celles du narrateur montrent les défauts des personnages avec humour et ironie.

Par rapport au discours direct, l'usage des *SI* a aussi montré des différences entre les pièces, puisque *Grisélidis* et *Peau d'Asne* emploient surtout des hypothétiques (ou sa variante en « pourvu que » pour le conte), alors que dans *Les Souhais ridicules* le discours du bûcheron ne comprend pas de *SI* hypothétique mais uniquement des intensifs. Or, les *SI* hypothétiques employés par les personnages (à l'exception de *Grisélidis*) montrent souvent une certaine roublardise, caractéristique qui fait défaut à Blaise, seul protagoniste à ne pas utiliser de *SI* hypothétique. Ainsi, les hypothèses servent parfois « des causes peu défendables » (Bougault 2012 : 14) dans les contes comme dans les fables :

« D'ailleurs, cette continuité sémantique de *si* peut encore se sentir dans certains "mésusages" de *si* en système hypothétique. De fait, le mot *si*, en tant que tension vers l'hypothétique, a certes un rapport **intrinsèque avec la fable ou fiction puisqu'il ne s'agit pas tant de mentir que d'élaborer une vérité déagée de la contingence tout entière soumise au nécessaire**. Mais en même temps, **les tricheurs et les abuseurs ne manquent pas dans les *Fables* [comme dans les contes]**, et comme on peut mésuser et abuser de n'importe quel mot, on peut abuser de *si* **pour servir une cause parfois peu défendable** : "si ce n'est toi, c'est donc ton frère", dit le Loup à l'Agneau... [comme les promesses du prince de *Grisélidis* ou de la mère de *Peau d'Âne*] **ce qui reverse du coup pour le lecteur, par un jeu de double destination, l'hypothèse à une situation in-vrai-semblable qui pourtant s'actualisera fatalement** par la mort du pauvre agneau [par le mariage du prince avec une bergère, par le désir d'inceste du roi pour sa fille]. **Le mot *si* n'est donc pas seulement d'une grande richesse syntaxique, il est aussi un de ces mots pivots qui permettent de repenser l'ensemble de l'œuvre dans la perspective de son architectonique, c'est-à-dire, pour nous, de la relation profonde entre le projet esthétique et l'organisation des formes.** » (Bougault 2012 : 14-15) (nous soulignons)

Au final, l'usage des *SI* répond parfaitement à l'esthétique des contes de Perrault : plaire et instruire.

En effet, ils permettent d'un côté, à travers la voix narrative, de construire un monde merveilleux et plaisant (capable de bercer la raison) et de l'autre, à travers

le jeu entre la voix narrative et celle des personnages, de démystifier les tricheurs pour faire triompher les valeurs morales défendues dans les récits.

De plus, l'instance narrative, par ses interventions métaénonciatives en cours de récit et dans les parties péritextuelles (dédicace et morale), occupe une « fonction idéologique [...] essentielle dans le genre, puisqu'il a fondamentalement une visée didactique. Tout récit doit déboucher sur une moralité. » (Francillon 2004 : 100) L'ironie face aux mœurs de l'époque et la parodie du romanesque ont donc certainement pour effet de renforcer l'intention moralisatrice. Ainsi, il n'est pas surprenant de retrouver le morphème *SI* – en tournure hypothétique ou intensive – dans les interventions morales, puisqu'il a aussi pour effet de renforcer les maximes amplifiant l'aspect didactique du conte.

Cette lecture des contes en vers à travers le morphème *SI* n'est évidemment pas exhaustive, mais nous a permis de découvrir l'adaptabilité du mot dans un corpus regroupant des textes différents, tant au niveau du genre, que de la visée.

Nous avons d'abord été tentées d'établir un catalogue par types de *SI* afin d'établir une systématique plus générale d'emploi dans ce corpus, un peu à l'instar de l'article de L. Bougault sur les fables I à IV de La Fontaine. Toutefois, notre corpus n'étant pas homogène (contrairement aux fables), il nous semblait important de distinguer les types de textes, d'où la séparation entre le péritexte, plus argumentatif, et les parties narratives (fictionnelles) des pièces en vers.

Ensuite, la distinction entre les emplois du morphème dans la voix du narrateur et celle des personnages nous est apparue essentielle.

Puis, nous avons aussi observé des différences entre les pièces. En effet, contrairement aux contes en prose, le recueil en vers n'est pas uniforme au niveau du genre, c'est pourquoi il nous a semblé important d'analyser chaque pièce.

Au final nous avons donc opté pour une analyse de toutes les occurrences de *SI* en fonction de la dynamique propre à chaque récit.

Effectivement nous souhaitons privilégier une interprétation des effets de sens du morphème en discours, c'est-à-dire en lien étroit avec son co-texte direct, d'où un élargissement de l'analyse à des extraits entourant ou reliés aux occurrences de

*SI*. Dans ces extraits nous avons également inclu une majorité d'adverbes intensifs (tant, tel et tellement) fonctionnant de la même manière que le *SI* de type adverbe (*SI* 2.1 et *SI* 2.2), sans toutefois les analyser de manière aussi systématique.

En outre l'habit de vers qui enveloppe les premiers contes de Perrault offre certainement des perspectives d'analyse au niveau linguistique. En effet, même si les récits coulent dans un style qui se rapproche de la prose, le vers permet de souligner de façon encore plus marquée les structures intensives. Nous avons observé tout au long de ce travail que les tournures intensives, comparatives et superlatives sont souvent incluses dans des structures binaires ou ternaires qui emphatisent au niveau de la forme (disposition typographique sur la page) l'effet de sens recherché.

Le vers permet aussi une scansion rythmique permettant d'amplifier certaine tournure hypothétique, explicative et intensive corrélée. En effet, bien souvent la protase et l'apodose se trouvent sur deux vers différents, séparées par un enjambement qui fait ressortir l'une ou l'autre des parties corrélées. Dans certains cas, l'inversion de la protase et de l'apodose renverse la dynamique attendue et offre une variation intéressante. L'auteur joue également sur la longueur des vers qui varient de l'octosyllabe à l'alexandrin en passant par le décasyllabe.

Ainsi, il serait intéressant de comparer sur un plan linguistique et stylistique ce que la versification offre par rapport à la prose, en regard du morphème *SI*.

# Bibliographie

## Corpus

- BOCCACCIO Giovanni 1951-1952 [1349-1351]: « Novella Decima » : *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze : Le Monnier, edizione elettronica (www.liberliber.it), pp. 1271-1288.
  - « Physiologie du mariage » : *Le Décameron* 1963, Jean Bourciez trad., Paris : Garnier Frères, pp. 687-699.
- PERRAULT Charles 1980 : « Préface » [1694] in *Contes de Perrault. Fac similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève : Slatkine Reprints.
  - « Grisélidis » [1695] : *Contes de Perrault. Fac similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève : Slatkine Reprints.
  - « Les Souhairs ridicules » [1695] : *Contes de Perrault. Fac similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève : Slatkine Reprints.
  - « Peau d'Asne » [1695] : *Contes de Perrault. Fac similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève : Slatkine Reprints.
  - « Peau d'Asne » [1785] : *Le Cabinet des Fées ou collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Genève : Barde, Manget & cie, tome I.
- PETRARCA Francesco 1870-1879: « Lettera III » [1374]: *Seniles [in italiano]*, a cura di Giuseppe Fracassetti, Firenze : Le Monnier, edizione elettronica (www.liberliber.it), pp. 1364-1396.
  - « Lettre XXVIII » [1374] : *Lettres de François Pétrarque à Jean Boccace* 1891, Victor Develay trad., Paris : Flammarion, pp. 260-287.

## Etudes (ouvrages et articles)

- ADAM Jean-Michel 2011a : *La linguistique textuelle (3<sup>e</sup> éd.)*, Paris : Armand Colin, coll. Cursus.
  - 2011b : *Les textes : Types et Prototypes (3<sup>e</sup> éd.)*, Paris : Armand Colin, coll. Cursus.
  - 2005 : « Variété des usages de SI dans l'argumentation publicitaire », in *Argumentation et communication dans les médias*, Marcel Burger & Guylaine Martel, Québec : Nota Bene, pp. 81-109.
  - 1992 : « Si hypothétique et l'imparfait. Une approche linguistique de la fictionnalité », *Etudes littéraires*, vol. 25, n°1-2, pp. 147-166.
  - 1984 : *Le récit*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?

- ADAM Jean-Michel & HEIDMANN Ute 2010 : *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris : Classiques Garnier.
- 2009 : *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia.
- 2008 : « Une recherche interdisciplinaire sur la textualité et l'intertextualité des contes » in : *Archipel*, n°30, Lausanne, pp. 31-49.
- BARCHILON Jacques 1967 : « L'ironie et l'humour dans les "Contes" de Perrault », *Studi Francesi* n°31-32, pp. 285-290.
- 1987 : « De l'interprétation psychanalytique des *Contes* de Perrault » in : *Les contes de Perrault. La contestation et ses limites. Furetière, Papers of French Seventeenth Century Literature*, Paris-Seattle-Tübingen, pp. 13-27.
- BERCOFF Brigitte 1997 : *La poésie*, Paris : Hachette.
- BOUGAULT Laurence 2012 : « Le morphème *si* dans les *Fables* I à IV de La Fontaine », *Questions de style* n°9, pp. 6-22<sup>104</sup>.
- BRAY René 1948 : *La Préciosité et les précieux*, Paris : Albin Michel.
- BUFFARD-MORET Brigitte 2004 : *Précis de versification. Avec exercices corrigés*, Paris : Armand Colin.
- DARCOS Xavier 1992 : « XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles » in : *Histoire de la littérature française*, Paris : Hachette, pp. 115-257.
- DEFRANCE Anne 2006 : « La politique du conte aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : pour une lecture oblique », *Féeries* 3, Grenoble : Ellug, pp. 14-41.
- DEMORIS René 1977 : « Du littéraire au littéral dans *Peau d'Ane* de Perrault », *Revue des sciences humaines* n°166, Lille-Paris, pp. 261-279.
- DIDIER Béatrice 1990 : « Perrault féministe ? », *Europe* n° 730-740, Paris, pp. 101-113.
- ESCOLA Marc 2005 : *Marc Escola commente. Contes de Charles Perrault*, Paris : Gallimard.
- FONTANIER Pierre 1977 : *Les figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Paris : Champs classiques (Flammarion).

---

<sup>104</sup> Adresse électronique de l'article:  
<http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/print.php?dossier=dossier9&file=07bougault.xml>

- FRANCILLON Roger 2004 : « La narration chez Basile et chez Perrault » in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Michelangelo Picone & Alfred Messerli (dir.), Ravenna : Longo Editore, pp. 95-102.
- FUMAROLI Marc 1998 : « Les Contes de Perrault, ou l'éducation de la douceur » in *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris : Gallimard, pp. 441-478.
- GODEFROY Frédéric 2003, *Lexique de l'ancien français*, Paris : Champion Classiques.
- HEIDMANN Ute 2009 : « Comment faire un conte *moderne* avec un conte *ancien* ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine », *Littérature*, n° 153, pp. 19-35.
- JEANNERET Thérèse 2005 : « Consécutives intensives et mouvement de sens dans quelques contes de Perrault, Grimm et Andersen », *Le Français moderne* n°1 (73<sup>e</sup> année), Paris : CILF, pp. 6-22.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine 1996 : *La Conversation*, Paris : Seuil, coll. Mémo., pp. 41-88.
  - 1990 : *Les interactions verbales*, Paris, Colin, t. 1., chap. 2.
- LATHUILLERE Roger 1966 : *La Préciosité. Etude historique et linguistique*, Genève: Librairie Droz, t.1.
- MAINIL Jean 2003 : « Mes amies les Fées », *Féeries*, n°1, Evanston (USA) : Northwestern University, pp. 49-71.
- MARIN Louis 1990 : « Préface-image. Le frontispice des Contes-de-Perrault », *Europe*, n°730-740, Paris, pp. 114-121.
  - 1987 : « Les enjeux d'un frontispice », *L'esprit créateur*, vol. XXVII n°3, Paris, pp. 49-57.
  - 1987 : « Manger, parler, aimer dans les *Contes* de Perrault », in : *Les contes de Perrault. La contestation et ses limites. Furetière, Papers of French Seventeenth Century Literature*, Paris-Seattle-Tübingen, pp. 29-39.
  - 1981 : *Le Portrait du roi*, Paris : Les éditions de minuit.
- MONTE Michèle 2009 : « *Si* marqueur d'altérité énonciative dans les *si* P extrapredicatives non conditionnelles », *Langue française* n°163, Paris : Armand Colin, pp. 99-119.

- MORTARA GARAVELLI Bice 2005 : *Manuale di retorica*, Milano : Tascabili Bompiani.
- NOILLE-CLAUZADE Christine 2007 : « Le pouvoir de la voix : rhétorique de l'énonciation et statut de la fiction dans l'écriture des contes de fées à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle » in *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières* (dir. Anne Defrance et Jean-François Perrin), Paris : Desjonquères, pp. 45-55.
- PLANTIN Christian 1985 : « La genèse discursive de l'intensité : le cas du *SI "intensif"* », *Langages* n°80, Paris : Larousse, pp. 35-53.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe & RIOUL René 1994 : *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.
- ROBERT Raymonde 1992 : *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Nancy : Presses universitaires.
- ROUGER Gilbert 1967 : *Contes*, éd. Gilbert, Paris : Garnier Frères.
- ROUSSEAU Christine 2002 : *La rhétorique mondaine des contes de fées littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle. Mémoire de DEA*. Dir. Christine Noille-Clauzade. Université de Nantes<sup>105</sup>.
- SOLER Patrice 2001 : *Genres, formes, tons*, Paris : PUF.
- SORIANO Marc 1990 : « Charles Perrault, classique inconnu », *Europe*, n° 730-740, Paris, pp. 3-10.
  - 1972 : *Le Dossier Perrault*, Paris : Hachette.
- ZUBER Roger 1997 : « Les Contes de Perrault et leurs voix merveilleuses » in *Les émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle français*, Paris : Klincksieck, pp. 261-295.
  - 1987 : *Contes de Charles Perrault*, Paris : Imprimerie Nationale, coll. Lettres françaises.

## Dictionnaires

- Académie Française 1694 : *Dictionnaire de l'Académie française* (dédié au Roy T. 1 A-L, T. 2 L-Z), Paris : Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 2 tomes. (Numérisation sur le site de la BNF : [Gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr).)

---

<sup>105</sup> Adresse électronique du mémoire : <http://lescontesdefees.free.fr/MemoireDEA/DEAredaction.pdf>

# Dossier d'Annexes

## Table des matières des Annexes

<b>Annexes 1 : Informations sur le recueil des <i>Contes en vers</i></b>	<b>II</b>
1.1 Structure du recueil	II
1.2 Préface du recueil	III
1.3 Les occurrences de <i>SI</i> (et variantes) de la préface	VI
1.4 Dédicace du conte <i>Peau d'Asne</i> à Mlle Lambert	VII
<b>Annexes 2 : Parties péritextuelles de <i>Grisélidis</i></b>	<b>IX</b>
2.1 Préface de la nouvelle	IX
2.2 Postface de la nouvelle	X
2.2bis Découpage de la Postface	XII
2.3 Les occurrences de <i>SI</i> du péritexte de <i>Grisélidis</i>	XV
<b>Annexes 3 : Parties narratives de <i>Grisélidis</i></b>	<b>XVII</b>
3.1 Structure de la nouvelle	XVII
3.2 Inventaire des <i>SI</i> de la nouvelle	XX
3.3 Représentation de la parole des personnages	XXII
3.4 Traduction des extraits du <i>Décameron</i> et des <i>Lettres</i>	XXIV
<b>Annexes 4 : <i>Peau d'Asne</i></b>	<b>XXIX</b>
4.1 Structure du conte	XXIX
4.2 Inventaire des <i>SI</i> du conte	XXXII
4.3 Représentation de la parole des personnages	XXXIV
4.4 Les occurrences du morphème <i>SI</i> de la voix narrative	XXXVII
<b>Annexes 5 : <i>Les Souhais ridicules</i></b>	<b>XLI</b>
5.1 Structure du conte	XLI
5.2 Inventaire des <i>SI</i> du conte	XLII
5.3 Représentation de la parole des personnages	XLIII

## Annexes 1 : Informations sur le recueil des Contes en vers

### 1.1 Structure du recueil<sup>106</sup>

[Frontispice/ Page de titre du recueil] GRISELIDIS NOUVELLE <i>AVEC</i> LE CONTE DE PEAU D'ASNE, ET CELUY DES SOUHAITS RIDICULES. <i>QUATRIEME EDITION</i> [Illustration + informations éditoriales]	1 page non numérotée
[Préface en prose, terminée par un madrigal de Mlle Lhéritier]	8 pages non numérotées
GRISELIDIS <i>NOUVELLE</i> . [Page de titre]	1 page non numérotée
A MADEMOISELLE** [Dédicace 29 vers imprimés en italiques] GRISELIDIS NOUVELLE [titre répété] + [Texte de la nouvelle] A MONSIEUR** [Postface en prose]	2 pages non numérotées pages 5-62 pages 63-69
PEAU D'ASNE, CONTE. [Page de titre] <i>A MADAME LA MARQUISE</i> <i>DE L...</i> [Illustration + informations éditoriales]	1 page non numérotée
PEAU D'ANE, CONTE. [titre répété] A MADAME LA MARQUISE DE L... [dédicace 20 vers] [texte du conte + morale 24 vers]	Page 3 Pages 3-4 Pages 4-36
LES SOUHAITS RIDICULES CONTE. [Page de titre] <i>A MADEMOISELLE DE LA C....</i>	1 page non numérotée
LES SOUHAITS RIDICULES CONTE. [titre répété] A MADEMOISELLE DE LA C.... [dédicace 20 vers] [texte du conte + morale 5 vers]	Page 3 Pages 3-4 Pages 4-12

<sup>106</sup> Tableau reproduit pour la forme, d'après J.-M. Adam & U. Heidmann 2010, *op. cit.*, p. 220 et pour le contenu, d'après Charles Perrault [1695], *Contes de Perrault. Fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève: Slatkine Reprints, 1980.

## 1.2 Préface du recueil<sup>107</sup>

1 « La maniere dont le Public a reçû les Pieces de ce Recueil, à mesure qu'elles luy  
ont esté données separement, est une espece d'assurance qu'elles ne luy  
déplairont pas en paroissant toutes ensemble. Il est vray que quelques personnes  
qui affectent de paroistre **graves**, & qui ont assez d'esprit pour voir que ce sont  
5 des Contes faits à plaisir, & que la matiere n'en est pas fort importante, les ont  
regardées avec mépris ; **mais** on a eu la satisfaction de voir que les gens de bon  
goust n'en ont pas jugé de la sorte.

Ils ont esté bien aises de remarquer que ces bagatelles n'estoient pas de pures  
bagatelles, qu'elles renfermoient une morale utile, & que le recit enjoué dont elles  
10 estoient enveloppées, n'avoit esté choisi que pour les faire entrer plus  
agreablement dans l'esprit & d'une maniere qui instruisist & divertist tout  
ensemble. Cela devoit me suffire pour ne pas craindre le reproche de m'estre  
amusé à des choses frivoles. **Mais** comme j'ay affaire à bien des gens qui ne se  
payent pas de raisons & qui ne peuvent estre touchés que par l'autorité & par  
15 l'exemple des Anciens, je vais les satisfaire là-dessus. Les Fables Milesiennes **si**  
celebres [\[occurrence n°1, SI 2.2\]](#) parmi les Grecs, & qui ont fait les délices  
d'Athenes & de Rome n'étoient pas d'une autre espece que les Fables de ce  
Recueil. L'Histoire de la Matrone d'Ephese est de la mesme nature que celle de  
Griselidis : ce sont l'une & l'autre des Nouvelles, c'est-à-dire, des Recits de  
20 choses qui peuvent estre arrivées, & qui n'ont rien qui blesse absolument la vray-  
semblance. La Fable de Psyché écrite par Lucien & par Apulée, est une fiction  
toute pure & un conte de Vieille comme celui de Peau d'Asne. **Aussi** voyons-  
nous qu'Apulée le fait raconter par une vieille femme, à une jeune fille que des  
voleurs avoient enlevée, de mesme que celui de Peau d'Asne est conté tous les  
25 jours à des Enfans par leurs Gouvernantes, & par leurs Grand'-meres. La Fable  
du Laboureur qui obtint de Jupiter le pouvoir de faire comme il luy plairoit la  
pluye & le beau temps, & qui en usa de telle sorte, qu'il ne recueillit que de la  
paille sans aucuns grains, parce qu'il n'avoit jamais demandé ny vent, ny froid,  
ny neige, ny aucun temps semblable ; chose necessaire **cependant** pour faire  
30 fructifier les plantes : cette Fable, dis-je, est de même genre que le Conte des  
Souhaits Ridicules, **si** ce n'est que l'un est serieux & l'autre comique  
[\[occurrence n°2, SI 1.2.1\]](#); **mais** tous les deux vont à dire que les hommes ne  
connoissent pas ce qu'il leur convient, & sont plus heureux d'estre conduits, par  
la Providence, que **si** toutes choses leur succedoient selon qu'ils le désirent  
35 [\[occurrence n°3, SI 1.4\]](#). Je ne croi pas qu'ayant devant moy de **si** beaux modeles  
[\[occurrence n°4, SI 2.2\]](#) dans la plus sage & la plus docte Antiquité, on soit en droit  
de me faire aucun reproche. Je pretens **mesme** que mes Fables meritent mieux  
d'estre racontées que la plupart des Contes anciens, & particulièrement celui de  
la Matrone d'Ephese & celui de Psyché, **si** l'on les regarde du costé de la Morale  
40 [\[occurrence n°5, SI 1.1\]](#), chose principale dans toute sorte de Fables, & pour

---

<sup>107</sup> Texte tiré des *Contes en vers* de Charles Perrault [1695], *op. cit.* édition Slatkine Reprints, 1980. Nous avons modernisé les -S-.

laquelle elles doivent avoir esté faites. Toute la moralité qu'on peut tirer de la Matrone d'Ephese est que souvent les femmes qui semblent les plus vertueuses, le sont le moins, & **qu'ainsi** il n'y en a presque point qui le soient veritablement.

**Qui ne voit que** cette Morale est tres mauvaise, & qu'elle ne va qu'à corrompre  
45 les femmes par le mauvais exemple, & à leur faire croire qu'en manquant à leur  
devoir elles ne font que suivre la voix commune. **Il n'en est pas de mesme** de la  
Morale de Griselidis, qui tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, & à  
faire voir qu'il n'y en a point de **si** brutal ny de **si** bizarre [occurrence n°6 + 7, SI  
2.2], dont la patience d'une honneste femme ne puisse venir à bout. A l'égard de  
50 la Morale cachée dans la Fable de Psyché, Fable en elle-mesme tres agreable &  
tres ingenieuse, je la compareray avec celle de Peau-d'Asne quand je la sçaurai,  
**mais** jusques icy je n'ay pû la deviner. Je sçay bien que Psyché signifie l'Ame ;  
**mais** je ne comprends point ce qu'il faut entendre par l'Amour qui est amoureux  
de Psyché, c'est-à-dire de l'Ame, & encore moins ce qu'on ajoûte, que Psyché  
55 devoit estre heureuse, **tant** qu'elle ne connoistroit point celuy dont elle estoit  
aimée, qui estoit l'Amour, **mais** qu'elle seroit tres malheureuse dès le moment  
qu'elle viendroit à le connoistre : voilà pour moy une enigme impenetrable.  
**Tout ce qu'on peut dire** c'est que cette Fable **de mesme que** la plupart de celles  
qui nous restent des Anciens, n'ont esté faites que pour plaire sans égard aux  
60 bonnes mœurs qu'ils negligeoient beaucoup. **Il n'en est pas de mesme** des contes  
que nos ayeux ont inventez pour leurs Enfans. Ils ne les ont pas contez avec  
l'élégance & les agrémens dont les Grecs & les Romains ont orné leurs Fables ;  
**mais** ils ont toujurs eu un tres grand soin que leurs contes renfermassent une  
moralité louable & instructive. **Par tout** la vertu y est recompensée, **& par tout**  
65 vice y est puny. Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'estre honneste,  
patient, avisé, laborieux, obéissant, & le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas.  
**Tantost** ce sont des Fées qui donnent pour don à une jeune fille qui leur aura  
répondu avec civilité, qu'à chaque parole qu'elle dira, il luy sortira de la bouche  
un diamant ou une perle : & à une autre fille qui leur aura répondu brutalement,  
70 qu'à chaque parole il luy sortira de la bouche une grenouille ou un crapau.  
**Tantost** ce sont des enfans qui pour avoir bien obéi à leur pere ou à leur mere  
deviennent grands Seigneurs, ou d'autres qui ayant esté vicieux & des-obéissans,  
sont tombez dans des malheurs épouvantables. **Quelques** frivoles & bizarres que  
soient toutes ces Fables dans leurs aventures, **il est certain** qu'elles excitent dans  
75 les Enfans le desir de ressembler à ceux qu'ils voyent devenir heureux, & en  
mesme temps la crainte des malheurs où les méchans sont tombez par leur  
méchanceté. **N'est-il pas** louable à des Peres & à des Meres lorsque leurs Enfans  
ne sont pas encore capables de gouter les veritez solides & dénuées de tous  
agréments, de les leur faire aimer, & **si** cela se peut dire [occurrence n°8, SI  
80 1.5], les leur faire avaler, en les enveloppant dans des recits agreables &  
proportionnez à la foiblesse de leur âge. **Il n'est pas croyable** avec quelle avidité  
ces ames innocentes & dont rien n'a encore corrompu la droiture naturelle,

reçoivent ces instructions cachées ; **on les voit** dans la tristesse & dans l'abattement, **tant que** le Heros ou l'Heroïne de Conte sont dans le malheur, & s'écrier de joye quand le temps de leur bonheur arrive ; **de mesme** qu'après avoir souffert impatiemment la prosperité du méchant ou de la méchante, ils sont ravis de les voir **enfin** punis **comme** ils le meritent. Ce sont des semences qu'on jette qui ne produisent **d'abord** que des mouvemens de joye & de tristesse, **mais** dont il ne manque gueres d'éclorre de bonnes inclinations.

90 J'aurois pû rendre mes Contes plus agreables en y meslant certaines choses un peu libres dont on a accoûtumé de les égayer ; **mais** le desir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loy que je me suis imposée de ne rien écrire qui pust blesser ou la pudeur ou la bien-seance. **Voicy** un Madrigal qu'une jeune Demoiselle \*<sup>108</sup> de beaucoup d'esprit a composé sur ce sujet, & qu'elle a écrit au  
95 dessous du Conte de Peau d'Asne que je luy avois envoyé.

I Le Conte de Peau d'Asne est icy raconté  
Avec **tant** de naïveté,  
**Qu'**il ne m'a pas moins divertie, [[occurrence n°9, variante SI 2.1](#)]  
Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie,  
V Tenoient en le faisant mon esprit enchanté.  
On y voit par endroits quelques traits de Satire,  
Mais qui sans fiel & sans malignité,  
A tous également font du plaisir à lire :  
Ce qui me plaist encor dans sa simple douceur,  
X C'est qu'il divertit & fait rire,  
Sans que Mere, Epoux, Confesseur,  
Y puissent trouver à redire. » (nous soulignons)

---

<sup>108</sup> Mademoiselle Lheritier. Cette annotation figure dans la marge droite de la Préface.

### 1.3 Les occurrences de SI (et variantes) de la préface

Occurrences		Type de SI
1	« Les Fables Milesiennes <b>si</b> celebres parmi les Grecs, & qui ont fait les délices d'Athenes & de Rome n'étoient pas d'une autre espece que les Fables de ce Recueil. »	SI 2.2
2 + 3	« [...] cette Fable, dis-je, est de même que le Conte des Souhairs Ridicules, <b>si</b> ce n'est que l'un est serieux & l'autre comique ; mais tous les deux vont à dire que les hommes ne connoissent pas ce qu'il leur convient, & sont plus heureux d'estre conduits, par la Providence, que <b>si</b> toutes choses leur succedoient selon qu'ils le desirent. »	SI 1.2.1 ; SI 1.4
4	« Je ne croy pas qu'ayant devant moy de <b>si</b> beaux modeles dans la plus sage & la plus docte Antiquité, on soit en droit de me faire aucun reproche. »	SI 2.2
5	« Je pretens mesme que mes Fables meritent mieux d'estre racontées que la plupart des Contes anciens, & particulierement celuy de la Matrone d'Ephese & celui de Psiché, <b>si</b> l'on les regarde du costé de la Morale, chose principale toute sorte de Fables, & pour laquelle elles doivent avoir esté faites. »	SI 1.1
6 + 7	« Il n'en est pas de mesme de la Morale de Griselidis, qui tend à porter les femmes à souffrir de leurs maris, & à faire voir qu'il n'y en a point de <b>si</b> brutal ny de <b>si</b> bizarre, dont la patience d'une honneste femme ne puisse venir à bout. »	2x SI 2.2
8	« N'est-il pas loüable à des Peres & à des Meres lorsque leurs Enfants ne sont pas encore capables de gouster les veritez solides & dénuées de tous agrémens, de les leur faire aimer, & <b>si</b> cela se peut dire, les leur faire avaler, en les enveloppant dans des recits agreables & proportionnez à la foiblesse de leur âge. »	SI 1.5
9	« <i>Le Conte de Peau d'Asne est icy raconté Avec <b>tant</b> de naïveté, <b>Qu'il ne m'a pas moins divertie,</b> Que quand auprès du feu ma Nourrice ou ma Mie, Tenoient en le faisant mon esprit enchanté.</i> » <sup>109</sup>	Variante SI 2.1 « Tant que »

<sup>109</sup> L'italique est utilisé pour distinguer la partie versifiée de la préface.

#### 1.4 Dédicace du conte Peau d'Asne à Mlle Lambert<sup>110</sup>

*A MADAME LA MARQUISE DE L....*

- 1 « Il est des gens de qui l'esprit guindé,  
Sous un front jamais deridé  
Ne souffre, n'approuve & n'estime  
Que le pompeux & le sublime.
- 5 Pour moy, j'ose poser en fait  
Qu'en de certains momens l'esprit le plus parfait  
Peut aimer sans rougir jusqu'aux Marionnettes ;  
Et qu'il est des temps & des lieux  
Où le grave & le sérieux
- 10 Ne vallent pas d'agreables sornettes.  
Pourquoy faut-il s'émerveiller  
Que la Raison la mieux sensée  
Lasse souvent de trop veiller ;  
Par des contes d'Ogre & de Fée
- 15 Ingenieusement bercée  
Prenne plaisir à sommeiller.
- Sans craindre donc qu'on me condamne  
De mal employer mon loisir,  
Je vais, pour contenter votre juste desir,
- 20 Vous conter tout au long l'histoire de Peau d'Asne. » (vv. 1-20)

---

<sup>110</sup> Texte tiré des *Contes en vers* de Charles Perrault [1695], *op. cit.* édition Slatkine Reprints, 1980. Nous avons modernisé les -S-.



## Annexes 2 : Parties péritextuelles de *Grisélidis*

### 2.1 Préface de la nouvelle *Grisélidis*<sup>111</sup>

*Grisélidis Nouvelle*

*A Mademoiselle\*\**

- 1 « En vous offrant, jeune & sage Beauté,  
Ce modele de Patience,  
Je ne me suis jamais flatté  
Que par vous de tout point il seroit imité,  
5 C'en seroit *trop* en conscience.

- Mais** Paris où l'homme est poli,  
Où le beau sexe né pour plaire  
Trouve son bonheur accompli,  
De tous costez est **si** rempli  
10 D'exemples du vice contraire,  
**Qu'on** ne peut en toute saison,  
Pour s'en garder ou s'en défaire,  
Avoir *trop* de contrepoison. [occurrence n°1, SI 2.1]

- Une Dame aussi patiente  
15 Que celle dont icy je releve le prix,  
Seroit par tout une chose étonnante,  
**Mais** ce seroit un prodige à Paris.

- Les femmes y sont souveraines,  
Tout s'y regle selon leurs vœux,  
20 Enfin c'est un climat heureux  
Qui n'est habitué que de Reynes.

- Ainsi** je voy que de toutes façons  
Griselidis y sera peu prisée,  
Et qu'elle y donnera matiere de risée  
25 Par ses *trop* antiques leçons.

Ce n'est pas que la Patience  
Ne soit une vertu des Dames de Paris,  
**Mais** par un long usage elles ont la science  
De la faire exercer par leurs propres maris. » (nous soulignons)

---

<sup>111</sup> Texte tiré des *Contes en vers* de Charles Perrault [1695], *op. cit.* édition Slatkine Reprints, 1980. Nous avons modernisé les -S-.

## 2.2 Postface de la nouvelle *Grisélidis*<sup>112</sup>

A Monsieur\*\*\*

*En lui envoyant Grisélidis*

1 « Si je m'estois rendu à tous les differens avis qui m'ont esté donnez sur  
l'Ouvrage que je vous envoye, il n'y seroit rien demeuré que le Conte tout sec &  
tout uni, & en ce cas j'aurois mieux fait de n'y pas toucher & de le laisser dans  
son papier bleu où il est depuis tant d'années [occurrence n°1, SI 1.1]. Je le lûs  
5 d'abord à deux de mes Amis. Pourquoy, dit l'un, s'étendre si fort sur le caractere  
de vostre Heros [occurrence n°2, SI 2.2], qu'a-t-on à faire de sçavoir ce qu'il faisoit  
le matin de son Conseil, & moins encore à quoy il se divertissoit l'apresdinée.  
Tout cela est bon à retrancher. Ostez-moy, je vous prie, dit l'autre, la réponse  
enjouée qu'il fait aux Deputez de son Peuple, qui le pressent de se marier, elle ne  
10 convient point à un Prince grave & serieux. Vous voulez bien encore,  
poursuivit-il, que je vous conseille de supprimer la longue description de vostre  
chasse ; qu'importe tout cela au fond de vostre histoire, croyez-moy, ce sont de  
vains & ambitieux ornemens qui appauvrissent vostre Poëme au lieu de  
l'enrichir. Il en est de mesme, ajouta-t-il, des preparatifs qu'on fait pour le  
15 mariage du Prince, tout cela est oiseux & inutile. Pour vos Dames qui rabaissent  
leurs coëffures, qui couvrent leurs gorges, & qui allongent leurs manches, froide  
plaisanterie aussi-bien que celle de l'Orateur qui s'applaudit de son éloquence. Je  
demande encore, reprit celuy qui avoit parlé le premier, que vous ostiez les  
reflexions Chrestiennes de Grisélidis, qui dit que c'est Dieu qui veut l'éprouver,  
20 c'est un sermon hors de sa place. Je sçaurois encore souffrir les inhumanitez de  
vostre Prince, elles me mettent en colere, je les supprimerois. Il est vray qu'elles  
sont de l'Histoire, mais il n'importe. J'osterois encore l'Episode du jeune  
Seigneur qui n'est là que pour épouser la jeune Princesse, cela allonge trop vostre  
conte ; mais, luy dis-je, le conte finiroit mal sans cela. Je ne sçaurois que vous  
25 dire ; répondit-il, je laisserois pas que de l'oster. A quelques jours de là je fis la  
même lecture à deux autres de mes Amis, qui ne me dirent pas un seul mot sur  
les endroits dont je viens de parler, mais qui en reprirent quantité d'autres. Bien  
loin de me plaindre de la rigueur de vostre critique, leur dis-je, je me plains de ce  
qu'elle n'est pas assez severe, vous m'avez passé une infinité d'endroits que l'on  
30 trouve tres-dignes de censure. Comme quoy, dirent-ils? On trouve, leur dis-je,  
que le caractere du Prince est trop estendu, & qu'on n'a que faire de sçavoir ce  
qu'il faisoit le matin & et encore moins l'apresdinée. On se mocque de vous,  
dirent-ils tous deux ensemble, quand on vous fait de semblables critiques. On  
blâme, poursuivis-je, la réponse que fait le Prince à ceux qui le pressent de se  
35 marier, comme trop enjouée & indigne d'un Prince grave & serieux. Bon, reprit  
l'un d'eux, & où est l'inconvenient qu'un jeune Prince d'Italie, país ou l'on est  
accoutumé à voir les hommes les plus graves & les plus elevez en dignité, dire  
des plaisanteries, & qui d'ailleurs fait profession de mal parler, & des femmes &

---

<sup>112</sup> Texte tiré des *Contes en vers* de Charles Perrault [1695], *op. cit.* édition Slatkine Reprints, 1980. Nous avons modernisé les -S-.

du mariage, matieres **si** sujettes à la raillerie [occurrence n°3, SI 2.2], se soit un peu  
40 réjoui sur cet article. **Quoy qu'il** en soit, je vous demande grace pour cet endroit  
comme pour celuy de l'Orateur qui croyoit avoir converti le Prince, & pour le  
rabaissement des coëffures ; **car** ceux qui n'ont pas aimé la réponse enjouée du  
Prince, ont bien la mine d'avoir fait main basse sur ces deux endroits-là. Vous  
l'avez deviné, luy **dis-je**. **Mais** d'un autre costé, ceux qui  
45 n'aiment que les choses plaisantes, n'ont pû souffrir les reflexions chrestiennes  
de la Princesse, qui dit que c'est Dieu qui la veut éprouver. Ils pretendent que  
c'est un sermon hors de propos. Hors de propos ? **reprit l'autre** ; **non seulement**  
ces reflexions conviennent au sujet, **mais** elles y sont absolument nécessaires.  
Vous aviez besoin de rendre croyable la Patience de vostre Heroïne, & quel autre  
50 moyen aviez-vous que de luy faire regarder les mauvais traitemens de son Epoux  
comme venans de la main de Dieu : sans cela on la prendroit pour la plus stupide  
de toutes les femmes, ce qui ne feroit pas assurément un bon effet. On blâme  
encore, leur **dis-je**, l'Episode du jeune Seigneur qui épouse la jeune Princesse. On  
a tort **reprit-il**, comme vostre Ouvrage est un veritable Poëme, **quoy que** vous luy  
55 donniez le titre de Nouvelle, il faut qu'il n'y ait rien a desirer quand il finit.  
Cependant **si** la jeune Princesse s'en retournoit dans son Convent sans estre  
mariée après s'y estre attenduë, elle ne seroit point contente ny ceux qui liroient  
la Nouvelle [occurrence n°4, SI 1.1]. Ensuite de cette conference, j'ay pris le parti  
de laisser mon Ouvrage tel à peu près qu'il a esté lû dans l'Académie. En un mot,  
60 j'ay eu soin de corriger les choses qu'on m'a fait voir être mauvaises en elles-  
mêmes ; **mais** à l'égard de celles que j'ay trouvé n'avoir point d'autre défaut que  
de n'estre pas au goust de quelques personnes peut-estre un peu trop delicates,  
j'ay crû n'y devoir pas toucher.

I *Est-ce une raison décisive  
D'oster un bon mets d'un repas,  
Parce qu'il s'y trouve un Convive  
Qui par malheur ne l'aime pas ?*

V *Il faut que tout le monde vive,  
Et que les mets, pour plaire à tous,  
Soient differens comme les gousts.*

**Quoy qu'il** en soit, j'ay crû devoir m'en remettre au Public qui juge toujours bien.  
65 J'apprendray de luy ce que j'en dois croire, & je suivray exactement tous ses  
avis, **s'il** m'arrive jamais de faire une seconde édition de cet Ouvrage [occurrence  
n°5, SI 1.1]. » (nous soulignons)

## 2.2bis Découpage de la Postface

A Monsieur\*\*\*

*En lui envoyant Grisélidis*

### Partie I : Introduction (locuteur A)

« Si je m'estois rendu à tous les differens avis qui m'ont esté donnez sur l'Ouvrage que je vous envoie, il n'y seroit rien demeuré que le Conte tout sec & tout uni, & en ce cas j'aurois mieux fait de n'y pas toucher & de le laisser dans son papier bleu où il est depuis tant d'années. »

### Partie II : Critique de la nouvelle, arguments à réfuter (locuteur A, énonciateurs B & C)

« Je le lûs d'abord à deux de mes Amis. [Critique n°1, énonciateur B] Pourquoi, dit l'un, s'étendre si fort sur le caractere de vostre Heros, qu'a-t-on à faire de sçavoir ce qu'il faisoit le matin de son Conseil, & moins encore à quoy il se divertissoit l'apresdinée. Tout cela est bon à retrancher. »

[Critique n°2, énonciateur C] « Ostez-moy, je vous prie, dit l'autre, la réponse enjouée qu'il fait aux Deputez de son Peuple, qui le present de se marier, elle ne convient point à un Prince grave & serieux. »

[Critique n°3, énonciateur C] « Vous voulez bien encore, poursuivit-il, que je vous conseille de supprimer la longue description de vostre chasse ; qu'importe tout cela au fond de vostre histoire, croyez-moy, ce sont de vains & ambitieux ornemens qui appauvrissent vostre Poëme au lieu de l'enrichir. Il en est de mesme, ajouta-t-il, des preparatifs qu'on fait pour le mariage du Prince, tout cela est oiseux & inutile. »

[Critique n°4, énonciateur C] « Pour vos Dames qui rabaissent leurs coëffures, qui couvrent leurs gorges, & qui allongent leurs manches, froide plaisanterie aussi-bien que celle de l'Orateur qui s'applaudit de son éloquence. »

[Critique n°5, énonciateur B] « Je demande encore, reprit celuy qui avoit parlé le premier, que vous ostiez les reflexions Chrestiennes de Grisélidis, qui dit que c'est Dieu qui veut l'éprouver, c'est un sermon hors de sa place. Je sçaurois encore souffrir les inhumanitez de vostre Prince, elles me mettent en colere, je les supprimerois. Il est vray qu'elles sont de l'Histoire, mais il n'importe. »

[Critique n°6, énonciateur B] « J'osterois encore l'Episode du jeune Seigneur qui n'est là que pour épouser la jeune Princesse, cela allonge trop vostre conte ; »

[Contre-argument, locuteur A] « mais, luy dis-je, le conte finiroit mal sans cela.

[Critique n°6 (suite), énonciateur B] « Je ne sçaurois que vous dire ; répondit-il, je laisserois pas que de l'oster. »

### Partie III : Contre argumentation, réfutation des critiques de B & C (locuteur A, énonciateurs D & E)

[Observations du locuteur A] « A quelques jours de là je fis la même lecture à deux autres de mes Amis, qui ne me dirent pas un seul mot sur les endroits dont je viens de parler, mais qui en reprirent quantité d'autres. »

[Interrogation du locuteur A] « Bien loin de me plaindre de la rigueur de votre critique, leur dis-je, je me plains de ce qu'elle n'est pas assez severe, vous m'avez passé une infinité d'endroits que l'on trouve tres-dignes de censure. Comme quoy, dirent-ils ? »

[Énonciation de la critique n°1, locuteur A] « On trouve, leur dis-je, que le caractere du Prince est trop estendu, & qu'on n'a que faire de sçavoir ce qu'il faisoit le matin & et encore moins l'apresdinée. »

[Contre-argument à la critique n°1, énonciateurs D & E] « On se mocque de vous, dirent-ils tous deux ensemble, quand on vous fait de semblables critiques. »

[Énonciation de la critique n°2, locuteur A] « On blâme, poursuivis-je, la réponse que fait le Prince à ceux qui le pressent de se marier, comme trop enjouée & indigne d'un Prince grave & serieux. »

[Contre-arguments à la critique n°2, énonciateur D] « Bon, reprit l'un d'eux, & où est l'inconvenient qu'un jeune Prince d'Italie, país ou l'on est accoustumé à voir les hommes les plus graves & les plus elevez en dignité, dire des plaisanteries, & qui d'ailleurs fait profession de mal parler de mal parler, & des femmes & du mariage, matieres si sujettes à la raillerie, se soit un peu réjouï sur cet article. »

[Contre-arguments à la critique n°4, énonciateur D] « Quoy qu'il en soit, je vous demande grace pour cet endroit comme pour celuy de l'Orateur qui croyoit avoir converti le Prince, & pour le rabaissement des coëffures ; car ceux qui n'ont pas aimé la réponse enjouée du Prince, ont bien la mine d'avoir fait main basse sur ces deux endroits-là. »

« Vous l'avez deviné, luy dis-je. [Énonciation de la critique n°5, locuteur A] Mais d'un autre costé, ceux qui n'aiment que les choses plaisantes, n'ont pû souffrir les reflexions chrestiennes de la Princesse, qui dit que c'est Dieu qui la veut éprouver. Ils pretendent que c'est un sermon hors de propos. »

[Contre-arguments à la critique n°5, énonciateur E] « Hors de propos ? reprit l'autre ; non seulement ces reflexions conviennent au sujet, mais elles y sont absolument necessaires. Vous aviez besoin de rendre croyable la Patience de votre Heroïne, & quel autre moyen aviez-vous que de luy faire regarder les mauvais traitemens de son Epoux comme venans de la main de Dieu : sans cela on la prendroit pour la plus stupide de toutes les femmes, ce qui ne feroit pas assurément un bon effet. »

[Énonciation de la critique n°6, locuteur A] « On blâme encore, leur dis-je, l'Episode du jeune Seigneur qui épouse la jeune Princesse. »

[Contre-arguments à la critique n°6, énonciateur E] « On a tort reprit-il, comme vostre Ouvrage est un veritable Poëme, quoy que vous luy donniez le titre de Nouvelle, il faut qu'il n'y ait rien a desirer quand il finit. Cependant si la jeune Princesse s'en retournoit dans son Convent sans estre mariée après s'y estre attenduë, elle ne seroit point contente ny ceux qui liroient la Nouvelle. »

**Partie IV : Argument (à valeur d'étayage) préparant la conclusion (locuteur A)**

« Ensuite de cette conference, j'ay pris le parti de laisser mon Ouvrage tel à peu près qu'il a esté lû dans l'Académie. En un mot, j'ay eu soin de corriger les choses qu'on m'a fait voir être mauvaises en elles-mêmes ; mais à l'égard de celles que j'ay trouvé n'avoir point d'autre defect que de n'estre pas au goust de quelques personnes peut-estre un peu trop delicates, j'ay crû n'y devoir pas toucher.

Est-ce une raison décisive  
D'oster un bon mets d'un repas,  
Parce qu'il s'y trouve un Convive  
Qui par malheur ne l'aime pas ?  
Il faut que tout le monde vive,  
Et que les mets, pour plaire à tous,  
Soient differens comme les gousts. »

**Partie V : Conclusion (locuteur A)**

« Quoy qu'il en soit, j'ay crû devoir m'en remettre au Public qui juge toujours bien. J'apprendray de luy ce que j'en dois croire, & je suivray exactement tous ses avis, s'il m'arrive jamais de faire une seconde édition de cet Ouvrage. » (nous soulignons)

### 2.3 Les occurrences de *SI* du péritexte de *Grisélidis*

Occurrences de la préface		Type de SI
1	<p>« Mais Paris où l'homme est poli, Où le beau sexe né pour plaire Trouve son bonheur accompli, De tous costez est <b>si</b> rempli D'exemples du vice contraire, <b>Qu'on</b> ne peut en toute saison, Pour s'en garder ou s'en défaire, Avoir trop de contrepoison. »</p>	SI 2.1
Occurrences de la postface		Type de SI
1	<p>« Si je m'estois rendu à tous les differens avis qui m'ont esté donnez sur l'Ouvrage que je vous envoye, il n'y seroit rien demeuré que le Conte tout sec &amp; tout uni, &amp; en ce cas j'auerois mieux fait de n'y pas toucher &amp; de le laisser dans son papier bleu où il est depuis tant d'années. »</p>	SI 1.1
2	<p>« Je le lûs d'abord à deux de mes Amis. Pourquoi, dit l'un, s'étendre <b>si</b> fort sur le caractere de vostre Heros, qu'a-t-on à faire de sçavoir ce qu'il faisoit le matin de son Conseil, &amp; moins encore à quoy il se divertissoit l'apresdinée. »</p>	SI 2.2
3	<p>« On blâme, poursuivis-je, la réponse que fait le Prince à ceux qui le pressent de se marier, comme trop enjouée &amp; indigne d'un Prince <b>grave &amp; serieux</b>. Bon, reprit l'un d'eux, &amp; où est l'inconvenient qu'un jeune Prince d'Italie, país où l'on est accoustumé à voir les hommes les plus graves &amp; les plus elevez en dignité, dire des plaisanteries, &amp; qui d'ailleurs fait profession de mal parler, &amp; des femmes &amp; du mariage, matieres <b>si</b> sujettes à la raillerie, se soit un peu réjoui sur cet article. »</p>	SI 2.2
4	<p>« Cependat <b>si</b> la jeune Princesse s'en retournoit dans son Convent sans estre mariée après s'y estre attenduë, elle ne seroit point contente ny ceux qui liroient la Nouvelle. »</p>	SI 1.1
5	<p>« Quoy qu'il en soit, j'ay crû devoir m'en remettre au Public qui juge toujours bien. J'apprendray de luy ce que j'en dois croire, &amp; je suivray exactement tous ses avis, <b>s'il</b> m'arrive jamais de faire une seconde édition de cet Ouvrage. »</p>	SI 1.1



## Annexes 3 : Parties narratives de *Grisélidis*

### 3.1 Structure de la nouvelle<sup>113</sup>

	Vers
<b>0. Dédicace / Préface (Pn 0)</b>	<b>1-29</b>
<b>1. Situation initiale (Pn 1)</b>	<b>1-57</b>
1.1 Contexte spatial (géographique)	1-4
1.2 Portrait du prince	5-57
1.2.1 Particularité de son caractère (humeur mélancolique, défiance des femmes, serment de ne jamais se marier)	21-39
1.2.2 Description du quotidien du prince (gestion du royaume – chasse)	40-53
1.2.3 Pression des sujets pour que leur prince se marie et assure sa descendance	54-57
<b>2. Transformation de la situation initiale/Nœud (Pn 2)</b>	<b>58-469</b>
2.1 Echange argumentatif autour de la nécessité du mariage	58-118
2.1.1 Discours de l'orateur	58-69
2.1.2 Discours initial du prince (introduction 70-71, discours direct : rhétorique argumentative 72-118, acceptation de l'hymen sous condition 112-118)	70-118
2.2 Partie de chasse et rencontre avec Grisélidis	119-231
2.2.1 Contexte de la chasse	119-142
2.2.2 La rencontre : <i>locus amoenus</i> (143-154) ; description physique de Grisélidis (155-173)	143-173
2.2.3 Qualités morales de Grisélidis	174-187
2.2.4 1 <sup>er</sup> échange entre les futurs amants	188-217
2.2.5 Grisélidis guide le prince à travers les bois pour qu'il retrouve ses pas	218-231
2.3 Le prince est amoureux	232-261
2.3.1 Description des symptômes	232-239
2.3.2 Le prince retrouve Grisélidis et se renseigne sur elle	240-255
2.3.3 Augmentation des sentiments du prince pour Grisélidis	256-261

<sup>113</sup> Pour établir la structure narrative des pièces en vers de Perrault, nous nous sommes basées sur l'ouvrage de J.-M. Adam 2011b, *Les Textes: Types et Prototypes*, Paris: Armand Colin, pp. 101-127. En particulier sur le schéma p. 122: dédicace (Entrée-préface, Pn0), sit. initiale (Pn1), transformation/noeud (Déclencheur, Pn2), action (Ré-action, Pn3), dénouement (Résolution, Pn4), situation finale (Pn5), morale (Chute ou évaluation finale PnΩ).

<b>2.4 Préparation au mariage</b>	<b>262-318</b>
2.4.1 Le prince annonce son mariage à son conseil (discours direct : 266-272)	262-272
2.4.2 Réactions à l'annonce du mariage (commentaires ironiques du narrateur)	273-295
2.4.3 Préparatifs du mariage (en grande pompe, recours aux arts)	296-318
<b>2.5 Jour du mariage</b>	<b>319-433</b>
2.5.1 Joie du peuple	319-332
2.5.2 Le prince va chercher Grisélidis	333-348
2.5.3 Grisélidis se prépare pour aller voir la noce	349-354
2.5.4 Demande en mariage	355-364
2.5.5 Doutes de Grisélidis face à la demande en mariage	365-370
2.5.6 Serment d'obéissance demandé par le prince	371-376
2.5.7 Promesse de Grisélidis	377-382
2.5.8 Transformation progressive de la bergère en princesse (habits, défilé devant le peuple, église, palais)	383-433
<b>2.6 Grisélidis en princesse / femme accomplie</b>	<b>434-469</b>
2.6.1 Talents de Grisélidis dans son rôle de princesse (prudence, intelligence)	434-453
2.6.2 Grisélidis parfait sa complétude en devenant mère	454-469

<b>3. Action (Ré-Action): quiétude du mariage troublée (Pn 3)</b>	<b>470-831</b>
<b>3.1 Tourments du prince infligés à Grisélidis</b>	<b>470-603</b>
3.1.1 L'humeur maligne du prince reprend le dessus	470-483
3.1.2 Tourments (surveillance, harcèlement, enfermement, reprise des bijoux)	484-505
3.1.3 Réaction vertueuse de Grisélidis aux mauvais traitements	506-534
3.1.4 Méfiance accrue du prince suite à la réaction de Grisélidis. Projet cruel.	535-545
3.1.5 Exécution du projet d'enlever l'infante à sa mère	546-586
3.1.6 Annonce de la fausse mort de l'infante	587-603
<b>3.2 Période de bonheur conjugal</b>	<b>604-634</b>
3.2.1 La réaction de Grisélidis (oubliant sa propre douleur pour soulager celle du prince) attendrit son époux	604-623
3.2.2 Ellipse temporelle (15 ans de bonheur conjugal)	624-634
<b>3.3 Evocation de l'infante, devenue jeune femme et de ses amours</b>	<b>635-657</b>
3.3.1 Description des qualités morales de l'infante	635-642
3.3.2 L'infante est aimée et aime en retour un jeune seigneur	643-657
<b>3.4 Ultimes tourments infligés aux jeunes amants et à Grisélidis</b>	<b>658-831</b>
3.4.1 Manigances pour tourmenter les jeunes amants (inceste en puissance) et dernière mise à l'épreuve de Grisélidis (pour montrer à tous sa vertu)	658-682
3.4.2 Annonce publique de la répudiation de Grisélidis pour épouser une autre (Duplicité du prince face à au peuple)	683-691
3.4.3 Réaction des jeunes amants et annonce de sa répudiation à Grisélidis (Duplicité du prince face à Grisélidis et à leur fille)	692-703
3.4.4 Réaction de Grisélidis à son bannissement et requête. Réponse du prince	704-747

3.4.5	Grisélidis et son père reprennent leur ancienne vie	748-767
3.4.6	Le prince convoque Grisélidis pour qu'elle s'occupe de sa future épouse	768-792
3.4.7	Réaction maternelle de Grisélidis à la vue de la promise, requête de Grisélidis (810-824) réponse du prince (825-831)	793-831

<b>4.</b>	<b>Dénouement: révélations du prince (Pn 4)</b>	<b>832-915</b>
4.1	Introduction au discours du prince (jour de son faux mariage)	832-837
4.2	Discours final du prince (malheur de chacun : infante 838-844, gendre 845-849, Grisélidis 850-853 et lui-même 854-860/ identité de sa fille et vœu de la marier à son amant 861-870/ Aveu de sa cruauté envers Grisélidis et souhait de rachat 871-886)	838-886
4.3	Joie de l'infante et de Grisélidis face aux révélations du prince	887-915
<b>5.</b>	<b>Situation finale : fin heureuse (Pn 5)</b>	<b>916-932</b>
5.1	Noces des jeunes amants	916-919
5.2	Festivités + consécration des vertus de Grisélidis (morale sur fond d'ironie)	920-932
<b>6.</b>	<b>Postface (en prose avec une partie en vers) (Pn Ω)</b>	<b>en prose</b>

### 3.2 Inventaire des SI de *Grisélidis*

Étapes <sup>114</sup> de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataire du discours	Type de SI
<b>2. Transformation de la situation initiale (58-469)</b>					
2.1 Echange argumentatif autour de la nécessité du mariage du prince (58-118)					
2.1.2 (70-118)	70-118	Discours 47 vers	Prince	Sujets	1x SI 1.1
2.2 Partie de chasse et rencontre avec Grisélidis (119-231)					
2.2.1 (119-142)	113-136	DI (134-135)	Narrateur pr Prince	Chasseurs et valets	2x SI 3.1
2.2.2 (143-154)	149-154	<b>Narratif</b>			2x SI 2.1
2.2.4 (188-217)	188-193	DI (191-193) [i1]	Narrateur pr Prince	Grisélidis	1x SI 3.1
2.3 Le prince est amoureux (232-261)					
2.3.2 (240-255)	244-249	<b>Narratif</b>			1x SI 2.1 <sup>115</sup>
2.3.3 (256-261)	256-261	<b>Narratif</b>			1x SI 2.2 1x SI 1.2
2.4 Préparation au mariage (262-318)					
2.4.1 (262-272)	262-265	<b>Narratif</b>			1x SI 2.2
2.4.3 (296-319)	296-303	<b>Narratif</b>			2x SI 2.1
2.5 Jour du mariage (319-433)					
2.5.4 (355-364)	355-364	Dialogue 8 vers : [i1]	Prince	Grisélidis	2x SI 2.2 1x SI 1.1
2.5.7 (377-382)	377-382	Dialogue 6 vers : [i2]	Grisélidis	Prince	1x SI 1.1 1x SI 1.1
2.6.1 (434-453)	446-453	<b>Narratif</b>			1x SI 2.1 <sup>116</sup>
<b>3. Nœud : quiétude du mariage troublée (470-831)</b>					
3.1 Tourments du prince infligés à Grisélidis (470-603)					
3.1.2 (484-505)	490-493	Monologue 4 vers	Prince		1x SI 1.1
3.1.3 (506-534)	514-534	Monologue 22 vers	Grisélidis		1x SI 1.1
3.1.4 (535-545)	538-545	Monologue 9 vers	Prince		1x SI 1.2
3.1.5 (546-586)	567-577	<b>Narratif</b>			2x SI 2.2 1x SI 2.2 (576)
3.1.6 (587-603)	597-603	<b>Narratif</b>			2x SI 2.2

<sup>114</sup> Les numéros renvoient à la structure de la nouvelle, n°3.1: pp. XVII-XIX.

<sup>115</sup> Locution figée "si bien que".

<sup>116</sup> *idem*.

### 3.2 Inventaire des SI de *Grisélidis* (suite)

Étapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataire du discours	Type de SI
<b>3.2 Période de bonheur conjugal (604-634)</b>					
3.2.2 (624-634)	624-634	<b>Narratif</b>			1x SI 1.2 restrictive
<b>3.4 Ultimes tourments infligés aux jeunes amants et à Grisélidis (658-831)</b>					
3.4.1 (658-682)	669-682	Monologue 15 vers	Prince		2x SI 2.2
3.4.4 (704-747)	712-716	Dialogue 4 vers : [i2]	Grisélidis	Prince	1x SI 2.1
3.4.4 (704-747)	732-744	<b>Narratif</b>			2x SI 2.2 (733, 743)
3.4.5 (748-767)	748-751	<b>Narratif</b>			2x SI 2.2
3.4.7 (793-831)	802-804	Pensées 3 vers	Grisélidis	Elle-même	1x SI 1.1
3.4.7 (793-831)	805-809	<b>Narratif</b>			2x SI 2.1
<b>4. Dénouement (832-915)</b>					
4.2 (838-886)	838-886	Discours 49 vers	Prince	Sujets	2x SI 1.1
4.3 (887-915)	891-894 901-911	<b>Narratif</b>			1x SI 1.1 2x SI 2.2 (901, 907)
<b>5. Situation finale : fin heureuse (916-932)</b>					
5.2 (920-932)	927-932	<b>Narratif</b>			4x SI 2.2

### 3.3 Représentation de la parole des personnages<sup>117</sup> de *Grisélidis*

Étapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataire du discours	Type de SI
<b>2. Transformation de la situation initiale (58-469)</b>					
2.1 Echange argumentatif autour de la nécessité du mariage (58-118)					
2.1.1 (58-69)	63-69	Narrativisé (62) <b>DI</b> (63-69)	Narrateur pr Orateur	Prince et sujets réunis	-
2.1.2 (70-118)	70-118	Discours 47 vers	Prince	Sujets	1x SI 1.1 (PR/ PR) <sup>118</sup>
2.2 Partie de chasse et rencontre avec Grisélidis (119-231)					
2.2.1 (119-142)	113-136	<b>DI</b> (134-135)	Narrateur pr Prince	Chasseurs et valets	2 x SI 3.1 (134)
2.2.5 (188-217)	188-193	<b>DI</b> (191-193) [i1]	Prince	Grisélidis	1x SI 3.1
2.2.5 (188-217)	194-197	Dialogue 4 vers : [i2]	Grisélidis	Prince	-
2.2.5 (188-217)	198-202	Dialogue 5 vers : [i3]	Prince	Grisélidis	-
2.2.5 (188-217)	207-211	Dialogue 1 vers : [i1]	Grisélidis	Prince	-
2.4 Préparation du mariage (262-318)					
2.4.1 (262-272)	266-272	Discours 7 vers	Prince	Conseil	-
2.4.2 (273-298)	282-283	Pensées 1 vers	Orateur	Lui-même	-
2.5 Jour du mariage (319-433)					
2.5.4 (355-364)	355-364	Dialogue 8 vers : [i1]	Prince	Grisélidis	2 x SI 2.2 1x SI 1.1 (PR/ PR)
2.5.5 (365-370)	365-367	Dialogue 3 vers : 2 vers [i2] / 1 vers [i1]	Grisélidis	Prince	-
2.5.5 (365-370)	368-369	Dialogue 2 vers : [i2]	Prince	Grisélidis	-
2.5.6 (371-376)	371-376	Dialogue 6 vers : [i1]	Prince	Grisélidis	-
2.5.7 (377-382)	377-382	Dialogue 6 vers : [i2]	Grisélidis	Prince	2x SI 1.1 1x (PQP/ COND) 1x (PR/PR)
2.6 Grisélidis en princesse/femme accomplie (434-469)					
2.6.2 (454-469)	464-469	Monologue 6 vers	Grisélidis		-

<sup>117</sup> Nous faisons aussi figurer le discours indirect, bien qu'il soit pris en charge par le narrateur.

<sup>118</sup> Abréviations des temps des verbes pour les hypothèses (SI 1.1): présent (PR); imparfait (IMP); plus-que-parfait (PQP); conditionnel présent (COND); futur (FUT); subjonctif plus-que-parfait (SUB PQP).

### 3.3 Représentation de la parole des personnages de *Grisélidis* (suite)

Étapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataire du discours	Type de SI
<b>3. Nœud : quiétude du mariage troublée (470-831)</b>					
3.1 Tourments du prince infligés à Grisélidis (470-603)					
3.1.2 (484-505)	490-493 503-505	Monologue 4 vers DI [i1]	Prince Narrateur pr Prince	Lui-même Grisélidis	1x SI 1.1 (PR/FUT)
3.1.3 (506-534)	514-534	Monologue 22 vers	Grisélidis		1x SI 1.1 (PR/PR)
3.1.4 (535-545)	538-545	Monologue 9 vers	Prince		1x SI 1.2
3.1.5 (546-586)	570	Dialogue 1 vers	Grisélidis	Infante (ou bourreau)	-
3.4 Ultimes tourments infligés aux jeunes amants et à Grisélidis (658-831)					
3.4.1 (658-682)	668-682	Monologue 15 vers	Prince		2x SI 2.2
3.4.2 (683-691)	683-691	DI	Narrateur pr Prince	Sujets (sans Grisélidis)	-
3.4.3 (692-703)	696-699 700-703	DI Dialogue 4 vers : [i1]	Narrateur pr Prince	Grisélidis	-
3.4.4 (704-747)	712-716/ 724-731	Dialogue 4 vers : [i2]/ 8 vers [i1]	Grisélidis	Prince	1x SI 2.1 (716)
3.4.4 (704-747)	745-747	Dialogue 3 vers : [i2]	Prince	Grisélidis	-
3.4.5 (748-767)	752-757	Dialogue 6 vers : [i1]	Grisélidis	Père de Grisélidis	-
3.4.6 (768-792)	772-792	Dialogue 21 vers : [i1]	Prince	Grisélidis	-
3.4.7 (793-831)	802-804	Pensées 3 vers	Grisélidis	Elle-même	1x SI 1.1 (SUB PQP/COND)
3.4.7 (793-831)	810-824	Dialogue 15 vers: [i1]	Grisélidis	Prince	-
3.4.7 (793-831)	825-829	Dialogue 5 vers: [i1]	Prince	Grisélidis	-
<b>4. Dénouement : révélations du prince</b>					
4.2 (838-886)	838-886	Discours 49 vers	Prince	Sujets	2x SI 1.1 1x (IMP/ COND) 1x (PR/PR)

## Représentations de la parole/pensée des personnages de *Grisélidis*<sup>119</sup>

Personnages	Nb de vers en DD	Proportion par personnage par rapport à l'ensemble du DD (265 vers)	Proportion de DD par rapport à l'ensemble des vers (932)	Nb de SI
Prince	185	Env. 69.8%	Env. 19.84%	10
Grisélidis	79	Env. 29.8%	Env. 8.47%	5
Orateur	1	Env. 0.4%	Env. 0.10%	-
<b>Total DD</b>	<b>265</b>	<b>100%</b>	<b>Env. 28.5%</b>	<b>15</b>
<b>Total Narrateur</b>	<b>667</b>		<b>Env. 71.50%</b>	<b>32</b>

### 3.4 Traduction des extraits en italiens du *Décameron* de J. Boccace et des *Lettres* de F. Pétrarque

#### ❖ Extrait n°IA : *Décameron*

« [...] Quant à Gautier on lui reconnut un esprit fort avisé, bien qu'on réputât par **trop cruelle et peu admissible** l'épreuve qu'il avait tentée sur sa femme. **Mais c'est Griselda qui fut tenue pour la plus sage.** » (Boccace 1970: 697) (nous soulignons)

#### ❖ Extrait n°IB : *Lettres*

« **On** commençait à répandre sur Gautier des **bruits déshonorants** : on disait que, par une dureté **barbare et inhumaine**, par repentir et par honte d'un humble mariage, il avait fait mourir ses enfants, car on ne les voyait plus, et personne ne savait ce qu'ils étaient devenus. Ce prince, d'ailleurs distingué et aimé de ses sujets, s'était rendu par là **infâme et odieux** à beaucoup de gens. » (Pétrarque 1891: 276) (nous soulignons)

#### ❖ Extrait n°IIA : *Décameron*

« Enfin, je vois que vous tenez à me lier dans ces chaînes. Soit, j'y consens. Mais, si l'affaire tourne mal, je ne veux avoir à me plaindre que de moi. C'est donc moi qui serai **l'auteur** de mon mariage. Seulement, je parle net. Si vous refusez d'honorer, comme votre maîtresse, la femme, quelle qu'elle soit, que j'aurai

<sup>119</sup> Les valeurs sont indicatives puisque d'un côté la voix narrative ne peut être considérée comme un personnage et de l'autre elle intervient dans le discours direct.

choisie, vous sentirez, non sans rudement pâtre, à quel point m'est pénible cette union que vos prières m'imposent contre mon gré. » (Boccace 1970 : 688)

❖ **Extrait n°II B : *Lettres***

« Toutefois, je me soumetts volontiers au vœu de mes sujets, m'en rapportant à votre sagesse et à votre dévouement. Je vous remercie de l'offre que vous me faites de me chercher une femme ; **je me chargerai moi-même de ce soin.** » (Pétrarque 1891 : 265-266)

❖ **Extrait n°III A : *Décameron***

« Par **son modeste maintien, une fille pauvre**, qui habitait près de chez lui, avait depuis longtemps fait bonne impression sur Gautier. Il lui trouvait **une certaine beauté, et jugeait qu'elle pouvait être la compagne d'une assez plaisante existence. Sans chercher plus loin, c'est elle qu'il résolut d'épouser.** Il convoqua son père, et convint avec ce pauvre hère de la prendre pour femme. » (Boccace 1970 : 688) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°III B : *Lettres***

« Non loin du palais était un hameau habité par de pauvres gens dont le plus pauvre se nommait Janicole. Comme la faveur céleste visite quelquefois la chaumière de l'indigent. Janicole avait une fille unique, nommée **Grisélidis**, douée **d'une rare beauté**, et dont la **conduite et le caractère étaient au-dessus de tout éloge.** Habitée à une nourriture frugale, élevée dès l'enfance dans la plus profonde pauvreté, privée de tout plaisir, elle n'avait aucune idée du luxe et de la mollesse ; son sein virginal cachait un cœur viril et plein de sagesse. Elle prodiguait à son vieux père les soins les plus tendres, **menait paître le peu de brebis qu'il avait** et pendant ce temps occupait à filer ; de retour au logis, elle préparait les légumes et autres aliments conformes à sa condition, faisait le lit dur ; en un mot, dans une sphère étroite, elle accomplissait, tous les devoirs de l'obéissance et de la piété filiales. Gautier, qui passait souvent par là, avait quelquefois fixé les yeux sur cette jouvencelle, non avec la lascivité d'un jeune homme, mais avec **la gravité d'un vieillard.** Il avait deviné **d'un regard perçant** sa rare vertu au-dessus de son sexe et de son âge, que l'obscurité de sa condition cachait aux yeux du vulgaire. Il en avait conçu le désir de se marier, [...], et en même temps de ne prendre pour femme que cette jeune fille, et pas d'autre. » (Pétrarque 1891 : 266-267) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°IV A : *Décameron***

« Il engagea sa foi devant tous, fit monter la jeune femme sur un **palefroi**, lui donna une escorte d'honneur, et la conduisit chez lui. » (Boccace 1970 : 690) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°IVB : *Lettres***

« [...] et, l'ayant fait monter sur un **cheval blanc** comme la neige, il la conduisit à son palais, escortée d'une foule pleine d'allégresse. Les noces furent célébrées, et la journée se passa dans des transports de joie. » (Pétrarque 1891 : 270) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VA : *Décameron***

« En **dépouillant ses vieux habits**, la jeune femme parut également **changer d'esprit et de façon**. Nous avons dit qu'elle était fort bien d'allure et de visage. Autant elle était belle, autant elle devint aimable et plaisante. Elle était **si** gracieuse qu'on ne l'eût pas dite fille de Giannucolo et gardienne de brebis: on l'eût prise pour la descendante d'un grand seigneur. Et tous ceux qui l'avaient autrefois connue s'étonnaient d'une **telle** métamorphose. Avec cela, elle témoignait **tant** d'obéissance et de dévouement à son mari, qu'il se tenait pour **le plus** heureux et **le mieux** loti du monde. Enfin, elle était **si** avenante et **si** pleine de bonté pour les sujets du marquis, qu'on n'eût trouvé **personne** qui ne l'aimât mieux que soi-même et ne lui rendît spontanément hommage. **Tous** formaient des vœux pour son salut, son bonheur et sa prospérité. Et si, d'abord, on avait couramment taxé Gautier d'imprévoyance pour le choix d'une **telle** femme, on le vantait à présent comme l'homme **le plus** sage et **le plus** avisé **qui fût**, on déclarait que **personne** n'aurait su mieux que lui discerner une **haute vertu, cachée sous de misérables hardes et l'enveloppe paysanne**. » (Boccace 1970 : 690) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VB : *Lettres***

« Bientôt la *faveur divine* sourit **tellement** à cette épouse indigente qu'on eût dit qu'elle avait été élevée et instruite non dans la cabane d'un pâtre, mais à la cour d'un empereur. Elle s'attira l'amour et les respects de **tous** au delà de **toute** croyance. Ceux qui la connaissaient dès le berceau ne pouvaient pas croire qu'elle fût la fille de Janicole, **tant** il y avait de noblesse dans sa conduite et dans ses manières, **tant** son langage plein d'élévation et de charme lui subjuguait **tous** les cœurs. Déjà la renommée répandait son nom avec de grands éloges non seulement dans sa patrie, mais dans **tous** les pays voisins, en sorte qu'une foule de gentilshommes et de dames accouraient avec empressement pour la voir. Gautier, honoré par un mariage humble, il est vrai, mais **inestimable** et prospère, jouissait chez lui d'une paix **parfaite** et au dehors d'une grande considération. Comme il avait découvert avec **tant** de sagacité **cette rare vertu cachée sous une si grande indigence**, il passait dans le public pour un homme plein de sagesse.

Son épouse intelligente ne se bornait pas seulement aux devoirs domestiques des femmes, mais, quand il le fallait, elle remplissait, en l'absence de son mari, des fonctions publiques, terminant ou réglant les procès de l'Etat et les différends des nobles par des décisions **si** sages, par une maturité et une impartialité de jugement **si** grandes, que **tout** le monde la disait *envoyée du Ciel* pour le bonheur de l'Etat. » (Pétrarque 1891 : 271) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VIA : *Décameron***

« Bien que **l'envie de pleurer** dominât chez lui tout autre sentiment, Gautier garda son air farouche. » (Boccace 1970 : 694) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VIB : *Lettres***

« Le mari, **plein d'émotion**, ne pouvait plus retenir ses **larmes** ; il détourna le visage, et d'une **voix tremblante** [...] ; puis il partit **en pleurant**. » (Pétrarque 1891 : 278-279) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VIA : *Décameron***

« Giannucolo n'avait jamais pu se faire à la réalité, ni croire que Gautier dût garder sa fille pour femme. Il s'attendait tous les jours à quelque revers, et **conservait les habits que sa fille avait dépouillés** le matin même du mariage. Il les lui apporta. Elle s'en **revêtit**, revint à ses anciennes pratiques, se consacra dès lors aux menus travaux de la maison paternelle. Elle opposait une énergie peu commune au rude assaut de la Fortune hostile. » (Boccace 1970 : 694) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VIIB : *Lettres***

« Le vieillard avait toujours tenu pour suspect ce mariage de sa fille ; il n'avait jamais eu de pareilles prétentions, et il avait toujours pensé que plus tard, dégoûté d'une épouse d'aussi basse extraction, un mari si puissant, orgueilleux comme sont les nobles, finirait par la répudier<sup>120</sup>. **Il avait donc serré dans un coin de sa maisonnette la robe de sa fille**, d'une étoffe grossière et usée par le temps. En entendant le bruit non de sa fille qui revenait silencieusement, mais de ceux qui l'accompagnaient, il accourut sur sa porte et **la couvrit à demi nue de son ancien vêtement**. » (Pétrarque 1891 : 279) (nous soulignons)

---

<sup>120</sup> La traduction de ces lignes est beaucoup plus libre que celle du *Décameron*, bien que F. Pétrarque reprenne l'œuvre de son prédécesseur pratiquement "mot pour mot".

❖ **Extrait n°VIII A : *Décameron***

« [...] Griselda, qui versait **des larmes de joie**. Tous deux se levèrent. Ils se dirigent vers leur fille qui, sur sa chaise, demeurait toute surprise des paroles qu'elle entendait. Ils la serrent tendrement sur eux, ainsi que son frère. Les enfants et beaucoup de ceux qui étaient là ouvrirent enfin les yeux. » (Boccace 1970 : 696) (nous soulignons)

❖ **Extrait n°VII B : *Lettres***

« A ces mots, Grisélidis, presque **morte de joie** et transportée d'amour maternel, se précipita dans les bras de ses enfants en versant de **délicieuses larmes**<sup>121</sup>, les couvrit de baisers et les inonda de ses pleurs.» (Pétrarque 1891 : 282) (nous soulignons)

---

<sup>121</sup> La traduction retransmet l'idée générale qui se dégage du passage en omettant de traduire "perdere il senno" qui signifie littéralement: "perdre l'esprit", c'est-à-dire devenir fou.

## Annexes 4 : *Peau d'Asne*

### 4.1 Structure du conte

	Vers
<b>0. Dedicace (Pn0)</b>	<b>1-20</b>
<b>1. Situation initiale : bonheur du roi, de la reine et de l'infante (Pn1)</b>	<b>21-58</b>
1.1 Description du roi et de sa puissance	21-28
1.2 Situation personnelle du roi : mari et père	29-38
1.2.1 Présentation de la reine : bonheur conjugal	29-33
1.2.2 Présentation de l'infante : bonheur parental	34-38
1.3 Situation matérielle du roi	39-58
1.3.1 Description du palais, du personnel et de l'écurie	39-46
1.3.2 Présentation de l'âne (intervention métanarrative: 50-52)	47-58
<b>2. Nœud /Déclencheur: maladie et décès de la reine (Pn2)</b>	<b>59-123</b>
2.1 Maladie, serment et décès de la reine	59-99
2.1.1 Annonce de la maladie de la reine	59-69
2.1.2 Derniers instants de la reine : dialogue entre les époux (serment), décès (71-94) ; commentaire métanarratif sur le serment (95-99)	70-99
2.2 Projets de remariage du roi avec l'infante	100-123
2.2.1 Choix du roi de se remarier dans le respect du serment	100-106
2.2.2 Recherche d'une épouse	107-111
2.2.3 Passion du roi pour l'infante (casuiste)	112-119
2.2.4 Désespoir de la princesse	120-123
<b>3. (Ré)action: péripéties pour échapper au mariage, fuite et changement de vie de l'infante déguisée en souillon, arrivée dans un nouveau royaume, sentiments pour le prince du royaume et amour partagé (Pn3)</b>	<b>124-436</b>
3.1 Interventions de la fée marraine (trois robes et peau de l'âne)	124-220
3.1.1 La princesse cherche de l'aide auprès de sa marraine (125-127) ; description de la fée (128-129) ; commentaire métanarratif sur la fée-mie (130-133)	124-133
3.1.2 Réconfort (134-143) ; conseil (144-150) de la fée (DD)	134-150
3.1.3 Demande de la 1 <sup>ère</sup> robe (151-152) ; réaction du roi (153-157) = <i>Jour x</i>	151-157
3.1.4 Description 1 <sup>ère</sup> robe => <i>Jour x + 2 = Jour y</i> (158-162) ; réaction de la princesse (163-165) ; conseil de la fée (166-170) ; demande de la 2 <sup>ème</sup> robe (171) ; réaction du roi (172-174) ; description de la 2 <sup>ème</sup> robe => <i>Jour y + 4 = Jour z</i> (175-180)	158-180
3.1.5 Réaction de la princesse (181-182) ; conseil de la fée (183) ; demande la 3 <sup>ème</sup> robe (184-187) ; réaction du roi (menace) (188-192) ;	

description de la 3 <sup>ème</sup> robe confectionnée => <i>avant la fin de la semaine</i> (194-202)	181-202
3.1.6 Réaction de la princesse (203-204) ; conseil de la fée : demande de la peau de l'âne (205-214)	203-214
3.1.7 Commentaire métanarratif sur le conseil de la fée (215-218) ; l'âne est sacrifié (219-220)	215-220
<b>3.2 Déguisement et fuite de la princesse dans un lointain royaume</b>	<b>221-279</b>
3.2.1 Réaction de la princesse face à la peau et dernier conseil de la fée	221-231
3.2.2 Préparation à la fuite (recours à la magie pour les effets personnels) (232-242) ; déguisement de la princesse avec la peau d'âne (243-247)	232-247
3.2.3 Fuite de l'infante (248-250) ; disparition de l'infante : réaction du père (251-257) ; annulation des noces : réactions des sujets (258-265)	248-265
3.2.4 La princesse voyage et cherche en vain une place pour s'établir (début des épreuves) (266-273) ; elle trouve une place comme souillon dans une métairie (274-279)	266-279
<b>3.3 Quotidien de Peau d'Asne dans la métairie d'un roi et sentiments amoureux pour le prince</b>	<b>280-314</b>
3.3.1 Peau d'Asne est le bouc émissaire des valets (épreuve)	280-288
3.3.2 Description des dimanches de la princesse	289-304
3.3.3 Intervention métanarrative : la métairie appartient à un roi, description de la ménagerie	305-314
3.3.4 Le fils du roi et la métairie (315-318) ; description du prince (319-321) ; Peau d'Asne <sup>122</sup> voit le prince (322-325) ; monologue intérieur de la princesse amoureuse (326-332)	315-332
<b>3.4 Le prince voit Peau d'Asne (en habit de princesse) et en tombe amoureux</b>	<b>333-380</b>
3.4.1 Un dimanche par hasard le prince contemple Peau d'Asne (en habit de princesse) (333-346) ; réaction du prince (347-358)	333-358
3.4.2 Le prince retiré dans son palais est malade d'amour (359-366) ; le prince cherche à savoir qui est l'élue de son cœur, on lui dit que c'est Peau d'Asne (367-380)	359-380
<b>3.5 Le prince, malade d'amour, désire recevoir un gâteau de Peau d'Asne</b>	<b>381-436</b>
3.5.1 Inquiétude et incompréhension de la reine face au souhait du prince (381-387) ; opinion négative des gens face à Peau d'Asne et acceptation du souhait par la reine (388-393) ; intervention métanarrative sur l'amour de la reine pour son fils (394-395)	381-395
3.5.2. Description de la préparation des ingrédients de la galette et des conditions pour la confectionner	396-406
3.5.3 Intervention métanarrative sur le fait que la princesse, loin d'être naïve, agit pour se faire (re)connaître par le prince	407-422
3.5.4 Le prince découvre la bague en mangeant la galette et sa maladie augmente	423-436

<sup>122</sup> Le narrateur la nomme Peau d'Asne pour la première fois (v. 322)

<b>4. Dénouement : quête de l'épouse du prince (Pn4)</b>	<b>437-507</b>
<b>4.1 Projet de marier le prince</b>	<b>437-465</b>
4.1.1 Le mariage est la solution à la guérison du prince et il l'accepte à condition d'épouser celle à qui la bague ira (437-443) ; le roi et la reine accepte la condition (444-446)	437-446
4.1.2 Quête de l'épouse (447-452) ; stratagèmes des femmes pour réussir à enfiler la bague (452-465)	447-465
<b>4.2 Essai de la bague par toutes les femmes du royaume</b>	<b>466-507</b>
4.2.1 Toutes les femmes nobles essaient en vain la bague	466-473
4.2.2 Toutes les grisettes essaient en vain la bague	474-479
4.2.3 Les servantes (« tout le fretin ») essaient en vain la bague	480-490
4.2.4 Peau d'Asne essaie la bague	491-507
<b>5. Situation finale : fin heureuse (Pn5)</b>	<b>508-567</b>
<b>5.1 Métamorphose de Peau d'Asne en beauté</b>	<b>508-528</b>
5.1.1 Peau d'Asne souhaite changer d'habit avant de paraître devant le roi	508-511
5.1.2 Commentaire métanarratif sur la moquerie des gens face à Peau d'Asne	512-513
5.1.3 Description de la richesse des vêtements (514-517) et des attraits physiques de la jeune femme (518-528)	514-528
<b>5.2 Préparatifs du mariage et découverte de la véritable identité de Peau d'Asne</b>	<b>529-567</b>
5.2.1 Réaction de la famille royale face aux attraits de Peau d'Asne (529-535) ; description de la venue des rois des royaumes alentours pour le mariage (536-546)	529-546
5.2.2 Retrouvailles entre le père (puissant roi : 547-556) et sa fille ; découverte de l'identité de Peau d'Asne (joie du futur époux d'épouser une princesse) (557-563)	547-563
5.2.3 Arrivée de la fée qui ajoute de la gloire à la princesse en racontant son histoire	564-567
<b>6. Morale (PnΩ)</b>	<b>568-591</b>
6.1 But du conte: qu'un enfant apprenne à suivre son devoir (malgré les difficultés) car la vertu est toujours récompensée	568-573
6.2 La raison est faible face à la passion amoureuse et l'amant ne compte pas les richesses lorsqu'il aime	574-577
6.3 La frugalité alimentaire suffit à nourrir une jeune femme du moment qu'elle a de beaux habits (sous-entendu : les femmes sont coquettes)	578-581
6.4 En plus d'être coquette la femme pêche par orgueil	582-587
6.5 Même si le conte est difficile à croire il survivra tant que les mères et les grands-mères le raconteront aux enfants	588-591

## 4.2 Inventaire des *SI* du conte *Peau d'Asne*

Etapes <sup>123</sup> de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataire du discours	Type de <i>SI</i> et variantes <sup>124</sup>
<b>1. Situation initiale</b>					
1.2 Situation personnelle du roi : mari et père (29-38)					
1.2.1 (29-33)	30-32	<b>Narratif</b>			4 x <b>SI</b> 2.1
1.2.2 (34-38)	36-37	<b>Narratif</b>			1x TANT corrélé
1.3 Situation matérielle du roi (39-58)					
1.3.2 (47-58)	53-54	<b>Narratif</b>			1 x <b>SI</b> 2.1
<b>2. Nœud / Déclencheur</b>					
2.1 Maladie, serment et décès de la reine (59-99)					
2.2.1 (70-99)	74-75 79-80 84-86	DD : dialogue (13 vers)	Reine n°2 (mère de l'infante)	Roi n°1 (père de l'infante)	3x <b>SI</b> 1.1
<b>3. (Ré)action</b>					
3.1 Interventions de la fée marraine (trois robes et la peau de l'âne) (124-220)					
3.1.2 (134-150)	138-139	DD : (17 vers)	Fée (marraine)	Princesse (filleule)	1x POURVU ... QUE <sup>125</sup>
3.1.3 (151-157)	155-157	DI	<b>Narrateur</b> pr Roi n°1	Tailleurs	1x <b>SI</b> 1.1
3.1.5 (181-192)	192-193	DI	<b>Narrateur</b> pr Roi n°1	Lapidaire	1x <b>SI</b> 1.1
3.1.5 (181-192)	198-199	<b>Narratif</b>			3x <b>SI</b> 2.1
3.1.6 (203-214)	207 208-209	DD : (9 vers)	Fée	Princesse	1x <b>SI</b> 2.2 1x <b>SI</b> 2.1
3.1.7 (215-220)	217-218	<b>Narratif</b>			1x POURVU... QUE
3.2 Déguisement et fuite de la princesse dans un lointain royaume (221-279)					
3.2.1 (221-231)	231	DI	<b>Narrateur</b> pr Fée	Princesse	2x <b>SI</b> 2.2
3.2.2 (232-247)	246-247	DD : (16 vers)	Fée	Princesse	1x TANT
3.2.4 (266-279)	271-273	<b>Narratif</b>			3x <b>SI</b> 2.2

<sup>123</sup> Les numéros renvoient à la structure de la nouvelle, n° 4.1: pp. XXIX-XXXI.

<sup>124</sup> Nous ajoutons à titre indicatif les variantes de *SI* intensif : TANT, TELLEMENT, TEL ; et celle du *SI* hypothétique : « pourvû que ».

<sup>125</sup> Dans la version en vers du *Cabinet des Fées*, éd. 1785, on trouve un *SI* à la place de « pourvû ... que ».

## 4.2 Inventaire des SI (suite)

Etapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataire du discours	Type de SI et variantes
3.3 Quotidien de la princesse déguisée en Peau d'Asne dans la métairie d'un roi et sentiments amoureux pour le prince (280-314)					
3.3.4 (315-332)	330-332	DD : monologue	Princesse		1x SI 1.1 (passé)
3.4 Le prince voit Peau d'Asne (en habit de princesse) et en tombe amoureux (333-380)					
3.4.1 (333-358)	343-346	Narratif			1x TANT non corrélé
3.5 Le prince, malade d'amour, désire recevoir un gâteau de Peau d'Asne (381-436)					
3.5.1 (381-395)	385-386	DI	Narrateur pr Prince	Reine n°2	1x SI 1.2.1 <sup>126</sup>
3.5.1 (381-395)	394-395	Narratif			1x SI 1.1 (passé) 1x TANT non corrélé
3.5.3 (407-422)	416-419	Narratif			2x SI 2.1
3.5.4 (423-436)	423-426	Narratif			1x SI 2.2 + 1x SI 2.1
<b>4. Dénouement</b>					
4.1 Projet de marier le prince (437-465)					
4.1.1 (437-443)	441	DD (3 vers)	Prince	Parents (Roi et Reine n°2)	1x POURVU QUE
4.1.1 (437-443)	444-446	Narratif			1x SI 2.1
4.1.2 (447-465)	447-449	Narratif			1x SI 2.2
<b>5. Situation finale</b>					
5.1 Métamorphose de Peau d'Asne en beauté (508-528)					
5.1.3 (514-528)	524-525	Narratif			2x SI 2.1
5.2 Préparatifs pour le mariage et découverte de la véritable identité de Peau d'Asne (529-567)					
5.2.1 (529-546)	530-531	Narratif			1x TANT
5.2.2 (547-563)	547-549 562-563	Narratif			1x tant 1x SI 2.1
<b>6. Morale (568-591)</b>					
6.2 (574-577)	576-577	Narratif			1x SI 2.2
6.3 (578-587)	578-581 586-587	Narratif			1x POURVU QUE 1x SI 1.1

<sup>126</sup> Structures correctives de type « SI...ce n'est que » (variante de l'explicatif).

### 4.3 Représentation de la parole des personnages<sup>127</sup> de *Peau d'Asne*

Étapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataires du discours	Type de SI
<b>2. Noeud (59-123)</b>					
2.1 Maladie, serment et décès de la reine (59-99)					
2.1.2 (70-99)	72-75	Dialogue 4 vers [i1]	Reine n°1	Roi n°1	1x SI 1.1 (IMP/ COND)
2.1.2 (70-99)	76-78	Dialogue 3 vers [i2]	Roi n°1	Reine n°1	
2.1.2 (70-99)	79-87	Dialogue 9 vers : (79-80) [i3] ; (81-87) [i1]	Reine n°1	Roi n°1	2x SI 1.1 1x (PR/PR) 1x (PR/ FUT)
<b>3. (Ré)action (124-436)</b>					
3.1 Intervention de la fée marraine (trois robes et la peau de l'âne) (124-490)					
3.1.2 (134-150)	134-150	DD 17 vers	Fée	Princesse	1x POURVU QUE (PR)
3.1.3 (151-157)	155-157	DI Narrateur pr le	Roi n°1	Tailleurs	1x SI 1.1 (IMP/ COND)
3.1.4 (158-180)	166-170	DD 4 vers	Fée	Princesse	-
3.1.4 (158-180)	173-174	DD 2 vers	Roi n°1	Brodeur du roi	-
3.1.5 (181-202)	185-187	DD 3 vers	Princesse (inspirée par la fée)	Roi n°1	-
3.1.5 (181-202)	190-193	DI Narrateur pr le	Roi n°1	Lapidaire	1x SI 1.1 (IMP/ COND)
3.1.6 (203-214)	206-214	DD 9 vers	Fée	Princesse	1x SI 2.2 1x SI 2.1
3.2 Déguisement et fuite de la princesse dans un lointain royaume (221-279)					
3.2.1 (221-231)	225-231	DI Narrateur pr la	Fée	Princesse	2x SI 2.2
3.2.2 (232-247)	232-247	DD 16 vers	Fée	Princesse	1 x TANT
3.3 Quotidien de Peau d'Asne dans la métairie d'un roi et sentiments amoureux pour le prince (221-279)					
3.3.4 (315-332)	326-332	Monologue 7 vers	Princesse		1x SI 1.1 (PQP/ COND PASSE)
3.4 Le prince voit Peau d'Asne et en tombe amoureux (333-380)					
3.3.4 (315-332)	371-376	Dialogue 6 vers [i2]	« Les Gens » <sup>128</sup>	Prince	-

<sup>127</sup> Nous faisons aussi figurer le discours indirect, bien qu'il soit pris en charge par le narrateur.

<sup>128</sup> L'opinion publique (composée par les gens de la suite royale) désignés par le pronom ON.

### 4.3 Représentation de la parole de *Peau d'Asne* (suite)

Étapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataires du discours	Type de SI
3.5 Le prince, malade d'amour, désire recevoir un gâteau de Peau d'Âne (381-436)					
3.5.1 (381-395)	385-386	DI Narrateur pr le	Prince	Reine n°2	1x SI 1.2.1
3.5.1 (381-395)	388-391	Dialogue 6 vers [i2]	« Les Gens »	Reine n°2	-
3.5.1 (381-395)	392-393	Dialogue 6 vers [i3] et [i1]	Reine n°2	« Les Gens »	-
<b>4. Dénouement (437-507)</b>					
4.1 Projet de marier le prince (437-465)					
4.1.1 (437-446)	441-443	DD 3 vers	Prince	Parents	1x POURVU QUE (PR)
4.1.2 (447-465)	456	DI Narrateur pr	Charlatan	Les femmes du royaume	-
4.2 Essai de la bague par toutes les femmes du royaume (466-507)					
4.2.4 (491-507)	494-495	DD 2 vers	« Les Gens »		-
4.2.4 (491-507)	496-497	DD 2 vers (réponse du prince [i2])	Prince	« Les Gens »	-
4.2.4 (491-507)	498-499	DD 2 vers	« Les Gens »		-
<b>5. Situation finale (508-567)</b>					
5.1 Métamorphose de Peau d'Asne en beauté (508-528)					
5.1.1 (508-511)	509-511	DI Narrateur pr la	Princesse	« Les Gens »	-
5.2 Préparatifs du mariage et découverte de l'identité de Peau d'Asne (529-567)					
5.2.2 (547-563)	557-559	DD 3 vers	Roi n°1	Princesse	-
5.2.3 (564-567)	565	Discours narrativisé	Fée	Personnes présentes à la noce	-

### Représentations de la parole/pensée des personnages de *Peau d'Asne*<sup>129</sup>

Personnages	Nb de vers en DD	Proportion par personnage par rapport à l'ensemble du DD (104 vers)	Proportion de DD par rapport à l'ensemble des vers (547) de la partie narrative	Nb de SI
Fée marraine	46	44.25%	Env. 8.40%	2
Les gens « ON <sup>ex</sup> » <sup>130</sup>	16	15.40%	Env. 2.92%	-
Reine n°1	13	12.5%	Env. 2.37%	3
Princesse / Peau d'Âne	10 <sup>131</sup>	9.60%	Env. 1.82%	1
Roi n°1	8	7.70%	Env. 1.46%	
Reine n°2 (mère du prince)	6	5.75%	Env. 1.1%	
Prince	5	4.80%	Env. 0.93%	
Roi n°2 (père du prince)	-			
<b>Total DD</b>	<b>104</b>	<b>100%</b>	<b>Env. 19%</b>	<b>6</b>
<b>Total Narrateur (sans périclèses)<sup>132</sup></b>	<b>443</b>	-	<b>Env. 81%</b>	<b>22</b>

<sup>129</sup> Les valeurs sont indicatives puisque d'un côté la voix narrative ne peut être considérée comme un personnage et de l'autre elle intervient dans le discours direct.

<sup>130</sup> Nous interprétons que dans les occurrences du DD il s'agit d'un ON excluant l'énonciateur-narrateur et renvoyant à des personnages du récit indéfinis (personnel de service, courtisans, etc.), sur les différents types de ON et leur flottement référentiel nous renvoyons à l'étude de J.-M. Adam & U. Heidmann (2010), *op. cit.*, pp. 319-329 et en particulier pp. 322-323 et p. 326.

<sup>131</sup> Sur les 10 vers, les sept derniers sont de l'infante et les trois premiers sont inspirés par la fée.

<sup>132</sup> Il y a deux *SI* dans la morale et aucun dans la dédicace.

## 4.4 Les occurrences du morphème *SI* de la voix narrative<sup>133</sup>

### 4.4.1 *SI* adverbe intensif

#### Occurrence n°1 : SI 2.1

*Description des qualités de la reine et effets sur le monarque :*

« Son aimable Moitié, sa Compagne fidelle  
Estoit **si** charmante & **si** belle,  
Avoit l'esprit **si** commode & **si** doux,  
**Qu'**il estoit encor avec elle  
Moins heureux Roy qu'heureux espoux. » (vv. 29-33)

#### Occurrence n°2 : SI 2.1

*Description de l'âne merveilleux :*

« Tel & **si** net le forma la Nature  
**Qu'**il ne faisoit jamais d'ordure,  
Mais bien beaux Escus au soleil. » (vv. 53-55)

#### Occurrence n°5 : SI 2.1

*Description de la troisième robe, couleur du soleil :*

« Fit apporter l'ouvrage précieux,  
**Si** beau, **si** vif, **si** radieux,  
**Que** le blond Amant de Climene,  
Lorsque sur la voute des Cieux  
Dans son char d'or il se promene,  
D'un plus brillant éclat n'éblouït pas les yeux. » (vv. 197-202)

#### Occurrence n°7 : SI 2.2

*Fuite pour éviter le danger de l'inceste:*

« Il faut qu'elle s'en aille en quelque Estat lointain  
Pour éviter un mal **si** proche & **si** certain. » (DI Fée, vv. 230-31)

#### Occurrence n°8 : SI 2.2

*Effet produit sur les gens par l'aspect repoussant de la princesse travestie:*

« Mais les moins delicats & les plus malheureux  
La voyant **si** maussade & **si** pleine d'ordure,  
Ne vouloient écouter ny retirer chez eux  
Une **si** salle créature. » (vv. 270-273)

---

<sup>133</sup> La numérotation suit l'ordre chronologique du récit, mais nous avons répertoriés les occurrences par type de *SI*, c'est pourquoi les numéros ne se suivent pas forcément.

**Occurrence n°11 : SI 2.1**

*Commentaire métanarratif sur la malice des femmes:*

« Sur ce point la femme est **si** druë,  
Et son **œil** va **si** promptement,  
**Qu'**on ne peut la **voir** un moment,  
Qu'elle ne sçache qu'on l'a **vûë**. » (vv. 416-419)

**Occurrence n°12 : SI 2.1**

*Description des qualités gustatives de la galette et de l'appétit du prince:*

« On ne pestrit jamais un **si** friand morceau,  
Et le Prince trouva la galette **si** bonne,  
**Qu'**il ne s'en fallut rien que d'une faim gloutonne  
Il n'avalast aussi l'anneau. » (vv. 423-426)

**Occurrence n°13 : SI 2.1**

*Réaction des parents face au souhait du prince d'épouser celle à qui l'anneau ira :*

« A cette bijare demande,  
De la Reine & du Roy la surprise fut grande,  
Mais il estoit **si** mal **qu'**on n'osa dire non. » (vv. 444-446)

**Occurrence n°14 : SI 2.1**

*Conséquence de l'anneau : placer celle qui le portera au rang de princesse :*

« Voilà donc qu'on se met en queste  
De celle que l'anneau sans nul égard du sang,  
Doit placer dans un **si** haut rang » (vv. 447-446)

**Occurrence n°15: SI 2.1**

*Description de la taille de la princesse :*

« Et sa taille enfin **si** menue & **si** fine,  
**Qu'**avecque ses deux mains ont eût peu l'embrasser » (vv. 524-525)

**Occurrence n°16 : SI 2.2**

*Evocation de la puissance du père de l'infante et effet sur le gendre:*

« Et le futur Espoux estoit ravi d'apprendre  
Que d'un Roy **si** puissant il devenoit le Gendre. » (vv. 562-563)

**Occurrence n°17 : SI 2.2**

*La passion est plus forte que la raison (morale n°2):*

« Que contre un fol amour & ses fougueux transports  
La Raison la plus forte est une foible digue,  
Et qu'il n'est point de **si** riches thresors  
Dont un Amant ne soit prodigue » (vv. 574-577)

#### 4.4.2 *SI* conjonction-connecteur (SI 1.1, SI 1.2.1) et variante en « pourvû que »

##### Occurrence n°3 : SI 1.1

*Menace du roi aux Tailleurs (DI) :*

« Que **s'ils** ne lui faisoient, sans trop le faire attendre  
Une Robe qui fust de la couleur du Temps,  
Ils pouvoient s'assurer qu'il les feroit tous **pendre**. » (vv. 155-157)

##### Occurrence n°4 : SI 1.1

*Menace du roi au Lapidaire (DI) :*

« Disant que **s'il** manquoit à le bien satisfaire,  
Il le feroit **mourir** au milieu des tourmens. » (vv. 192-193)

##### Occurrence n°6 : « Pourvû que », variante du SI 1.1

*Commentaire métanarratif sur le savoir de la fée (en lien avec la morale n°2):*

« Cette Fée estoit bien sçavante,  
Et cependant elle ignorait encor  
Que l'amour violent **pouvû qu'**on le contente,  
Compte pour rien l'argent & l'or ; » (vv. 215-218)

##### Occurrence n°9 : SI 1.2.1

*Souhait du prince de recevoir un gâteau de Peau d'Asne (DI) :*

« Il ne dit rien, **si ce n'est qu'il** desire  
**Que** Peau d'Asne lui fasse un gasteau de sa main » (vv. 385-386)

##### Occurrence n°10 : SI 1.1

*La mère du prince l'aime au point de lui faire manger de l'or :*

« Il auroit eu de l'or, tant l'aimoit cette Mere,  
**S'il** en avoit voulu manger. » (vv. 394-395)

##### Occurrence n°18 : « Pourvû que », variante du SI 1.1

*Les beaux habits sont la nourriture essentielle de la jeune femme (morale n°3):*

« Que de l'eau claire & du pain bis  
Suffisent pour la nourriture  
De toute jeune Creature,  
**Pourvu qu'**elle ait de beaux habits : » (vv. 578-581)

##### Occurrence n°19 : SI 1.1

*L'orgueil et la coquetterie sont des traits féminins (morale n°4):*

« Que sous le Ciel il n'est point de femelle  
Qui ne s' imagine estre belle,  
Et qui souvent ne s' imagine encor  
Que **si** de trois beautez la fameuse querelle  
S'estoit demeslée avec elle,  
Elle auroit eu la pomme d'or. » (vv. 582-587)



## **Annexes 5: Les Souhais ridicules**

### **5.1 Structure du conte**

	Vers
<b>0. Dedicace (Pn0)</b>	<b>1-20</b>
<b>1. Situation initiale : Malheur de Blaise (Pn1)</b>	<b>21-28</b>
1.1 Description des malheurs du bûcheron	21-28
<b>2. Nœud /Déclencheur: Dons de Jupiter (Pn2)</b>	<b>29-71</b>
2.1 Jupiter offre trois souhaits à Blaise	29-47
2.1.1 Réaction du bûcheron à l'apparition du dieu	30-35
2.1.2 Discours de Jupiter : promesse d'exaucer trois souhaits	36-46
2.1.3 Jupiter remonte au ciel	47
2.2 Blaise raconte à Fanchon l'épiphanie et souhaite connaître son avis	46-71
2.2.2 Blaise rentre chez lui (monologue)	48-54
2.2.3 Blaise raconte à Fanchon son aventure (DD : 55-58 + Discours narrativisé : 59)	55-59
2.2.4 Réaction de Fanchon (60-63) ; proposition de Fanchon de remettre le choix au lendemain (64-69) ; Blaise est d'accord avec Fanchon (70-71)	60-71
<b>3. (Ré)action: Gaspillage des deux premiers souhaits (Pn3)</b>	<b>72-119</b>
3.1 Blaise formule le premier souhait	72-81
3.1.1 Grisé par l'alcool Blaise demande une aune de boudin	72-76
3.1.2 Le vœu est exaucé	77-81
3.2 Dispute du couple suite au premier souhait	82-98
3.2.1 Réaction de Fanchon suite au choix du mari	82-89
3.2.2 Dialogue des époux (dispute)	90-98
3.3 Blaise formule le second souhait sous l'effet de la colère	99-105
3.4 Fanchon est enlaidie par l'aune de boudin	106-120
3.4.1 L'aune de boudin s'attache au nez de Fanchon	106-109
3.4.2 Colère de Blaise (110) ; description de l'enlaidissement (111-114) ; effet positif du boudin (115-116) ; commentaire méta-narratif sur cet effet (117-119)	110-119
<b>4. Dénouement : les alternatives pour le dernier souhait (Pn4)</b>	<b>120-136</b>
4.1 Délibération monologuée de Blaise	120-130
Blaise envisage d'être roi (120-123) ; Blaise envisage d'être roi avec une reine dotée d'un tel nez et la douleur qu'elle éprouverait (124-129) ;	

Blaise décide de lui soumettre le choix (devenir reine en conservant le nez ou rester bûcheronne avec un nez normal)

- 4.2 Choix de Fanchon pour le troisième souhait** **137-143**  
 Fanchon envisage d'être reine et laide (137-140) ;  
 Fanchon choisit la beauté à la royauté (141-143)

<b>5.</b>	<b>Situation finale : <i>statu quo</i>, retour à la normale (Pn5)</b>	<b>144-149</b>
-----------	---	----------------

- 5.1 Le dernier souhait est utilisé pour enlever le boudin du nez de Fanchon** **144-149**

<b>6.</b>	<b>Morale (PnΩ)</b>	<b>150-154</b>
-----------	---------------------	----------------

### 5.2 Inventaire des SI du conte *Les Souhais ridicules*

Étapes de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataires du discours	Type de SI et variantes
<b>0. Dédicace</b>					
0. (Dédicace)	1-4	<b>Péritexte</b>	Ch. Perrault	Mlle de la C.	1 x SI 1.1 (IMP/COND)
0. (Dédicace)	13-14	<b>Péritexte</b>	Ch. Perrault	Mlle de la C.	1x SI 2.1
<b>3. (Ré)action: Gaspillage des deux premiers souhaits (Pn3)</b>					
3.1 Blaise formule le premier souhait (72-81)					
3.1.1 (72-76)	75-76	DD	Blaise	Fanchon et à lui-même	1 x SI 2.1
3.4 Fanchon est enlaidie par l'aune de boudin (106-120)					
3.4.2 (110-119)	115-116 118-119	<b>Narratif DI</b>	Blaise (pensées)		1x SI 1.2.1 1x SI 2.1
<b>4. Dénouement : les alternatives pour le dernier souhait (Pn4)</b>					
4.1 Délibération monologuée de Blaise (120-130)					
4.1 (120-130)	121-123	DD Monologue	Blaise		1x SI 2.2

### 5.3 Représentation de la parole des personnages<sup>134</sup>

Étapes <sup>135</sup> de la narration (vers)	Vers de l'extrait	Type de discours	Personnage discourant	Destinataires du discours	Type de SI
<b>1. Situation initiale : Malheur de Blaise (Pn1)</b>					
1.1 Description des malheurs du bûcheron (21-28)					
1.1 (21-28)	23-24	Monologue 2 vers	Blaise		-
<b>2. Nœud /Déclencheur: Dons de Jupiter (Pn2)</b>					
2.1 Jupiter offre trois souhaits à Blaise (29-46)					
2.1.1 (30-35)	33-35	DD 3 vers	Blaise	Jupiter	-
2.1.2 (36-46)	36-46	DD 11 vers	Jupiter	Blaise	-
2.2 Blaise raconte à Fanchon l'épiphanie et la consulte pour les souhaits (47-71)					
2.2.2 (48-54)	51-54	Monologue 4 vers	Blaise		-
2.2.3 (55-54)	55-58 59	DD dialogue 4 vers [i1] Discours narrativisé	Blaise	Fanchon	-
2.2.4 (60-71)	64-69	DD dialogue 6 vers [i1]	Fanchon	Blaise	-
2.2.4 (60-71)	70-71	DD dialogue 2 vers [i2]	Blaise	Fanchon	-
<b>3. (Ré)action: Gaspillage des deux premiers souhaits (Pn3)</b>					
3.1 Blaise formule le premier souhait (72-81)					
3.1.1 (72-76)	75-76	DD dialogue 2 vers [i1]	Blaise	Fanchon Blaise	1 x SI 2.1
3.2 Dispute du couple suite au premier souhait (82-98)					
3.2.1 (82-89)	87-89	Discours narrativisé	Fanchon	Blaise	-
3.2.2 (90-98)	90-93	Dialogue 4 vers [i1]	Fanchon	Blaise	-
3.2.2 (90-98)	94-96	Dialogue 3 vers [i2]	Blaise	Fanchon	-
3.2.2 (90-98)	97-98	Dialogue 2 vers [i3]	Fanchon	Blaise	-
3.3 Blaise formule le second souhait sous l'effet de la colère (99-105)					
3.3 (99-105)	102-105	Dialogue 4 vers [i1]	Blaise	Fanchon	-
<b>4. Dénouement : les alternatives pour le dernier souhait (Pn4)</b>					
4.1 Délibération monologuée de Blaise (120-130)					
4.1 (120-130)	392-393	Monologue: 17 vers	Blaise		1 x SI 2.2

<sup>134</sup> Nous faisons aussi figurer le discours indirect, bien qu'il soit pris en charge par le narrateur.

<sup>135</sup> Les numéros ci-dessous renvoient à la structure de la nouvelle, n°5.1: pp. XLI-XLII.

**Représentations de la parole/pensée des personnages des *Souhais ridicules***

<b>Personnages</b>	<b>Nb de vers en DD</b>	<b>Proportion par personnage par rapport à l'ensemble du DD (64 vers)</b>	<b>Proportion de DD par rapport à l'ensemble des vers (134)</b>	<b>Nb de SI</b>
Blaise	41	Env. 64.05%	Env. 30%	2
Fanchon	12	Env. 18.75%	Env. 9%	-
Jupiter	11	Env. 17.20%	Env. 8%	-
<b>Total DD</b>	<b>64</b>	<b>100%</b>	Env. 47%	<b>2</b>
<b>Total Narrateur</b>	<b>70</b>		Env. 53%	<b>2</b>