



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2022

## Quand les contes français et chinois se rencontrent : étude comparative des lais de Marie de France, des contes de Charles Perrault, des zhiguai xiaoshuo de Duan Chengshi et de Pu Songling et des tonghua de Ye Shengtao

Hua Miao

Hua Miao, 2022, Quand les contes français et chinois se rencontrent : étude comparative des lais de Marie de France, des contes de Charles Perrault, des zhiguai xiaoshuo de Duan Chengshi et de Pu Songling et des tonghua de Ye Shengtao

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_A7374E5CDD528

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION DE FRANÇAIS

Quand les contes français et chinois se rencontrent :  
étude comparative des lais de Marie de France, des contes de Charles  
Perrault, des *zhiguai xiaoshuo* de Duan Chengshi et de Pu Songling et des  
*tonghua* de Ye Shengtao

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de  
Docteur ès lettres

par  
Miao HUA

Directeur de thèse  
Professeur Alain CORBELLARI

Jury  
Professeure Ekaterina VELMEZOVA  
Professeur Marc ESCOLA  
Maître d'enseignement et de recherche Wahlen BARBARA  
Professeure Haiqing LIU  
Dr., Chargée de cours Myriam OLAH

LAUSANNE  
(2022)

# IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeur de thèse :

Monsieur Alain Corbellari

Professeur, Faculté des lettres, UNIL

Membres du jury :

Madame Myriam Olah

Dr., Chargée de cours, Faculté des lettres, UNIL

Madame Haiqing Liu

Professeure, Université du Peuple de Chine, Pékin

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

**MADAME MIAO HUA**

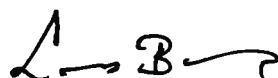
intitulée

Quand les contes français et chinois se rencontrent :  
étude comparative des lais de Marie de France, des contes de Charles  
Perrault des *zhiguai xiaoshuo* de Duan Chengshi et de Pu Songling et des  
*tonghua* de Ye Shengtao

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 4 juillet 2022

  
Léonard Burnand  
Doyen de la Faculté des lettres



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

Year : 2022

Quand les contes français et chinois se rencontrent : étude comparative des lais de Marie de France, des contes de Charles Perrault, des *zhiguai xiaoshuo* de Duan Chengshi et de Pu Songling et des *tonghua* de Ye Shengtao

Miao Hua

Miao Hua, 2022, Quand les contes français et chinois se rencontrent : étude comparative des lais de Marie de France, des contes de Charles Perrault, des *zhiguai xiaoshuo* de Duan Chengshi et de Pu Songling et des *tonghua* de Ye Shengtao

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_A7374E5CDD528

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

## Résumé

Enracinés depuis longtemps dans le folklore et la littérature, les contes se sont développés quantitativement et qualitativement dans le monde entier. Le charme des contes, tant en France qu'en Chine, continue d'opérer sur les lecteurs d'aujourd'hui. Ainsi, la présente étude propose de comparer les contes français et chinois sous trois aspects : « généralité », narratologie et thématologie. Du côté français, nous concentrons notre attention sur les lais de Marie de France et sur les contes de Charles Perrault. Du côté chinois, nous nous penchons sur les *zhiguai xiaoshuo* 志怪小说 de Duan Chengshi 段成式 et de Pu Songling 蒲松龄 ainsi que sur les *tonghua* 童话 de Ye Shengtao 叶圣陶.

Notre étude comparative se divise en trois grandes parties, il s'agit d'une comparaison générique, narrative et thématique. Les deux premiers chapitres portent sur la question générique : lai, conte, *zhiguai xiaoshuo* et *tonghua*. Ensuite, les quatre chapitres suivants sont consacrés aux analyses narratives. Le troisième chapitre et le quatrième chapitre nous livrent une interprétation des circonstances spatio-temporelles qui servent à mettre en scène les histoires. Et les deux chapitres suivants procèdent à l'étude des personnages ainsi qu'à l'examen de la mise en action de ces derniers. Pour terminer, les deux derniers chapitres ouvrent des perspectives vers une étude thématique. Dans le septième chapitre, un dépouillement des mêmes contes types et motifs qui apparaissent dans nos corpus met en lumière la relation entre le motif et le thème. Le dernier chapitre nous invite à examiner de façon exhaustive les thèmes majeurs de nos corpus. De telles analyses comparatives mettront à jour le dialogue interculturel entre les contes français et chinois.

**Mots-clés :** lais de Marie de France ; contes de Charles Perrault ; *zhiguai xiaoshuo* ; *tonghua* ; Duan Chengshi ; Pu Songling ; Ye Shengtao ; comparaison



## Introduction

Nous sommes mis en contact avec des contes, tels que le petit chaperon rouge ou encore Cendrillon, dès notre plus tendre enfance, que ce soit en Europe ou en Chine. Ces histoires du passé nous fascinent encore aujourd'hui. Ma curiosité pour ce charme constitue le fondement de mes recherches. Cette envie de découverte vient également d'une réflexion sur la production éditoriale chinoise pour la jeunesse : pendant longtemps, les éditeurs chinois étaient enclins à importer des œuvres de la littérature jeunesse en langue étrangère, parmi lesquelles, selon les statistiques de 2018 de Dangdang (E-commerce), de 2014 à 2017, les livres chinois étaient de 33% et ceux importés étaient de 67%<sup>1</sup>. De plus, Hai Fei, ancien président de la maison d'édition China Children's News Publishing House, a indiqué en 2010 : « une centaine d'éditeurs chinois ont publié 10 millions d'exemplaires des contes d'Andersen depuis cinquante ans, autrement dit, il y a plus de 300 éditions au total »<sup>2</sup>. Cependant, l'exportation des contes chinois n'a guère autant de succès. Il existe bien évidemment de beaux contes chinois, mais ceux qui ont été traduits à l'étranger sont peu nombreux. Ceci nous a fait penser à l'émergence des contes chinois modernes au début du XX<sup>e</sup> siècle : la plupart de ceux-ci ont été créés sous l'influence des contes étrangers, comme les contes de Perrault, des frères Grimm, d'Andersen et ainsi de suite, et cet impact perdure toujours. Le manque de compréhension ainsi que les différences culturelles semblent être les principales raisons qui entravent la réception des contes chinois à l'étranger. Par conséquent, ce travail propose d'étudier les contes français et chinois dans une perspective comparatiste, ouverte à la diversité des formes et des cultures.

Dans ce travail, on n'oppose pas les folkloristes, qui tentent de trouver une formule de structure narrative en se basant sur les motifs récurrents dans les contes, aux différentialistes qui mettent en valeur les différences et qui critiquent l'approche

---

<sup>1</sup> YU, Yang, « Rapport du développement de l'industrie chinoise de l'édition jeunesse », *Revue de Chubanner*, 2018 (11), p. 19.

<sup>2</sup> ZHAO, Xiaofeng, « Guonei Liuyice Tongshu duo Chaolengfan, Maoyi Nicha Gaoda 48:1 (Les 600 millions de livres pour enfants en Chine restent inchangés et le déficit commercial atteint 48:1), disponible sur : <http://www.chinanews.com/cul/news/2010/05-31/2313506.shtml> (consulté le 28 janvier 2022).

des folkloristes risquant de stéréotyper les contes et de mettre en danger leur diversité<sup>3</sup>. « Les valeurs universelles, ou au contraire, l'incommensurabilité des cultures, sont toujours au cœur de nos interrogations »<sup>4</sup>, on est ainsi enclin à établir « un dialogue [ou une rencontre] d'égal-à-égal » entre les contes français et chinois : « Un dialogue d'égal à égal suppose un langage communicable, compréhensible et acceptable par les interlocuteurs »<sup>5</sup>. Dans un tel dialogue ou une telle rencontre, la ressemblance est aussi importante que la différence, comme le constate en ces termes Yue Daiyun :

On doit certes prêter attention à la différence puisque l'autre est ce que je ne suis pas. D'ailleurs l'autre ne commence à me réfléchir qu'à condition que cette différence du « vis-à-vis » soit révélée. Mais l'excès différentialiste risque de conduire à entraver la compréhension et la communication en provoquant l'ignorance réciproque. Sans parler de différence, on encourt le risque de sacrifier l'originalité de l'autre, que l'on finit par assimiler à soi.<sup>6</sup>

Dans cette perspective, l'approche des folkloristes nous mène à élargir notre champ de comparaison et à trouver le corpus potentiel à comparer, par exemple, lorsque nous examinons les contes français par rapport aux contes chinois, les deux contes du même type AT « 510A Cinderella »<sup>7</sup> – le conte français de Charles Perrault intitulé « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et le conte chinois de Duan Chengshi « x1.3 »<sup>8</sup> – se racontent différemment. Un examen du conte type n'est pas, pour ce faire, le but de notre travail, mais une méthode pour comprendre un « conte autre » dans une culture différente et établir un lien entre les contes français et chinois. En

---

<sup>3</sup> Du côté occidental, certains chercheurs trouvent une incompatibilité entre l'approche des folkloristes proposant une classification des contes et l'Analyse du discours qui revendique la contextualisation (de même le « comparatisme différentiel et plurilingue » établi par Ute Heidmann, comparatiste renommé en Suisse) ; mais du côté chinois, tout au moins, de notre part, cette contradiction méthodologique ne pose pas problème : « La pensée chinoise répugne à opposer des contradictoires et à exclure. Ce n'est pas qu'elle ignore le principe de contradiction, dont elle fait usage aussi bien que nous [les Occidentaux], mais elle ne lui a pas accordé le rôle privilégié que nous lui attribuons. [...] Pour la pensée chinoise, ce sont des opposés complémentaires, non exclusifs les uns des autres » (Jacques Gernet, 2017). Donc, dans ce travail, vous trouverez une complémentarité de l'approche des folkloristes et de l'Analyse du discours de Dominique Maingueneau.

<sup>4</sup> YUE, Daiyun, « La littérature comparée en Chine : état des lieux et problèmes », *Revue de littérature comparée*, n°337, 2011, p. 16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>7</sup> Il s'agit d'une classification des contes types internationaux, débutée par Antti Aarne (1867-1925) et complétée par Stith Thompson (1885-1976).

<sup>8</sup> Ce conte chinois n'a pas de titre, « x1.3 » correspond à la numérotation dans l'édition que nous avons choisie en tant que corpus à étudier. Par ailleurs, les chercheurs chinois l'appellent souvent par le nom de l'héroïne « Yexian » pour souligner la similitude de cette histoire chinoise avec le conte type AT « 510A Cinderella », sous lequel se catégorisent le conte français de Perrault « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », le *Märchen* allemand des frères Grimm « *Aschenputtel* » et d'autres contes similaires dans le monde entier.



outre, l'« Analyse du discours » de Dominique Maingueneau<sup>9</sup> qui revendique la contextualisation nous permet d'étudier, de manière plus approfondie, les ressemblances et divergences de ces contes, baignés dans deux cultures distinctes.

En outre, dans l'une comme dans l'autre, nous relevons des « évolutions génériques » des contes ou, plus simplement, d'un ancien genre littéraire à un nouveau, dans les domaines littéraires français et chinois. En France, nous remarquons une évolution indirecte et latente du lai au conte, tandis qu'en Chine, nous pouvons détecter un passage du *zhiguai xiaoshuo* au *tonghua*. Ces derniers peuvent se traduire tous en français par le terme « conte ». A la recherche de l'origine des contes, on pense souvent que les contes existaient même avant qu'ils ne portent un nom générique dans le domaine littéraire : « les contes sont une réalité qui a existé pendant longtemps avant de devenir objet d'attention ou de science »<sup>10</sup>. Donc, le lai pourrait être une telle réalité existant avant le conte au sens de Perrault, et il en est de même pour les deux genres littéraires chinois. Dans cette étude, notre attention se portera alors sur ces quatre genres littéraires : lai et conte du côté français, *zhiguai xiaoshuo* et *tonghua* du côté chinois. Nous souhaitons mener une réflexion sur la façon dont on raconte des contes en France et en Chine.

## 1 Le corpus à traiter

### 1.1 Le corpus français

En ce qui concerne le corpus français, les lais de Marie de France et les contes de Charles Perrault nous semblent être un choix particulièrement pertinent et intéressant. Examinons d'abord la définition générique du conte<sup>11</sup> :

Le conte a pour visée essentielle le divertissement, d'où la variété des contes [...] Le conte n'est pas objet de croyance : il est perçu comme une fiction, même si le conteur affirme – par jeu, principalement dans les récits de mensonges – l'authenticité de l'histoire.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Il faut noter que Ute Heidmann a adopté les concepts de Dominique Maingueneau au domaine des littératures comparées, en établissant un « comparatisme différentiel et plurilingue ».

<sup>10</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 (1968), p. 85.

<sup>11</sup> On parlera du problème générique de façon plus approfondie dans la première partie « Comparaison générique ».

<sup>12</sup> RENRAD, Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, collection : « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France / Humensis, 2022(1999), p. 60.

En effet, Charles Perrault est le précurseur de ce genre littéraire dans la littérature française et ses contes exercent une influence profonde non seulement sur les contes français mais aussi sur les contes européens. Jean-Bruno Renard retrace une évolution générique du genre littéraire du conte en Europe, notamment en France :

En Occident, des contes religieux et surtout facétieux – voire licencieux – furent littérisés du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle sous la forme des fabliaux. Puis, dans la continuité, vinrent les contes et nouvelles de la Renaissance : en particulier le *Décameron* de Boccace et les *Contes de Cantorbéry* de Chaucer au XIV<sup>e</sup> siècle, les *Facéties* de Poggio-Bracciolini et les *Cent Nouvelles nouvelles* au XV<sup>e</sup> siècle, les *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Des Périers et l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre au XVI<sup>e</sup> siècle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Jean de La Fontaine récrivit génialement, dans ses *Fables* et ses *Contes et nouvelles*, des récits inspirés d'Ésope, de Boccace, des *Cent Nouvelles nouvelles*... Peu après, l'Europe découvrit ses contes populaires, depuis les adaptations très littéraires de Charles Perrault en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux volumes publiés en Allemagne au début du XIX<sup>e</sup> par les frères Grimm, dont le travail s'apparente déjà plus à la collecte ethnographique qu'à la réécriture littéraire. Le XIX<sup>e</sup> siècle vit le développement d'une littérature de contes inventés, qu'ils soient merveilleux (Andersen, Dickens), fantastiques (Hoffmann, Poe, Nodier) ou réalistes (Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant).<sup>13</sup>

Un tel aperçu de l'histoire du conte européen nous permet de découvrir la réception des contes de Perrault parmi les autres contes européens, tels que les contes des frères Grimm. Dans la préface à la première édition du tome 1 de leurs contes en 1812, les frères Grimm manifestent un intérêt et une attention soutenus pour les contes français, et notamment une admiration pour les contes de Perrault :

La France a certainement beaucoup plus de contes aujourd'hui que ceux transmis par Charles Perrault, qui était le seul à les traiter comme des contes pour enfants (à l'inverse de ses imitateurs, moins talentueux, Mme d'Aulnoy, Murat) ; il n'en donne que neuf, qui sont certes les plus connus et qui font partie des plus beaux. Son mérite consiste à n'y avoir rien ajouté et à avoir laissé les choses telles quelles, excepté quelques détails ; on ne peut s'empêcher de rendre hommage à sa présentation, pour avoir été aussi simple que cela lui était possible.<sup>14</sup>

Par ailleurs, la réception des contes de Perrault se trouvait également dans l'introduction et la traduction des contes étrangers du début du XX<sup>e</sup> siècle en Chine, tel est le cas des traductions de Dai Wangshu 戴望舒. Celle-ci a traduit en chinois le recueil intitulé *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault en 1928, ce qui a permis

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>14</sup> Les Frères GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Tome 1, 2e édition, Paris, José Corti, 2009, p. 478.

de relier les contes de Perrault aux contes chinois. Nous avons par conséquent choisi les onze contes de Perrault en tant que premier corpus français à étudier, à savoir trois récits en vers publiés entre 1691 et 1694 : « Grisélidis », « Peau d'Asne » et « Les Souhaits ridicules » ; ainsi que huit contes en prose du recueil intitulé *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez* (1697).

Quant aux *Lais* de Marie de France, certains chercheurs français les considèrent comme des contes avant ceux de Perrault :

Perrault n'est évidemment pas le premier à faire entrer le conte de fées en littérature. Il donne lui-même Psyché comme exemple de « contes des Anciens ». [...] Les *Lais* de Marie de France sont [...] des adaptations lettrées et versifiées de contes armoricains, tout imprégnés de merveilleux celtique.<sup>15</sup>

Le lai est ainsi traité comme l'« ancêtre du conte »<sup>16</sup>. De plus, certains chercheurs français supposent « une double ascendance » des contes de Perrault – « française (le lai) et italienne (la nouvelle) »<sup>17</sup> :

On y [dans les lais] croise des fées mystérieuses au détour d'une rivière, on y assiste à des transformations inattendues, on y découvre d'étonnantes manipulations du temps, relativistes avant l'heure : autant d'éléments qui annoncent les contes de fées.<sup>18</sup>

En tous les cas, une telle ressemblance générique nous suggère une évolution indirecte du lai au conte. En outre, de nombreux éléments, tant analogiques que différentielles, nous permettent de comparer les contes de Perrault avec les lais de Marie. En effet, le merveilleux médiéval, par exemple, nous permet de déduire son influence implicite sur le merveilleux impliqué dans les contes de Perrault : la fée chez ce dernier en constituerait l'une des preuves. Pour ce faire, il nous semble intéressant d'établir une comparaison entre les lais de Marie et les contes de Perrault.

### 1.1.1 Marie de France et ses lais

De l'auteur des *Lais*, nous ne savons que le nom mentionné dans le lai de « Guigemar » :

---

<sup>15</sup> SIMONSEN, Michèle, *Perrault : Contes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, pp. 15-16.

<sup>16</sup> LEBON, Stéphanie, « Panorama historique du conte et la nouvelle en France », *Revista de Lenguas Modernas*, no. 18, 2013, p. 134.

<sup>17</sup> TOURETTE, Éric, *Contes (Charles Perrault) : illustrations de Gustave Doré*, Paris, Bréal, 2006, p. 10.

<sup>18</sup> *Idem*.

Oëz, seignurs, ke dit Marie,  
Ki en sun tens pas ne s'oblie. (vv. 3-4)<sup>19</sup>

Selon la plupart des chercheurs, il est vraisemblable que l'auteur des *Lais* est également celui des *Fables*. Il s'agit de recueil de fables ésopiques adaptées (ou traduites) en français par une certaine Marie de France au XII<sup>e</sup> siècle selon son épilogue :

Al finement de cest escrit  
que en romanz ai treité e dit,  
me numerai pur remembrance :  
Marie ai nun, si sui de France. (« Épilogue », vv. 1-4)<sup>20</sup>

Reprenons la conclusion de Philippe Ménard sur l'identité de Marie de France :

Tout porte à croire que Marie a bien composé les douze lais conservés dans le manuscrit de Londres. Tout suggère que Marie, auteur des lais, est la même personne que Marie de France, auteur des *Fables*. Les deux textes ayant été rédigés à quelques années d'intervalle, il n'est guère vraisemblable de penser que plusieurs poétesses, appelées Marie et écrivant en anglo-normand, aient vécu à la même époque, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. L'hypothèse la plus simple est de croire à l'identité des deux Marie.<sup>21</sup>

D'ailleurs, dans son recueil de lais, elle se présente comme traductrice :

Pur ceo començai a penser  
D'aukune bone estoire faire  
E de latin en romaunz traire ; (« Prologue », vv. 28-30)<sup>22</sup>

Son autre mission est de rassembler des lais : « M'entremis des lais assembler » (« Prologue », v. 47) et de les raconter en vers : « Par rime faire e raconter » (« Prologue », v. 48). Son identité de traductrice et de collectrice semble servir à éviter la censure et à cacher son individualité dans un milieu où les œuvres scolastiques ou littéraires « offrent peu de place à l'affirmation de l'auteur comme personne, au “je” singulier »<sup>23</sup>. Nous partageons l'idée que « [f]réquemment, la signature de l'auteur construit un personnage, impose une figure. Au lecteur

---

<sup>19</sup> Marie de France, *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke, Paris, Le livre de poche, 2008 (1990), p. 26.

<sup>20</sup> Marie de France, *Les fables*, édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1998, p. 364.

<sup>21</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 28.

<sup>22</sup> Marie de France, *Lais de Marie de France, op.cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> DIU, Isabelle et PARINET, Elisabeth, *Histoire des auteurs*, Paris, Perrin, 2013, p. 35.

d'interpréter le nom, d'en faire jaillir le sens caché »<sup>24</sup>. Dans le cas de Marie de France, le narrateur serait plutôt un personnage construit par l'auteur ; dont le nom est bien symbolique – Marie, pareil au nom de la mère de Jésus : la sainte Vierge Marie. Originnaire est de l'Île-de-France, ou de toute la France, car selon les recherches documentaires, elle « a probablement vécu en Angleterre »<sup>25</sup>. Quelles que soient les hypothèses des chercheurs, l'auteur nous montre une figure sérieuse et sage qui est digne du nom de Marie. Elle est assez cultivée pour traduire des lais du latin en ancien français. De plus, elle est attachée à son pays natal – la France – alors elle s'est nommée « de France ». Elle fait des lais en ancien français pour la « remembrance » (v.35) de la France.

Vu son identité de traductrice (v.30) et de collectrice des lais (v.47), dans la majorité des lais nous pouvons voir qu'elle précise leur source dans le prologue, comme dans « Guigemar » : « Les contes ke jo sai verrais, / Dunt li Bretun unt fait les lais » (vv.19-20), et dans « Equitan » : « Un ent firent, k'oï cunter, / Ki ne fet mie a ublier, / D'Equitan, ki mut fu curteis, / Sire des Nauns, jostise e reis » (vv. 9-12). Il semble que ces prologues lui permettent de cacher son individualité derrière les sources venant de la communauté. En particulier, dans le lai intitulé « Fresne », le prologue ne se compose que de deux phrases : « Le lai del Freisne vus dirai / Sulunc le cunte que jeo sai » (vv. 1-2). Ce prologue ne semble pas aussi fonctionnel que ceux cités ci-dessus, car ce n'est pas une source fiable. Malgré tout, l'auteur l'écrit quand même sans épargner sa peine, nous pourrions le comprendre comme une garantie de vérité, ou plutôt une technique d'écriture pour éviter la censure.

Les *Lais* de Marie de France sont un recueil de douze lais : « Guigemar », « Equitan », « Fresne », « Bisclaveret », « Lanval », « Deus Amanz », « Yonec », « Laüstic », « Milun », « Chaitivel », « Chievrefoil » et « Eliduc ». Ce recueil « constitue la plus ancienne collection de ce genre littéraire, datable des dernières décennies du XII<sup>e</sup> siècle »<sup>26</sup>. Ces lais, « composés entre 1160 et 1180, se situent au

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>25</sup> Marie de France, *Lais de Marie de France*, *op.cit.*, p.8.

<sup>26</sup> SERGENT, Bernard, *L'origine celtique des lais de Marie de France*, Genève, Librairie Droz S.A., 2014, p.7.

confluent des deux grands courants littéraires de l'époque »<sup>27</sup>. Selon Philippe Walter, « [I]a poésie lyrique des troubadours et les vieux contes celtiques s'unissent chez elle »<sup>28</sup>. A cet égard, les lais combinent la forme poétique des troubadours et les thèmes des anciens contes celtiques, donc ils sont sous forme de poèmes narratifs en octosyllabes à rimes plates : chaque vers comporte huit syllabes. La narratrice « affirme qu'elle n'a pas inventé ses lais ; elle a entendu raconter ces histoires. Son rôle [est] d'adapter en langue romane les témoignages séduisants d'une antique tradition orale parvenue jusqu'à elle »<sup>29</sup>. Ces vers sont traduits du latin à l'ancien français, comme la narratrice dit dans le « Prologue » : « D'aukune bone estoire faire / E de latin en romaunz traire » (vv. 29-30).

### 1.1.2 Charles Perrault et ses contes

Charles Perrault (1628-1703) est un écrivain français renommé pour ses contes. Ici, nous attacherons plus d'importance à la représentation de l'auteur dans les textes à étudier qu'à la présentation de sa biographie<sup>30</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle en France, la querelle des anciens et des modernes divise l'univers des lettres en deux continents : « la République des lettres savante, nourrie de latin et des textes de l'Antiquité, [...] Face à elle, se constitue peu à peu une littérature de loisir, en français, destinée à la ville et à la Cour »<sup>31</sup>. Ainsi sont nés les *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez* de Perrault dans cette « littérature de loisir ». Mais l'identité de l'auteur pose problème, car l'« Épitre » est signé par « P. DARMANCOUR », fils de Charles Perrault. Malgré cette ambiguïté, nous partageons toutefois l'opinion de la plupart des chercheurs : l'auteur de ces contes n'est autre que Charles Perrault lui-même, il adopte le nom de son fils d'une part en raison de la censure. A l'époque de Perrault :

Certains préfèrent recourir à de commodes mentions, intermédiaires entre l'anonymat et

---

<sup>27</sup> Marie de France, *Lais*, préface, traduction nouvelle et notes de Philippe Walter, Paris, Éditions Gallimard, 2000, « Préface » de Philippe Walter, p.7.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>30</sup> Cf. ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>31</sup> DIU, Isabelle et PARINET, Elisabeth, *Histoire des auteurs*, *op.cit.*, p. 57.

l'utilisation d'un pseudonyme, comme M.\*\* ou Mme de \*\*\*, pour cacher leur identité sans être tout à fait absents.<sup>32</sup>

Tel est le cas de Madame d'Aulnoy, sur la page de titre de ses *Contes des fées* (1698) est écrit « par Madame D\*\* ». Il est logique de penser que c'est également le cas de Charles Perrault : « On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recüeil »<sup>33</sup>. Il n'est pas étrange qu'un enfant écrive ces contes, car ce qui lui permet de se dégager de la responsabilité. D'autre part, masquer l'identité de l'auteur pourrait « relever d'un jeu littéraire »<sup>34</sup>, en reprenant le principe que « la signature de l'auteur construit un personnage, impose une figure » déjà mentionné ci-dessus. En raison de la signature de son fils, l'auteur pourrait ajouter une caractéristique enfantine à ses contes. Néanmoins, Pierre Perrault, dit D'Armancourt, est né en 1678. Il avait donc 19 ans en 1697 où ont été publiés ces *Histoires ou contes du temps passé*. En tous les cas, le jeune homme de 19 ans ne peut plus être perçu comme un enfant. Par conséquent, il est plus convaincant que cet enfant soit la figure construite par Charles Perrault. Derrière ces contes écrits par un « Enfant », nous percevons la profondeur de l'esprit d'un adulte.

Dans ce travail, les « contes de Perrault » à étudier recouvrent les onze textes de Perrault : une nouvelle en vers « Grisélidis », deux contes en vers « Peau-d'Asne » et « Les Souhairs ridicules », ainsi que huit contes en prose dans les *Histoires ou Contes du temps passé : avec des Moralitez* (1697) : « La Belle au bois dormant », « Le Petit chaperon rouge », « La Barbe-Bleue », « Le maître Chat ou le Chat botté », « Les fées », « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre »<sup>35</sup>, « Riquet à la houppe » et « Le petit pouçet ».

Le tableau ci-contre présente des textes à étudier.

<b>Œuvres</b>	<b>Année</b>
<i>Griselidise, nouvelle, avec le conte de Peau d'Asne et celui des Souhairs ridicules</i> <sup>36</sup>	1695 (La première édition avec préface)

<sup>32</sup> *Ibid.*, p 65.

<sup>33</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, Paris, Chez Claude Barbin, 1697, « Épitre », p.[i-ii].

<sup>34</sup> DIU, Isabelle et PARINET, Elisabeth, *Histoire des auteurs, op.cit.*, p. 52.

<sup>35</sup> Dans le texte suivant, afin de simplifier l'écriture, nous utiliserons l'abréviation des deux titres de conte : « Le Chat botté » et « Cendrillon ».

<sup>36</sup> La nouvelle « Grisélidis » est premièrement publié en 1691, sous titre de *La Marquise de Salusses ou la patience de Grisélidis*. Le conte *Les Souhairs ridicules* est premièrement publié en 1693, et *Peau d'Asne* en 1694.

<i>Contes de ma mère l'Oye</i>	1695 (Manuscrit)
<i>Histoires ou Contes du temps passé : avec des Moralitez</i>	1697

Nous prenons comme corpus l'édition de 1980 (1695) qui est la première avec préface de trois récits en vers, et l'édition de 1697 des *Histoires ou Contes du temps passé : avec des Moralitez*. Au surplus, nous faisons référence au manuscrit de 1695 pour le comparer avec l'édition publiée de 1697.

## 1.2 Le corpus chinois

Quant au corpus chinois, il faut prendre en considération les deux genres littéraires chinois suivants : *zhiguai xiaoshuo* (志怪小说, conte étrange) et *tonghua* (童话, conte pour enfants), qui peuvent être respectivement considérés comme le conte traditionnel et le conte moderne au sein de la littérature chinoise. Les *zhiguai xiaoshuo* auraient fait leur apparition pendant la période des Six Dynasties (六朝, 220-589) lors de la floraison des croyances :

Toutes ces croyances [les pratiques de sorcellerie, les croyances superstitieuses et le bouddhisme] parlaient abondamment d'esprits et de prodiges, c'est pourquoi, de la dynastie des Jin à celle des Sui, les ouvrages traitant du merveilleux et du surnaturel, furent particulièrement nombreux. [...] Bien que les lettrés en rédigeant leurs ouvrages fussent inspirés différemment des bouddhistes et taoïstes dont le but était de porter la Parole, il n'entraîna pas davantage dans leur intention de faire œuvre de conteurs.<sup>37</sup>

Néanmoins, il ne s'agit que des « récits rudimentaires »<sup>38</sup> des Six Dynasties. Contrairement à ces derniers, les *zhiguai xiaoshuo* des Tang accordent plus d'importance au « déroulement des intrigues » et « [au] style [qui] gagne en élégance »<sup>39</sup>. Le recueil de Duan Chengshi 段成式 intitulé *Youyang Zazu* 酉阳杂俎 attire particulièrement notre attention car il contient le premier conte chinois du type Cendrillon. Il nous semble ainsi intéressant de comparer ce conte chinois du IX<sup>e</sup> siècle avec le conte français du XVII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, il existe encore nombre de contes étrangers dans ce recueil, par exemple, le « x1.1 », qui est d'origine coréenne. A cet

<sup>37</sup> Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, traduit du chinois par Charles Bisotto, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 56.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>39</sup> *Idem.*



égard, le recueil de Duan nous raconte non seulement des contes chinois mais aussi des contes étrangers, ce qui suggère un échange de contes entre la Chine et d'autres pays étrangers sous la dynastie des Tang 唐朝.

Le *zhiguai xiaoshuo* a connu sa période de « renaissance » à l'époque des Qing grâce au recueil de Pu Songling 蒲松齡 intitulé *Liaozhai Zhiyi* 聊斋志异. Ses contes étaient considérés par Luxun 鲁迅 comme une imitation des contes des Jin 晋 et des Tang :

Les “Contes extraordinaires du Cabinet des loisirs” sont semblables aux autres ouvrages du même genre qui circulaient à l'époque : ils ne content que des histoires d'esprits, d'immortels, de renards ou de démons malfaisants.<sup>40</sup>

Le succès du *Liaozhai Zhiyi* semble pourtant marquer le début de la déchéance du *zhiguai xiaoshuo* en Chine. En effet, même si après Pu il y a eu encore de nombreux *zhiguai xiaoshuo*, ceux-ci n'étaient plus aussi appréciés que ceux de Pu. De plus, les thèmes concernés dans les contes de Pu sont plus variés en comparaison de ceux de Duan. Comme nous pouvons le voir, les thèmes de l'amour et du mariage sont peu nombreux chez ce dernier. Ainsi, il nous semble pertinent d'intégrer les contes de Pu dans notre corpus afin de compléter les thèmes de l'amour et du mariage, qui constituent des thèmes dominants dans le corpus français.

Nous proposons enfin d'étudier le recueil intitulé *Daocao Ren* (稻草人, *L'Épouvantail*) de Ye Shengtao 叶圣陶. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les traductions des contes étrangers favorisaient l'émergence du genre littéraire du *tonghua*. Si notre attention se porte sur le recueil de Ye, c'est parce que celui-ci est jugé par Luxun comme le premier recueil des *tonghua* chinois :

Le *Daocao Ren* de monsieur Ye Shaojun<sup>41</sup> a ouvert la voie à la création des *tonghua* chinois. Cependant, on n'a pas pensé qu'après lui il n'y avait plus de transformations, personne n'a marché sur ses pas, certains ouvrages ont même subi une régression.<sup>42</sup>

Dans ce contexte, nous ajoutons également les *tonghua* de Ye parmi nos textes à

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 267-268.

<sup>41</sup> Ye Shaojun 叶绍钧 est l'ancien nom de Ye Shengtao.

<sup>42</sup> Luxun, « Biao Yizhe de hua (préface du traducteur de *Biao*) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Shang (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 1)*, Taiyuan : Hope Publishing House, 2015, p. 150. Traduction personnelle.

étudier.

### 1.2.1 Duan Chengshi et *Youyang Zazu*

Duan Chenshi (803-863) est un célèbre poète et écrivain de la dynastie des Tang. Il est renommé pour son recueil de *zhiguai xiaoshuo* intitulé *Youyang Zazu*, dans lequel, Duan semble être plutôt un encyclopédiste qui raconte tout ce qui l'intéresse. Nous nous permettons de lier cette idée d'encyclopédiste à son emploi et à sa vie, comme l'atteste l'extrait de *Jiu Tangshu* 旧唐书 (*Ancien livre des Tang*) :

Chengshi, dont le prénom social était Kegou, obtint le poste de l'assistant du département de la bibliothèque du palais grâce à la protection de son père<sup>43</sup>. Il étudia assidument en lisant tous les livres de la bibliothèque. [...] Il avait chez lui beaucoup de livres pour se divertir par la lecture, et il connaissait à fond les ouvrages canoniques du bouddhisme.<sup>44</sup>

Duan a pour métier de réviser des livres. Il lit donc une grande variété de livres, et développe ainsi une large diversité d'intérêts. Il n'est alors pas difficile de comprendre que le *Youyang Zazu* est en effet une encyclopédie des Tang qui couvre des thèmes diversifiés : animaux, plantes, temples, mariages, fantômes et esprits.

Duan est en outre un grand voyageur. Il se déplace beaucoup avec son père – Duan Wenchang 段文昌 – qui est transféré dans de nombreuses provinces : comme Xichuan 西川, Huainan 淮南 et Jingnan 荆南. De ce fait, il apprend différentes coutumes locales, des anecdotes et des histoires intéressantes d'où il puise les matières de ses histoires étranges. De plus, nous constatons que nombre de lieux où se passent ses histoires prennent place dans les endroits où il a voyagé. Nous traiterons plus profondément cette question dans le chapitre 4 : « La topographie ».

Le *Youyang Zazu* comporte vingt volumes et dix volumes de suites, donc trente volumes au total. Le *youyang* signifie deux montagnes de You 酉山 – Dayou 大酉 et Xiaoyou 小酉 – dans le comté de Yuanling 沅陵. On dit que, sous la dynastie des Qin 秦朝, Fusheng 伏胜 cachait un millier de livres dans ces deux montagnes pour

---

<sup>43</sup> Son père Duan Wenchang est le premier ministre, dans l'ancienne Chine, le premier ministre est le plus haut rang de l'administration après l'empereur.

<sup>44</sup> XU Jialu et HUANG Yongnian (dir.), *Jiu Tangshu (Ancien livre des Tang)*, Shanghai, Hanyu Da Cidian Publishing House, 2004, pp. 3728-3729.

échapper au danger de « l'incendie des livres »<sup>45</sup>. Donc, le terme *youyang* est souvent employé pour vanter une riche collection de livres. Selon *Xin Tangshu* 新唐书 (*Nouveau livre des Tang*), Duan aurait de nombreux livres chez lui. Il intitule alors son recueil avec ce terme *youyang*. En outre, le terme *zazu* signifie littéralement « un mélange ». En d'autres termes, dans ce recueil, on trouve un mélange de genres littéraires, comme *zhiguai*, *chuanqi* 传奇, *zalu* 杂录, *suowen* 琐闻 et *kaozheng* 考证. Son contenu est riche et varié : il contient pour nous non seulement un grand nombre de documents historiques précieux, mais aussi beaucoup d'anecdotes et de coutumes populaires des Tang, par exemple, le volume intitulé « Hushi 壶史 » traite des magies taoïstes, dans le volume « Sita Ji 寺塔记 » se trouve une présentation des bâtiments et des fresques à Chang'an 长安, et dans le volume « Nuogao Ji 诺皋记 » se groupent les contes étranges.

Les *zhiguai xiaoshuo* sont dotés d'une grande valeur littéraire. Ils se trouvent principalement dans les deux volumes de « Nuogao Ji » et les trois volumes de « Zhi Nuogao (支诺皋, Suites à Nuogao) »<sup>46</sup>. Ce travail est ainsi centré sur ces cinq volumes. Ces récits étranges héritent non seulement du goût de l'étrange des Six Dynasties, mais influencent également les *zhiguai xiaoshuo* des Song 宋, des Ming 明 et des Qing 清 ; parmi lesquels, nous trouvons le *Liaozhai Zhiyi* de Pu Songling.

### 1.2.2 Pu Songling et *Liaozhai Zhiyi*

Pu Songling (1640-1715) est un écrivain de la dynastie des Qing. Il porte le nom social de Liuxian 留仙, et on l'appelle aussi Monsieur Liaozhai<sup>47</sup>. Doué en littérature lors de sa jeunesse, il tente de passer les examens impériaux qu'il échoue en vain, il est ainsi obligé de travailler longtemps comme maître d'école ou conseiller de haut fonctionnaire pour gagner sa vie. Septuagénaire, il reçoit le titre honorifique de

---

<sup>45</sup> Qin Shihuang 秦始皇, le premier empereur de la dynastie des Qin, ordonne entre 213-212 av. J. -C. de brûler des livres et d'enterrer des lettrés confucianistes.

<sup>46</sup> Il est à noter que les textes dans ces volumes ne sont pas intitulés. L'éditeur de notre référence bibliographique les numérote avec le numéro du volume et celui du texte numéroté dans le volume concerné. Comme le « 14.1 » indique le premier texte dans le volume 14. Pour les textes dans les volumes de suites, on numérote avec un « x ». Par exemple le conte chinois du type Cendrillon est numéroté « x1.3 », il est alors le troisième récit dans le premier volume de suite.

<sup>47</sup> Le Liaozhai est le nom de son cabinet.

Gongsheng 贡生. Son recueil de *Liaozhai Zhiyi* occupe une place importante dans l'histoire littéraire chinoise. En plus de ces *zhiguai xiaoshuo*, il est également renommé pour ses poèmes, collectés dans le *Liaozhai Wenji* (聊斋文集, Recueil des ouvrages littéraires de Liaozhai) et *Liaozhai Shiji* (聊斋诗集, Recueil des poèmes de Liaozhai). Il essaie encore d'écrire des pièces dramatiques, des chansons populaires et des ouvrages sur l'agriculture et la médecine.

Quant au processus de la création du *Liaozhai Zhiyi*, il commencerait son écriture vers la neuvième année de l'empereur Kangxi 康熙 (1670), à l'âge de 30 ans. La 18<sup>e</sup> année de Kangxi (1679), Pu ferait le premier rouleau avec ses manuscrits à l'âge de 39 ans, et il l'intitule *Liaozhai Zhiyi*. Ensuite, il y a encore quelques ajouts. Entre la 39<sup>e</sup> année et la 46<sup>e</sup> année de Kangxi (1700-1707), il travaille encore sur ce recueil en ajoutant des détails et en y faisant des modifications. A cet égard, l'écriture du *Liaozhai Zhiyi* perdure alors pendant plus de quarante ans<sup>48</sup>. Nous pouvons ainsi dire que c'est une « œuvre d'une vie entière »<sup>49</sup>.

Les premiers manuscrits de *Liaozhai Zhiyi* circulent sous le règne de Kangxi. Nous le considérons souvent comme une chronique de renards et de fantômes, car ces derniers apparaissent fréquemment dans ses récits. L'auteur tente d'y dépeindre des histoires d'amour, d'exposer les ténèbres du régime impérial, d'attaquer l'injustice du système impérial, et de se rebeller contre les contraintes de l'éthique impériale.

Nous trouvons plusieurs éditions de ce recueil, et le total des textes varie aussi en fonction de différentes éditions. Voici un tableau qui résume certaines éditions importantes de ce recueil. Notre recherche est basée sur les deux éditions modernes de Zhang Youhe 张友鹤 et de Zhu Qikai 朱其铠.

---

<sup>48</sup> D'après deux articles : WANG, Zhizhong, « Guanyu *Liaozhai Zhiyi* de Chengshu Niandai (Études sur les années où se forment le *Liaozhai Zhiyi*) », *Lilu Xuekan*, no. 5, 1987, pp. 115-119 ; WANG, Qingyun, « Pu Songling *Liaozhai Zhiyi* Liuci Chengshu Guocheng Lixue (Études sur le processus de six phases de l'écriture du *Liaozhai Zhiyi* de Pu Songling) », *Qingdao Haiyang Daxue Xuebao*, no. 4, 1995, pp. 54-56.

<sup>49</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange : contes traduits du chinois et présentés par André Lévy*, Paris, Éditions Philippe Picquier poche, 1999, la « Préface » d'André Lévy, p. 16.

Éditions <sup>50</sup>	Rouleaux	Textes	Année
<b>Manuscrits anciens</b>			
Gaoben 稿本 : Manuscrit olographe incomplet	8 fascicules	237 textes	Fac-similé publié en 1955
Zhuxue Zhai Chaoben 铸雪斋 稿本 : Reproduction typographique du manuscrit	12 rouleaux	474 textes (488 selon la table des matières)	1751
Qingke Ting Keben 青柯亭刻 本 : Édition xylographique	16 rouleaux	425 textes	Vers 1766
<b>Éditions modernes</b>			
<i>Liaozhai Zhiyi Huijiao Huizhu Huiping</i> 聊斋志异会校会注会 评 : Édité, annoté et commenté par Zhang Youhe	12 rouleaux	491 textes (9 dans l'annexe)	1962
<i>Quanben Xinzhu Liaozhai Zhiyi</i> 全本新注聊斋志异 : Édité par Zhu Qikai et autres, édition complète avec annotations nouvelles	12 rouleaux	494 textes	1989

### 1.2.3 Ye Shengtao et *Daocao Ren*

Ye Shengtao (1894-1988), dont le nom originel est Ye Shaojun, est écrivain et instituteur. Après la Révolution chinoise de 1911, il s'engage dans l'éducation et la création littéraire. Lors du Mouvement du 4 mai, il se consacre à la réforme littéraire et participe à l'organisation des colloques de recherches littéraires.

En septembre 1921, Zheng Zhenduo 郑振铎 rédige le « *Ertong Shijie Xuanyan* (儿童世界宣言, Manifeste du *Monde des enfants*) » en précisant ses idées sur la littérature d'enfance et de jeunesse. Le premier numéro de la revue *Ertong Shijie* (*Monde des enfants*) est publié en janvier 1922. L'éditeur invite Ye à écrire des *tonghua* pour cette revue. Le premier *tonghua* qu'il écrit est « Xiao Baichuan (Le petit bateau blanc) », publié dans le 9<sup>e</sup> numéro du premier volume en 1922. Son recueil de *Daocao Ren* (*L'Épouvantail*, 1923) comporte vingt-trois *tonghua* : « Xiao Baichuan (Le petit bateau blanc) », « Shazi (L'Idiot) », « Yanzi (L'Hirondelle) », « Yili Zhongzi (Une Semence) », « Diqiu (La Terre) », « Fang'er de Meng (Le rêve de Fang'er) »,

<sup>50</sup> Il existe beaucoup d'éditions du *Liaozhai Zhiyi*, et nous choisissons celles qui sont utilisées le plus souvent par les chercheurs chinois.

« Xin de Biao (La nouvelle montre) », « Wutongzi (La Semence de Platane) », « Da Houlong (Le Mégaphone) », « Lüxing Jia (Le Voyageur) », « Fuweng (Les Riches) », « Liyu de Yuxian (L'aventure de la Carpe) », « Yanlei (Les larmes) », « Huameiniaio (L'Oiseau Huamei) », « Meigui he Jinyu (La Rose et le Poisson rouge) », « Huayuan zhiwai (En dehors du jardin) », « Xiangge de Huqin (Le *huqing* de Xiangge) », « Xaizi he Longzi (L'Aveugle et le Sourd) », « Keyi de Jingli (L'aventure de Keyi) », « Bo Qigai (Le Mendiant boiteux) », « Kuaile de Ren (L'Heureux) », « Xiaohuangmao de Lian'ai Gushi (L'histoire d'amour du petit chat jaune) » et « Daocao Ren (L'Épouvantail) ». Tous ces vingt-trois *tonghua* sont premièrement publiés dans le *Monde des enfants*.

## 2 L'état présent des études des contes français et chinois

Dans le domaine des recherches de la littérature comparée européenne, la littérature chinoise s'est pendant longtemps exclue de l'objet de recherche.

Définie dès ses débuts institutionnels en France au début du XX<sup>e</sup> siècle comme « l'étude des œuvres des diverses littératures dans leurs rapports les unes avec les autres », la littérature comparée s'est pendant longtemps limitée à l'étude des relations entre les littératures d'Europe et d'Amérique du Nord, en excluant de son domaine celle de la Chine comme pratiquement toutes les autres littératures extra-européennes.<sup>51</sup>

Il y avait néanmoins des spécialistes qui entreprenaient de comparer la littérature chinoise avec les littératures européennes. « [A]u tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, on observe un changement dans la réflexion sur la place et le rôle de la Chine au sein de la littérature comparée »<sup>52</sup>. De plus en plus de comparatistes se lançaient dans une étude de la littérature chinoise :

durant ces deux dernières décennies, les frontières disciplinaires entre la littérature comparée, la littérature française, les littératures étrangères et la sinologie se sont quelque peu estompées, nombre de spécialistes des littératures française, francophone et étrangères commençant à s'intéresser à la Chine tandis que bien des sinologues se tournaient vers la littérature comparée, et les uns et les autres mettant leurs compétences en commun pour réaliser des séminaires ou colloques, des ouvrages collectifs, des programmes

---

<sup>51</sup> DÉTRIE, Muriel, « La Chine dans les études comparatistes : aperçu historique », dans Muriel DÉTRIE et Philippe POSTEL (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Paris, SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée), 2020, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 16.

d'enseignement ou de recherche, ou encore diriger mémoires de master et thèses.<sup>53</sup>

Dans un tel contexte, nous avons décidé de mener une étude comparative entre les contes français et chinois. En examinant l'état présent des études portant sur ces contes, nous avons pu constater que les études comparatives sont peu nombreuses, tant en France qu'en Chine.

Du côté français, il est de notre devoir de rendre hommage aux études du sinologue André Lévy portant sur les contes chinois. En effet, il a traduit de nombreux contes chinois en français, parmi lesquels la traduction des contes de Pu Songling constitue une référence bibliographique importante pour notre travail. De plus, il a consacré trois livres aux études des contes chinois. En 1971, il a publié une œuvre intitulée *Études sur le conte et le roman chinois* examinant les contes et les romans chinois d'un point de vue générique. En 1981, son ouvrage intitulé *Le conte en langue vulgaire du XVII<sup>e</sup> siècle* nous a permis de découvrir la vogue et le déclin du conte en langue vulgaire chinois. De 1978 à 2006, les cinq volumes de *l'Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire* ont vu le jour :

[...] la thèse se place dans une perspective d'histoire littéraire, sociologique plutôt que sociale. Y était en jeu, en deux mots, la portée de cette vogue littéraire dans la sphère culturelle, son poids et ses dimensions. L'inventaire, lui, voulait mettre en valeur les richesses documentaires de toute sortes du corpus et les rendre plus facilement exploitables, tant du point de vue de la thématique littéraire que de l'histoire sociale et économique.<sup>54</sup>

Néanmoins, le corpus des *huaben* (话本, contes chinois en langue vulgaire) exclut les contes de Duan Chengshi et de Pu Songling, qui sont écrits en langue classique. Enfin, il a également écrit de nombreux articles sur les contes chinois, tels que le texte intitulé « A propos de Cendrillon en Chine » (1995). Le sinologue y a comparé un ancien conte chinois du type Cendrillon avec des variantes occidentales de ce conte type, comme le conte de Perrault et le conte italien codé 4 par Anna Rooth. En outre, son article intitulé « The *Liaozhai zhiyi* and *Honglou meng* 红楼梦 in French Translation » (2003) examine les traductions françaises du recueil de contes *Liaozhai Zhiyi* et du roman *Honglou meng*.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>54</sup> LÉVY, André, *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire*, première partie, premier volume, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. vi.

En plus des études d'André Lévy centrées sur les contes chinois en langue vulgaire, il y a encore un ouvrage de Rémi Mathieu intitulé *Démons et Merveilles dans la littérature chinoise des Six Dynasties : le fantastique et l'anecdotique dans le Soushen ji de Gan Bao*. Le corpus de ce travail, *Soushen ji* 搜神记, appartient également au genre littéraire du *zhiguai xiaoshuo*, identique aux contes de Duan Chengshi et de Pu Songling. Le spécialiste nous propose ainsi « une présentation générale et [une analyse] des aspects aussi représentatifs de ce genre littéraire qu'amplement traité dans l'ouvrage »<sup>55</sup>.

Du côté chinois, dans le domaine des traductions chinoises du corpus français, nous constatons qu'il n'existe qu'une seule version anglaise des *Lais* de Marie de France. En pénurie de traductions chinoises, les recherches sur les lais sont ainsi peu nombreuses. Il s'agit souvent d'une brève présentation de la poétesse et de ses ouvrages, parsemée dans des œuvres portant sur la littérature française. En ce qui concerne les contes de Charles Perrault, de nombreuses traductions chinoises ont été découvertes en Chine. Cela encourage les chercheurs chinois à prêter plus d'attention à ces contes. Nous avons recensé les recherches publiées entre 1990 et 2021<sup>56</sup> : il y a des centaines de recherches sur Charles Perrault ou sur ses contes, dont beaucoup mentionnent Perrault et ses contes seulement en quelques phrases<sup>57</sup>. Cependant, concernant les recherches portant seulement sur les contes de Perrault, il n'existe que quarante documents, parmi lesquels deux thèses de doctorat, six mémoires de master et une trentaine d'articles de périodiques. Nous pouvons ainsi les diviser en six catégories. Il y a premièrement neuf articles et mémoires de master qui établissent une comparaison entre les contes réécrits par Angela Carter et les contes de Perrault, tel est le cas de « Lun Xiao Hongmao Tonghua zhong de Liangxing Guanxi (Des relations entre les sexes dans les contes du type « Le petit chaperon rouge ») » (2016) de Laiyuan 来元. Ces études évoquent toutes le thème du féminisme, ce dernier

---

<sup>55</sup> MATHIEU, Rémi, *Démons et Merveilles dans la littérature chinoise des Six Dynasties : le fantastique et l'anecdotique dans le Soushen ji de Gan Bao*, Paris, Éditions YOU-FENG, 2000, p.6.

<sup>56</sup> Notre recensement se base à partir de la base de données de CNKI (China National Knowledge Infrastructure) et de celle de Quanguo Tushuguan Cankao Zixun Lianmeng (National Library reference Consulting Alliance).

<sup>57</sup> Il est indéniable que les chercheurs chinois utilisent davantage les versions des contes des frères Grimm, tel est le cas du petit chaperon rouge. La version des Grimm est souvent employée par les chercheurs chinois, car les frères Grimm et Andersen sont bien plus connus que Charles Perrault.



constitue le deuxième sujet essentiel des recherches sur les contes de Perrault. Certains chercheurs chinois tentent d'étudier les personnages féminins dans les contes de Perrault d'un point de vue féministe, tel est le cas de l'article de Liu Lulu 刘璐璐 intitulé « Qianxi Peiluo Tonghua zhong de Nüxing Xingxiang ji qi Shehui Yiyi (Analyse des personnages féminins dans les contes de Perrault et leur signification sociale) » (2015). Certaines études se penchent sur différentes versions d'un certain conte de Perrault, telles que *The Doxologie of "Sleeping Beauty"* de Zhang Jieyu 张婕妤. Un article de Zhang Wen 章文 intitulé « De la traduction chinoise des contes en vers de Charles Perrault dans les années 1980 » (2019) analyse les deux traductions chinoises des contes en vers de Charles Perrault réalisées respectivement par Cao Songhao 曹松豪 (1989) et Dong Tianqi 董天琦 (1991). Cinquièmement, certaines études mènent des recherches sous l'angle de la littérature d'enfance et de jeunesse. Dans « Beiluo Tonghua de Shenmei Jiazhi (La valeur esthétique des contes de Perrault) » (2014), l'auteur Jia Tong 贾彤 analyse les traits esthétiques des contes de Perrault du point de vue des enfants ; tandis que dans « Qianlun Xiaer Peiluo Tonghua (Analyse des contes de Perrault) » (2010), le chercheur Du Jinzhu 杜金珠 met en doute l'appartenance des contes de Perrault à la littérature d'enfance et de jeunesse. Finalement, la thèse de Zhou Wei 周巍 intitulée *Des influences de l'environnement géographique sur la littérature envisagée au travers de deux contes de fées en transformation* (2017), compare les deux contes de Charles Perrault – « Cendrillon » et « Le petit chaperon rouge » – avec les deux contes chinois – « Yexian » de Duan Chengshi et « Huao Zhuan (La Légende de la Vieille Tigresse) » de Huang Zhijuan 黄之隽.

### **3 La problématique**

Par le biais de la présentation des corpus français et chinois, nous constatons que ce travail constitue premièrement une « comparaison intergénérique ». En effet, il s'agit de quatre genres littéraires et de cinq recueils de contes datant de différentes époques dans ce travail. Ainsi, le premier problème que nous devons résoudre est celui du genre littéraire, en d'autres termes, il nous faut justifier la possibilité d'une

telle comparaison intergénérique. Généralement, « les noms de genres [...] fonctionnent comme des étiquettes d'appartenance qui ont tendance à réduire un énoncé à une seule catégorie ou famille de textes »<sup>58</sup>. Dans ce travail, les traits génériques similaires des *lais*, des contes, des *zhiguai xiaoshuo* et des *tonghua* constituent la condition préalable pour faire un rapprochement, cependant, cela ne prouve pas qu'on risque de mettre en danger la diversité de ces textes littéraires, plutôt que d'homogénéiser les *lais*, les contes, les *zhiguai xiaoshuo* et les *tonghua*, on est enclin à « clarifier les rapports entre les œuvres en se servant [des] distinctions génériques »<sup>59</sup> et des similitudes génériques. On tentera par la suite de les définir, ce qui contribue également à l'argumentation et l'analyse de leur liaison générique.

En outre, étant donné que les contes à étudier se développent dans différentes traditions narratives en France et en Chine, il nous semble alors intéressant de découvrir leurs caractéristiques permanentes et leurs changements dans l'évolution générique. Ici, il nous faut avant tout clarifier les traditions narratives françaises et chinoises, car celles-ci exercent une influence profonde sur les contes. Les ouvrages médiévaux sont influencés par « deux grandes traditions narratives qui s'opposent sur la définition du vrai »<sup>60</sup> :

D'un côté, la tradition mythique et merveilleuse, ouverte à tous les possibles, et construisant sa propre vérité dans le visible comme dans l'invisible, en vertu des pleins pouvoirs attribués à une parole originelle, créatrice et création tout à la fois. De l'autre, la tradition historicisante, fondée sur la représentation du réel et l'activité mimétique, qui ne construit pas sa propre vérité, mais qui est censée reproduire la vérité du monde.<sup>61</sup>

« Marie en a réduit le merveilleux en les insérant dans un cadre réaliste »<sup>62</sup>, car on exige dans la littérature médiévale de « Dire le voir » :

*Dire le voir...* Voilà, semble-t-il, la règle d'or qui s'impose à la narration médiévale, si l'on en croit les multiples déclarations proclamant inlassablement la vérité de l'histoire racontée. Chanson de geste, romans, *lais*, contes, nouvelles, toutes les formes de la fiction narrative se

---

<sup>58</sup> ADAM, Jean-Michel, « Discursivité, généricité et textualité : distinguer pour penser la complexité des faits de discours », *Recherches, Les discours en classe de français*, 2012(56), p. 20.

<sup>59</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 75.

<sup>60</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 143.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> Marie de France, *Les Lais de Marie de France*, publié par Jean Rychner, Paris, Éditions Champion, 1983, « Introduction » de Jean Rychner, p. XVII.

plaisent à insérer, dans leur prologue le plus souvent, mais aussi bien au fil du texte, une sorte de certificat d'authenticité.<sup>63</sup>

Dans ce contexte, certains lais de Marie échappent au registre merveilleux. Qui plus est, le certificat d'authenticité des histoires racontées sert en fait à asseoir la crédibilité chez le lecteur. En revanche, cette exigence de crédibilité disparaît totalement chez Charles Perrault, car le genre littéraire du conte nous prépare à une aventure tout à fait fictive. Le mot « histoire » dans le titre du recueil est pourtant problématique :

[...] car le terme désignait généralement, à l'époque, des événements réels ou vraisemblables ; dans un sens plus restreint, le mot pouvait également désigner le récit d'une aventure imaginaire qui serait alors l'équivalent d'un conte du temps passé. Pourtant, la fin de la dédicace à Mademoiselle dit que celle-ci a été choisie notamment à cause de ses grandes lumières qui lui permettront de rendre « vraisemblable » ce que ces récits ont d'« incroyable ».<sup>64</sup>

Dans cette optique, le titre du recueil nous conduit à un paradoxe du vrai et du faux. Rien n'est-il vraisemblable dans le conte ? Ou la vraisemblance se cache-t-elle plutôt derrière la fiction ?

La littérature de fiction chinoise a longtemps été dominée par une tradition historiographique, ce qui est étroitement lié à la conception du vrai et du faux aux yeux des écrivains chinois.

Par contraste avec les conceptions mimétiques héritées de la Grèce (selon la formule : « l'art imite la nature », proposition qui, comme l'a justement montré Paul Ricoeur, met en jeu un « discriminant » autant qu'un « connecteur »), il apparaît nettement que la tradition chinoise, fondée sur sa pratique idéogrammatique, a élaboré, quant à elle, la représentation d'un pouvoir figurateur qui se déploie spontanément à travers tout le spectacle du monde avant de s'explicitier plus particulièrement au travers du texte littéraire : à l'inverse de la logique où l'imitation implique d'abord coupure et détachement, l'accent est mis au contraire, en ce cas, sur la continuité qui va des configurations naturelles aux signes humains<sup>65</sup>.

Selon cette perspective, à l'inverse des conceptions mimétiques qui non seulement connectent l'art à la nature mais aussi distinguent l'un de l'autre, la tradition chinoise propose une continuité de la nature dans l'art. Ainsi, avant la dynastie des Tang, les

---

<sup>63</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>ème</sup>-XIII<sup>ème</sup> siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op.cit., p. 143.

<sup>64</sup> GÉLINAS, Gérard, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Paris, Éditions Imago, 2004, p. 115.

<sup>65</sup> FRANÇOIS, Jullien, « "Chine" – "Occident". Questions de comparaison », *Études chinoises*, vol. 7, no. 2, Automne 1988, p. 35.

écrivains chinois faisaient des créations littéraires sans intention. Autrement dit, ils ne distinguaient ni le vrai du faux ni la réalité de la fiction :

Narrer les affaires qui concernaient les esprits et noter les événements qui survenaient parmi les hommes, ne présentait pas aux yeux des contemporains la différence qui sépare le véritable du déraisonnable.<sup>66</sup>

En somme, « on ne saurait dire qu'elles [les histoires des Six Dynasties] sont entièrement imaginaires »<sup>67</sup>. La transformation des œuvres littéraires en créations intentionnelles s'est produite à l'époque des Tang : « C'est à l'époque des Tang seulement que des lettrés ont écrit intentionnellement des histoires extraordinaires, composant des récits sans fondement réel, s'abandonnant au fil de la plume »<sup>68</sup>. Dans cette optique, les contes chinois avant les Tang étaient considérés comme des substituts du réel. Cependant, pendant les Tang, ceux-ci sont devenus des créations fictives nous éloignant du réel. Par ailleurs, « la littérature de fiction avait déjà été profondément influencée par l'histoire, et ce à travers les biographies de personnages illustres ou exemplaires, dont Sima Qian inaugura le genre »<sup>69</sup>. Nous pouvons par conséquent observer le style biographique de Sima Qian 司马迁 dans les contes de Duan et de Pu, qui commencent généralement par une brève présentation du héros. Somme toute, bien que les deux conteurs chinois créent intentionnellement des récits remplis d'éléments surnaturels, ces contes n'échappent jamais au réalisme en raison de l'esprit critique de leur auteur.

De même, les *tonghua* de Ye, qui sont apparus sous l'influence des contes étrangers, n'échappent jamais à la recherche du réalisme. Nous pouvons diviser les ouvrages de Ye en deux périodes : ceux de la première période sont naïfs et idéals, ils renvoient à la beauté de la nature et de la vie, tandis que ceux de la deuxième période sont plutôt réalistes, ils expriment « le chagrin des adultes »<sup>70</sup>. Le critique chinois Jiang Feng 蒋风 estime que le réalisme des *tonghua* de Ye s'explique par deux raisons principales :

---

<sup>66</sup> Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, *op.cit.*, p. 56.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> LEVI, Jean, *La Chine romanesque : fictions d'Orient et d'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 138.

<sup>70</sup> YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, Beijing, The Commercial Press, 1927, « Préface » de Zheng Zhenduo, p. 13. Traduction personnelle.

Les *tonghua* de Ye Shengtao sont passés de la description des beaux rêves au dévoilement du monde réel sanglant, ce qui est certainement lié à sa conception littéraire de « création de l'art au service de la vie ». Par ailleurs, à l'instar des autres écrivains contemporains en tant que petits bourgeois révolutionnaires, il a été, d'une part, opprimé par l'ancien régime social ; et d'autre part, il a été influencé par la révolution menée par le Parti communiste chinois. Ce sont les raisons pour lesquelles sa création littéraire sert d'outil permettant de dévoiler le côté obscur de la société.<sup>71</sup>

Tout compte fait, notre étude permet aux contes français et aux contes chinois de se rencontrer au sein d'une comparaison intergénérique et interculturelle. Dans de telles traditions littéraires différentes, nous tenterons d'examiner la mise en scène des contes français et des contes chinois : comment les auteurs créent-ils leur monde fictif ? Quels sont les personnages principaux de leur conte ? Comment sont-ils mis en action ? Quels sont les thèmes dominants de ces contes ? Étant imprégnés de différentes traditions narratives, quelles sont les différences entre les contes français et chinois dans la narration ?

#### **4 La méthode de travail et le plan de notre thèse**

Dans ce travail, nous mettons ici l'accent sur trois dimensions : la généricité (ou le genre littéraire), la narratologie et la thématologie. Afin de procéder à notre étude, nous recourons à la méthode comparative. Observer et analyser les contes français et chinois de manière comparative nous permettront de répondre aux questions susmentionnées et de faire ressortir leurs similitudes et différences.

Les deux premiers chapitres seront consacrés au problème générique, nous recourons à la *généricité* pour « rendre compte de cette appartenance possible d'un texte à plusieurs catégorisations génériques et de l'intérêt qu'il y a à croiser les critères »<sup>72</sup>. Jean-Michel Adam distingue les genres textuels des genres discursifs :

Nous pouvons entendre par là [genres textuels] les genres narratifs, argumentatifs, explicatifs, descriptifs, dialogaux/conversationnels, auxquels il faut ajouter des genres textuellement très contraints comme les genres à l'incitation à l'action et procéduraux et les genres poétiques.  
[...]

---

<sup>71</sup> JIANG, Feng, « Shilun Ye Shengtao de Tonghua Chuangzuo (De la création des *tonghua* de Ye Shengtao) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, p. 488. Traduction personnelle.

<sup>72</sup> ADAM, Jean-Michel, « Discursivité, généricité et textualité : distinguer pour penser la complexité des faits de discours », *op.cit.*, p. 16.

Nous parlons de *genres discursifs* pour considérer les genres propres à telle ou telle sphère d'activités sociales, domaine discursif ou formation socio-discursive comme : l'enseignement, les églises, l'armée, la police, la littérature, la presse, le sport, la politique, la télévision, etc.<sup>73</sup>

Dans cette optique, les genres discursifs de nos corpus français et chinois appartiennent tous au discours littéraire, ou, au sens de Dominique Maingueneau, il s'agit de la « scène englobante » qui « correspond à ce qu'on entend communément par "type de discours" »<sup>74</sup>. Mais il faut signaler que la scène du corpus chinois est plus compliquée que celle du corpus français, car la liaison du corpus chinois avec la tradition historiographique est relativement étroite, les contes de Pu en constituent un exemple convaincant. Nous pouvons y observer différentes marques d'appartenance à une scène historiographique. L'auteur situe généralement la scène de la plupart de ses histoires dans un temps calendaire et un lieu réel. En outre, le conteur emploie souvent le style biographique<sup>75</sup> dans l'écriture de ses contes, il rédige encore des commentaires avec la formule « 异史氏曰 » (Le chroniqueur de l'étrange dit : ...) à la fin de la plupart de ses contes, cette formule suivant en effet le modèle de Sima Qian, qui adresse souvent une critique avec la formule « 太史公曰 » (Taishi Gong dit : ...) : « ces commentaires sont l'occasion pour l'auteur, qui généralement n'intervient pas dans sa narration, d'exprimer un jugement, une opinion personnelle, à l'égard des événements rapportés »<sup>76</sup>. Le poète-auteur précise dans ses vers que les contes qu'il écrit constituent « une Chronique de fantômes et de renards »<sup>77</sup>. Tout compte fait, nous remarquons que les contes de Pu sont plus ou moins ancrés dans la sphère historiographique. Au contraire, les éléments étranges et fictifs de ses contes permettent de les situer dans la sphère littéraire. De ce fait, en ce qui concerne les anciens contes chinois, la scène historiographique est souvent enchâssée dans la scène littéraire. Le sinologue Rémi Mathieu propose aux lecteurs occidentaux de réfléchir

---

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004, p. 191.

<sup>75</sup> Signalons ici que le *Shiji* (*Mémoires historiques*, à la fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) du grand historien chinois Sima Qian comporte nombre de biographies d'une galerie de personnages historiques. Ainsi, la biographie était considérée comme un genre historique dans la Chine ancienne.

<sup>76</sup> DÉTRIE, Muriel, « La traduction des contes de Pu Songling en France : une histoire exemplaire ? », dans Muriel Détrie (dir.), *France-Asie : un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001, p. 46.

<sup>77</sup> « Comme boire le vin ne peut pas atténuer mes inquiétudes du sort de la nation et du peuple, j'écris ce que j'ai vu et entendu dans cette Chronique de fantômes et de renards. » Ces deux vers proviennent du poème intitulé « Un poème en réponse à ma lettre familiale reçue le 19, présent à Sun Baishu et Liu Kongji ». Traduction personnelle.

sur la relation entre la littérature et l'historiographie dans les œuvres chinoises :

Dans l'optique chinoise, il n'y a point de contradiction entre la forme littéraire de l'écriture et le but poursuivi par le chroniqueur. Celui qui fonda l'historiographie chinoise n'a-t-il pas simultanément forgé une forme prosodique ? [...] Il est clair que de nombreux bibliographes chinois et nous qualifions de « littéraire » un texte que son auteur eût vraisemblablement défini comme historique, en fonction de sa matière et de sa forme, sinon de son but.<sup>78</sup>

De ce point de vue, quand il s'agit des contes de Duan et de Pu s'inscrivant dans la tradition historiographique, nous supposons que les enjeux du discours se trouvent entre fiction littéraire et historiographie. Ces enjeux peuvent exercer une influence sur la narration des contes, telle que le choix du conteur sur le cadre spatio-temporel ou encore sur les personnages.

Quant aux genres textuels, ils appartiennent tous au genre narratif, alors que les lais de Marie sont encore poétiques (versification), les contes de Perrault et les *zhiguai xiaoshuo* de Pu Songling sont également argumentatifs (morale). Par ailleurs, les genres textuels nous préparent une « scène générique » au sens de Maingueneau :

une œuvre est en effet énoncée à travers un genre de discours déterminé. [...] Les conditions d'énonciation attachées à chaque genre, on l'a vu, correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur<sup>79</sup>.

En somme, le genre littéraire du texte crée une scène annonciatrice pour le lecteur. Le lai et le conte français préparent par exemple tous deux le lecteur à la découverte d'une aventure imaginaire. Cependant, le premier nous situe dans un milieu chevaleresque tandis que le deuxième nous place dans des milieux aristocratiques et populaires. Au surplus, le registre merveilleux du lai et du conte nous évoque souvent des personnages surnaturels, tels que la fée. Telles sont les scènes préétablies par les auteurs français à travers leur genre littéraire.

A cet égard, ces textes se situent dans un système générique et non dans un seul genre littéraire, c'est pourquoi il nous faut examiner un genre littéraire en le comparant avec d'autres genres littéraires similaires, dans le but de pouvoir distinguer l'essence qui le constitue de ses éléments accessoires. Donc, la première partie de ce

---

<sup>78</sup> MATHIEU, Rémi, *Démons et Merveilles dans la littérature chinoise des Six Dynasties : le fantastique et l'anecdotique dans le Soushen ji de Gan Bao*, op.cit., p. 3.

<sup>79</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., pp. 191-192.

travail procèdera à l'examen de l'étymologie de ces quatre genres littéraires français et chinois selon leurs dimensions sociales et littéraires en diachronie et en synchronie. Ensuite, nous nous pencherons sur les définitions génériques sous deux aspects : la production du texte et sa réception. Ces analyses nous permettront de découvrir comment les cinq conteurs configurent leur genre littéraire.

Par la suite, nous entreprenons les analyses narratives. Les deux chapitres suivants consisteront à déterminer les circonstances spatio-temporelles de l'histoire en formant une « scénographie », qui est définie de la manière suivante :

La scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». [...] C'est dans la scénographie [...] que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. [...]

L'œuvre se légitime en traçant une boucle, donnant à voir au lecteur un monde tel qu'il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre, à travers ce qu'elle dit, le monde qu'elle représente.<sup>80</sup>

Ainsi, nous nous efforcerons de comparer les mondes fictifs créés par les cinq conteurs français et chinois à travers les analyses de la *topographie* et de la *chronographie*.

Les deux chapitres suivants seront consacrés aux personnages principaux qui subissent les actions dans la scénographie. Le cinquième chapitre portera donc sur les personnages humains, tandis que le sixième chapitre traitera des personnages surnaturels. Nous les examinerons à partir de l'« être » et du « faire », autrement dit, notre attention se portera sur leur description physique et psychologique, ainsi que sur leurs actions. Par ailleurs, nous tenterons de dégager les caractéristiques des personnages représentatifs dans nos corpus et de les situer à la fois dans le texte littéraire et dans la société correspondante.

Enfin, il faut savoir que tous les constituants narratifs servent à interpréter le sens d'une œuvre littéraire, à savoir les thèmes. Ainsi, nous proposerons de faire une étude thématique dans les deux derniers chapitres. Nous tenterons de mettre en lumière la relation entre le motif et le thème dans le septième chapitre. Puis, nous examinerons

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 192-193.



les thèmes majeurs de façon exhaustive et comparative dans le dernier chapitre. Il nous semble intéressant d'observer comment un thème similaire, tel que l'amour, est traité différemment dans les contes français et chinois.

Somme toute, une telle étude comparative permettra aux contes français et chinois de se rencontrer dans un mécanisme générique, narratif et thématique. De plus, nos analyses permettront de révéler leurs ressemblances et différences à travers le prisme des références culturelles et sociales.



## Partie I Comparaison générique

### Chapitre 1 Lai, conte, *zhiguai xiaoshuo* et *tonghua* : étymologie et définition

Ce chapitre vise à parler de la question des genres littéraires concernés dans ce travail. Nous tenterons ici de cerner davantage la problématique du genre littéraire, telle qu'elle se présente dans nos corpus français et chinois : leur existence et leurs propriétés. Avant de passer à l'examen des genres littéraires, il convient d'abord de prendre en considération le terme du « genre littéraire » en français et en chinois. Puisqu'en Chine, l'étude du genre littéraire a été introduite sous l'influence de l'Occident. Nous examinerons ainsi les traductions chinoises des termes concernés. Le chercheur chinois Chen Jun 陈军 a fait un bilan de ces dernières :

Genre – 文类、**文体**、**体裁**、样式、**类型**、体式、风格、文类学

Genology – 文类学、文体学、体裁学、样式学、文志学、文学类型学

Style – 风格、**文体**、**体裁**、语体

Stylistics – 风格学、文体学、修辞学

Type – **体裁**、**类型**

Typology – 类型学<sup>81</sup>

Il ressort de là que le terme chinois « *wenti* (文体) » pourrait signifier à la fois « le genre et le style », le terme « *tikai* (体裁) » représente « le genre, le style et le type », et le terme « *leixing* (类型) » implique « le genre et le type ». A cet égard, il nous est impossible de trouver un terme tout à fait équivalent au terme de source. De surcroît, ces traductions ambiguës dénotent les opinions divergentes des chercheurs chinois, ce qui donne ainsi lieu à une certaine ambiguïté générique dans ce travail. Ce faisant, nous décidons de garder les termes chinois des genres littéraires chinois.

Par la suite, il nous faudra tirer au clair les termes chinois des genres littéraires concernés dans ce travail. Voici une liste des termes traduits en plusieurs langues faite par Gerald Gillespie, et nous y avons ajouté la traduction chinoise en dernier.

English	(hi)story, tale	–	novel
Spanish	historia, cuento	novela	novela

<sup>81</sup> CHEN, Jun, *Wenlei Yanjiu (Études des genres littéraires)*, Thèse de doctorat de l'Université de Yangzhou, 2007, p.30. C'est nous qui soulignons en gras.

		(archaic)	
Italian	storia, racconto	novella	romanzo
French	histoire, conte	nouvelle	roman
German	Geschichte, Erzählung <sup>82</sup>	Novelle	Roman
Chinese	故事, 童话	短篇小说	长篇小说 <sup>83</sup>
	<i>gushi, tonghua</i>	<i>duanpian xiaoshuo</i>	<i>changpian xiaoshuo</i>

Il est évident que le chinois et d'autres langues occidentales ici présentes appartiennent à des systèmes de signes tout à fait différents, c'est pourquoi les traductions sont si distinctes. Notamment pour la traduction du terme « conte », il y a plusieurs possibilités de traduction en chinois, parmi lesquelles on trouve le *gushi* et le *tonghua* les plus souvent utilisés. Le *gushi* est pareil au conte proprement dit en français, tandis que le *tonghua* signifie le conte moderne pour enfants<sup>84</sup>. Cependant, il faut remarquer que les anciens contes chinois que nous étudierons ici prennent le nom générique *zhiguai xiaoshuo* au lieu du *gushi*<sup>85</sup>. Par ailleurs, le *zhiguai xiaoshuo* est le sous-genre de *xiaoshuo*. Nous en parlerons précisément dans « 1.3 » et « 2.3 » de ce chapitre.

En français	Traductions littérales	Équivalents génériques
Conte	<i>gushi, tonghua</i>	<i>zhiguai xiaoshuo, tonghua</i>

De plus, « [I]es noms et définitions des formes génériques [...] divergent selon les langues, les cultures et les époques et ce sont ces différences qui font apparaître leurs conditionnements historiques et culturels »<sup>86</sup>. Dans cette optique, le *Kinder-und Hausmärchen* des frères Grimm est différent du « conte » proprement dit en français, même si nous le traduisons en français comme *Contes de l'enfance et du foyer*<sup>87</sup>. Nous gagnons à considérer le genre littéraire comme une forme mobile au lieu d'une forme figée, surtout quand les textes à traiter sont dans différentes langues et divers

<sup>82</sup> Selon les *Märchen* des frères Grimm, ici il vaut mieux mettre le *Märchen* dans ce tableau.

<sup>83</sup> D'après GILLESPIE, Gérald, « Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel ? – A review of terms », *Neophilologus*, vol. 51(1), 1967, p. 122. La dernière ligne est ajoutée par nous. A la ligne suivante, ce sont les phonèmes des caractères chinois.

<sup>84</sup> Nous le précisons par la suite dans « 1.4 » de ce chapitre.

<sup>85</sup> Il est à noter que le *gushi* signifie plutôt le conte populaire en Chine. Mais quand il s'agit de genre littéraire, ce sont les *zhiguai xiaoshuo*, les *chuanqi* et les *huaben* qui équivalent au genre français *conte*. Les premiers signifient les contes chinois en langue classique tandis que les derniers représentent les contes chinois en langue vulgaire. Ici, notre corpus chinois appartient aux *zhiguai xiaoshuo*, donc nous ne prenons pas en considération les *huaben*.

<sup>86</sup> HEIDMANN, Ute, « Pour un comparatisme différentiel », dans Anne TOMICHE (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objets, Methods, Practices, Tome 3*, 2017, p.35.

<sup>87</sup> Sur le problème des *märchen* et des contes, nous pourrions consulter l'article de Jean-Michel Adam et d'Ute Heidmann intitulé « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages : Les genres de la parole, Langages : Les genres de la parole*, no. 153, mars 2004, pp. 62-72.

contextes socio-culturels. De ce fait, nous gardons dans ce travail les termes chinois « *zhiguai xiaoshuo* » et « *tonghua* ».

Il est ainsi nécessaire de bien identifier les genres littéraires de ce travail : lai, conte, *zhiguai xiaoshuo*<sup>88</sup> et *tonghua*. La première partie sera plutôt descriptive, en faisant la synthèse des données que nous avons pu réunir, nous essaierons de faire une étude des origines terminologiques de ces quatre termes génériques – lai, conte, *zhiguai xiaoshuo* et *tonghua*. Ensuite, nous passerons à déterminer leurs définitions, à contextualiser ces quatre genres littéraires et à relever leurs registres littéraires. Nous essaierons enfin d’apporter quelques lumières sur l’ambiguïté générique. Nous tenterons d’une part d’éclairer la relation entre le texte et le genre littéraire ; d’autre part, de découvrir la « parenté générique » entre ces quatre genres littéraires ou, plus précisément, la possibilité de faire une étude comparative de ces quatre genres littéraires. Dans cette partie, on recourra aux motifs et thèmes de sorte à observer nos corpus français et chinois au niveau sémantique.

## 1 L’étymologie générique

Cette partie traitera d’abord des origines terminologiques des genres littéraires concernés dans ce travail. Le but principal n’est qu’une tentative de permettre aux lecteurs de se faire une idée de ce que sont le lai, le conte, le *zhiguai xiaoshuo* et le *tonghua* ; non point d’établir l’histoire précise de ces quatre genres, car cela correspondrait à un travail conséquent et différent du nôtre. L’étude de l’étymologie nous aidera à observer des changements sémantiques de ces quatre noms génériques en restaurant le contexte historique et culturel :

En révélant les secrets de fabrication qui président à nos dénominations, l’étymologie ne nourrit pas seulement notre curiosité, elle remplit une fonction quasi-philosophique d’éveil. Ce n’est pas le moindre de ses attraits que de réveiller des évidences enfouies sous les routines de l’abstraction. Elle offre souvent à l’amateur comme au spécialiste l’occasion de redécouvrir les mots les plus simples qu’ils emploient et leur donne le sentiment de participer, avec quelques millénaires de décalage soudain effacés, à la genèse de leur signification. [...] les connaissances étymologiques nous permettent de remettre en perspective les significations qui composent notre univers mental et de retrouver à l’œuvre, jusque dans les

---

<sup>88</sup> Le *zhiguai xiaoshuo* est un sous-genre du *xiaoshuo*, et dans ce travail, il s’agit plutôt de *zhiguai xiaoshuo*.

formes souvent opaques des langues modernes, les principes fondateurs de cette cartographie du monde déposée dans notre culture de façon immémoriale grâce au langage.<sup>89</sup>

Un examen de l'étymologie de ces dénominations génériques nous permettra ainsi de découvrir leur évolution en tant que genre littéraire par l'intermédiaire de leurs significations à différentes époques et de « partir de ces dénominations pour voir quels phénomènes leur utilisation recouvre »<sup>90</sup>.

## 1.1 Le lai

Il y a plusieurs hypothèses sur l'étymologie du mot « lai » dans le TLFi<sup>91</sup> : premièrement, c'est un « empr. à un mot d'une lang. celtique (peut-être au bret. \**laid̄*) correspondant à l'irl. *lôid*, plus tard *laid* [chant des oiseaux, chanson; pièce de vers] attesté dep. ca 800 (*Romania* t. 8, p. 422), v. *FEW* t. 20, p. 11 »<sup>92</sup>. C'est l'hypothèse généralement acceptée par les chercheurs – un emprunt au breton *laid̄*. D'autre part, nous avons une nouvelle hypothèse proposée par Richard Baum, qui pense que ce mot serait d'origine latine et « remonterait à (*versus*) *laicus* (v. *laïc*) où *laicus* serait devenu subst. autonome pour désigner une forme d'expr. pop. (à côté de genres musicaux d'inspiration religieuse, créés par les clercs) »<sup>93</sup>, mais c'est encore une hypothèse à étayer. En tous les cas, à travers ces deux hypothèses, nous constatons que le lai est toujours lié à la musique, il n'est alors pas étonnant que le lai soit sous forme de poème qui privilégie le rythme et l'expressivité.

Conformément au TLFi, quand le lai est premièrement défini comme genre littéraire en « 1155 », il s'agit de « poème narratif ou lyrique, de longueur variable (ayant très souvent un accompagnement musical) »<sup>94</sup>. Puis, vers « 1170 »<sup>95</sup>, le lai est lié à une tradition bretonne, comme les *Lais* de Marie de France. En outre, selon Philippe Ménard, la quantité des lais du Moyen Âge est assez faible :

Moins de trente-cinq textes au total. [...] Sa période d'expansion est assez ramassée, puisque

---

<sup>89</sup> NYCKEES, Vincent, *La sémantique*, Paris, Éditions Belin, 1998, p. 65.

<sup>90</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op.cit.*, p. 76.

<sup>91</sup> Le TLFi est la version informatisée du TLF (Trésor de la langue française), c'est un dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960).

<sup>92</sup> TLFi, « Lais », disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/lai> (consulté le 31 août 2018).

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> *Idem.*

la plupart des lais ont été composés dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup> siècle. Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, ils disparaissent [...].<sup>96</sup>

## 1.2 Le conte

En ce qui concerne l'origine des contes, il existe plusieurs théories dans le monde entier. Nous recourons au résumé de Joseph Bédier :

Théorie Aryenne : « Les contes lui [Jacob Grimm] apparurent comme le patrimoine commun des peuples aryens, qu'ils auraient emporté avec eux au cours de leurs migrations. Ces fictions, aujourd'hui incomprises, c'était le retentissement affaibli, l'écho à peine perceptible, le travestissement obscur des anciens mythes germaniques. »<sup>97</sup>

Théorie anthropologique : « ils [les contes] renferment des survivances de croyances, de mœurs abolies, dont l'anthropologie comparée nous donne l'explication ».<sup>98</sup>

Théorie des coïncidences accidentelles : « Chaque conte ou chaque type de contes aurait pu être inventé et réinventé à nouveau, un nombre indéfini de fois, en des temps et des lieux divers, et les ressemblances que l'on constate entre les contes de divers pays proviendraient de l'identité des procédés créateurs de l'esprit humain. »<sup>99</sup>

Théorie orientaliste : « Il [Marx Müller] croit à l'existence d'une *source commune* d'où les contes populaires se seraient répandus sur le monde. Cette source n'a point commencé à sourdre en des âges primitifs, mais à une époque parfaitement historique, dans une terre parfaitement déterminée, -- et cette terre est l'Inde. »<sup>100</sup>

Ces différentes théories nous montrent que l'origine des contes est très problématique. Malgré toutes ces différentes hypothèses, aucune d'entre elles n'est justifiée incontestablement. Néanmoins, nous pouvons arriver à une vision commune : les contes contiennent le souvenir du passé lointain. Au fil des années, ils ont parcouru le monde sur les traces de l'homme et sont devenus la richesse de la civilisation humaine. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'étymologie et le développement des contes en France.

D'un point de vue lexicologique, la forme verbale « conter » (au début de XI<sup>e</sup> siècle) est antérieure à sa forme nominale de « conte » (1130-40), conformément à la description du TLFi. Puis, au début du XI<sup>e</sup> siècle, le mot « conter » prend la forme provençale *comptar* au sens de « relater [en énumérant des faits, des événements] »,

---

<sup>96</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p. 51.

<sup>97</sup> BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1895, p. 53.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 68.

c'est en fait l'emprunt au latin classique *computare* au sens de « narrer »<sup>101</sup>. D'ailleurs, le mot « conte » signifie tout d'abord le « récit de choses vraies » entre 1130 et 1140. Donc, « au Moyen Âge il s'applique à toutes sortes de récits ou d'anecdotes, et c'est en ce sens que dans le *Roman de la Rose* on parle des contes du roi Arthur »<sup>102</sup>.

A la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le conte devient le « récit d'aventure fait pour divertir »<sup>103</sup>. Puis, à l'époque de Perrault, on considère le conte comme :

une « narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses & les plaisantes. [...] On appelle proverbialement, (Conte de bonne femme, conte de vieille, conte d'enfants, conte de ma mère l'oie, conte de la cigogne, à la cigogne, conte de peau d'âne, conte à dormir de bout, conte jaune, bleu, conte borgne,) Des fables ridicules, telles que font celles dont les vieilles gens entretiennent & amusent les enfans. »<sup>104</sup>

En bref, c'est un genre mal considéré.

Le mot ne fait alors que désigner une réalité beaucoup plus ancienne, expression d'une tradition orale multiséculaire (le « conte populaire »). Il en va de même du *conte de fées*, locution relativement récente correspondant à l'adaptation « mondaine », d'une réalité ancienne, très en vogue à la fin du XVII<sup>e</sup> s. (Perrault, M<sup>me</sup> d'Aulnoy, M<sup>me</sup> de Murat).<sup>105</sup>

A la lumière de ces explications lexicologiques, nous arrivons ainsi à une détermination suffisamment nette du fait que le genre littéraire de conte au sens moderne commence par les contes du XVII<sup>e</sup> siècle, comme ceux de Perrault :

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs lettrés se sont délibérément approprié le conte oral pour le convertir en un type de discours littéraire, nourri des mœurs, pratiques et valeurs de leur temps. Les auteurs de « contes de fées » ont aussi apporté leurs interprétations personnelles, nécessairement liées au contexte historique et culturel.<sup>106</sup>

Donc, à l'âge classique, le conte pourrait désigner : « selon les contextes, un récit plaisant, un récit fictif (parfois avec une nuance péjorative) »<sup>107</sup>, ou un récit merveilleux comme ceux de Perrault.

Puis, les contes de Perrault soulèvent une vague de contes en France et même en

---

<sup>101</sup> TLFi, « conte », disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/conte> (consulté le 31 août 2018).

<sup>102</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op.cit.*, pp. 65-66.

<sup>103</sup> TLFi, « conte », *op.cit.*

<sup>104</sup> *Dictionnaire de l'Académie Française* (Tome premier, A-K), Lausanne, Chez J.P. Heubach & Comp. Libraires : [chez] Hignou et Comp. Imprimeurs, 1789, p.316.

<sup>105</sup> REY, Alain (dir.), *Le dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 2012, p.828. C'est l'auteur qui souligne en gras et en italique.

<sup>106</sup> VELAY-VALLANT, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 29.

<sup>107</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op.cit.*, p. 66.



Europe :

On peut dire sans crainte que le genre va dominer toute la littérature du début du XVIII<sup>e</sup> siècle et remplacer d'une part le grand récit du XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir le roman et d'autre part tout ce qui subsistait de la nouvelle toscane. Le nombre de ces récits est presque incalculable et, entre 1704 et 1708, le récit oriental vient s'y ajouter avec la première traduction des *Mille et Une Nuits* (par Galland), si bien que toute la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle est parsemée de récits de cette espèce.<sup>108</sup>

On retrouve ainsi des contes français, comme *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, des *märchens* des frères Grimm.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le conte devient le synonyme de *nouvelle* : « chez Flaubert ou Maupassant par exemple, il fonctionnera comme alternative au terme *nouvelle* et en arrivera à désigner n'importe quel récit plutôt bref »<sup>109</sup>.

### 1.3 Le *zhiguai xiaoshuo*

Il faut d'abord observer le genre littéraire *xiaoshuo* 小说 dans lequel les *zhiguai xiaoshuo* sont sous catégorisés.

Les chercheurs chinois ont des opinions différentes sur le *xiaoshuo* à différentes époques. Dans le *Zhuangzi* 庄子 (IV<sup>e</sup> s av. J.-C.), le terme *xiaoshuo* signifie « les discours futiles » : « celui qui se pare de discours futiles pour rechercher l'éclat de sa renommée est loin de pouvoir comprendre la grandeur »<sup>110</sup>. Ensuite, Huan Tan 桓譚 (23-56) et Ban Gu 班固 (32-92) de la dynastie des Han orientaux sont les premiers à employer le terme *xiaoshuo* en tant que genre littéraire. Selon eux, le *xiaoshuo* est un genre mal estimé qui doit exclure toute fiction et toute imagination. Autrement dit, ce que le *xiaoshuo* raconte, c'est la « vérité » aux yeux de l'auteur. Par exemple, Gan Bao 干宝 (280-336), auteur du *Soushen Ji* (*A la recherche des esprits*)<sup>111</sup>, prétend dans l'avant-propos que son œuvre vise à prouver l'existence des diables et des dieux : son livre « suffit à montrer que les esprits ne sont pas sans aucun fondement »<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> JOLLES, André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, éditions du Seuil, 1972, p. 182.

<sup>109</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, *op.cit.*, p. 66.

<sup>110</sup> Zhuangzi, *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1992(1969), p. 216.

<sup>111</sup> Le *Soushenji* est considéré comme l'un des premiers recueils des *zhiguai xiaoshuo*.

<sup>112</sup> Le texte original est “亦足以明神道之不诬也”, source : GAN, Bao, « Biographie de Gan Bao », dans XU Jialu

Depuis les dynasties des Sui et des Tang (581-907), on emploie le plus fréquemment les quatre répertoires proposés par Wei Zheng 魏征 (580-643) dans son *Suishu* 隋书 : *Jingjizhi* 经籍志 comme suit : le *jing* 经 (les ouvrages classiques), le *shi* 史 (les ouvrages historiques), le *zi* 子 (les ouvrages philosophiques) et le *ji* 集 (les ouvrages littéraires)<sup>113</sup>. C'est le moyen de classification le plus souvent utilisé par les chercheurs et les institutions gouvernementales jusqu'à la dynastie des Qing (1644-1912). Considérés comme les compléments de l'Histoire officielle<sup>114</sup>, les *zhiguai xiaoshuo* sont catégorisés dans les ouvrages historiques sous les Tang, soit l'époque de Duan Chengshi. De ce fait, la plupart des auteurs de *zhiguai xiaoshuo* avant les Tang sont pleinement convaincus de leurs écrits, alors que cette ferme croyance s'ébranle ou, plus exactement, une conscience de fiction se réveille chez les auteurs des Tang. Luxun confirme que « c'est à cette époque [l'époque des Tang] que, pour la première fois, les auteurs ont entrepris délibérément de faire œuvre de fiction. [...] ces écrivains firent consciemment acte de création »<sup>115</sup> ; contrairement aux auteurs des Six Dynasties : « [b]ien que les lettrés en rédigeant leurs ouvrages fussent inspirés différemment des bouddhistes et taoïstes dont le but était de porter la Parole, il n'entrait pas davantage dans leur intention de faire œuvre de conteurs »<sup>116</sup>.

Il faut noter en outre qu'avant les Tang, le *zhiguai xiaoshuo* n'est pas encore un genre littéraire. Or, les ouvrages de ce genre existent déjà comme le *Soushen Ji* mentionné ci-dessus. Duan Chengshi est le premier à proposer le *zhiguai xiaoshuo* comme un genre littéraire dans son avant-propos :

Si l'on compare les ouvrages classiques tels que le *Shijing* (*Classique des vers*) et le *Shangshu* (*Classique des documents*) aux bouillons de viande sacrés, les œuvres historiques aux offrandes animales, et les écrits philosophiques aux pâtés de poisson ; ce livre pourrait être comparé au gibier comme le hibou rôti et la petite tortue en daube. Comment peut un homme d'honneur poser les baguettes à ce genre de gibier ? Donc si je tiens à ce gibier et

---

(dir.), *Jinshu* (*Livre de Jin*), Shanghai, Hanyu Da Cidian Publishing House, 2004, p.1835. Traduction personnelle.

<sup>113</sup> Cf. SUN, Yongchang (dir.), *Suishu* (tome 2), Shanghai, Hanyu Dacidian Publishing House, 2004, pp. 799-969.

<sup>114</sup> Afin de se différencier de l'« histoire » du sens de « récit », l'« Histoire » avec la première lettre en majuscule signifie « Recherche, connaissance, reconstruction du passé de l'humanité sous son aspect général ou sous des aspects particuliers, selon le lieu, l'époque, le point de vue choisi; ensemble des faits, déroulement de ce passé. » Cette définition est disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/histoire> (consultée le 25 mars 2020).

<sup>115</sup> Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, *op.cit.*, p. 91.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 56.

n'en ai pas honte, c'est que ce sont les *zhiguai xiaoshuo*.<sup>117</sup>

A cet égard, Duan distingue clairement les *zhiguai xiaoshuo* des grands ouvrages traditionnels. Il compare les ouvrages classiques, historiques et philosophiques aux grands mets raffinés et recherchés, en revanche les *zhiguai xiaoshuo* aux humbles mets. En d'autres termes, il exclut ses *zhiguai xiaoshuo* des trois catégorisations classiques, historiques et philosophiques, et classe ce livre parmi la quatrième catégorisation littéraire. Ou probablement, il refuse de mettre ses récits dans une classification, car il y aborde par essence plusieurs genres littéraires indistinctement.

Sous les Ming, le critique Hu Yinglin 胡应麟 (1551-1602) divise les anciens *xiaoshuo* en six catégories : *zhiguai* 志怪, *chuanqi* 传奇, *zalu* 杂录, *congtao* 丛谈, *bianding* 辩订 et *zhengui* 箴规. Le *zhiguai xiaoshuo* entre alors dans la théorie de la littérature chinoise, et les textes de Duan sont classés dans la première catégorie. Le « x1.3 » du conte type « Cendrillon » chez Duan appartient exactement au genre littéraire de *zhiguai*. Par conséquent, les *zhiguai xiaoshuo* sont répandus tout au long de l'histoire littéraire de la Chine ; par exemple, « Maoyi Nü (毛衣女, La fille de Maoyi) » de *Soushen Ji* (IV<sup>e</sup> s), « Changxu Guo (长须国, Le Pays de Longues Antennes) » de *Youyang Zazu* (IX<sup>e</sup> s), « Hu'ao Zhuan (虎媪传, Le conte de la grand-mère tigre) » de *Guang Yuchu Xinzhi* 广虞初新志 (XVIII<sup>e</sup> s) et ainsi de suite.

Sous les Qing, Pu Songling (1640-1715) apporte un renouveau à ce genre littéraire. Luxun estime que l'auteur emploie l'art du *chuanqi* pour écrire ses *zhiguai xiaoshuo* :

[...] semblables aux autres ouvrages du même genre qui circulaient à l'époque : ils ne content que des histoires d'esprits, d'immortels, de renardes ou de démons malfaisants. Cependant, les descriptions y sont très méticuleuses et la narration se déroule selon un ordre rigoureux, utilisant en cela la méthode des écrivains de *chuanqi*.<sup>118</sup>

Le *chuanqi* est un genre littéraire né à la même époque de Duan, soit sous les Tang.

---

<sup>117</sup> Les bouillons de viande rituels(大羹), les offrandes animales(折俎), et les pâtés de poisson(醢醢) sont les mets exquis servis à la table du banquet, alors que le hibou rôti et la petite tortue en daube(炙鸱羞鳖) sont juste les gibiers qu'on mange souvent à la campagne, c'est-à-dire que les *zhiguai xiaoshuo* sont des ouvrages mineurs. Bien qu'ils soient mineurs, l'auteur est fasciné par leur charme. Ce paragraphe se trouve dans DUAN Chengshi, *Youyang Zazu*, traduit et annoté par ZHANG Zhongcai, Beijing, Zhonghua Book Company, 2017, « avant-propos », p. 1. Traduction personnelle.

<sup>118</sup> Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, op.cit., pp. 267-268.

Littéralement, il peut être traduit comme « transmettre l'extraordinaire ». Le *chuanqi* se distingue du *zhiguai xiaoshuo* par son intrigue plus compliquée et sa vraisemblance<sup>119</sup>. Par le biais de l'art du *chuanqi*, « les événements extraordinaires semblent-ils sortir du domaine de l'imaginaire pour prendre vie sous les yeux du lecteur »<sup>120</sup>. A la recherche du beau et d'un caractère plus élaboré dans ses écrits, Pu réalise une mutation littéraire en fusionnant le *zhiguai* et le *chuanqi*.

Le tableau ci-dessous expose le développement général du genre *zhiguai xiaoshuo*.

L'évolution générique	Remarques
les mythes et les légendes	
les anciens <i>xiaoshuo</i>	
les <i>zhiguai xiaoshuo</i> des Six dynasties	le commencement des contes étranges à l'écrit
les <i>zhiguai xiaoshuo</i> des Tang	la définition générique du <i>zhiguai xiaoshuo</i>
...	
le <i>nijintang xiaoshuo</i> des Qing <sup>121</sup>	le renouveau du <i>zhiguai xiaoshuo</i>

#### 1.4 Le *tonghua*

Cette tradition de catégoriser les « contes » chinois dans le genre *xiaoshuo* continue jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle en Chine. Le premier recueil des traductions des contes étrangers est intitulé *Xin'an Xieyi Chubian* (新庵谐译初编, *Le premier recueil des traductions humoristiques de Xin'an*, 1903). Selon sa préface, le traducteur Zhou Guisheng 周贵笙 classe les contes étrangers dans le genre *xiaoshuo* :

Il [Wu Jianren] m'avait offert plusieurs types de *xiaoshuo* occidentaux en me demandant de les traduire en récompense. Donc, quand j'étais libre, j'ai choisi plusieurs *xiaoshuo* intéressants en les traduisant en chinois.<sup>122</sup>

Parmi ces *xiaoshuo*, nous trouvons les contes des frères Grimm et des *Mille et Une Nuits*. A côté de ce recueil, il y a encore le *Yuwai Xiaoshuoji* (域外小说集, *Le recueil des xiaoshuo étrangers*, 1909), traduit par Luxun et son frère Zhou Zuoren 周作人,

<sup>119</sup> Il faut noter que certains *chuanqi* n'excluent pas le surnaturel, tel est le cas de *Liuyi Zhuan* 柳毅传. Celui-ci nous raconte une histoire d'amour entre un lettré humain et la fille du roi-dragon.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>121</sup> C'est Luxun qui a nommé les *zhiguai xiaoshuo* des Qing les *nijintang xiaoshuo*. C'est dire que ces *xiaoshuo* des Qing imitent le style des *xiaoshuo* des Jin et des Tang (soit les *zhiguai xiaoshuo*).

<sup>122</sup> Wu Jianren est l'ami de Zhou Guisheng. ZHOU, Guisheng, *Xinan Xieyi Chubian* (*Le premier recueil des traductions humoristiques de Xin'an*), disponible sur : [https://zh.wikisource.org/zh-hans/新庵谐译\\_自序](https://zh.wikisource.org/zh-hans/新庵谐译_自序) (consulté le 27 mai 2018).

dans lequel se trouve un conte d'Andersen « Les Habits neufs de l'empereur ». A cet égard, avant le Mouvement du 4 mai qui attribue au *xiaoshuo* le sens moderne de « nouvelle, conte, roman », le *conte* français est catégorisé dans le genre chinois *xiaoshuo*<sup>123</sup>, car celui-ci recouvrait à cette époque « tous les genres narratifs » :

depuis les petites historiettes en langue écrite, traitant souvent de sujets fantastiques, qui firent les délices des lettrés à partir du III<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux grands cycles romanesques des deux dernières dynasties Ming (1368-1644) et Qing (1644-1911), en passant par les contes et nouvelles écrits en prose classique (*chuanqi*) sous les Tang (618-907) et les Song (960-1279) [...] ainsi que les contes écrits en langue vulgaire à partir des Song (*huaben* et *nihuaben*).<sup>124</sup>

Mais après la naissance du *tonghua*, ces contes étrangers sont alors classés dans le genre *tonghua*.

Le genre *tonghua* apparaît au début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous prêtons attention avant tout à la forme du terme *tonghua*. Celui-ci est composé de deux caractères chinois « *tong* 童 » et « *hua* 话 » : le « *tong* » signifie « l'enfant », et le « *hua* » indique « la parole, le discours ou le récit ». De façon générale, il y a deux explications littérales : les « paroles ou discours des enfants » ou les « récits pour enfants ». De plus, le *tongyao* d'origine chinoise<sup>125</sup> qui signifie « les chansons pour enfants » nous permet de faire un raisonnement simple mais logique : le « *tonghua* » signifie « les récits pour enfants ». Dans le but de conférer à ce raisonnement davantage de rigueur, nous examinerons l'étymologie de ce nom générique chinois.

Pendant longtemps les chercheurs chinois ont eu une vive controverse au sujet de son étymologie. Certains croient que c'est un terme emprunté au japonais, d'autres estiment que c'est un terme d'origine chinoise. En 1994, le chercheur Zhu Ziqiang 朱

---

<sup>123</sup> A la différence de la désignation générique du *xiaoshuo* dans la littérature classique, le *xiaoshuo* signifie la « nouvelle » et le « roman » dans la littérature moderne et contemporaine de la Chine. Plus précisément, le *duanpian xiaoshuo* et le *changpian xiaoshuo* représentent respectivement la « nouvelle » et le « roman » en français. Par l'intermédiaire des traductions chinoises, il nous est facile de découvrir la différence principale entre la « nouvelle » et le « roman » au sens littéral : c'est la longueur ; car le terme *duanpian* signifie que ce récit s'exprime avec concision, tandis que le terme *changpian* implique que l'auteur s'étend beaucoup sur son sujet.

<sup>124</sup> DÉTRIE, Muriel, « Poétiques orientales, poétiques occidentales : une nouvelle mise au point », *Revue de littérature comparée*, vol.71, n.1, 1997, p. 94.

<sup>125</sup> Selon les *Enquêtes sur les choses et les affaires anciennes et nouvelles*, la première fois que ce terme est apparu, serait dans le *Liezi* : « un jour, quand Yao a voyagé incognito à Kangqu, il a entendu un *tongyao* (chanson pour enfants) ... », voir WANG Sanpin, *Gujin Shiwukao (Enquêtes sur les choses et les affaires anciennes et nouvelles)*, Shanghai, The Commercial Press, 1937, p.37. Traduction personnelle.

自強, ayant fait ses recherches au Japon, nous donne une conclusion plus convaincante à l'aide des arguments raisonnables :

[...] les investigations sur la trajectoire du *tonghua* parue dans les publications japonaises ont démontré que le terme *tonghua* en japonais est plus ancien et plus profondément enraciné dans la littérature japonaise que le *tonghua* en chinois dont la première apparition date de 1908.<sup>126</sup>

Il précise que la première apparition du terme *tonghua* au Japon date de 1810 (1811<sup>127</sup>) dans *Yanshi Zazhi* 燕石杂志 (*Enseki Zasshi*) de Quting Maqin 曲亭马琴 (Kyokutei Bakin), presque cent an plus tôt que celle en Chine. Cela nous permet en outre de découvrir l'influence de la littérature japonaise sur celle de la Chine au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Par la suite, nous parcourons la trajectoire du développement du terme *tonghua* en Chine : depuis un terme emprunté au Japon jusqu'à un genre littéraire. Selon nos recherches documentaires, nous établissons un bilan selon un ordre chronologique :

Les premières traductions des contes étrangers se trouvent dans le *Xin'an Xieyi Chubian* de Zhou Guisheng publié en 1903. Le traducteur publie deux volumes de traductions dont le premier se consacre à certains contes dans *Mille et Une Nuits*, et le deuxième aux quinze fables et à des contes étrangers, tels que « Hama Taizi (Le Roi Grenouille ou Henri de Fer) » des frères Grimm.

La première apparition du terme *tonghua* date de 1908. Il est employé comme le titre de la collection de livres éditée par Sun Yuxiu 孙毓秀 en 1909. Or, avant sa publication, l'éditeur publie la « *Tonghua Xu* (Préface du *Tonghua*) »<sup>128</sup> en 1908 dans le *Dongfang Zazhi* (*Revue de l'Orient*). Néanmoins, le terme *tonghua* n'est pas encore considéré comme un genre littéraire, ce serait plutôt le synonyme des œuvres littéraires pour enfants, en nous référant à la présentation de Sun Yuxiu sur cette

---

<sup>126</sup> ZHU, Ziqiang, « Tonghua Ciyuan Kao : Zhongri Ertong Wenxue Zaonian Guanxi Cezheng (De l'étymologie de "tonghua" : démonstration des relations entre la littérature d'enfance de la Chine et celle du Japon) », *Journal de l'Université normale du Nord-Est (édition de philosophie et sciences sociales)*, no. 2, 1994, p.35. Traduction personnelle.

<sup>127</sup> Selon Wikipédia, cette revue a été publiée en 1811. Disponible sur : <https://ja.wikipedia.org/wiki/燕石雜誌> (consulté le 10 octobre 2018).

<sup>128</sup> Cette préface a été publiée quatre fois dans trois revues différentes, la publication la plus ancienne qu'on pourrait trouver, date de 1908. Voir SUN, Yuxiu, « *Tonghua Xu* (Préface du *Tonghua*) », *Dongfang Zazhi* (*Revue de l'Orient*), 5(12), 1908, pp.178-179. Mais ces textes originaux sont perdus.

collection de livres :

Les savants occidentaux disent qu'il est naturel pour les enfants d'adorer écouter des histoires. C'est vraiment correct et pénétrant ! Les chercheurs européens et américains trouvent que les anciens livres étaient trop longs et que les auteurs ont trop imposé leurs idéaux à ces livres, donc ceux-ci ne sont pas au niveau des enfants. Alors on a commencé à créer des ouvrages pour les enfants en polissant le style adapté à la psychologie des enfants, de sorte de leur faire plaisir. [...] Puisque les anciens *xiaoshuo* de notre pays ne méritent pas d'être utilisés pour l'apprentissage, on choisit donc quelques vieilles histoires de la Chine et des ouvrages étrangers largement répandus dans divers pays européens et américains ; de manière à faire cette collection, nommée *Tonghua*, qui se compose de plusieurs volumes. On espère que cette collection peut favoriser l'initiation des enfants aux études primaires, et devenir l'ami de la jeune génération. On souhaite que ce ne soient pas des futilités ou seulement quelques choses à lire. Ce qui est collecté dans cette collection, ce sont principalement des fables, des récits et des sciences.<sup>129</sup>

Certes, l'éditeur ne parle pas de la raison pour laquelle il intitule sa collection *Tonghua*. Nous constatons quand même que l'éditeur se procure des matériaux littéraires d'origines variées, chinoise ou occidentale. Même si l'on emploie ce terme en 1908, le terme *tonghua* n'est qu'un titre de collection des ouvrages littéraires pour enfants. Quant aux matériaux qu'il puise dans l'Occident, il s'agit principalement d'ouvrages traduits et (ou) reconfigurés en chinois, tels que « Hongmao'er (Le petit chaperon rouge) », « Boli Xie (La petite pantoufle de verre) », « Shui Gongzhu (La princesse au bois dormant) »<sup>130</sup>. Même si le *tonghua* n'appartient pas encore à un genre littéraire, son lien étroit avec les contes et les enfants est bien évident. Cela prépare ainsi son affinité générique avec la littérature d'enfance et de jeunesse.

Au surplus, les premières créations de *tonghua* se trouveraient en 1911. Selon une étude documentaire, nous trouvons un recueil intitulé *Xuesheng Wenyi Congkan Huibian* (《学生文艺丛刊汇编》, *Suppléments de Revue littéraire et artistique des*

---

<sup>129</sup> SUN, Yuxiu, « *Tonghua* Xu (Préface du *Tonghua*) », dans Quangen Wang (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan : Hope Publishing House, 2015, pp. 16-17. Il est à noter qu'il n'y avait pas de ponctuation dans l'article original, c'est l'éditeur qui y a ajouté ces ponctuations. Traduction personnelle.

<sup>130</sup> Le chercheur Zhao Jingshen a effectué une recherche sur l'origine des ouvrages dans le *Tonghua*, il a catégorisé 77 ouvrages dans cette collection dans le genre *tonghua*. Dans cette recherche intitulé *Sun Yuxiu Tonghua de Laiyuan (L'origine des tonghua de Sun Yuxiu)*, il a cité de plus 48 *tonghua* d'origine occidentale, entre autres trois contes de Charles Perrault. Cf. ZHAO Jingshen, « Sun Yuxiu Tonghua de Laiyuan (L'origine des tonghua de Sun Yuxiu) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 839-843.

élèves), dans lequel les *tonghua* sont créés par des élèves d'écoles primaires, de collèges et de lycées. Cependant, les chercheurs n'attachent pas d'importance à ces *tonghua*.

Les premières critiques au sujet du *tonghua* semblent commencer en 1913, par exemple, l'article intitulé *Tonghua Lüelun (Du tonghua)* de Zhou Zuoren. Celui-ci y aborde la relation entre l'éducation des enfants et les *tonghua*. Il constate que l'étude des *tonghua* devrait être basée sur le folklore, comme le classement des contes types chinois, et l'application des *tonghua* dans l'enseignement devrait être déterminée selon la psychologie des enfants. D'un côté, il parle de l'origine, de la classification, du développement et de l'application des *tonghua*. De l'autre côté, il nous présente les études étrangères sur les *tonghua* (contes), telles que les études de Max Müller et d'Andrew Lang.

Enfin, le premier recueil des *tonghua* chinois, communément admis par les chercheurs chinois, est celui de Ye Shengtao – *L'Épouvantail* 稻草人 (1923). Comme Luxun dit dans son avant-propos de la traduction du conte intitulé *Biao* : « le *Daocao Ren (L'Épouvantail)* de monsieur Ye Shaojun<sup>131</sup> a ouvert la voie aux conteurs chinois pour créer des *tonghua* chinois. »<sup>132</sup> De plus, le critique He Yubo 贺玉波 admire qu'il est « le seul à écrire des *tonghua* en Chine »<sup>133</sup> lors de sa visite chez Ye.

## 2 La définition générique

Dans cette partie, nous chercherons à résumer les définitions de ces genres littéraires du point de vue des producteurs et des récepteurs<sup>134</sup>. La comparatiste Ute

---

<sup>131</sup> Ye Shaojun est le nom originel de Ye Shengtao.

<sup>132</sup> Luxun, « *Biao Yizhe de Hua* (Ce que le traducteur du *Biao (Le Montre)* veut dire) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Shang (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 1)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, p.150. Traduction personnelle.

<sup>133</sup> HE, Yubo, « Ye Shaojun Fangwen ji (La visiste chez Ye Shaojun) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, p. 877. Traduction personnelle.

<sup>134</sup> Cette méthode consistant d'examiner les définitions génériques du point de vue des producteurs et des récepteurs est inspirée de l'article mentionné *supra* : « Des genres à la genericité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) ». Ils proposent d'étudier les genres littéraires à partir de trois genericités : genericité auctoriale, genericité éditoriale, genericité lectoriale. Ils établissent les relations entre le genre littéraire et l'auteur, l'éditeur et le lecteur. Ou plus simplement, les relations entre le genre littéraire et le producteur, entre le genre littéraire et le récepteur, car par exemple, l'éditeur peut appartenir à la fois au producteur et au récepteur. Ainsi, on tentera ici d'examiner les définitions génériques des deux côtés : producteur et récepteur. Comme les définitions sont données



Heidmann insiste sur la différenciation générique des contes :

Si nous utilisons la notion de *conte de fées* indifféremment pour parler des *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, des *nouvelles* de Marie Jeanne Lhéritier et des *contes des fées* de Marie Catherine D'Aulnoy, nous dissimulons les différences fondamentales des formes génériques auxquelles recourent ces auteurs, précisément pour se *différencier* les uns des autres.<sup>135</sup>

En reprenant ce principe de « diversité »<sup>136</sup>, nous tentons de résumer les définitions génériques en se basant seulement sur les genres littéraires de nos corpus français et chinois. Par exemple, les définitions du conte français se discuteront dans le cadre des contes de Perrault, sans examiner les nouvelles de L'Héritier, ni les contes des fées de D'Aulnoy.

## 2.1 Le lai

Du point de vue du producteur, Marie de France n'a pas donné une définition de lai dans son recueil. Toutefois, à travers les prologues et épilogues de ses lais, nous remarquons certains éléments essentiels. Ses lais ont une source soit orale : « Des lais pensai, k'oïz aveie. » (« Prologue », v. 33), soit écrite : « Plusur le m'unt cunté e dit / E jeo l'ai trové en escrit / De Tristram e de la reïne » (« Chievrefoil », vv. 5-7). C'est une traduction du latin en langue romane : « de latin en romaunz traire » (« Prologue », v. 30). Il est à noter que cette traduction est bien significative ici selon Sharon Kinoshita et Peggy McCracken :

The translation into *Romanz* (1.30) out of "ancient" has a moral and pedagogical function: to get readers to exercise their God-given faculties in order to decode the original text, overcoming the double obstacle of the obscurities willfully designed by the original authors in addition to those occasioned by the passage of time.<sup>137</sup>

Ensuite, selon l'introduction de « Guigemar », nous constatons que les lais de Marie nous font découvrir la matière de Bretagne : « Les conte ke jo sai verrais, / Dunt li

---

dans le cadre du corpus de ce travail, le producteur est essentiellement l'auteur ; et les récepteurs sont plus variés, comme traducteur, critique et chercheur, et les définitions dans le dictionnaire sont de même classées dans la partie des récepteurs.

<sup>135</sup> HEIDMANN, Ute, « Pour un comparatisme différentiel », *op.cit.*, p. 51. C'est l'auteur qui met en italique.

<sup>136</sup> *Idem.*

<sup>137</sup> KINOSHITA, Sharon et MCCRACKEN, Peggy, *Marie de France : a critical companion*, Cambridge : D.S.Brewer, 2012, P. 26.

Bretun unt fait les lais, / Vos conterai assez briefment » (vv. 19-21, « Guigemar »). Enfin, ces contes sont racontés sous forme de vers : « Rimé en ai e fait ditié » (« Prologue », v. 41).

Néanmoins, il semble difficile de définir le lai avec ces « règles du genre » qu'on trouve dans les textes de Marie, car il y a toujours quelques-uns qui y échappent, en raison d'une variété formelle et thématique, comme l'atteste Mireille Séguy en ces termes :

les lais composés durant le Moyen Âge central – il convient de noter que les lais bretons se caractérisent par leur variété formelle, thématique et registrale, ce qui rend d'emblée difficile d'isoler une ou plusieurs « règles du genre » : ils sont plus ou moins brefs (de 118 vers à 1184), n'empruntent pas tous au merveilleux celtique (cf. *Equitan*, *Fresne*, *Le Laüstic*, *Milun*, *Le Chaitivel*, *Chievrefoil*, *Eliduc*), ne sont pas tous dépourvus de brutalité (*Equitan*, *Le Laüstic*, *Le Chaitivel*), ne parlent même pas tous d'amour (Bisclavret), et peuvent aussi comporter une dimension parodique et critique (*Le Chaitivel*).<sup>138</sup>

Aucune « règle du genre » ne s'applique parfaitement aux lais de Marie.

En tous cas, nous avons besoin d'un examen des définitions pour mieux comprendre le genre du lai. Passons actuellement à d'autres essais de définitions du lai chez les récepteurs. De nos jours en littérature, le « lai » est souvent défini par *Le Robert* comme un « poème narratif ou lyrique, au Moyen Âge »<sup>139</sup>. « Ceux [les lais] de Marie de France (du *chèvrefeuille*, du *rossignol*...), qui correspondent à la première attestation du mot, sont demeurés les plus célèbres »<sup>140</sup>. A cet égard, ce sont les ouvrages de Marie qui permettent au genre *lai* de laisser une réputation même de nos jours.

Jean Rychner signale sa matière de Bretagne : « Marie de France, en lançant le genre français des lais, a pris une part prépondérante à l'avènement de la matière de Bretagne dans la littérature française »<sup>141</sup>.

Jean Frappier nous fait découvrir sa définition sous cette forme : « on désigne par

---

<sup>138</sup> SÉGUY, Mireille, « Un autre palimpseste. L'hypertextualité genettienne à l'épreuve de l'intertextualité médiévale : l'exemple des 'lais bretons' moyen-anglais », *Perspectives médiévales*, 42, 2021, p. 3.

<sup>139</sup> REY, Alain (dir.), *Le Robert*, disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lai> (consulté le 20 septembre 2018).

<sup>140</sup> REY, Alain (dir.), *Le dictionnaire historique de la langue française*, tome 2, Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 2012, p.1844.

<sup>141</sup> Marie de France, *Les lais de Marie de France*, publiés par Jean Rychner, *op.cit.*, « Introduction », p. XVII.

le terme de lais des contes ou des nouvelles en vers de huit syllabes à rimes plates sur des sujets variés, mais dans l'ensemble féeriques et courtois »<sup>142</sup>.

Gaston Paris désigne son contenu et ses personnages : « Ce sont des contes d'aventure et d'amour, où figurent souvent des fées, des merveilles, des transformations »<sup>143</sup>.

Henri Coulet l'explique plutôt d'un point de vue folklorique :

Les *lais* sont en effet, à l'origine, des chansons que chantaient les conteurs bretons en s'accompagnant de la harpe ou de la rote. Ils racontaient de vieilles légendes celtiques, dont le caractère authentiquement populaire semble établi, encore qu'en matière de folklore on ne soit jamais sûr de ne pas confondre création collective spontanée et dernier état décomposé et vulgarisé d'inventions individuelles dues à de véritables artistes<sup>144</sup>

Certains chercheurs nous indiquent l'affinité entre le conte et le lai, qui est très importante pour ce travail, comme l'estime Daniel Poirion :

Il faut bien noter que le lai, devenu une mode, est un état antérieur, fictif ou non, que laisse transparaître la forme ultime du conte. Marie de France n'écrit pas des lais mais des contes à la manière des lais.<sup>145</sup>

Laurence Harf-Lancner met en relation le lai et les contes bretons :

les contes de fées sont bien présents dans la littérature narrative du Moyen Âge, en particulier dans de courts poèmes narratifs : les lais. [...] Les *Lais* sont présentés comme la transcription de contes bretons. [...] Le lai lui-même est d'abord une composition musicale que l'on exécute à la harpe et qui est liée à un conte. Puis l'élément narratif (paroles des chansons ? introduction récitée avant la performance musicale ?) a lui-même reçu le nom de « lai ».<sup>146</sup>

Enfin, Michèle Simonsen signale le registre merveilleux des lais : « Les *Lais* de Marie de France sont, dit-elle, des adaptations lettrées et versifiées de contes armoricains, tout imprégnés de merveilleux celtique »<sup>147</sup>.

Somme toute, les lais renvoient d'abord aux pièces musicales au Moyen Âge, puis

---

<sup>142</sup> FRAPPIER, Jean, « Remarques sur la structure du lai : essai de définition et de classement », dans Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Centre de philologie romane et de langue et littérature françaises contemporaines (dir.), *La littérature narrative d'imagination : des genres littéraires aux techniques d'expression : Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 23.

<sup>143</sup> PARIS, Gaston, *La littérature française au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hachette, 1888, p. 91.

<sup>144</sup> COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 41.

<sup>145</sup> POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 47.

<sup>146</sup> HARF-LANCNER, Laurence, *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 68.

<sup>147</sup> SIMONSEN, Michèle, *Perrault : Contes, op.cit.*, p. 16.

aux poèmes lyriques et narratifs chez Marie de France. Qui plus est, inspirés des contes bretons, les lais de celle-ci sont plutôt une invention individuelle basée sur la création collective, qui nous raconte des aventures personnelles en mêlant des éléments merveilleux.

## 2.2 Le conte

Par rapport au « lai » relativement facile à définir, la définition du conte est plus difficile, car son évolution est plus complexe. Comme expliqué ci-dessus, les contes du Moyen Âge sont d'abord basés sur la vie quotidienne, puis sur des histoires d'aventure pour divertir. De plus, ces contes sont ancrés dans un milieu plutôt populaire et oral. Dans ce contexte, ils restent pendant longtemps comme un genre mal évalué, il y a ainsi des expressions comme « conte de bonne femme, conte de vieille, conte d'enfants, conte de ma mère l'oie, conte de la cigogne, à la cigogne, conte de peau d'âne, conte à dormir debout, conte jaune, bleu, conte borgne » pour désigner des « bagatelles »<sup>148</sup> comme indiquées par Perrault. Ce sont des histoires sans vraie valeur littéraire. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le conte commence à prendre un sens moderne : il devient une fiction à l'écrit, une reconfiguration de la réalité ancienne ou, plus simplement, il devient littéraire. Par ailleurs, nous distinguons chez différents conteurs, par exemple les « contes frivoles » de La Fontaine, les « contes du temps passé » de Perrault et les « contes des fées » de D'Aulnoy. Ce sont ces conteurs qui donnent une diversité des contes français.

Nous tentons premièrement d'examiner les définitions du conte données par Charles Perrault. Celui-ci désigne la transmission orale des contes en prenant l'exemple de « Peau d'Asne » : « celui de Peau d'Asne est conté tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes, & par leurs Grand'-meres »<sup>149</sup>. A la fin de ce conte, il estime que « tant que dans le Monde on aura des Enfants, / Des Meres & des Meres-grands, / On en gardera la memoire »<sup>150</sup>. Il signale ensuite « la simplicité de ces

---

<sup>148</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, « Épitre », p. [iii].

<sup>149</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, « Préface », p. [ii].

<sup>150</sup> *Ibid.*, « Peau d'Asne », p. 36.

Recits »<sup>151</sup>. Ces contes « renferment tous une Morale très-sensée »<sup>152</sup>, mais pas si évidente. Donc, il faut que les lecteurs se plongent dans ce qu'ils lisent pour la découvrir. En outre, il écrit ces contes pour instruire et divertir : « le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble »<sup>153</sup>. La thématique des contes est centrée sur la vie des peuples : « ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles »<sup>154</sup>, telle que la famine des paysans. Par ailleurs, nous pouvons apercevoir le problème générique dans les titres de recueil : *Contes de Ma Mère l'Oye* du manuscrit de 1695, et *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez* de l'édition publiée en 1697. L'auteur ajoute dans le titre de 1697 trois éléments : le genre *histoire*, l'indicateur temporel « du temps passé », et les moralités étroitement liées au genre *fable*. De plus, Perrault sous-titre tous ses récits de ce recueil avec le genre « Conte », sauf « La Barbe bleüe » sans sous-titre générique. Cependant, dans la deuxième moralité de celui-ci, le moraliste dit que « cette histoire / Est un conte du temps passé », ce qui répond au titre du recueil. Reprenons ici les analyses d'Ute Heidmann et de Jean-Michel Adam sur le titre de ce recueil :

Le choix de l'hyperonyme « histoires » ne limite plus le recueil au seul genre du conte et l'absence de tout nom de genre sous le titre de *La Barbe bleue* surprend d'autant plus que tous les autres textes sont soigneusement accompagnés du sous-titre indicateur de genre : « conte ». La précision temporelle « ... du temps passé » doit être considérée dans le cadre du débat littéraire de la querelle des Anciens et des Modernes dans lequel Charles Perrault est profondément engagé. En tant que moderne, il revendique d'écrire de la littérature dans un dialogue aussi bien avec les « antiquités grecques et romaines » qu'avec les « antiquités gauloises ». L'ajout, en fin du titre de 1697, de *Avec des moralités* a un sens générique et éditorial. Perrault a choisi l'éditeur Barbin parce qu'il s'agissait de l'éditeur de La Fontaine. Il inscrit ainsi son recueil dans un contexte éditorial précis et introduit un *effet de genericité* : ces récits sont aussi, d'une certaine manière, en raison de la présence de moralités, des fables.<sup>155</sup>

<sup>151</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, « Épitre », p. [ii].

<sup>152</sup> *Idem.*

<sup>153</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, *op.cit.*, « Préface », p. [i].

<sup>154</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, « Épitre », p. [iii-iv].

<sup>155</sup> ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, « Des genres à la genericité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *op.cit.*, p. 64.

Du côté de la réception, *Le Robert Micro* nous donne d'abord une définition générale : « Récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire. »<sup>156</sup>

Jean Donneau de Vizé constate dans le *Mercurie galant* (1697) que les contes de Perrault sont issus de la source orale dans un milieu familial : ils ont « pour Auteurs un nombre infini de Peres, de Meres, de Grand'Meres, de Gouvernantes & de grand'Amies, qui depuis, peut-estre, plus de mille ans y ont ajoûté en encherissant toujours les uns sur les autres beaucoup d'agreables circonstances »<sup>157</sup>. De ce point de vue, c'est plutôt une création collective. En outre, il s'agit principalement de vieilles histoires : « ce sont tous Contes originaux & de la vieille roche, qu'on retient sans peine, & dont la morale est tres-claire »<sup>158</sup>.

Dans les *Formes simples*, André Jolles nous explique à partir des *Märchen* des frères Grimm :

Le Conte est un récit de la même espèce que ceux que les frères Grimm ont réunis dans leurs *Contes pour les enfants et les familles*. [...] Perrault présente ses *Contes* comme s'ils avaient été racontés par une vieille nourrice à son fils, lequel les lui aurait alors racontés à son tour. De toute façon, les *Contes du temps passé* entrent dans la catégorie des Contes de Grimm et on y retrouve l'histoire du *Chaperon Rouge*, de *la Belle au Bois Dormant* ou de *la Fée Carabosse*.<sup>159</sup>

Le chercheur emploie les *Märchen* pour définir les contes français, nous constatons donc le voyage des contes en Europe même dans le monde entier.

Michèle Simonsen nous fait découvrir les contes d'un point de vue folklorique.

Le mot conte, qui désignait d'abord un récit fait dans une situation de communication concrète, orale au départ, en est venu à désigner le récit d'un certain type d'événements. Diverses expressions courantes : « conte de bonne femme », « conte à dormir debout », etc., soulignent bien l'élément mensonger, fictif, qui entre dans l'acception du mot à l'époque moderne. En tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite.<sup>160</sup>

La folkloriste nous expose la démarcation entre le conte populaire et le conte littéraire.

Le premier se trouve dans la tradition orale, alors que le deuxième est ancré dans la

---

<sup>156</sup> REY, Alain, *Le Robert*, disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/conte> (consulté le 3 avril 2018).

<sup>157</sup> DONNEAU DE VISÉ, Jean, « Contes », dans Jean DONNEAU DE VISÉ (dir.), *Mercurie galant*, Paris, Chez Michel Brunet, 1697, p. 251.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>159</sup> JOLLES, André, *Formes simples*, op.cit., pp. 174, 181-182.

<sup>160</sup> SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, pp. 9-10.

littérature écrite.

Vladimir Propp nous donne la définition morphologique suivante :

Le conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d'entre elles dans tel récit, et répétitions de certaines dans tel autre.<sup>161</sup>

Somme toute, ces définitions nous permettent de découvrir d'une part les idées de l'auteur Perrault, d'autre part différents domaines de recherches sur les contes, et d'arriver à une définition comme suit : le conte est d'abord un genre mal estimé au XVII<sup>e</sup> siècle, mais avec les contes créés par Perrault, le genre littéraire du conte devient un récit fictif, en vers ou en prose, racontant des aventures imaginaires. Les folkloristes insistent sur une tradition orale des contes populaires en les distinguant des contes littéraires. Et le conte nous fait souvent rencontrer des personnages merveilleux, comme le loup doué de parole et le chat botté.

### 2.3 Le *zhiguai xiaoshuo*

Définir le *zhiguai xiaoshuo* n'est pas facile car il varie selon différentes époques. Quant au sens littéral, il est composé de deux termes chinois : « *zhiguai* » et « *xiaoshuo* », parmi lesquels le *zhiguai* détermine le *xiaoshuo*. Le *zhiguai* signifie littéralement « narrer l'étrange », ainsi les *zhiguai xiaoshuo* définissent généralement des *xiaoshuo* qui racontent l'étrange. Comme les définitions sont variées, celles qui seront discutées ci-dessous sont centrées plutôt sur les *zhiguai xiaoshuo* de notre corpus chinois.

Nous observons d'abord les définitions du *zhiguai xiaoshuo* données par les producteurs, soit Duan et Pu. Selon le premier, ses *zhiguai xiaoshuo* sont tirés des histoires des Anciens : « Comme j'ai lu beaucoup de livres étranges de différentes dynasties, je décide de transcrire et de refaire toutes sortes d'histoires étranges »<sup>162</sup>. Il les considère comme « des histoires vulgaires dont on parle dans la rue et des

---

<sup>161</sup> PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, p. 122. Dans son chapitre « Méthode et matière », Propp définit les contes merveilleux de son travail comme suit : « Par contes merveilleux, nous entendons ceux qui sont classés dans l'index d'Arne et Thompson sous les numéros 300 à 749. » (p. 28) Les contes de Perrault sont exactement parmi ces « contes merveilleux », donc nous pourrions employer cette définition de Propp ici.

<sup>162</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 520.

anecdotes largement diffusées dans le marché »<sup>163</sup>. Il s'agit souvent d'affaires de fantômes et de divinités. Et le conteur écrit plutôt ces histoires pour se distraire : « Quand on est libre, ces histoires nous fournissent des sujets de conversation »<sup>164</sup>.

Pour Pu, ses *zhiguai xiaoshuo* sont à « la recherche des esprits », car il aime « entendre parler de fantômes »<sup>165</sup>. Et ses récits prennent plutôt une source orale : « J'ai constitué ce recueil en commandant au pinceau de noter ce que j'ai entendu. »<sup>166</sup> Quant aux personnages, Pu précise qu'« il ne s'agit nullement de gens au-delà de notre monde civilisé »<sup>167</sup>. Mais les événements sont « extraordinaires » et « bizarres » : « ces événements sont pourtant parfois plus extraordinaires que ceux de la contrée des peuplades aux cheveux coupés. [...] il arrive sous nos yeux des choses plus bizarres que celles du pays aux têtes volantes »<sup>168</sup>. A la différence des œuvres de Duan qui visent à distraire ses lecteurs, les ouvrages de Pu sont « d'un ressentiment isolé »<sup>169</sup>.

Par ailleurs, parmi les définitions données par les récepteurs, celle de Luxun est censée être la plus convaincante pour les chercheurs chinois. Les *zhiguai xiaoshuo* de Duan « contiennent des notes relatives à des livres ésotériques, des récits d'événements extraordinaires, des narrations à propos d'immortels, personnages du bouddhisme, [êtres humains, fantômes] et jusqu'à des observations sur des animaux et des végétaux »<sup>170</sup>. En outre, les *zhiguai xiaoshuo* de Pu « ne content que des histoires d'esprits, d'immortels, de renardes ou de démons malfaisants. Cependant, les descriptions y sont très méticuleuses et la narration se déroule selon un ordre rigoureux, utilisant en cela la méthode des écrivains de *chuanqi* »<sup>171</sup>. Les commentaires de Luxun nous permettent de constater que le renouveau du *zhiguai xiaoshuo* chez Pu se trouve essentiellement dans la manière d'écrire et le niveau

---

<sup>163</sup> *Idem.*

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, traduit du chinois et présenté par André Lévy, Arles cedex, Éditions Philippe Picquier, 2005, « Autochronique », p. 23.

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> *Idem.*

<sup>168</sup> *Idem.*

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>170</sup> Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, *op.cit.*, p. 121.

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 267-268.



esthétique plutôt que dans la matière.

D'ailleurs, nous recourons aux traductions françaises du *Liaozhai Zhiyi* pour découvrir ce problème générique en comparant aux genres littéraires français.

Années <sup>172</sup>	Titres	Traducteurs	Genres concernés
En 1925	<i>Contes magiques</i>	Louis Laloy	Conte
En 1969	<i>Contes extraordinaires du pavillon du loisir</i>	Yves Hervouet	Conte
En 1969	<i>Histoires et légendes de la Chine mystérieuse</i> <sup>173</sup>	Hélène Chatelain <sup>174</sup>	Histoire Légende
En 1977	<i>Contes du Yin et du Yang</i>	Hélène Chatelain	Conte
En 1986	<i>Contes fantastiques du pavillon des Loisirs</i>	Li Fengbai et Ly-Lebreton Denise	Conte
En 1993	<i>Le studio des loisirs</i>	Hélène Chatelain	Non
En 1996	<i>Chroniques de l'étrange</i>	André Lévy	Chronique <sup>175</sup>

Par l'intermédiaire de ce tableau, il nous est facile de trouver que les traducteurs français emploient le genre français *conte* comme l'équivalent français du genre chinois *zhiguai xiaoshuo*. Tous deux étant fictifs et courts, ils partagent des ressemblances. De plus, des personnages surnaturels interviennent souvent dans ces histoires.

André Lévy, traducteur français du *Liaozhai Zhiyi*, explique ce genre littéraire comme suit :

Ne nous laissons pas égarer par les titres qui se plaisent à reprendre le mot « conte ». Il ne s'agit pas d'un recueil de contes de fées ou de « contes populaires », le terme préféré par les folkloristes. [...] l'ambition de l'auteur n'était nullement celle des frères Grimm, recueillir un folklore où la nation aurait retrouvé ses racines. [...] Pu Songling n'a pas cherché à constituer une compilation, mais à épancher dans ces chroniques sa personnalité d'écrivain au cours de la plus grande moitié de sa vie, près de cinquante ans.<sup>176</sup>

De ce point de vue, les contes de Pu sont différents des contes de Perrault. L'auteur chinois adresse ses critiques sur la réalité sociale dans ce recueil. Par ailleurs, le

<sup>172</sup> Ce tableau est fait à partir de la préface de « Chroniques de l'étrange » traduit par André Lévy, pp. 7-8 et les indications bibliographiques dans l'édition poche de 1999, pp. 21-24.

<sup>173</sup> Une trentaine de pièces de Pu sont traduites par Hélène Chatelain de l'anglais au français. Elles sont mises dans le recueil intitulé *Contes du Yin et du Yang : Histoires et légendes de la Chine mystérieuse en 1987*, et mises dans le recueil de *Studio des loisirs* en 1993.

<sup>174</sup> Cf. la liste des œuvres textuelles d'Hélène Châtelain sur le site : <https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/11896334/te/page1> (consulté le 22 novembre 2020).

<sup>175</sup> En Chine, la chronique est souvent inscrite dans le domaine historiographique, il s'agit de recueil de faits historiques qui se suivent selon un ordre chronologique. Mais quant au recueil de Pu Songling, la traduction d'André Lévy semble provenir de la formule de commentaire à la fin de la plupart des contes de Pu : « 异史氏曰 (Le Chroniqueur de l'étrange dit : ...) ». Ici, la chronique est à la croisée des domaines littéraire et historiographique, donc elle devient en quelque sorte un genre littéraire chez Pu.

<sup>176</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, « Introduction » d'André Lévy, p. 8

traducteur français nous fait découvrir trois paradoxes de Pu pour se distinguer des contes populaires :

Le premier paradoxe de ces étranges chroniques qui nous entraînent dans l'au-delà est de nous découvrir [...] le monde chinois en profondeur [...]

[...] un deuxième paradoxe : l'écrivain donne l'impression de raconter un récit populaire tout en usant d'une langue rigoureusement classique.

[...] troisième paradoxe, il ne s'agit nullement de contes populaires, au sens ethnographique du terme, si nombreux que puissent être les motifs empruntés au folklore.<sup>177</sup>

Ce commentaire nous évoque les contes de Perrault. Celui-ci subvertit la tradition populaire des contes pour les faire entrer dans une culture savante.

Pour conclure, le *zhiguai xiaoshuo* est un récit imaginaire qui nous raconte l'étrange, soit une aventure personnelle mêlée des éléments surnaturels, soit un phénomène naturel dont on ne peut pas expliquer l'étrangeté, soit une affaire sociale qui va à l'encontre de l'idéal de nos conteurs chinois. Les *zhiguai xiaoshuo* de Duan sont destinés à distraire alors que ceux de Pu sont créés pour s'exprimer. En outre, le *zhiguai xiaoshuo* s'inscrit souvent dans le registre étrange, qui nous permet de rencontrer des personnages surnaturels propres à la tradition chinoise, comme *shenxian*, *gui* et femmes-renardes.

## 2.4 Le *tonghua*

Afin d'éclairer la définition de ce genre littéraire, il faut avant tout noter que son apparition se situe au courant du développement historique de la Chine. D'après certains chercheurs chinois, c'est le Mouvement du 4 mai qui donne naissance à la littérature d'enfance moderne de la Chine, et le *tonghua* devient de même un genre littéraire à ce moment historique opportun.

Pour l'auteur lui-même, les *tonghua* que Ye écrit sont « la vie du passé » : « La connaissance de la vie du passé nous permet de connaître plus profondément la vie actuelle. »<sup>178</sup> Dans sa préface de l'ouvrage intitulé *Gei Shaonianzhe* (给少年者, Aux

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, pp. 8-11.

<sup>178</sup> YE, Shengtao, « *Ye Shengtao Tonghua Xuan Houji* (la postface des *Œuvres choisies des tonghua de Ye Shengtao*) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, p. 261. Traduction personnelle.

jeunesses), il dit ainsi :

Je crains de lire les livres pour enfants qui dépeignent le monde de manière très simple et pacifique. C'est en quelque sorte un mensonge, ce qui fait crier seulement aux enfants : « On est trompé », quand ils découvrent que le monde n'est pas tel qu'il est écrit dans les livres.<sup>179</sup>

A cet égard, le monde dans ses *tonghua* est créé à partir de la réalité sociale. Ses ouvrages sont créés pour les enfants : « pour le bien de la prochaine génération la plus adorable, et pour le bien du monde à venir, il faut nous dépêcher de créer des ouvrages artistiques et littéraires pour les enfants »<sup>180</sup>. D'une part, ses *tonghua* ne contiennent pas de personnages tels que divinités, fantômes et esprits ; et d'autre part, il prive ses *tonghua* du didactisme : « Il ne faut pas que les personnages comme divinités, fantômes et esprits, ainsi que le but didactique se trouvent dans les ouvrages artistiques et littéraires pour enfants »<sup>181</sup>. En revanche, ces ouvrages doivent contenir l'« imagination » et le « sentiment »<sup>182</sup> des enfants.

Du côté des récepteurs, nous nous référons à deux définitions générales de ce genre littéraire dans les dictionnaires chinois :

Le *tonghua* est un genre littéraire traditionnel dans la littérature d'enfance. Il se divise en deux catégories : le *tonghua* populaire et le *tonghua* littéraire. Il reflète la vie par le biais de l'imagination et de l'intrigue singulière. Puisqu'il se conforme à la psychologie des enfants qui sont toujours curieux et aiment imaginer, les enfants de tout âge l'aiment.<sup>183</sup>

Le *tonghua* qui fait partie de la littérature d'enfance crée des figures artistiques par le biais de l'imagination, de l'illusion et de l'hyperbole. Son but est de refléter la vie et de favoriser le développement psychologique des enfants. En général, l'histoire a une intrigue compliquée et merveilleuse, son contenu et sa forme d'expression sont à la fois simples et vivants. On emploie souvent la personnification pour décrire quelque chose de naturel. De ce fait, il peut

---

<sup>179</sup> YE, Shengtao, « *Gei Shaonianzhe Xu* (Préface d'*Aux jeunes gens*) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia* (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2), Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, p. 905. Traduction personnelle.

<sup>180</sup> YE, Shengtao, « Ganjin Chuangzuo Shiyu Ertong de Wenyipin (De la création artistique et littéraire pour les enfants) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Shang* (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 1), Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, p. 45. Traduction personnelle.

<sup>181</sup> YE, Shengtao, « Ertong de Xiangxiang he Ganqing (L'imagination et le sentiment des enfants) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Shang* (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 1), Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, p. 50. Traduction personnelle.

<sup>182</sup> *Idem*.

<sup>183</sup> JIANG, Feng (dir.), *Shijie Ertong Wenxue Shidian* (Ouvrage de référence de la littérature d'enfance mondiale), Taiyuan, Hope Publishing House, 1992, p. 31. Traduction personnelle.

être facilement accepté par les enfants.<sup>184</sup>

En somme, la caractéristique la plus importante des *tonghua* est qu'ils sont adressés aux enfants. Cela constitue la première différence entre les *tonghua* et les *zhiguai xiaoshuo*. Ensuite, les *tonghua* contiennent souvent des éléments merveilleux ou surnaturels. Puis, ils doivent refléter la vie.

Le critique Zhou Zuoren compare le genre *tonghua* avec le mythe<sup>185</sup> et la légende. Il estime que les *tonghua* sont les ouvrages littéraires du passé : « Le mythe est la religion de l'ancien peuple, la légende est son Histoire, et le *tonghua* [ou le conte en français] est sa littérature »<sup>186</sup>.

En nous concentrant sur les *tonghua* de Ye, nous remarquons qu'ils sont tristes selon Zheng Zhenduo :

L'auteur danois Hans Andersen a dit : « La vie est le *tonghua* le plus beau. » (« Life is the most beautiful fairy tales ») [...] Mais dans le monde moderne, il y a au moins deux erreurs dans cette phrase : premièrement, la vie moderne est une tragédie triste au lieu du *tonghua* le plus beau ; deuxièmement, la plus belle vie n'est pas facile à trouver, même dans le *tonghua*. [...] Bien que Ye Shengtao ait loué la beauté et l'agrément des champs, ceux-ci sont « les champs de l'avenir ». Les champs actuels, comme ceux dans « L'Épouvantail », sont une triste réalité qui se trouve partout.<sup>187</sup>

Qui plus est, Zheng estime qu'« il vaut mieux montrer aux enfants la tristesse des adultes »<sup>188</sup>.

En ce qui concerne l'art de l'écriture, Ye réussit à imiter « la voix enfantine » et à dépeindre « le caractère des personnages ». Particulièrement « son écriture est simple et facile à comprendre »<sup>189</sup>.

---

<sup>184</sup> XIA, Zhenong et CHEN, Zhili (dir.), *Cihai* (6<sup>e</sup> version, volume 3), Shanghai, Shanghai Cishu Publishing House, 2009, p. 2337. Traduction personnelle.

<sup>185</sup> On entend ici par « mythe » un récit imaginaire qui raconte des histoires des divinités et des légendes héroïques déifiées, à partir des croyances et des représentations collectives sur la culture chinoise.

<sup>186</sup> ZHOU, Zuoren, *Ertong Wenxue Xiaolun : Zhongguo Xinwenxue de Yuanliu (De la littérature d'enfance : l'origine et l'évolution de la nouvelle littérature chinoise)*, Beijing, Beijing Octobre Arts & Literature Publishing House, 2011, p. 5. La partie entre crochet « [] » est ajouté par moi. Traduction personnelle.

<sup>187</sup> YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, *op.cit.*, « Préface » de Zheng Zhenduo, pp. 1, 4, 5. Traduction personnelle.

<sup>188</sup> *Ibid.*, « Préface », p. 13.

<sup>189</sup> *Ibid.*, « Préface », p. 12.

Finalement, He Yubo estime que les *tonghua* de Ye sont destinés à la fois aux enfants et aux adultes : « non seulement les enfants mais aussi les adultes peuvent lire ce recueil de *tonghua* »<sup>190</sup>.

Nous arrivons ainsi à conclure que le *tonghua* de Ye est un récit créé pour les enfants, généralement court, qui met souvent en scène l’aventure des enfants ou des adolescents en mêlant des éléments merveilleux, mais en excluant des personnages surnaturels qui appartiennent à la superstition, comme *gui* (fantômes) et *jingguai* (esprits). Qui plus est, le conteur fait découvrir l’actualité sociale aux enfants.

### 3 Le registre littéraire : un effet générique

Michèle Narvaez explique le registre littéraire en ces termes :

Le registre littéraire « indique le “code” selon lequel il faut déchiffrer l’œuvre, et sa tonalité principale, c’est-à-dire sa dominante affective, liée à une attitude fondamentale face à l’expérience : il traduit la vision que l’auteur a du monde (pessimiste, nostalgique, enthousiaste...), il indique l’émotion qu’il cherche à susciter chez le lecteur : rire ou sourire, exaltation, indignation, tristesse, pitié, peur... [...] Le registre littéraire est la caractérisation dominante du style d’une œuvre [...]. Le registre nous révèle donc l’émotion, la subjectivité de l’auteur, mais il indique également l’effet que celui-ci souhaite produire sur le lecteur ».<sup>191</sup>

Donc, dans cette partie, nous recourons aux registres littéraires pour constater un effet générique qui provoque chez le lecteur une certaine sensation et prépare celui-ci à la rencontre de différents personnages surnaturels. Nous repérons trois registres principaux dans nos corpus français et chinois : le registre réaliste, le registre merveilleux et le registre étrange.

Corpus	Registres littéraires	
	Chez Marie	réaliste
Chez Perrault	/	merveilleux
Chez Duan	réaliste	étrange
Chez Pu	réaliste	étrange
Chez Ye	réaliste	merveilleux

<sup>190</sup> HE, Yubo, « Ye Shaojun de Tonghua (Les *tonghua* de Ye Shaojun) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, p. 434. Traduction personnelle.

<sup>191</sup> NARVAEZ, Michèle, *A la découverte des genres littéraires*, Paris, Ellipses, 2000, p. 8.

### 3.1 Le registre « merveilleux » chez Marie de France, Charles Perrault, Ye Shengtao

Le registre littéraire des lais de Marie de France est problématique en raison du loup-garou appartenant au phénomène fantastique, et des fées relevant souvent du merveilleux. D'une façon générale, nombre d'œuvres médiévales sont riches en merveilles : « les romans arthuriens par exemple sont emplis de prodiges, monstres légendaires et objets magiques. Des récits brefs, en vers, appelés « lais », exploitent avec bonheur cette veine »<sup>192</sup>. Dans *Le monde des fées*, Laurence Harf-Lancner résume trois registres surnaturels de l'imaginaire médiéval proposés par Jacques Le Goff :

- le miraculeux, surnaturel proprement chrétien, qui recouvre les interventions divines dans la vie des hommes. [...]
- le magique, surnaturel satanique auquel ressortissent toutes les interventions diaboliques, toutes les pratiques de magie et de sorcellerie ;
- le merveilleux, qui regroupe toutes les « merveilles » (*mirabilia*, de *miror*, « s'étonner »), toutes les étrangetés qui ne viennent ni de Dieu ni du diable. Il recouvre aussi bien des êtres fantastiques aux origines préchrétiennes (fées, lutins, ogres et nains) que des phénomènes naturels dont on ignore l'origine et qui relèvent d'un merveilleux qu'on pourrait qualifier de scientifique [...]<sup>193</sup>

En somme, le miraculeux appartient au cadre divin, le magique au cadre diabolique, et le merveilleux aux cadres laïque et profane. Étymologiquement, le mot latin *mirabilia* « implique à l'origine un double effet d'étonnement et d'admiration »<sup>194</sup>. Cependant, paradoxalement, selon Tzvetan Todorov, « dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite »<sup>195</sup>. A cet égard, le merveilleux de Lancner se distingue de celui de Todorov par la réaction du lecteur, cependant, celui-ci est difficile à juger avec certitude, voyons, par exemple, le lai « Yonec ». Certes, l'arrivée du chevalier *faé* fait peur à la dame : « La dame a merveille le tint ; / li sans li remut e fremi, / grant poür ot, sun chief covri » (vv. 120-122), ce qui va à l'encontre du merveilleux selon

<sup>192</sup> TOURRETTE, Éric, *Contes (Charles Perrault) : illustrations de Gustave Doré, op.cit.*, p. 10.

<sup>193</sup> HARF-LANCNER, Laurence, *Le monde des fées dans l'occident médiéval, op.cit.*, p. 12.

<sup>194</sup> GOIMARD, Jacques, « MERVEILLEUX », Encyclopædia Universalis [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/merveilleux/> (consulté le 19 mars 2022).

<sup>195</sup> TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 59.

Todorov, car celui-ci a distingué le merveilleux du conte de fées comme suit :

On lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; en fait, le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les dons magiques des fées (pour ne citer que quelques éléments des contes de Perrault).<sup>196</sup>

Dans cette perspective, la peur de la dame semble impliquer l'appartenance de ce lai au fantastique, mais ce seul indice de crainte ne suffit pas à catégoriser tous les lais de Marie dans le registre fantastique au sens de Todorov, car Guigemar ne s'étonne pas de ce que la biche puisse parler, Lanval accepte l'invitation de la fée sans hésitation, et Guideluec sauve sa rivale avec l'herbe magique trouvée par une belette. A ce stade de notre réflexion, nous sommes enclins à lier les lais de Marie au registre merveilleux qui nous suggère des êtres surnaturels en excluant les origines divines et diaboliques, tel est le cas des fées d'origine préchrétienne.

Concernant le merveilleux de Perrault et de Ye, ceux-ci rapportent des événements surnaturels sans provoquer la surprise chez les personnages et le lecteur. Ils nous font découvrir les fées, les bottes de sept lieues et les animaux doués de parole.

### **3.2 Le registre « étrange » chinois chez Duan Chengshi et Pu Songling**

En transportant les trois registres de l'imaginaire médiéval dans le corpus chinois, nous trouvons que le registre étrange est un mélange de tous ces trois registres : tout ce qui est surnaturel appartient à l'étrange. Tout ce qui n'est pas ordinaire, soit l'étrange, suscitera l'attention du public. Tzvetan Todorov a établi une comparaison entre le « merveilleux », l'« étrange » et le « fantastique » :

le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir : donc à un futur ; dans l'étrange, en revanche, on ramène l'inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable, et par là au passé. Quant au fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut, de toute évidence, se situer qu'au présent.<sup>197</sup>

Dans cette optique, l'étrange chinois est à la frontière de l'étrange et du fantastique au

---

<sup>196</sup> *Idem.*

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 47.

sens de Todorov. Les deux auteurs chinois ne s'expliquent guère sur les règles auxquelles les personnages doivent obéir. D'ailleurs, on constate souvent une certaine réaction particulière des personnages face au surnaturel.

De toute manière, l'étrange selon Duan est différent de celui aux yeux de Pu. Dans les contes de Duan, il s'agit premièrement de personnages étranges. Ceux-ci sont principalement des personnages surnaturels, comme le dieu de la rivière dans « 14.25 », la dame fantomatique dans « x3.22 », et les esprits-champignons dans « 14.31 » et « 15.22 » ; des animaux prodigieux comme le cheval sortant du tableau dans « x2.21 » et le dragon dans « 15.5 » ; des personnages humains, mais dotés de pouvoirs magiques, comme c'est le cas des moines taoïstes et bouddhistes, qui peuvent prédire l'avenir dans « 14.30 » et « x1.17 » ; ou encore des personnages humains dotés d'un talent extraordinaire, comme la fille prodige de la famille Wei, qui, dans « x3.16 », est capable de lire à l'âge de deux ans. Dans ce cas, l'étrange implique la capacité surnaturelle du personnage.

Ensuite, il s'agit d'objets étranges et de phénomènes inexplicables, comme le sac à conserver l'énergie vitale de l'homme dans « x2.25 », les bassins en pierre qui peuvent se reformer<sup>198</sup> dans « x2.30 », le fantôme d'un défunt qui, dans « x3.1 », renaît dans le corps d'une autre personne. Sont également représentées nombre de maladies inconnues, comme l'ulcère sous forme de visage humain dans « 15.26 » et « 15.27 », ou des mutations génétiques, comme les jumeaux siamois dans « x3.27 ». Par ailleurs, « [l'étrange] n'est pas l'apanage du surnaturel et peut se retrouver aussi bien dans la nature »<sup>199</sup>, des calamités ou phénomènes météorologiques étranges sont ainsi dépeints, comme la tempête de neige qui, au cours d'une expédition, fait disparaître toute une troupe, dans « 14.30 ». Ou encore, dans « x2.10 », la grotte surprenante nommée *leixue* (grotte de tonnerre), dans laquelle peuvent être pêchés plus de poissons quand survient le tonnerre.

Ajoutons enfin les circonstances spatio-temporelles singulières, en particulier dans les histoires qui se déroulent dans des pays étrangers. Les échanges

---

<sup>198</sup> Une fois que l'un de ces bassins est cassé, un nouveau bassin se reforme au même endroit.

<sup>199</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange : contes traduits du chinois et présentés par André Lévy, op.cit.*, « Introduction » d'André Lévy, p. 11.



commerciaux et culturels fréquents entre la dynastie des Tang et des pays étrangers suscitent la curiosité du peuple chinois quant à ces contrées lointaines, de leur nourriture à leurs produits exotiques, en passant par leur culture bien différente. Nous retrouvons ainsi chez Duan des éléments de cultures étrangères, comme entre autres des denrées alimentaires exotiques, à l'instar du *biluo* 毕罗, dans « x1.11 », sorte de petit pain farci venant de Perse. Dans ce cas, l'étrange est le synonyme du dépaysement.

A quoi sert le registre étrange chez Duan ? Le narrateur chinois nous initie à l'exploration passionnée de l'inconnu. De surcroît, le recours à l'étrange permet à l'auteur d'éviter la censure de certains éléments problématiques, pouvant être jugés « trop » réalistes. Dans « x3.2 », par exemple, Duan dévoile de façon indirecte la persécution du bouddhisme menée lors du règne de Tang Wuzong 唐武宗. Le moine nommé Yiben demande à son frère de l'habiller d'une robe des moines après sa mort. Le lendemain de son décès, comme il se présente en tant que moine, on lui refuse l'entrée aux enfers. Le roi des enfers, Yanluo, lui explique ainsi : « Selon l'ordre du fils du Ciel, on élimine les moines. »<sup>200</sup> De la sorte, Yiben est contraint de revenir à la vie. Après sa résurrection, il ôte sa robe des moines et meurt une seconde fois, étant dès accepté aux enfers – car ne portant plus la toge.

Bien que le *Liaozhai Zhiyi* de Pu ait été également classé dans le genre littéraire de *zhiguai xiaoshuo*, le « *zhiyi* » de Pu et le « *zhiguai* » de Duan sont tout de même différents. Le mot chinois « *yi* » comprend non seulement le sens d'« étrange », mais aussi celui de « différence ». Par l'intermédiaire de personnages surnaturels, d'objets prodigieux, d'événements surprenants et de circonstances spatio-temporelles déformées, l'auteur cherche à recenser les disparités qu'il observe dans la vie réelle, disparités productrices de différences. Autrement dit, tout ce qui contredit son idéal lui paraît étrange, aussi, pour traiter de l'étrange, le conteur se concentre-t-il davantage sur la différence : la femme jalouse, la mégère et le fils sans piété filiale appartiennent à cette différence, car ils vont à l'encontre de l'éthique familiale ; La corruption et la

---

<sup>200</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 855.

fraude participent également à la différence, car elles vont à l'encontre de la justice. Aux yeux de l'auteur, le monde dans lequel il vit et le monde qu'il crée sont différents. Le premier est plein de toutes sortes de disparités, de différences qui le déçoivent : violence, injustice et ingratitude. Quant à lui, Duan écrit pour se divertir et investit en conséquence, sans doute, moins d'émotions personnelles dans ses histoires. Au contraire, la plupart des histoires de Pu sont destinées à « évacuer son chagrin et sa colère »<sup>201</sup>, dans ce monde différent de son idéal. Cela permet, du reste, d'expliquer nombre de ses commentaires, qui concluent la plupart de ses contes.

### 3.3 Le registre « réaliste »

Nous remarquons, par ailleurs, que le registre réaliste est toujours présent à l'exception des contes de Perrault. Le registre réaliste cherche à nous donner un effet de réel. Comme chez Marie, quatre lais sont ancrés dans le registre merveilleux, six dans le registre réaliste, et deux plutôt dans le registre réaliste tout en mêlant des éléments merveilleux<sup>202</sup>. Notamment, selon Jean Rychner, « Marie en a réduit le merveilleux en les insérant dans un cadre réaliste »<sup>203</sup>. Sans parler du corpus chinois dont la tradition historiographique qui demande la fidélité à la réalité, le registre réaliste s'enracine dans la plupart des anciens *xiaoshuo* chinois. Par exemple, chez Pu, mis à part l'étrange, c'est le registre réaliste qui domine :

l'« étrange » dont Pu Songling s'est voulu l'« historien » (*yishishi*) ne se confond pas entièrement avec le surnaturel, que les frontières entre l'« étrange » (*yi*) et son antonyme le « normal » (*tong*) ne recouvrent pas celles qui séparent nos notions de surnaturel et de réel, ni n'ont la même fixité, enfin que l'antinomie que nous établissons entre histoire et fiction [...].<sup>204</sup>

Le conteur en question nous invite à découvrir « la spécificité d'un mode narratif qui précisément se plaît à jouer de leur confusion »<sup>205</sup> : l'étrange et le normal, le

---

<sup>201</sup> Comme il est écrit dans sa préface.

<sup>202</sup> Quatre lais ancrés dans le registre merveilleux : « Guigemar », « Bisclavret », « Lanval », et « Yonec » ; six lais dans le registre réaliste : « Equitan », « Fresne », « Laüstic », « Milun », « Chaitivel », « Chievrefoil » ; et deux dans le registre réaliste en mêlant des éléments merveilleux : « Deus Amanz », « Eliduc ».

<sup>203</sup> Marie de France, *Les Lais de Marie de France, op.cit.*, « Introduction », p. XVII.

<sup>204</sup> DÉTRIE, Muriel, « La traduction des contes de Pu Songling en France : une histoire exemplaire ? », *op.cit.*, p. 50.

<sup>205</sup> *Idem.*

surnaturel et le réel, la fiction et l'histoire. En outre, chez Ye, nous constatons en effet un changement du registre merveilleux au registre réaliste. En effet, le registre merveilleux et le registre étrange correspondent tous deux à l'irruption des éléments surnaturels. Ils se distinguent généralement par les perceptions du lecteur : le registre étrange nous suscite souvent le doute et la peur du lecteur tandis que le registre merveilleux ne le surprend pas. Qui plus est, le registre réaliste de certains lais de Marie se différencie du registre réaliste du corpus chinois, car les premiers excluent des éléments surnaturels mais le dernier est tout de même imprégnés d'éléments irréels. Le réalisme des contes chinois est marqué en fait par l'esprit critique des trois conteurs chinois sur les réalités sociales, ce qui est étroitement lié à la tradition narrative chinoise :

Le sinologue [Yves Hervouet] rappelle que le fantastique a de tout temps été florissant en Chine, depuis le recueil de *mirabilia* qu'est le *Livre des Monts et des Mers (Shanhaijing)* et les « recueils de faits extraordinaires » (*zhiguai*) qui se multiplient dans les premiers siècles de notre ère sous l'influence du bouddhisme, jusqu'aux récits des conteurs populaires du Moyen âge et les nouvelles de la fin des Ming (XVII<sup>e</sup> s.) où « histoires de fantômes et contes merveilleux sont deux genres bien représentés », en passant par les « contes merveilleux » que « des lettrés se plaisent à conter dans un style élégant de courtes histoires » (*chuanqi*) durant la dynastie Tang (618-907) : « Telle est la tradition dans laquelle il faut situer l'œuvre de P'ou Song-ling », conclut Yves Hervouet, en précisant toutefois que « ce qu'il apporte de nouveau dans cette tradition, c'est l'art très remarquable avec lequel il sait introduire les événements les plus fantastiques dans un contexte parfaitement réaliste. »<sup>206</sup>

De même, la tradition historiographique, dont se réclament Duan Chengshi et Pu Songling, place leurs textes dans le registre réaliste.

#### 4 Les « auteurs comme genre »

Marc Escola propose cette notion d'« auteur comme genre » dans son article « Au nom de Corneille. L'auteur comme genre » : avant Racine, Corneille « n'apparaît pas seulement comme le maître incontesté de la scène française depuis un quart de siècle »<sup>207</sup>, ses tragédies le couronnent de grands succès. « Depuis 1660 », il

---

<sup>206</sup> DÉTRIE, Muriel, « La traduction des contes de Pu Songling en France : une histoire exemplaire ? », *op.cit.*, p. 48.

<sup>207</sup> ESCOLA, Marc, « Au nom de Corneille. L'auteur comme genre », *Presses universitaires du Midi – Littératures classiques*, no. 89, 2016, p. 55.

commence à faire des critiques en tant que théoricien :

dans les textes critiques qui examinent les créations raciniennes, le nom de Corneille nomme beaucoup plus qu'un auteur : on soutiendra que "Corneille" fonctionne dès ce moment-là comme un nom de genre.<sup>208</sup>

C'est à dire que Corneille passe pour le modèle du théâtre français.

Nous empruntons alors cette notion pour apprécier les auteurs de nos corpus français et chinois : Marie de France, Charles Perrault, Duan Chengshi, Pu Songling, et Ye Shengtao. Ils sont également les auteurs comme genre, car ils réussissent à attacher leurs noms à un genre littéraire : « la véritable gloire ne consiste pas à attacher son nom à une œuvre mais bien à un genre »<sup>209</sup>. Marie de France a « un rôle éminent dans la transmission des légendes celtiques »<sup>210</sup>, même si elle n'est pas la seule à composer des lais. Pendant la brève trajectoire des lais, il y a « moins de trente-cinq textes au total »<sup>211</sup>, parmi lesquels ceux de Marie sont les plus célèbres et les plus représentatifs. Elle « prend soin de s'insérer dans une tradition »<sup>212</sup>. Donc, le nom de Marie de France est étroitement lié au genre littéraire *lai*. Quant à Charles Perrault, son nom est le synonyme du genre *conte* :

Charles Perrault partage avec La Fontaine le rare privilège d'avoir si bien associé son nom à un genre que tout conte merveilleux, au moins dans la culture française et sauf à relever de la tradition orientale issue quelques années plus tard des *Mille et Une Nuits*, est un peu un « conte-de-Perrault » comme tout apologue est fable de La Fontaine. On ne prête qu'aux riches : un esprit mal informé rangerait volontiers *Blanche Neige* ou *La Belle et la Bête* parmi les contes-de-Perrault.<sup>213</sup>

Grâce aux contes de Perrault, le terme *conte* commence à devenir un genre littéraire au sens moderne.

Quand il s'agit des auteurs chinois, Duan est le premier à donner le nom de *zhiguai xiaoshuo* à un récit étrange en prose dans son avant-propos du *Youyang Zazu*<sup>214</sup>. Particulièrement le premier texte chinois du type « Cendrillon » donne à

---

<sup>208</sup> *Idem.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>210</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 57.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 57.

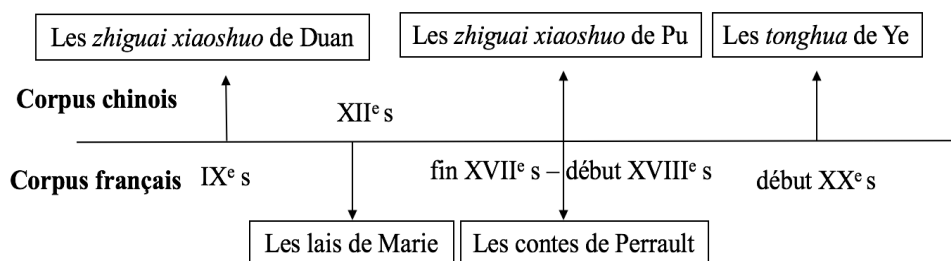
<sup>213</sup> ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>214</sup> Selon Li Jianguo, Duan Chengshi est le premier à proposer la notion du *zhiguai xiaoshuo*, il redéfinit le *xiaoshuo* à sa façon. Cf. LI, Jianguo, *Tangwudai Zhiguai Chuanqi Xulu 2 (Aperçu des zhiguai et chuanqi des Tang*

Duan une grande renommée au début du XX<sup>e</sup> siècle, où de nombreux chercheurs chinois se consacrent aux études folkloriques en cherchant des contes chinois dans les anciens ouvrages. En outre, quand on parle de Pu, on pense tout de suite à ses *zhiguai xiaoshuo*. Son innovation des *zhiguai xiaoshuo* le couronne de grands succès posthume : « L'innovation de Pu Songling, dans cette œuvre qui n'inaugure cependant pas un genre nouveau, n'est pas tant de mêler les deux sous-genres, comme on le lui reprochera, que d'en faire un mode poétique d'expression personnelles »<sup>215</sup>. Ses *zhiguai xiaoshuo* permettent à ce genre littéraire d'arriver à un renouveau littéraire. Au surplus, Ye Shengtao rédige le premier recueil de *tonghua* en Chine. Il est considéré ainsi comme le premier grand maître du genre *tonghua*, étant donné les grandes valeurs littéraires et esthétiques de ses contes. Somme toute, ils servent d'exemples que les successeurs suivent ou qu'ils doivent suivre dans leur genre littéraire.

## 5 La contextualisation socio-historique de nos corpus français et chinois

Il nous semble pertinent de contextualiser par la suite nos corpus français et chinois, car « chaque conte apparaît [...] comme la manifestation singulière d'une interaction socio-discursive, la trace écrite et matérielle de l'activité d'une instance énonciative qui se place dans un contexte socio-historique et culturel donné »<sup>216</sup>. Leurs traits syntaxiques et sémantiques seraient liés aux contextes socio-historiques respectifs.



Marie de France aurait vécu lors de la renaissance du XII<sup>e</sup> siècle où le

*et des Cinq Dynasties 2*), Tianjin, Nankai University Publishing House, 1993, p. 749.

<sup>215</sup> « Introduction » d'André Lévy dans l'édition de poche, *op.cit.*, p. 13.

<sup>216</sup> ADAM, Jean-Michel, et HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 18.

développement des intellectuels prend un essor. Dans le domaine littéraire, « les chansons de geste représentent le premier grand massif »<sup>217</sup>. Sous l'influence de cette union de la poésie avec le chant, les lais de Marie sont créés en vers en conservant les traits lyriques. En outre, quand il s'agit du niveau sémantique, le public médiéval prend goût à « ces œuvres viriles, pleines du fracas des armes, de l'éclat des prouesses ou des gabs »<sup>218</sup>. Néanmoins, les lais de Marie n'en font pas partie. Ils se trouvent dans un changement de climat intellectuel, comme l'estime en ces termes Philippe Ménard :

En remaniant librement des ouvrages latins, les auteurs font une place de plus en plus grande aux aventures individuelles et à l'amour. Ils donnent un lustre singulier à l'octosyllabe et font entendre un air nouveau : la femme n'est plus simplement la compagne du guerrier, elle devient un être courtois, considéré, tendrement ou passionnément aimé.<sup>219</sup>

Donc, le thème de l'amour domine dans ses lais. Par ailleurs, dans le domaine littéraire, « un souffle nouveau de galanterie et de courtoisie s'insinue irrésistiblement dans les lettres françaises »<sup>220</sup>. Les lais de Marie sont créés ainsi dans un climat intellectuel où le genre lyrique et le roman courtois se rencontrent : « *Le Brut de Wace*, achevé en 1155, le *Roman de Thèbes*, puis le *Roman d'Eneas* traduisent un changement de mentalité et de style »<sup>221</sup>. Philippe Ménard doit ce renouveau littéraire à l'Ouest de la France et la cour d'Angleterre : « A la cour d'Henri II la vie intellectuelle était brillante et la littérature écrite en langue romane fort prisée »<sup>222</sup>. Il n'est alors pas étonnant de trouver cette vague de la création littéraire en langue romane dans le prologue de Marie : « Pur ceo començai a penser / d'alkune bone estoire faire / e de Latin en Romaz traire » (vv. 28-30).

Les contes de Perrault sont situés à la fin de XVII<sup>e</sup> siècle. Il nous semble pertinent d'examiner les courants de pensée et les événements littéraires de cette époque. Il s'agit d'abord de goût de la morale :

Le XVII<sup>e</sup> siècle est par excellence un siècle de moralistes, voire le siècle des moralistes :

---

<sup>217</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p. 31.

<sup>218</sup> *Idem.*

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>220</sup> *Idem.*

<sup>221</sup> *Idem.*

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 33.

Blaise Pascal (1623-1662) livre dans ses *Pensées* (publication posthume, 1670) une apologie passionnée de la foi chrétienne, riche d'observations ponctuelles sur les mœurs et les contradictions des hommes ; François VI de La Rochefoucauld (1613-1680) décrit par le menu dans ses *Maximes* (1665-1678) les replis occultes de l'âme humaine ; Jean de La Bruyère (1645-1696) expose dans ses *Caractères* (1688-1696) une galerie de portraits plaisants ou monstrueux. Ces auteurs affichent constamment une double ambition : décrire les mœurs, au titre de « moralistes » proprement dits, mais aussi prescrire une morale, en tant que « moralisateurs ». <sup>223</sup>

Dans ce contexte, Perrault annonce dans le titre de son recueil que les moralités figurent avec ses contes. Celles-ci seraient en outre une réponse aux fables de La Fontaine. Dans la querelle des Anciens et des Modernes, le conteur se met du parti des Modernes. Il se peut que Perrault emploie ses contes pour justifier les Modernes :

C'est dans le troisième dialogue du *Parallèle* que l'on voit apparaître pour la première fois la référence aux « contes de *Peau-d'Âne* et de *Ma mère l'Oye* ». Daté de 1690, ce texte atteste que la querelle des Anciens et des Modernes est, sinon le seul, du moins un des facteurs qui amènent Perrault à préciser l'attention qu'il réserve depuis longtemps à la littérature populaire. <sup>224</sup>

Par ailleurs, dans le domaine littéraire, le conte de Perrault est rattaché à « deux grands types de genres de nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle : les nouvelles galantes et les nouvelles tragiques » <sup>225</sup>, tels sont les cas de « Riquet à la Houppe » et « Le Petit Chaperon rouge ». Puis, les salons littéraires qui abondent à l'époque de Perrault donnent lieu non seulement à une culture mondaine, mais aussi à une mode des contes :

La parution en 1697 des *Histoires ou Contes du temps passé* n'est pas un phénomène unique, bien au contraire. Les « contes de fées » connaissent en cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle une mode extraordinaire, et les publications sont particulièrement concentrées entre 1695 et 1698. L'engouement pour les fées dépasse d'ailleurs de beaucoup le niveau des publications. C'est d'abord un divertissement de salon. <sup>226</sup>

Selon cette optique, les salons littéraires contribuent à la production des contes.

D'ailleurs, de nombreux personnages nobles sont apparus dans les contes de Perrault,

---

<sup>223</sup> TOURRETTE, Éric, *Contes (Charles Perrault) : illustrations de Gustave Doré*, *op.cit.*, pp. 17-18.

<sup>224</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op.cit.*, p. 312.

<sup>225</sup> ADAM, Jean-Michel, « Discursivité, généricité et textualité : distinguer pour penser la complexité des faits de discours », *op.cit.*, p. 22. Le chercheur nous signale que la source d'inspiration de « Riquet à la Houppe » est la nouvelle galante de Catherine Barnard dans Inès de Cordoue, et que « Le petit chaperon rouge » récrit « une nouvelle galante grivoise de La Fontaine : *La Clochette* » (*idem*).

<sup>226</sup> SIMONSEN, Michèle, *Perrault : Contes*, *op.cit.*, p. 17.

comme le prince, la princesse.

Du côté chinois, Duan vit vers la fin de la dynastie des Tang. La révolte d'An Lushan 安祿山 sème le trouble dans la société chinoise. Malgré la situation désastreuse, l'empereur passe encore ses jours à festoyer et à se distraire. Dans un tel environnement social, Duan se livre à l'écriture. Nous remarquons ainsi les lettrés qui se retirent du monde et les conflits armés qui contextualisent ses récits.

En outre, Pu naît à la fin de la dynastie des Ming et vit au début de la dynastie des Qing. Il connaît un changement non seulement de dynastie, mais aussi une pénétration de la culture mandchoue et des guerres. Tandis que Pu est encore jeune, le gouvernement impérial paie un lourd tribut : guerres civiles, massacres de la population et grand banditisme. Au début des Qing, bien que le gouvernement ait unifié la Chine, des révoltes anti-Qing ont également lieu dans diverses régions. Au cours de sa vie, Pu connaît ainsi quatre grands événements.

En 1646, Xie Qian se rebelle contre la dynastie Qing. Cet événement est mentionné dans « Gui Ku (Sanglots de spectres) » : « [à] l'époque des troubles provoqués par le soulèvement de Xie Qian, toutes les résidences mandarinales étaient devenues des repaires de bandits »<sup>227</sup>. Ce conte raconte les massacres de la population par les soldats des Qing. La violence mandchoue intensifie l'opposition entre le peuple des Hans et le gouvernement mandchou.

Outre la rébellion de Xie Qian, nombre d'autres rébellions, moins impressionnantes, sont menées par la puissance survivante des Ming. En 1649, Jiang Xiang se révolte à son tour contre le gouvernement des Qing. Dans « Luanli Erze (Deux cas de séparation aux temps des troubles) », il est ainsi précisé : « [e]ntre-temps, toute communication fut interrompue avec son pays natal, devenu le repaire de bandits quand éclata la mutinerie de Jiang Xiang »<sup>228</sup>.

En 1661, Yu Qi – ou, en français, Yu le Septième – lève lui aussi une armée pour combattre le gouvernement des Qing. Il semble que cette nouvelle rébellion exerce une influence profonde sur l'auteur, car celle-ci sera mis en scène dans plusieurs de

---

<sup>227</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., p. 114.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 898.



ses récits, comme dans « Gongsun Jiuniang (Partage de la mort) » :

Dans l'affaire du soulèvement de Yu le Septième, les sous-préfectures de Laiyang et de Qixia furent les plus touchées par les exécutions capitales à l'issue d'une série d'implacables procès. En un seul jour, des centaines de prisonniers furent massacrés sur le champ de manœuvres. Un sang innocent abreuvait le sol, des ossements blanchis en appelaient justice au Ciel.<sup>229</sup>

Entre 1673 et 1681, la Rébellion des trois feudataires est également menée contre le gouvernement des Qing. Selon une étude d'Allan Barr, présentée dans son article « *Liaozhai Zhiyi zhong suo sheji de "Sanfan Zhiluan" Shijikao* (Un examen de la "Rébellion des trois pays feudataires" dans *Liaozhai Zhiyi*) », cette rébellion est mise en scène dans quatre contes : « Baozhu », « Zhangshi Fu », « Nan Shengzi » et « She Jiangjun »<sup>230</sup>. Le conte intitulé « Baozhu (Maître-voleur) » raconte en effet l'histoire du roi feudataire Wu Sangui avant sa rébellion : « Avant de s'engager dans la rébellion, le prince des marches Wu Sangui avait fait proclamer auprès de ses officiers [...] »<sup>231</sup>. Cette histoire constitue pour l'essentiel une satire de l'armée désordonnée de Wu Sangui.

Dans ce contexte, en tant que témoin des ravages de la guerre, Pu met par écrit tout ce qu'il voit, entend et vit. En plus de ces rébellions, il subsiste des conflits lors du changement de dynastie, comme le dépeint le conte intitulé « Lin Siniang (Poème de revenante) ». Dans celui-ci, une jeune fille de chambre du palais impérial des Ming meurt lors du changement de dynastie. Les guerres et la vie misérable du peuple fournissent à l'auteur beaucoup de matières. Par le biais de ses récits, le conteur chinois exprime sa profonde sympathie pour le peuple misérable et son indignation face à l'oppression et aux meurtres perpétrés par les soldats des Qing.

Enfin, Ye vit au début du XX<sup>e</sup> siècle, où des intellectuels et des hommes politiques progressifs tentent de construire une Chine moderne. Pour eux, l'innovation idéologique est une obligation pressante. De là, le mouvement de la nouvelle culture chinoise se produit : on critique les éléments pédantesques du confucianisme et les anciennes règles morales, on préconise de remplacer le chinois littéraire par le chinois

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>230</sup> Cf. ZHANG, Yongzheng, et SHENG, Wei (dir.), *Liaozhaixue Yanjiu Lunji* (Symposium des études de Liaozhai), Beijing, China Literary Federation Publishing House, 2001, p. 200.

<sup>231</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 536.

vernaculaire dans l'écriture, et on met en avant les valeurs de la femme et de l'enfant. Le concept d'« enfant-centrique » favorise ainsi la création des ouvrages pour les enfants, comme les *tonghua*. Tout en acceptant les animaux ou les plantes doués de parole comme personnages, le conteur exclut ceux qui sont liés à la superstition, tels que les fantômes.

## Synthèse

Ces comparaisons génériques justifient premièrement la comparabilité de ces quatre genres littéraires : lai, conte, *zhiguai xiaoshuo* et *tonghua*. Nos corpus français et chinois sont situés à différentes époques, donc les lais de Marie de France sont placés dans un milieu chevaleresque, les contes de Charles Perrault se trouvent dans les milieux bourgeois et aristocratiques, les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu sont mis dans un milieu impérial, et les *tonghua* de Ye sont situés en ville et à la campagne. En outre, la comparaison de ces quatre genres littéraires nous permet de trouver que certains éléments maintiennent et d'autres changent. Ils se ressemblent par la brièveté sur le plan formel et par des éléments surnaturels sur le plan narratif. Qui plus est, les éléments surnaturels invitent certains lais de Marie et les contes de Perrault à s'inscrire dans un registre merveilleux, tandis que les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu se trouvent dans un registre étrange et les *tonghua* de Ye sont inscrits dans un registre merveilleux. D'ailleurs, différents registres littéraires nous invitent à découvrir divers personnages surnaturels : dans le registre merveilleux, il y a des fées, des ogres et des animaux doués de parole, alors que, dans le registre étrange, il y a des divinités, des fantômes et des esprits. Le chapitre suivant propose de clarifier la relation entre le texte et le genre littéraire et d'examiner l'ambiguïté générique et la « parenté générique » entre nos corpus français et chinois.

## Chapitre 2 Ambiguïté générique et « parenté générique »

De ce qui précède, nous remarquons toujours une ambiguïté générique. Il s'agit non seulement de quatre genres littéraires liés à des contextes socio-culturels différents, mais aussi de relation entre le texte et le genre littéraire. Ainsi, nous nous intéresserons d'abord à la relation entre eux, et puis à la « parenté générique », soit l'analogie de forme et de fond, entre nos corpus français et chinois.

### 1 La relation entre le texte et le genre littéraire

Un texte ne signifie pas un genre littéraire. D'après Ute Heidmann, « un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres »<sup>232</sup>. Cela nous permet de faire une étude comparative intergénérique. Prenons le cas du « petit chaperon rouge ». Du côté français, « Perrault introduit des différences significatives, non seulement par rapport à la *fabella* d'Apulée, mais aussi par rapport au “badinage” du *conte galant* de La Fontaine »<sup>233</sup>. Autrement dit, ce conte de Perrault est mis, à la production, en relation avec la *fabella* d'Apulée et au « conte galant » de La Fontaine<sup>234</sup>.

En Chine, au début du XX<sup>e</sup> siècle, « Le petit chaperon rouge » est mis, à la réception-interprétation, en relation avec le *tonghua* de Mei Zhi 梅志 – « Xiao Hongmao Tuoxian ji (L'aventure du petit chaperon rouge) » et au spectacle de *tonghua* de Zhang Tianyi 张天翼 – « Da Huilang (Le grand loup gris) ». En conséquence, il nous faut les « étudier dans leur développement et dans leur rapport aux autres genres »<sup>235</sup>, comme le dit Joseph Bédier.

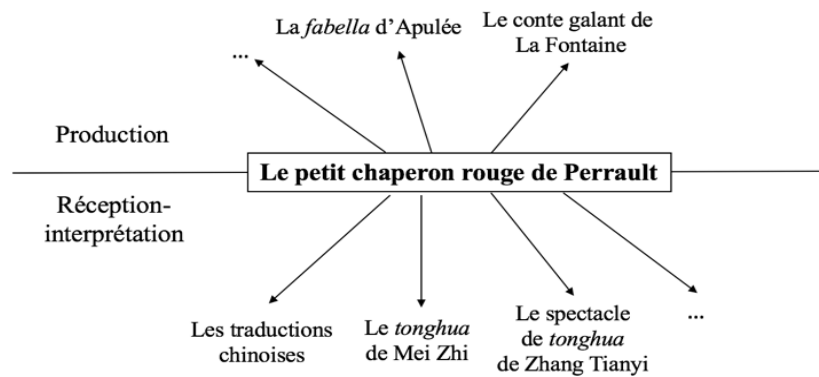
---

<sup>232</sup> ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *op.cit.*, p.62.

<sup>233</sup> HEIDMANN, Ute, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries*, vol. 8, 2011-10-15, p.62.

<sup>234</sup> Pour une analyse plus détaillée, cf. le chapitre intitulé « Le Petit Chaperon rouge palimpseste » dans *Textualité et intertextualité des contes* d'Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op.cit.*, pp. 81-112.

<sup>235</sup> BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, *op.cit.*, p.3.



La plupart des traductions chinoises du « petit chaperon rouge » de Perrault suppriment la moralité attachée au conte. La traductrice Dai Wangshu estime que ces moralités sont trop « lourdes et démodées » : « je ne veux vraiment pas que ces moralités entravent les âmes vives des enfants, donc je les ai supprimées. »<sup>236</sup> En outre, certains sont traduits en chinois littéraire, comme celui de Sun Yunxiu 孙毓修 et celui de ZL<sup>237</sup> ; et d'autres sont traduits en chinois vernaculaire, comme celui de Ye Yun 叶云 et celui de Ge Fuying 葛孚英. Qui plus est, certains d'entre eux apportent des modifications dans leurs traductions. Chez Perrault, le petit chaperon rouge apporte une galette et un petit pot de beurre, tandis que dans la traduction de Ye Yun, le petit chaperon rouge apporte des gâteaux de lune<sup>238</sup>, qui sont typiquement chinois.

Le *tonghua* intitulé « Xiao Hongmao Tuoxian ji (L'aventure du petit chaperon rouge) » de Meizhi n'a rien à voir avec le conte français par essence, sauf que le héros s'appelle aussi le petit chaperon rouge et son début est similaire au conte français :

Le petit chaperon rouge, c'était exactement son nom. Un jour, il alla chez sa grand-mère qui habitait dans la montagne, en portant son petit chaperon rouge. Il apporta un panier de pains chinois et avança en sautillant.<sup>239</sup>

La première différence se trouve ainsi dans ce début : le petit chaperon rouge n'est plus une jeune fille de village, mais un garçon marqué par le pronom personnel « il ». A travers la suite de l'histoire, nous savons que ce n'est plus le méchant loup qui joue le rôle d'adversaire mais le démon de la montagne.

<sup>236</sup> DAI, Wangshu, « *E Mama de Gushi xuyin* (préface et introduction de Contes de ma mère l'oie) », dans *Dai Wangshu Quanji : Sanwen juan* (Oeuvres complètes de Dai Wangshu : volume de proses), Beijing, China Youth Publishing Group, 1999, pp. 76-77. Traduction personnelle.

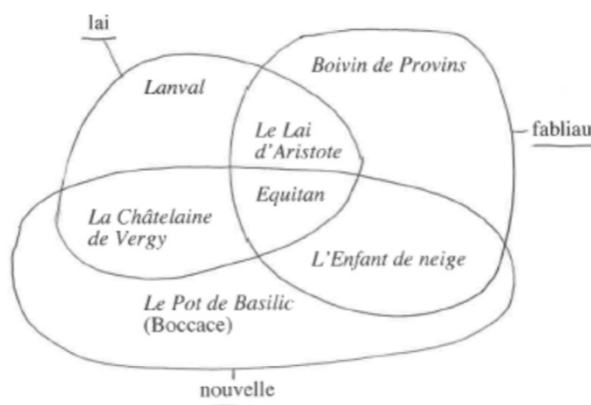
<sup>237</sup> ZL est le pseudonyme du traducteur.

<sup>238</sup> C'est une spécialité chinoise.

<sup>239</sup> Meizhi, *Xiao Hongmao Tuoxian ji* (L'aventure du petit chaperon rouge), Shanghai, New Literature & Art publishing house, 1952, pp. 1-2. Traduction personnelle.

Le spectacle de *tonghua* « Da Huilang (Le grand loup gris) » nous raconte l'histoire du type « le petit chaperon rouge » du point de vue du grand loup gris. Étant donné que c'est un spectacle pour enfants, son texte commence avec la présentation des personnages : « deux moineaux (*xiaojia* et *xiaoyi*), le grand loup gris, la mère, Daniu (12 ans), Erniu (9 ans) et Sanniu (6 ans) »<sup>240</sup>. L'héroïne ne s'appelle plus le petit chaperon rouge mais Sanniu, un nom typiquement chinois. La fille va chez sa grand-mère accompagnée de sa mère, par conséquent le grand loup gris n'a plus la chance de la piéger en chemin. C'est lors de l'absence de la mère et de la sœur aînée chez la grand-mère que le grand loup gris frappe à la porte, déguisé en grand-mère. Finalement, Sanniu l'attrape grâce à son intelligence. Il est possible que ce texte de spectacle soit influencé à la fois par le récit chinois intitulé « Hu'ao Zhuan (Le conte de la grand-mère tigre) » (vers la fin du XVII<sup>e</sup> s)<sup>241</sup> et le conte français ; car à la fin du récit chinois, le frère cadet est mangé par le tigre, alors que la sœur réussit à s'échapper grâce à son intelligence.

En outre, un texte pourrait appartenir à deux ou à plusieurs genres littéraires.



Un exemple de schéma des textes plurigénériques<sup>242</sup>

Ce schéma nous explique qu'il n'y a pas de genre pur, et le glissement d'un genre à l'autre nous suppose des textes plurigénériques, tel est le cas du texte de Marie de

<sup>240</sup> ZHANG, Tianyi, *Zhang Tianyi Zuopin Xuan (Œuvres choisies de Zhang Tianyi)*, Beijing, Chinese Juvenile & Children's Publishing House, 1980, p. 433. Traduction personnelle.

<sup>241</sup> Le « Hu'ao Zhuan (Le conte de la grand-mère tigre) » est souvent considéré comme le premier récit à l'écrit du conte type « Le petit chaperon rouge » en Chine. Du côté des personnages, la sœur aînée et le frère cadet sont à la place de la jeune fille de village chez Perrault, et le tigre remplace le loup.

<sup>242</sup> Cité dans le *powerpoint* du cours général de littérature médiévale « Des fabliaux et des hommes » fait par le professeur Alain Corbellari, consulté le 19 février 2018.

France intitulé « Equitan ». Celui-ci pourrait être catégorisé dans trois genres littéraires : le lai, le fabliau<sup>243</sup> et la nouvelle. D'une part, la poétesse le définit comme un lai :

Issi avint cum dit vus ai.  
Li Bretun en firent un lai,  
D'Equitan cument il fina,  
E la dame ki tant l'ama. (« Equitan », vv. 311-314)

D'autre part, le récit comporte à la fois la caractéristique comique du fabliau et la vraisemblance de la nouvelle. Cette dernière s'explique par l'absence des éléments surnaturels dans le texte. Quant à son appartenance au fabliau, Milena Mikhaïlova-Makarius estime : « Il est vrai que ce texte nous éloigne de l'ambiance mythique propre à d'autres lais. En sautant dans la cuve bouillante, le roi et le lai retombent dans le fabliau. »<sup>244</sup>

Par ailleurs, le texte de la même poétesse intitulé « Lanval » appartient seulement au genre du lai, car il n'est pas comique comme le fabliau, et l'existence de personnages féeriques l'exclut théoriquement de la nouvelle. Il ressort ainsi de ce schéma qu'un seul texte pourrait chevaucher plusieurs genres littéraires.

## 2 La « parenté générique » entre nos corpus français et chinois

Les frontières génériques floues donnent lieu à la « parenté générique » entre nos corpus français et chinois, ou les « airs de famille » au sens de Jean-Michel Adam :

La très large famille qui va des textes injonctifs et procéduraux aux différentes formes de conseils pose des problèmes de classification au moins aussi nombreux que ceux que posent les différents genres de l'épistolaire [...], les genres du récit (de l'histoire drôle au conte, en passant par le récit policier à énigme, le récit fantastique, le fait divers, la fable et la parabole) ou de l'argumentation [...]. Dans tous les cas, on a affaire à des pratiques socio-discursives très différentes, mais passant par des formes de mise en texte qui présentent des « airs de famille » assez aisément identifiable et même assez communément admis.<sup>245</sup>

Cette « parenté générique » se trouve souvent dans sa forme et son contenu. Nous

---

<sup>243</sup> Joseph Bédier le définit ainsi : « Les fabliaux sont des contes à rire en vers ». Cité dans l'ouvrage *supra* : BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux, op.cit.*, p. 30.

<sup>244</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lectures des Lais de Marie de France*, Genève, Libraire Droz S.A., 2018, p. 91.

<sup>245</sup> ADAM, Jean-Michel, « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes qui *disent de et comment faire ?* », *Langages*, 35<sup>e</sup> année, n.141, 2001, Les discours procéduraux, p. 10.

signalons premièrement des intrigues similaires entre les lais et les contes. Citons quelques exemples : « *Yonec* est proche du conte de *L'Oiseau Bleu*, tandis que *Fresne* reprend la trame de l'histoire de *Griselidis*. [...] Le lai de *Lanval* suit une structure de conte de fées en trois temps (V. Propp) »<sup>246</sup>. Dans le lai des « Deus Amanz », nous pouvons retrouver la situation initiale du conte « Peau d'Asne ». Le motif de la belle au bois dormant se trouve également dans le lai « Eliduc » de Marie. A part les intrigues similaires, ils partagent également le goût des merveilles, marqué souvent par les personnages féeriques : comme le loup-garou, le chevalier-*faé* et la fée chez Marie, ainsi que les fées-marraines, le chat botté et l'ogre chez Perrault. Parmi ces personnages surnaturels, nous constatons sans peine la tradition et le changement des fées chez Marie et Perrault<sup>247</sup>. Certains chercheurs estiment que « le conte de fées, tel que le pratique Perrault, peut revendiquer une double ascendance : française (le lai) et italienne (la nouvelle) »<sup>248</sup> : « [...] il est peu probable que Perrault ait lu directement les *Lais* de Marie de France, mais il reste que tous deux puisent aux mêmes sources du folklore, dont on sait la tenace cohérence »<sup>249</sup>. Dans cette perspective, même s'il n'y a pas de liaison directe et justifiée entre les lais de Marie et les contes de Perrault, nous constatons quand même « la tenace cohérence » entre eux.

En outre, les genres littéraires ne sont pas fixés dans le temps, mais varient avec. Si nous réexaminons les textes anciens du point de vue d'un lecteur moderne, nous constaterons que certains anciens textes peuvent en fait être catégorisés dans les genres littéraires modernes. Par exemple, dans la lettre de Zhou Zuoren à Zhao Jingshen 赵景深, il écrit : « Bien que le *Nuogao Ji* (Le livre de Nuogao de Duan) contienne nombre de *tonghua*, ceux-ci ne portent pas le nom de *tonghua* »<sup>250</sup>. Ainsi, chez Duan, certains *zhiguai xiaoshuo* (les textes anciens) sont classés par les chercheurs modernes parmi les *tonghua* (le genre littéraire moderne), par exemple, le

<sup>246</sup> DELCOURT, Thierry, *La littérature arthurienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 36, 38.

<sup>247</sup> Nous en parlerons dans la partie des « Personnages surnaturels ».

<sup>248</sup> TOURRETTE, Éric, *Contes (Charles Perrault) : illustrations de Gustave Doré, op.cit.*, p. 10.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>250</sup> ZHAO, Jingshen et ZHOU, Zuoren, « Guanyu Tonghua de Taolun (Discussions sur le tonghua) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Shang (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 1)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, p. 202. Traduction personnelle.

premier texte chinois du type « Cendrillon » peut être catégorisé à la fois parmi les *zhiguai xiaoshuo* et les *tonghua*.

Qui plus est, dans le *Liaozhai Zhiyi* de Pu, nous découvrons assez de matières à faire des *tonghua* :

Le *Liaozhai Zhiyi* ne peut être considéré comme un recueil des *tonghua*, bien qu'on y trouve de nombreuses matières folkloriques possibles à refaire. Le « Cuzhi (Grillons de combat) » peut être considéré comme un « *tonghua* littéraire ». Mais si l'on le raconte aux enfants, ceux-ci s'intéressent souvent au garçon malade qui se transforme en cricket, plutôt qu'à l'injustice subie par le père de l'enfant. [...] Je pense que de nombreux anciens *xiaoshuo* chinois méritent d'être sélectionnés et étudiés, car on y trouve beaucoup de matières à créer des *tonghua*. [...] Transformer en *tonghua* les récits de *Liaozhai Zhiyi* écrits en chinois littéraire est en quelque sorte une nouvelle création, car ce que les anciens lettrés et lecteurs préfèrent est souvent le style maniéré qui ne convient pas aux enfants. Donc, le créateur doit faire un tri des détails des histoires.<sup>251</sup>

Dans cette optique, même si les *zhiguai xiaoshuo* de Pu sont destinés aux adultes, nous pouvons y puiser des matières à créer des *tonghua* destinés aux enfants. La riche créativité des histoires de Pu lui permet d'entrer dans le monde des *tonghua*. En somme, les œuvres de Duan et de Pu sont étroitement liées aux *tonghua* modernes.

Par ailleurs, la « parenté générique » entre les contes de Perrault et les *tonghua* de Ye est mise en évidence grâce à de nombreuses traductions chinoises des contes de Perrault à l'époque de Ye. Notamment, la naissance du genre chinois *tonghua* est étroitement liée aux contes occidentaux, y compris les contes de Perrault. D'ailleurs, quant aux contes et aux *zhiguai xiaoshuo*, les lecteurs francophones considèrent souvent Pu comme Perrault chinois, grâce aux traductions françaises du *Liaozhai Zhiyi* :

Le premier mouvement du lecteur francophone serait de chercher à y retrouver une sorte de Charles Perrault (1628-1703) chinois. Ne sont-ils pas contemporains ? Ce serait cependant s'aventurer sur une fausse piste. Si les motifs folkloriques ne manquent pas chez Pu Songling, ses chroniques ne se présentent nullement comme des contes merveilleux. Il ne feint pas de s'adresser aux enfants et ne vise nullement à constituer un trésor de la littérature populaire.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, pp.209-210.

<sup>252</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange : contes traduits du chinois et présentés par André Lévy*, op.cit., « Introduction » d'André Lévy, p. 10.



De ce point de vue, les lecteurs sans compétences académiques appréhendent souvent les contes français et chinois par l'intermédiaire de leurs ressemblances, comme l'exemple ci-dessus : les lecteurs français estiment souvent que Pu Songling est Charles Perrault chinois. Ou encore, ils tentent de trouver les contes du même « type » au sens de Aarne-Thompson. Il est ainsi intéressant de remarquer que le premier conte chinois du type « Cendrillon » date de IX<sup>e</sup> siècle, et celui du type « Le petit chaperon rouge » remonte au XVII<sup>e</sup> siècle en Chine. Les similitudes structurales nous permettent de reconnaître les contes dans différentes cultures. A cet égard, même si la typologie des contes a été longtemps critiquée par certains chercheurs, elle resterait l'un des moyens pour connaître les contes dans différentes cultures, tout au moins préféré des lecteurs. Donc, il n'est pas superflu d'examiner les contes types et les motifs récurrents dans les contes français et chinois de ce travail.

Au cours du développement du folklore, le savant finlandais Antti Aarne (1867-1925) crée un index des contes types. Cet index est basé sur les contes des pays européens. Puis, ce dernier est traduit en anglais et est complété par Stith Thompson (1885-1976), folkloriste américain. En 2004, le folkloriste allemand Hans-Jörg Uther améliore cet index en ajoutant les contes extra-européens. Maintenant cette catégorisation est identifiée par les noms de famille de trois folkloristes, soit la classification Aarne-Thompson-Uther, en abrégé ATU. Celle-ci nous permet de découvrir les principaux contes types circulant dans le monde entier. Comme les contes types couverts dans nos corpus se trouvent principalement dans l'index Aarne-Thompson, et Uther n'a pas beaucoup modifié ces catégorisations, donc notre recherche est basée sur la classification AT<sup>253</sup>, dans laquelle les contes types AT 300-749 sont consacrés aux contes merveilleux. Les contes de Perrault en font partie sauf le conte « Les Souhais ridicules »<sup>254</sup>. Cependant, les lais de Marie de France ne sont pas pris en compte dans cet index. Philippe Ménard estime que « les lais de Marie de France s'enracinaient dans ce qu'il est convenu d'appeler les traditions

---

<sup>253</sup> AARNE, Antti et THOMPSON, Stith, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen*, translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964. Tous les contes types AT sont cités dans cet ouvrage, on ne répète plus la référence bibliographique dans les notes de bas de page.

<sup>254</sup> Ce conte est classé dans les contes religieux (Religious Tales).

folkloriques »<sup>255</sup>. Par conséquent, il nous semble intéressant de rechercher l'origine sous-jacente des contes de Perrault dans les lais de Marie de France, considérés par certains chercheurs comme l'une des inspirations nationales des contes de Charles Perrault. L'examen de leurs motifs serait un moyen pertinent de démêler et d'interroger les liens cachés entre les lais de Marie de France et les contes de Charles Perrault.

Du côté chinois, sous l'influence des recherches folkloriques occidentales, certains chercheurs chinois entreprennent également des recherches sur le folklore chinois au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans les études sur la classification des contes populaires chinois, *Typen chinesischer Volksmärchen* (1937) du chercheur allemand Wolfram Eberhard et *A type index of Chinese folktales: In the oral tradition and major works of non-religious classical literature* (1978) de Ding Naitong 丁乃通 sont généralement considérés comme les deux ouvrages importants dans ce domaine. De plus, ces deux chercheurs basent leurs études sur la classification AT et classent les contes populaires de diverses régions chinoises, y compris d'importantes œuvres littéraires anciennes. Parmi celles-ci, de nombreux textes de *Liaozhai Zhiyi* sont concernés tandis que ceux de *Youyang Zaju* sont relativement peu nombreux. Quant à la différence entre les études folkloriques des deux spécialistes, Ding classifie les contes chinois en utilisant la numérotation AT avec des ajouts et des suppressions, tandis que Eberhard les renumérote et introduit nombre de contes types propres à la Chine.

Or, ces deux chercheurs présentent également des défauts, comme la plupart des sources des contes n'indiquent que les recueils dans lesquels ils se trouvent. Ding Naitong, par exemple, indique les numéros de page de ses références bibliographiques où se trouvent les contes concernés. Or, puisque les éditions de ces références ne sont plus imprimées, la consultation n'est pas facile. Ainsi, nous nous référons encore aux recherches de Gu Xijia 顾希佳 : *Zhongguo Gudai Minjian Gushi Leixing (Les types des anciens contes populaires chinois)* (2014). Il enrichit les contes types en faisant

---

<sup>255</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p. 151.

référence aux types chinois des chercheurs précédents. De surcroît, il indique non seulement la source de chaque conte mais aussi le titre du conte. Pour les contes sans titre, il les intitule en fonction de leur contenu, comme les textes de Duan. Il nous est donc facile de trouver le conte correspondant.

	<b>Motifs</b>	<b>Chez Marie de France</b>	<b>Chez Perrault</b>
B210	Speaking animals.	« Guigemar »	« Le petit chaperon rouge »
C	C31.5 Tabu : boasting of supernatural wife [mistress].	« Lanval »	/
	C421.1 Tabu : revealing secrets of supernatural husband.	« Yonec »	/
	C611 Forbidden chamber.		« La Barbe bleüe »
	C836 Tabu : disobedience.	« Lanval » « Yonec »	« La Barbe bleüe »
D530	Transformation by putting on skin, clothing.	« Bisclavret »	« Peau d'Asne » « Le petit chaperon rouge »
D1960.3	Sleeping Beauty. Magic sleep for definite period.	« Equitan »	« La belle au bois dormant »
G352.1	Wolf as ogre	« Bisclavret »	« Le petit chaperon rouge »
H461 H465	Test of wife's endurance. Test of wife's patience.	« Fresne » « Equitan »	« Griselidis »
T50.2	King likes his daughter so much he does not wish her to marry	« Deus Amanz »	« Peau d'Asne »

Chez Perrault, nous n'avons pas découvert les contes ayant la même trame de l'histoire que les lais de Marie de France. Nous signalons néanmoins certains motifs identiques, comme le motif « B210. *Speaking animals* », qui se trouve dans le lai « Guigemar » et le conte « Le petit chaperon rouge ». La biche blanche, rencontrée par Guigemar, est douée de parole, donc elle peut énoncer la prédiction au héros, tandis que le loup du conte « Le petit chaperon rouge » peut parler avec l'héroïne, celle-ci est alors détournée dans son chemin. En outre, Bisclavret peut reprendre la forme humaine en mettant son vêtement, tandis que la princesse se transforme en fille humble en prenant la peau d'âne, et le loup prenant son déshabillé n'est plus reconnu par le petit chaperon rouge. Cela nous évoque le motif « D530. *Transformation by putting on skin, clothing* ». D'ailleurs, dans « Equitan » et « La belle au bois dormant », nous observons un sommeil magique : l'amie d'Equitan s'évanouit sans se réveiller, et la princesse de Perrault dort cent ans en raison de la malédiction féerique.

Finalement, le lai « Deus Amanz » et le conte « Peau d'Asne » partagent le même motif « T50.2. *King likes his daughter so much he does not wish her to marry* ». Dans le lai, le roi ne veut pas marier sa fille : « Mes li reis ne la volt doner, / Kar ne s'en poeit consirrer. » (vv. 27-28), alors que dans le conte, le roi veut épouser sa propre fille.

Par ailleurs, nous trouvons les variantes de certains motifs. Prenons le motif « G352.1. *Wolf as ogre* » à titre d'exemple. Dans « Bisclavret », le loup-garou est régulièrement considéré comme une bête sauvage : « Tant cum il est en cele rage, / Hummes devure, grant mal fait, / Es granz forez converse e vait » (vv. 10-12). Le fait qu'il dévore les hommes nous rappelle le cannibalisme de l'ogre. Cependant, dans le lai, nous trouvons plutôt un homme civilisé sous forme de loup, car Bisclavret est « douée de raison et d'intelligence » (v. 157). Aussi est affaibli son caractère cannibale. En revanche, le loup du conte « Le petit chaperon rouge » garde ce caractère féroce : il dévore non seulement la grand-mère mais aussi le petit chaperon rouge.

Qui plus est, certains motifs de tabou sont récurrents chez Marie de France et Perrault. Les protagonistes, souvent surnaturels, prononcent des interdictions : la fée interdit à Lanval de confier leur amour secret aux autres : « Ne vus descovrez a nul humme ! » (v. 145, C31.5. *Tabu: boasting of supernatural wife [mistress]*) ; Muldumarec interdit à sa dame de dépasser la mesure pour que leur amour ne soit pas dévoilé : « Mes tel mesure en esgardez, / Que nus ne seium encumbrez. » (vv. 201-202, C421.1. *Tabu : revealing secrets of supernatural husband*) ; et Barbe bleue défend à sa femme d'entrer dans le petit cabinet (C611. *Forbidden chamber*). Cependant, toutes ces interdictions sont violées (C836. *Tabu: disobedience*) : Lanval se vante, devant la reine, d'avoir une amie qui est la plus belle qu'il connaisse, il perd alors son amie. Pareillement, la désobéissance de la dame dévoile l'existence de son ami Muldumarec, celui-ci meurt ainsi à cause du piège du mari de la dame. En entrant dans la chambre interdite, la femme de Barbe bleue est menacée de mort.

Quant au corpus chinois, nous remarquons d'abord quatre contes types catalogués par Wolfram Eberhard qui se trouvent à la fois chez Duan et Pu.

<b>WE</b>	<b>Chez Duan</b>	<b>Chez Pu</b>
36. La personne dans la peinture	14.37, x2.21	« Huabi (La Fresne) » « Huama (Cheval en peinture) »
39. Le roi du dragon exauce des vœux	14.29	« Luocho Haishi (Port des Mirages) »
103. Le temps passé au lieu divin s'écoule moins vite qu'ici-bas	x3.15	« Xianren Dao (L'île aux immortels) »
146. Le remboursement des dettes anciennes	15.24	« Jian Changzhai (L'âne rembourse la dette) »

Au surplus, il y a des types non catalogués qui existent chez les deux auteurs chinois.

<b>Les types non catalogués</b>	<b>Chez Duan</b>	<b>Chez Pu</b>
DP1. La rencontre amoureuse entre un homme et une déesse	« x3.15 »	« Tiangong (Palais célestes) »
DP2. La déesse demande l'aide de l'homme	« x3.29 »	« Jiangfei (La Déesse des fleurs) »
DP3. L'invitation d'un loup dans la maison	« x2.4 »	« Lishi (Le Loup dans la bergerie) »
DP4. La résurrection dans le corps d'un mort	« x3.1 »	« Changqing Seng (Le Moine de Longue Pureté) »
DP5. Les flots de sapèques	« 14.22 »	« Qianliu (Flots de sapèques) »
DP6. La personne courageuse affronte les fantômes	« 14.31 »	« Qingfeng (Pénichette) »
DP7. Le petit dans la pivoine	« x2.2 »	« Xiangyu (Pivoine et chèvrefeuille) »
DP8. L'homme-abeille	« x2.16 »	« Lüyi Nü (La Princesse des abeilles) »
DP9. L'île étrangère	« 14.29 »	« Luocho Haishi (Port des Mirages) »

Par ailleurs, nous découvrons dans les récits de Ye un seul type similaire à ceux de Duan et de Pu. Il s'agit d'abord du type « WE 16. L'animal retourne une faveur ». Chez Pu, nous constatons plusieurs histoires dans lesquelles les animaux retournent une faveur aux êtres humains, comme le chien dans « Yiquan (La Tombe du chien loyal) » et le tigre dans « Zhaocheng Hu (Noble tigre) ». Chez Ye, nous trouvons le « Yanzi (L'Hirondelle) ». Une hirondelle blessée est sauvée par deux petites filles. Celles-ci l'aident à se rétablir et à retrouver sa mère. Afin de les remercier, cette hirondelle revient de temps en temps en leur apportant de nombreux cadeaux, comme des coraux et des coquilles. Ce texte de Ye comporte d'ailleurs un autre type Gu « 673A People who know the language of birds and animals », mais de façon différente. Chez Pu, le don de connaître la langue des oiseaux est surhumain et étrange, tandis que, chez Ye, cette capacité extraordinaire paraît logique et raisonnable.

Il semble normal que les deux petites filles puissent parler avec l'hirondelle. Ainsi, l'histoire de Ye est située dans un univers animiste où les animaux et les plantes qui sont doués de paroles humaines, comme la biche blanche de Marie de France et le loup de Perrault. En outre, la présence faible de types catégorisés par les folkloristes français et chinois nous démontre la déconstruction du stéréotype de contes chez ce conteur moderne.

Dans une telle comparaison, nous avons constaté deux types communs dans nos corpus français et chinois : AT 510A « *Cinderella* » et une combinaison d'AT 873 « *The King Discovers his Unknown Son. Marries the mother.* » et AT 974 « *The Homecoming Husband* ». On fera une comparaison plus approfondie dans le chapitre 7 : « Des motifs aux thèmes ». En outre, on remarque beaucoup de motifs similaires dans nos corpus français et chinois.

<b>Motif-index de Thompson</b>	<b>Titre</b>	<b>Dans le corpus français</b>	<b>Dans le corpus chinois</b>
B210	Speaking animals	« Guigemar » (Marie) « Le petit chaperon rouge » (Perrault)	« Yanzi (L'Hirondelle) » (Ye)
C31.5	Tabu : boasting of supernatural wife [mistress]	« Lanval » (Marie)	« Liansuo (Les Oiseaux bleus) »
C932	Loss of wife (husband) for breaking tabu.	« Yonec » « Lanval » (Marie)	« Xinlang (Détournement du nouveau marié) », « Axia (Époux déloyal) »
D100-199	Transformation: man to animal	« Bisclavret » « Yonec » (Marie)	« x2.23 », « x3.7 » (Duan) ; « Du Xiaolei (Bru changée en truie) », « Cuzhi (Grillons de combat) » (Pu)
D537	Transformation by changing clothes	« Bisclavret » (Marie)	« Xianggao (En tigre vengeur) » (Pu)
D641.1	Lover as bird visits mistress	« Yonec » (Marie)	« Lüyi Nü (La Fille en vert) » (Pu)
D905	Magic storm	« Eliduc » (Marie)	« Poyang Shen (Le Dieu du lac Poyang) » (Pu)
D1500.1.4	Magic healing plant	« Eliduc » (Marie)	« Lu Xiancao (L'Herbe de vie des cerfs) » (Pu)
D1520.15	Transportation in magic ship	« Guigemar » (Marie)	« Peng Haiqiu (L'Inconnu) » (Pu)
F63.1	Mortal taken to heaven by heavenly maiden	« Lanval » (Marie)	« Xihu Zhu (La Princesse du lac) » (Pu)

F302	Fairy mistress: mortal man marries or lives with fairy mistress	« Lanval » (Marie)	« Pianpian (Pianpian, secourable sylphide) » (Pu)
F661.11	Skillful archer uses arrow as boomerang	« Guigemar » (Marie)	« 14.17 » (Duan)
H82.3	Tokens between lovers	« Guigemar », « Equitan », « Milun », « Eliduc » (Marie)	« Yinning (La Rieuse) », « Abao (Le Perroquet amoureux) », « Liansuo (Les oiseaux bleus) », « Fengxian (Miroir vigilant) », « Bai Yuyu (Le Bracelet d'or) » (Pu)
H461	Test of wife's patience	« Fresne » « Eliduc » (Marie) Griselidis (Perrault)	« Qie ji Zei (La concubine battue abat les bandits) », « Shao Nü (Jalousie vaincue) » (Pu)
H1385.3	Quest for vanished wife (mistress)	« Lanval » (Marie)	« Axia (Epoux déloyal) » (Pu)
K1911	The false bride (substituted bride)	« Fresne » (Marie)	« Jiemei Yijia (La cadette remplace l'aînée) » (Pu)
N731	Unexpected meeting of father and son	« Milun » (Marie)	« Yatou (La Petite) », « Tian Zicheng (Fantômes du lac) » (Pu)
Q40	Kindness rewarded	« Les Fées » (Perrault)	« x1.1 », « x1.3 », « x3.29 » (Duan) ; « Yesheng (Poisson aux concours) », « Shuizai (Rescapés de l'inondation) », « Yanwang (Rétribution de la jalousie) » (Pu)
Q280	Unkindness punished	Q211.8 Punishment for desire to murder « Equitan » (Marie) « Les Fées » (Perrault)	« x1.1 », « x1.3 » (Duan) ; « Yinghu Shen (Aigle et tigre, divinités vigilantes) » (Pu)
T111	Marriage [love] of mortal and supernatural being	« Guigemar » « Lanval » « Yonec » (Marie)	« 14.35 », « 14.29 », « x2.15 » (Duan) ; « Huabi (La Fresque) », « Qingfeng (Phénichette) » (Pu)

Parmi ces motifs similaires que nous avons triés, il est surprenant de relever que la plupart sont liés au surnaturel. Par exemple, nous signalons chez Marie de France, Perrault et Ye, le motif « B210. *Speaking animals* » : les animaux y sont doués de paroles. D'autres exemples, comme le motif « D905. *Magic Storm* » nous fait découvrir la tempête magique qui dévoile le crime d'adultère d'Eliduc et son amie dans le lai de Marie, ainsi que la tempête inattendue dans « Poyang Shen (Le Dieu du lac Poyang) » qui est le résultat de son irrespect envers des divinités. Le motif « D1500.1.4. *Magic healing plant* » nous permet de trouver l'herbe magique qui fait

renaître l'amie d'Eliduc chez Marie de France, et l'herbe de vie des cerfs qui peut redonner vie chez Pu.

Toutes ces catégorisations typologiques et thématiques nous permettent de constater une certaine cohérence de nos corpus français et chinois sur le plan sémantique, ce qui nous offre l'occasion de faire une « comparaison intergénérique ».

### 3 Des Anciens aux Modernes

Les cinq auteurs parlent tous de la relation entre les Anciens et les Modernes dans leurs textes.

Chez Marie de France, Tony Hunt divise le « prologue » en cinq sections dans son article intitulé « Glossing Marie de France » : l'obligation de partager les connaissances ou les savoir-faire (vv. 1-8), la sagesse des modernes qui élucident et améliorent les œuvres des anciens (vv. 9-22), l'étude des livres permettent d'éviter les méfaits et les vices (vv. 23-27), son intention de perpétuer le souvenir en faisant des lais (vv. 29-42) et la dédicace (vv.41<sup>256</sup>-56).<sup>257</sup> A partir de la lecture du prologue, il nous est facile à constater que l'apparition du *je* est fréquente dans la quatrième et la cinquième parties, à savoir que l'auteur précise son plan d'écriture et la dédicace au roi pour justifier son écriture à venir. Dans les trois premières sections, Marie nous fait découvrir le devoir des intellectuels du Moyen Âge : les érudits doivent partager leurs connaissances et leur savoir-faire à travers l'écriture. A l'égard des Anciens, les Modernes sont « comme des nains juchés sur des épaules de géants »<sup>258</sup>, les Modernes voient plus loin que les Anciens en refaisant les œuvres des Anciens :

Elle ne nous en offre pas moins, avec lui, un bon exemple de ce qu'une culture et une pensée « renaissantes » peuvent apporter de « moderne » à la littérature d'un temps, en stimulant la force créatrice, en l'incitant à s'exercer en dehors aussi de la tradition classique, à transférer dans de nouveaux champs l'ambition acquise au contact des anciens.<sup>259</sup>

Étudier une œuvre difficile nous protège en outre du vice et de la souffrance, car les

---

<sup>256</sup> Nous croyons qu'il s'agit probablement d'une erreur de comptage, il faut être vv. 43-56.

<sup>257</sup> Cf. HUNT, Tony, « Glossing Marie de France », *Romanische Forschungen*, vol. 86, no. 3/4, 1974, pp. 396–418. Disponible sur : [www.jstor.org/stable/27938109](http://www.jstor.org/stable/27938109) (consulté le 18 octobre 2018).

<sup>258</sup> La formule fameuse de Bernard de Chartres.

<sup>259</sup> Marie de France, *Les lais de Marie de France, op.cit.*, « Introduction », p. XVII.



Anciens souhaitent que les hommes de l'avenir puissent « percer le sens caché de leurs ouvrages », et les Modernes, selon Marie, ont « la capacité de faire jouer leur intelligence interprétative »<sup>260</sup>. Ces trois sections constituent par essence les trois raisons pour lesquelles Marie compose ses lais. De surcroît, c'est la mission du narrateur de transmettre le souvenir des Anciens, pour que les œuvres des Anciens ne sombrent pas dans l'oubli des Modernes, il s'agit par essence de « la fonction mémorielle » du lai au sens de Mireille Séguy qui met en lumière « [sa] nature mémorielle du lien qu'il noue avec son ascendance bretonne prétendue, désignée comme perdue ou plus précisément en instance de se perdre »<sup>261</sup>.

Chez Charles Perrault, la préface de 1695 nous fait découvrir ses réponses à la contestation des Anciens. Il y confronte ses trois contes aux trois fables des Anciens : la fable de Psyché (Ancien) par opposition à « Peau d'Asne » (Moderne), la fable de La Fontaine : « Jupiter et Le Métayer » (Ancien) par opposition aux « Souhaits ridicules » (Moderne), et La Matrone d'Éphèse (Ancien) par opposition à « Grisélidis » (Moderne). Premièrement, Perrault trouve que ces fables milésiennes sont de la même nature que ses contes. Par exemple, l'histoire de la Matrone d'Éphèse et celle de Grisélidis sont « l'une & l'autre des Nouvelles »<sup>262</sup>. « Apulée le fait raconter par une vieille femme, à une jeune fille [...] celui de Peau d'Asne est conté tous les jours à des Enfants par leurs Gouvernantes, & par leurs Grand'-meres »<sup>263</sup>. En outre, bien que la fable de La Fontaine soit « sérieuse » et que son conte soit « comique », ils partagent la même morale : « 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 »<sup>264</sup>. En tous les cas, ses contes ne sont pas « des choses frivoles », ils sont pareils aux « fables milésiennes si célèbres parmi les Grecs »<sup>265</sup>. Par ailleurs, ses contes sont en quelque sorte meilleurs que les fables

---

<sup>260</sup> MERCERON, Jacques E., « Sagesse et folie dans les Lais de Marie de France : expression lexicale, positionnements narratifs et significations », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 244, 2018, p. 334.

<sup>261</sup> SÉGUY, Mireille, « Un autre palimpseste. L'hypertextualité genettienne à l'épreuve de l'intertextualité médiévale : l'exemple des 'lais bretons' moyen-anglais », *op.cit.*, p. 3.

<sup>262</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, *op.cit.*, « Préface », p. [ii].

<sup>263</sup> *Idem.*

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. [iii].

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. [ii].

des Anciens : « Je pretens mesme que mes Fables meritent mieux d'estre racontées que la plupart des Contes anciens »<sup>266</sup>, car par exemple la morale donnée par la Matrone d'Éphèse est « tres mauvaise » : « 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 voie commune »<sup>267</sup>.

Dans l'épître de ses *Histoires ou contes du temps passé*, Perrault parle de nouveau des fables de la Fontaine (Ancien). Il est à noter que La Fontaine écrit aussi des contes frivoles, différents des contes de Perrault. Celui-ci donne souvent un effet de « simplicité » et une illusion enfantine à ses contes. En nous référant à l'épître de la Fontaine à Monsieur le Dauphin :

S'il y a quelque chose d'ingénieux dans la République des Lettres, on peut dire que c'est la manière dont Ésope a débité sa Morale. Il serait véritablement à souhaiter que d'autres mains que les miennes y eussent ajouté les ornements de la poésie, puisque le plus sage des Anciens a jugé qu'ils n'y étaient pas inutiles. [...] L'apparence [des fables] en est puerile, je le confesse ; mais ces puerilitez servent d'enveloppe à des veritez importantes.<sup>268</sup>

A l'instar de la Fontaine qui débite la « Morale » à la façon d'Ésope en faisant des fables, Perrault prononce la « Morale très-sensée » en racontant des contes, genre voisin de la fable. De surcroît, la « puérilité » des fables serait l'origine d'inspiration de la « simplicité » des contes de Perrault. Cela semble servir par ailleurs à contraster avec les contes frivoles de La Fontaine.

Du côté chinois, sous la domination du confucianisme dans la Chine impériale, les *zhiguai xiaoshuo* qui parlent des choses surnaturelles sont parmi les genres mal évalués :

La dichotomie date, en fait, de Confucius qui privilégie l'Histoire – au point de la réécrire et de déterminer pour toujours sa quasi sacralité – et rejette, à travers sa mise à distance des esprits (*Lunyu* 论语, « Entretiens »), VI-22, et surtout VII-21 ; la glose dit : « Les affaires relatives aux esprits et aux démons... ne peuvent servir à instruire » ; cf. aussi XI-12), tout récit relatif à l'étrange, *guai*, et donc au merveilleux mythique, *shen*.<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> *Idem*.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. [iv].

<sup>268</sup> LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers*, Paris, Chez Claude Barbin, 1668, « A Monseigneur le Dauphin », pp. [i-ii].

<sup>269</sup> MATHIEU, Rémi, « Mythe et histoire dans le *Huainanzi* », dans Charles LE BLANC et Rémi MATHIEU (dir.), *Approches critiques de la mythologie chinoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 358.

Donc, les deux auteurs chinois de *zhiguai xiaoshuo* doivent avant tout justifier leurs ouvrages en faisant référence aux œuvres des Anciens. Duan cite *Zhouyi* 周易 et *Shijing* 诗经. Le premier parle des choses étranges telles que « le chariot est pleinement chargé de fantômes », tandis que le poème intitulé « Qiyu 淇奥 » dans le dernier nous montre que le *junzi* 君子<sup>270</sup> devrait être à la fois sérieux et drôle. Il faut noter que *Zhouyi* et *Shijing* appartiennent aux cinq grands Classiques du confucianisme. Par l'intermédiaire desquels, Duan tente de nous convaincre que ses histoires étranges ne nuisent pas à la morale confucianiste qui tient à l'écart les choses merveilleuses ou fantastiques. Il en est de même pour Pu qui justifie ses ouvrages par le biais de la tradition des Anciens. Comme il dit dans sa préface, le grand poète Qu Yuan 屈原 est inspiré par le fantôme de montagne, alors que l'autre poète Li He 李贺, dont le surnom est le « fantôme des poèmes », aime bien chanter les monstres et les démons de toutes sortes.

Face aux Anciens qui font intervenir les puissances surnaturelles, les deux Modernes<sup>271</sup> choisissent de faire les *zhiguai xiaoshuo* à leur propre façon. Duan dit que ses ouvrages ne sont pas des grands classiques, mais ces histoires qu'on entend dans les rues constituent tout au moins des « sujets de conversation »<sup>272</sup> quand on est oisif. Autrement dit, il écrit ces *zhiguai xiaoshuo* plutôt pour se divertir ; tandis que Pu écrit des histoires « en vidant [sa] coupe pour ne constituer que l'ouvrage d'un ressenti isolé »<sup>273</sup>, c'est à dire que ses ouvrages servent à exprimer ses pensées et ses sentiments. En outre, il imite le style de biographie historique afin de rendre hommage au grand historien Sima Qian, en conséquence, nombre de ses récits finissent par un commentaire qui commence de la sorte : « Yishi Shi Yue 异史氏曰 : ... (Le chroniqueur de l'étrange dit : ...) » en nous rappelant la fin des récits historiques écrits par Sima Qian : « Taishi Gong yue 太史公曰 : ... (Taishi Gong dit : ...) ». Taishi Gong est une position officielle à l'époque de Sima Qian,

<sup>270</sup> S'il faut trouver un équivalent français ou anglais, le *junzi* 君子 est gentilhomme. Le confucianisme estime qu'un *junzi* ne devrait pas uniquement se référer à des aristocrates ou à des érudits, mais également à des personnes respectant des normes morales élevées. Cela devient un concept très important du confucianisme.

<sup>271</sup> Ici, les Modernes sont relatifs à leurs propres époques. Évidemment pour Pu Songling, Duan Chengshi fait partie de ses Anciens. Chaque Moderne est en même temps l'Ancien des générations à venir.

<sup>272</sup> DUAN, Chengshi, *Yuyang Zazu*, *op.cit.*, « avant-propos de Nuogao Ji », p. 520. Traduction personnelle.

<sup>273</sup> PU, Songling, *Chronique de l'étrange*, *op.cit.*, « Autochronique », p. 23.

donc celui-ci utilise Taishi Gong comme appellatif de soi-même dans ses récits historiques, tandis que Pu s'appelle dans ses ouvrages le chroniqueur de l'étrange. D', Ye tente de créer des ouvrages adaptés à ses lecteurs modernes. Dans son « Wenyitan : Sanshijiu (De l'art et la littérature : 39) », il dit que « ce serait une perte pour la nation si les enfants se contentaient de suivre les pas de leurs anciens. Ainsi, ils devraient s'orienter vers une nouvelle voie [...] »<sup>274</sup>. Il conseille alors de refaire les textes des Anciens :

Ce que nous lisions par le passé étaient certainement de bonnes œuvres. Mais beaucoup d'idées qu'ils contenaient n'étaient pas adaptées à l'époque moderne. Si l'on demande encore (aux enfants modernes) de les lire, ils leur nuiraient à leurs esprits insensiblement.<sup>275</sup>

Selon cette optique, il faut « leur fournir des œuvres nouvelles »<sup>276</sup>. Cependant, il n'oppose pas les ouvrages des Anciens et des Modernes : « La qualité des œuvres littéraires n'est pas jugée selon qu'ils sont écrits en chinois littéraire ou vernaculaire, ni selon qu'ils sont anciens ou modernes, mais selon les opinions de leurs auteurs »<sup>277</sup>.

Somme toute, d'après Marie de France, les Modernes ont pour mission de garder le souvenir des Anciens. Et c'est aux Modernes d'interpréter et de recréer les anciens ouvrages. Aux yeux de Charles Perrault, « sur des épaules de géants », les Modernes pourraient créer de meilleurs ouvrages que les Anciens. Il fait donc des contes de manière différente, ce qui donne un nouveau genre littéraire : le conte au sens moderne. Par ailleurs, les trois auteurs chinois n'opposent pas les Anciens et les Modernes. En revanche, ils citent les œuvres des Anciens pour justifier leurs ouvrages censés être frivoles par les confucianistes. D'ailleurs, Duan se laisse influencer par les récits historiques, donc il n'abandonne pas complètement la vérité comme son critère d'écriture, tandis que Pu se libère du joug pesant de la narration historiographique, il transforme cette entrave en son art personnel d'écrire. Ye tente de briser le stéréotype des anciens *zhiguai xiaoshuo* en créant à sa façon des *tonghua* modernes. En outre,

---

<sup>274</sup> YE, Shengtao, « Wenyitan : Sanshijiu (De l'art et la littérature : 39) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, p. 287. Traduction personnelle.

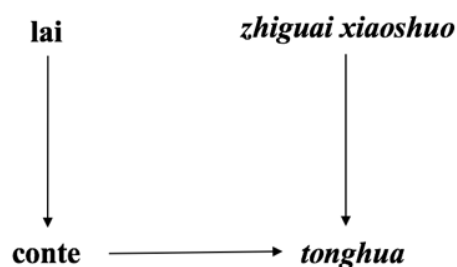
<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 288-289.

<sup>277</sup> YE, Shengtao, « Xiezu Mantan (De l'écriture) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, P. 336. Traduction personnelle.

cette évolution de l'ancien au nouveau se trouve également dans un changement de la langue utilisée : de l'ancien français chez Marie au moyen français chez Perrault, du chinois littéraire chez Duan et Pu au chinois vernaculaire chez Ye.

En se basant sur ces relations entre les Anciens et les Modernes, on constate que ces quatre genres littéraires de différentes époques ont leur propre originalité. Même s'ils sont tous étroitement liés au conte français, nous ne pouvons pas les homogénéiser. Par conséquent, notre travail n'est pas simplement une étude des contes, mais avant tout une recherche intergénérique. Leur parenté générique pourrait être considéré comme une évolution du genre ancien au genre moderne : du lai au conte, du *zhiguai xiaoshuo* au *tonghua*. Parmi ces quatre genres littéraires, c'est le *tonghua* qui est le plus complexe, car il est influencé non seulement par les *zhiguai xiaoshuo* mais aussi par les contes occidentaux. Nous pouvons faire un schéma explicatif de leurs liaisons réciproques comme suit :



## Synthèse

A ce stade de notre réflexion, nous remarquons ainsi une ambiguïté générique et une « parenté générique » entre nos corpus français et chinois. La première nous permet de découvrir la relation compliquée entre le texte et le genre littéraire, et les diversités littéraires et culturelles, alors que la dernière nous montre leurs ressemblances formelles et thématiques à travers une analyse typologique des contes. Toutes ces ressemblances et différences génériques nous permettent d'avoir un aperçu général de ces quatre genres littéraires. Par ailleurs, lorsque nous nous penchons sur les opinions des cinq auteurs sur la relation entre les Anciens et les Modernes, nous constatons que Marie tâche de conserver les souvenirs du passé, Perrault raconte des histoires ou des contes du temps passé avec des moralités à la façon moderne, Duan et

Pu recourent aux textes anciens pour justifier la légitimité de leurs contes étranges, et Ye met en parallèle les Anciens (la tradition) et les Modernes (la modernité) en mettant en scène la vie à la campagne et celle en ville. Toutes ces considérations montrent en effet une évolution d'un genre ancien à un genre moderne dans leur création littéraire : du lai au conte, du *zhiguai xiaoshuo* au *tonghua*, et du conte au *tonghua*. Par la suite, nous examinerons ces « contes » français et chinois plus profondément en faisant des analyses textuelles. Les deux chapitres suivants traiteront du temps et de l'espace qui sont mis en scène.

## Partie II Comparaison narratologique

### Chapitre 3 La « chronographie » : « intemporalité fausse » et « chronographie » calendaire

Le mot français « monde » se traduit en chinois par l'expression « *shi jie* 世界», ou dans un sens plus large, par « *yu zhou* 宇宙». Ce dernier signifie littéralement le temps et l'espace : le « *yu* » désigne l'espace et le « *zhou* » le temps. Ce terme vient de la classique taoïste intitulée *Huainan Zi* 淮南子 : « De l'Antiquité à nos jours, / Cela s'appelle : les temps [*zhou*]. / Quatre directions avec le haut et le bas, / Cela s'appelle : les espaces [*yu*] »<sup>278</sup>. D'un point de vue littéraire, il faut que l'écrivain place son histoire dans un monde fictif. Et pour construire un tel monde, le temps et l'espace sont indispensables, ou selon les termes de Dominique Maingueneau : « c'est dans la scénographie que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation »<sup>279</sup>. Dans cette perspective, force est de constater que la « chronographie » et la « topographie » sont deux éléments essentiels pour le développement narratif. Par conséquent, les deux premiers chapitres de cette partie seront consacrés à une étude spatio-temporelle de nos corpus français et chinois.

Avant de commencer les analyses, il faut préciser que la « chronographie » que nous analyserons se borne essentiellement à la chronographie de l'histoire, autrement dit, à partir duquel se développe la narration. Par exemple, dans le corpus français, c'est l'intemporalité tandis que dans le corpus chinois, c'est plus varié : il s'agit de « chronographie » calendaire chez Duan et Pu et de l'intemporalité chez Ye. Quant à la dimension spatiale, nous explorerons les lieux où se passent les aventures des

---

<sup>278</sup> LIU, An, *Les grands traités du Huainan zi*, traduit du chinois par Claude Larre, Isabelle Robinet, Elisabeth Rochat de la Vallée, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 136. La partie entre crochets est ajoutée par nous.

<sup>279</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op.cit., p. 191. On peut trouver une explication plus ancienne de la « chronographie » et de la « topographie » chez Pierre Fontanier, il y a sept catégories rhétoriques traditionnelles des sortes de description, parmi lesquelles la chronographie et la topographie qui sont classées en premier. La chronographie « caractérise vivement le temps d'un événement, par le concours des circonstances qui s'y rattachent » (1977 : 424). La topographie est la « description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc. » (1977 : 422). FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977. Et depuis Dominique Maingueneau, la chronographie et la topographie constituent deux éléments nécessaires pour la scénographie et le développement de l'énonciation.

protagonistes. Ces lieux appartiennent soit à un lieu symbolique, comme la forêt qui met en relation la réalité de nature et l'interprétation culturelle ; soit à un monde imaginaire, comme l'autre monde, qui nous présente un monde autre que le nôtre.

## 1 L'intemporalité chez Marie de France : souvenir du passé lointain

Nous citerons d'abord tous les indicateurs temporels et spatiaux dans les *Lais* de Marie de France.

Vos mosterai une aventure / Ki **en Bretagne** la Menur / Avint al tens anciënur. (« Guigemar », vv. 24-26)

Mut unt esté noble barun / Cil de **Bretaine**, li Bretun ! / Jadis suleient par pruësce (« Equitan », vv. 1-3)

Le lai del Freisne vus dirai / Sulunc le cunte que jeo sai. / En **Bretaine** jadis maneient / Dui chevalier ; veisin esteient. (« Fresne », vv. 1-4)

Jadis le poeit hum oïr / E sovent suleit avenir, [...] / En **Bretaie** maneit uns ber ; / Merveille l'ai oï loër (« Bisclavret », vv. 5-6, 15-16)

L'aventure d'un autre lai, / Cum ele avint, vus cunterai. / Faiz fu d'un mut gentil vassal : / En **bretans** l'apelent *Lanval*. (« Lanval », vv. 1-4)

Jadis avint en Normendie / Une aventure mut oïe [...] / Un lai en firent li **Bretun** : / De *Deus Amanz* reçuit le nun. (« Deus Amanz », vv.1-2, 5-6)

En **Breitaingne** maneit jadis / Uns riches hum, vielz e antis (« Yonec », vv. 11-12)

Une aventure vus dirai / Dunt li **Bretun** firent un lai. (« Laüstic », vv. 1-2)

Ici comenceraï *Milun* [...] / Dreit en **Brutaine** en est alez. (« Milun », v. 5, 320)

En **Bretaine** a Nantes maneit / Une dame ki mut valeit (« Chaitivel », vv. 9-10)

Plusur le m'unt cunté e dit / E jeo l'ai trové en escrit / De Tristram e de la reïne [...] / En **Cornouaille**<sup>280</sup> vait tut dreit / La u la reïne maneit. (« Chievrefoil », vv. 5-7, 27-28)

D'un mut anciën lai **bretun** / Le cunte e tute la reisun [...] / En **Bretaine** ot un chevalier (« Eliduc », vv. 1-2, 5)<sup>281</sup>

Voici un relevé d'indicateurs temporels et spatiaux :

Indicateurs temporels	Indicateurs spatiaux
al tens anciënur (1 lai)	Bretagne (12 lais)
<u>jadis</u> (5 lais)	
anciën (1 lai)	
Absence (5 lais : Lanval, Laüstic, Milun, Chaitivel, Chievrefoil)	

Nous constatons que la poétesse définit les indicateurs temporels dans sept lais, et les indicateurs spatiaux dans tous les lais, soit douze au total. L'absence d'indicateurs

<sup>280</sup> La Cornouaille est une ancienne division de la Bretagne.

<sup>281</sup> Nous mettons en gras les indicateurs spatiaux et soulignons les indicateurs temporels.



temporels se trouve dans cinq lais. Si nous les examinons, ce sont principalement « au temps ancien » et « jadis » qui marquent un passé lointain. Ces formules initiales signalent par essence une intemporalité :

Marie de France évoque bien une parole originelle qu'elle aurait souvent ouïe, mais du même coup elle la renvoie au néant, à une oralité fugace dont les traces sont de pure mémoire. Une stratégie d'énonciation est mise en place en effet, qui tend à brouiller les pistes en renvoyant le merveilleux, et avec lui l'ensemble de la matière, vers une époque indéfinie, mais très ancienne, vers ce *tens anciennur* (temps ancien) considéré comme temps origine ou temps de l'aventure.<sup>282</sup>

Outre cette intemporalité, le repère spatial « Bretagne » remplit ici également une fonction temporelle :

La Bretagne imaginaire est en effet perçue globalement comme un espace-temps particulièrement accueillant pour les fantasmes, un lieu magique où le désir trouve une légitimité poétique, où le rêve s'identifie à l'innocence d'aimer.<sup>283</sup>

Comme dans la parole de son personnage : « Meinte merveille avum veüe, / Ki en Bretaigne est avenue » (« Bisclavret », vv. 259-260), la Bretagne devient un espace mystérieux où les aventures sont mises en scène dans un temps indéfini.

D'après Marie de France, écrire des lais sert à la « remembrance » (« Equitan », v.7), c'est-à-dire à tirer les anciennes aventures de l'oubli. A cet égard, cette intemporalité tend encore à préserver le souvenir du *tens anciennur* pour toujours. Autrement dit, l'intemporalité signifie en fait l'éternité chez Marie de France. Avec « un retour du passé dans le présent », la poétesse « abolit la distinction des époques et fait tomber les barrières du temps »<sup>284</sup>. Dans cette optique, elle fait renaître les anciennes histoires dans le présent. Reprenons ici les trois temps de Francis Dubost pour mettre en relation le passé et le présent chez Marie de France :

[...] le temps de l'*aventure*, fiction d'un événement qui aurait réellement eu lieu ; le temps du lai breton, fiction d'un avant texte, ou d'un chant, greffé sur l'*aventure* ; le présent du lai recomposé par Marie, d'après une source orale ou écrite, troisième degré de la fiction. Le texte se présente ainsi comme un art de la mémoire pour éviter de déclarer la part immense qu'il fait à l'imaginaire.<sup>285</sup>

---

<sup>282</sup> DUBOST, Francis, *La merveille médiévale*, Paris, Éditions Champion, 2016, p. 208.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>285</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles) : l'Autre*,

Nous remarquons ainsi une multi-chronographie dans les lais de Marie : la chronographie fictive (le temps de l’aventure), celle du passé (le temps du lai breton) et celle du présent (le présent du lai recomposé par Marie).

## 2 L’intemporalité chez Charles Perrault : trait générique et symbole de la fiction

Perrault désigne premièrement le temps de ses histoires dans le titre du recueil : ce sont des histoires ou contes « du temps passé ». Cela est pareil au *tens anciennur* des *Lais* de Marie de France, c’est le « temps origine » ou le « temps de l’aventure ». Quand nous examinons les indicateurs temporels chez Perrault, il s’agit d’intemporalité. Nous constatons que la plupart des contes commencent par la célèbre formule stéréotypée : « il était une fois » ; à l’exception de deux textes : « Grisélidis » et « Le Maître Chat ou le Chat botté ». Nous découvrirons par la suite les fonctions de cette formule.

Indicateurs temporels	Textes	Nombre de textes
« Il était une fois... »	« Peau d’Asne », « Les souhaits ridicules », « La belle au bois dormant », « Le petit chaperon rouge », « La Barbe bleüe », « Les Fées », « Cendrillon », « Riquet à la Houppe », « Le petit Poucet »	9
Absence	« Grisélidis », « Le Maître Chat ou le Chat botté »	2

### 2.1 La formule stéréotypée « il était une fois »

Les contes de Perrault commencent généralement par la formule stéréotypée : « il était une fois... ». Nous constatons que neuf contes commencent ainsi. Cet incipit traditionnel suggère au lecteur qu’il s’agit d’un conte (souvent merveilleux). A cet égard, cette formule assume premièrement une fonction générique chez Perrault. Dans les recueils de Perrault, « l’énoncé inaugural “Il estoit une fois...” », est commun à sept des huit textes du recueil en prose et aux deux contes en vers »<sup>286</sup>. Jean-Michel Adam a analysé précisément ces deux exceptions – « Le Chat botté » et « La Barbe bleüe » – qui « affaiblissent la corrélation entre le sous-titre générique “Conte” et l’incipit “Il

*l’Ailleurs, l’Autrefois, op.cit.*, p. 151.

<sup>286</sup> ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes, op.cit.*, p. 237.

était une fois...” »<sup>287</sup>. « *Le Chat botté* est le seul conte à ne pas commencer par le même incipit que les autres et, en 1697, *La Barbe bleue* n’est plus sous-titré “Conte”, tout en conservant, en revanche, l’incipit générique. »<sup>288</sup> Cet affaiblissement est pourtant assez ténu. Examinons l’incipit du « Chat botté » :

Un Meunier ne laissa pour tout biens à trois enfans qu’il avoit, que son Moulin, son Asne, & son Chat. Les partages furent bien-tôt faits, ny le Notaire, ny le Procureur n’y furent point appelés.

« Le Maistre Chat ou le Chat botté »<sup>289</sup>

Nous constatons une absence à la fois de circonstances temporelles et spatiales dans cette introduction. Le conte nous parle d’un Meunier qui laisse tous ses biens à ses trois fils. Conformément au métier de meunier, nous pouvons déduire que le conte commencerait dans un village. Mais c’est quand même difficile pour nous de le situer dans un temps précis. A cet égard, il s’agit également d’intemporalité, mais sans formule « il était une fois... ». Quant à « La Barbe bleüe », même si l’auteur ne l’a pas sous-titré « Conte », la clef magique dévoile plus ou moins sa liaison au merveilleux. Cette « petite touche de merveilleux qui exclurait le récit du genre de la nouvelle »<sup>290</sup>. L’autre absence de la formule « il était une fois... » se trouve dans « Griselidis ». Notons que Perrault sous-titre ce récit « nouvelle ». Ce genre littéraire d’inspiration réaliste permet à « Griselidis » de ne plus employer la formule « il était une fois... » qui suggérerait plutôt un conte du temps passé. Néanmoins, si nous examinons de plus près l’incipit de ce récit, il s’agit de même d’intemporalité.

Au pied des célèbres montagnes  
Où le Pô s’échappant de dessous ses roseaux,  
Va dans le sein des prochaines campagnes  
Promener ses naissantes eaux,  
Vivait un jeune et vaillant Prince, ...

« Griselidis »<sup>291</sup>

« Le début de Griselidis se différencie clairement de celui des deux contes par la

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>288</sup> *Idem.*

<sup>289</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, pp. 83-84.

<sup>290</sup> BELMONT, Nicole, « La Barbe bleue en Utopie », *Fabula*, vol. 53 (3-4), 2012, p. 179.

<sup>291</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l’édition originale de 1695-1697*, *op.cit.*, p. 5.

présence d'indications géographiques précises qui, de plus, réfèrent à un lieu transalpin intertextuellement lié à la lettre de Pétrarque et sa réécriture de la *novella* de Boccace [...] »<sup>292</sup>. En tous les cas, nous ne pouvons pas déduire l'époque précise où vit ce héros princier. De surcroît, « le temps de l'imparfait nous renvoie à un passé indéfini ; tout au plus l'auteur parle-t-il dans sa dédicace "A Mademoiselle" des "antiques leçons" données par Griselidis [...] »<sup>293</sup>. En conséquence, même si cette histoire se situe dans un cadre réaliste suggéré par son sous-titre générique « nouvelle », elle se trouve dans l'intemporalité comme le conte. L'absence d'éléments merveilleux situe « Griselidis » dans le genre de la nouvelle. De toute manière, la formule stéréotypée indiquant l'intemporalité est l'une des marques génériques des contes de Perrault.

Ensuite, cette temporalité imprécise nous rappelle le *tens anciennur* de Marie de France. Les premiers mots du conte semblent servir à une évocation du « temps passé », comme indiqué dans le titre du recueil *Histoires ou contes du temps passé*. Christophe Carlier en dit que « le conteur nous inscrit dans une chronologie nostalgique, écho d'un temps durable et révolu où sans doute était possible ce qui n'a plus cours aujourd'hui »<sup>294</sup>. Ainsi, cette formule a un pouvoir « merveilleux » de brouiller les limites chronologiques. De surcroît, Perrault laisse la liberté aux lecteurs de situer ce qu'ils lisent dans le temps qu'ils désirent. Ce serait l'un des moyens qui permettent à ses contes d'opérer encore leur charme sur les lecteurs d'aujourd'hui.

Par ailleurs, cette circonstance temporelle floue sert à dresser une barrière spatiale entre le monde réel et l'autre monde. On entrera immédiatement dans l'autre monde du conte une fois qu'on aura lu « il était une fois » :

Les formules *once, una vez, enimal, une fois* « ne figurent pas ici un autre Temps, mais un autre univers. Un univers régi par un Temps propre, n'ayant qu'une ressemblance fort lointaine avec celui qu'indiquent les horloges (Weinrich 1973 : 46). [...] Le lecteur entre en douceur dans le monde en quelque sorte présumé de la fiction, acceptant les changements de lois qui rendent possibles les ogres et les fées, les bottes et clés magiques et autres

---

<sup>292</sup> ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes*, op.cit., p. 236.

<sup>293</sup> LECLERC, Marie-Dominique, « Les avatars de Griselidis », *Merveilles & contes*, vol. 5(2), 1991-12-01, p. 210.

<sup>294</sup> CARLIER, Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 2016, p. 41.

pantoufles de verre, l'aisance verbale du Chat botté et de Compère le Loup.<sup>295</sup>

Dans cette optique, cette formule permet aux lecteurs d'accepter plus facilement les règles du monde merveilleux, bien que celles-ci soient souvent contre les lois naturelles. La formule « il était une fois... » creuse la distance qui nous sépare de la réalité : ainsi, les lecteurs ne mettront pas en doute les animaux doués de paroles, les fées, et les monstres cannibales comme les ogres, car tout le prodige se trouve dans un monde imaginaire.

## 2.2 Le déguisement du temps de Perrault en intemporalité

Néanmoins, sous la forme intemporelle, Perrault sème ses contes de références implicites à son époque et au contexte d'écriture de ses textes, soit la cour de Louis XIV :

Les références de Perrault à la société contemporaine sont de deux types. Il y a d'abord les références non marquées, qui servent simplement à ancrer le récit dans une certaine réalité, pour que celui-ci *représente* quelque chose et ne soit pas du pur *discours*. Ces références permettent de lire, dans les dons des six fées à l'héroïne, l'idéal féminin de l'aristocratie du XVII<sup>e</sup> siècle, et dans la description du château enchanté qui se réveille un reflet de Versailles.<sup>296</sup>

L'intemporalité selon Perrault est en fait un « trompe-l'œil » de coupure entre la réalité et la fiction. L'auteur cache la temporalité derrière des éléments non temporels, comme ceux qui sont mentionnés ci-dessus : l'idéal féminin formé comme la belle au bois dormant, le château ressemblant à Versailles. Par exemple, dans « Peau d'Asne », nous trouvons la monnaie spéciale appartenant à l'époque de Perrault, les écus au soleil : « Le conte de *Peau d'Ane* nous situe donc dans la période entre 1640 et 1689, puisque les “écus au soleil” du conte sont déclarés “louis de toute manière” »<sup>297</sup>. De plus, d'après Gérard Gélinas, le roi parfait dans « Griselidis » fait allusion à Louis XIV<sup>298</sup>. Mary Elisabeth Storer nous donne davantage de détails comme suit :

Toutes les classes sociales y sont représentées, les fastes de l'aristocratie, les ambitions de la

---

<sup>295</sup> ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes*, *op.cit.*, pp. 241-242.

<sup>296</sup> SIMONSENS, Michèle, *Perrault : Contes*, *op.cit.*, pp. 54-55.

<sup>297</sup> GÉLINAS, Gérard, *Enquête sur les Contes de Perrault*, *op.cit.*, p. 21.

<sup>298</sup> Cf. l'ouvrage mentionné *supra* : *Enquête sur les Contes de Perrault*, *op.cit.*, pp. 21-30.

bourgeoisie montante, le monde paysan avec ses travaux des champs, sa misère et sa famine, fréquente au XVII<sup>e</sup> siècle. Ce souci réaliste va jusqu'à la description précise des mœurs culinaires : eau et pain noir pour le père paysan de Griselidis, viandes en tous genres pour les rois et les princesses.<sup>299</sup>

Aussi les contes de Perrault constituent-ils par essence « un miroir fidèle »<sup>300</sup> de son époque.

Notons par ailleurs que « la féerie est rendue vraisemblable, contemporaine pour ainsi dire, et une atmosphère de réalité est créée par des détails »<sup>301</sup>. Mary Elizabeth Storer remarque nombre de détails dans son ouvrage intitulé *La mode des contes de fées* :

Lorsque la Belle au Bois Dormant s'éveille après son sommeil de cent ans, elle est habillée en *collet monté*, mode qui datait précisément d'un siècle au moment où Perrault écrivait ses contes. Ce qui rapprochait les contes de ses contemporains, leur prête aujourd'hui un charmant air antique. Ainsi la sauce Robert commandée par l'ogresse, fine gourmande, sauce inventée par un célèbre cuisinier sous Louis XIV, [...] On sait que les citrons et les oranges étaient alors très rares et recherchés ; [...] Que Cendrillon en offre à ses sœurs au bal, c'est donc une marque de grande faveur. Les miroirs où les sœurs de Cendrillon se voyaient des pieds à la tête étaient plus rares qu'aujourd'hui et, par conséquent, dignes de remarque. Le salon des miroirs, où La Belle au Bois Dormant soupait avec la compagnie, évoque la Galerie des Glaces de Versailles.<sup>302</sup>

Nous avons également remarqué d'autres traces de l'actualité sociale. Marc Soriano met en lumière le système de « prêts gagés » dans « Le petit Poucet ». Lors de la première fois que le couple de bûcherons abandonne ses enfants dans la forêt, le Seigneur du Village leur donne dix écus qu'« il leur [avait promis] il y [a] longtemps, & dont ils n'[espéraient] plus rien »<sup>303</sup>, ce qui constitue en fait « un trait de satire » selon Marc Soriano :

Nous serions tentés, à notre époque, d'interpréter cette remarque comme un trait de satire ou au moins de mauvaise humeur contre ce seigneur qui laisse si longtemps impayée une dette alors que ses débiteurs meurent de faim.<sup>304</sup>

Il souligne encore que « le système des prêts gagés est impitoyable ; s'ils ne paient

---

<sup>299</sup> RUFFEL, David, *Les contes de Perrault (1694-1697), illustrés par Gustave Doré*, Paris, Hatier, 2006, p. 93.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>301</sup> STORER, Mary Elisabeth, *La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928, p. 103.

<sup>302</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>303</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, pp. 191-192.

<sup>304</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op.cit.*, p. 184.

pas aux dates convenues, leur terre ne leur appartient plus ; elle vient grossir le bien du prêteur qui fait rapidement fortune et, raflant argent et terre, peut brûler les étapes de l'ascension sociale »<sup>305</sup>. En tous les cas, comme les roturiers sont souvent pauvres, ils sont à la merci de l'aristocratie. Ainsi, nous ne pourrions que difficilement leur reprocher de ne pas prendre en main leur destin, car la survie est le problème le plus important de leur vie.

L'achat de postes constitue un autre moyen de réaliser une ascension sociale dans les contes de Perrault. A la fin du conte intitulé « La Barbe bleüe », l'héroïne achète des « Charges de Capitaine »<sup>306</sup> à ses deux frères, qui sont respectivement dragon et mousquetaire. En consultant les glossaires de l'époque, Marc Escola résume ainsi :

[...] le Dictionnaire non de l'Académie mais de Furetière enseigne la différence entre les gradés, qui achètent une gloire sans risques, et la simple chair à canon (les dragons sont des « cavaliers sans bottes, qui marchent à cheval et qui combattent à pied, allant les premiers à la charge comme des enfants perdus » ; les mousquetaires, ceux « qui portent le mousquet dans les compagnies d'infanterie », avaient plus de bravoure que de fortune, comme on le sait depuis Dumas ; une charge de capitaine mettait donc les deux frères à l'abri des risques du métier militaire).<sup>307</sup>

De même, dans « Le petit Pouçet », après que le benjamin a multiplié ses gains en rapportant des nouvelles au Roi et aux Dames, à l'aide de ses bottes de sept lieues, il achète à ses frères et à son père « des Offices de nouvelle création »<sup>308</sup>, que Marc Escola définit en ces termes :

[...] charges de collecteurs des deniers publics dont les titulaires, qui payaient d'abord leur fonction, percevaient un pourcentage régulier... ou irrégulier ; la précision « de nouvelle création » vient en outre ancrer le conte dans l'actualité immédiatement contemporaine : on créait de nouveaux offices à chaque fois que le budget royal avait besoin d'une avance de trésorerie, et notamment pour financer les guerres.<sup>309</sup>

Il n'est par ailleurs guère surprenant de découvrir cette problématique sociale dans les contes de Perrault, car celle-ci fait partie de son expérience personnelle : « En 1654, Pierre Perrault achète la charge de Receveur des Finances de Paris et prend son frère

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>306</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 80.

<sup>307</sup> ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op.cit.*, pp. 95-96.

<sup>308</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 228.

<sup>309</sup> ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op.cit.*, p. 95.

Charles pour commis »<sup>310</sup>.

Pour conclure, ces détails liés aux actualités sociales sont révélateurs de la réalité de l'époque, tels que la misère du peuple et le problème du régime administratif. Le conteur français dissimule la réalité de son époque derrière l'intemporalité de ses récits.

### **3 La « chronographie » calendaire chez Duan Chengshi : tradition historiographique**

A la différence de l'intemporalité chez Marie de France et Charles Perrault, la plupart des histoires de Duan Chengshi sont situées dans un « chronographie » calendaire, par exemple, dans « 14.22 », l'histoire se passe dans la « douzième année des Yixi 义熙 (416) »<sup>311</sup>, et dans « x2.24 », l'action se déroule « au début des années Yuanhe 元和 (806) »<sup>312</sup>. Sous l'influence d'une tradition historiographique, la véracité importe le plus à la narration des *zhiguai xiaoshuo* des Tang, situer une histoire dans un temps calendaire est souvent considéré comme une exigence narrative du *zhiguai xiaoshuo* pour garantir l'exactitude de l'histoire. Notons que l'exigence de la véracité désigne par essence la fidélité de l'auteur à ce qu'il entend ou voit. Par conséquent, il lui faut juste rapporter l'année de sa source, et la plupart des indications de temps servent à confirmer la véracité de l'histoire racontée. Autrement dit, celles-ci n'ont pas de fonction narrative. Même si nous les supprimons, les histoires peuvent suivre leur cours. Voilà pourquoi certains indicateurs temporels se trouvent à la fin du récit, par exemple dans « x3.15 », qui se termine par : « Cette année était la première année de Zhenyuan 贞元 (789) »<sup>313</sup>.

En outre, à part les indicateurs temporels, il y a aussi des événements historiques mentionnés pour signaler un temps précis de l'histoire. Prenons l'exemple de « x1.14 ». Le texte commence comme suit : « L'année où Liu Zhen 刘稹 rassembla un grand nombre de soldats pour se rebeller contre le gouvernement impérial [...] »<sup>314</sup>. Dans

---

<sup>310</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, op.cit., p. 255.

<sup>311</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, op.cit., p. 539. Traduction personnelle.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 843. Traduction personnelle.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 871. Traduction personnelle.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 811. Traduction personnelle.



l'Histoire chinoise, cette année est exactement la troisième année de Huichang 会昌, soit 843 (sur le calendrier grégorien). Dans ce genre de textes, les événements historiques servent souvent à introduire des personnages historiques réels dans la fiction : Liu Zhen est en effet le personnage secondaire de ce récit.

Cependant, il faut noter que, même s'il y a des indicateurs temporels précis qui situent le récit dans un contexte historique, le temps de certaines intrigues est souvent flou, interprété par des termes comme « un jour » et « un soir ».

#### **4 La « chronographie » estompée et la distorsion temporelle chez Pu Songling : fonction narrative**

##### **4.1 Le temps estompé**

Pu situe certaines histoires dans un temps calendaire, afin de les placer dans un contexte socio-politique donné. Dans ce cas-là, les indicateurs temporels assument une certaine fonction narrative. Par exemple, « Cuzhi (Grillons de combat) » est mis en scène sous le règne de l'empereur Xuanzong, car celui-ci est passionné du combat de grillons. En outre, « il y a deux centaines de *chuanqi*<sup>315</sup> qui nous font découvrir le mieux l'art de Pu ne sont pas placés dans le temps calendaire »<sup>316</sup>. Le critique littéraire Feng Zhenluan 冯镇峦 estime que Pu brouille délibérément le temps de l'histoire : « Un soir, un mois, un jour, *Liaozhai* emploie souvent ce genre d'indicateurs temporels flous, il se peut que les lecteurs n'en soient pas conscients, mais je le vois »<sup>317</sup>. Par exemple, le « Tian Qilang (L'Ami Tian) » est inspiré d'un récit historiographique dans le « *Shiji* : Biographies des assassins », Pu emploie « une nuit » en effaçant le temps indiqué dans sa source historique – « après une quarantaine d'années, un assassin nommé Nie Zheng est apparu dans la région de Zhi »<sup>318</sup>.

---

<sup>315</sup> Luxun dit que Pu emploie le mode narratif du *chuanqi* pour écrire les *zhiguai xiaoshuo*. A la différence des *zhiguai xiaoshuo* inscrits dans le registre fictif et étrange, les *chuanqi* sont généralement réalistes. Donc certains chercheurs croient que deux centaines de textes sont des *chuanqi*.

<sup>316</sup> ZHANG, Yi et SHEN, Chaohui, « Lun Liaozhai Zhiyi Xushi Shijian Kedu de Renwenhua (Étude culturelle du temps narratif de *Liaozhai Zhiyi*) », *Science and Technology Consulting Herald*, no. 19, 2007-07-01, p. 123. Traduction personnelle.

<sup>317</sup> FENG, Zhenluan, « Lugong Nü Pizhu (annotation de “Lugong Nü”) », dans Youhe ZHANG (dir.), *Liaozhai Zhiyi (édition de Sanhui)*, Shanghai, Shanghai Classics Publishing House, 1986, p. 294. Traduction personnelle.

<sup>318</sup> SIMA, Qian, *Shiji*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2010, p. 5470. Traduction personnelle. Il est à noter que les faits historiques sont rapportés par l'historien selon l'ordre chronologique. Donc le temps indiqué ici est en effet pendant la période des Royaumes combattants.

## 4.2 La distorsion temporelle

### 4.2.1 Le temps dans les trois mondes

Nous constatons souvent trois sphères spatiales dans les croyances chinoises traditionnelles et les anciens *xiaoshuo*, on les appelle les trois mondes : le monde divin, le monde humain et le monde souterrain des morts. Pu donne une variation temporelle sur la base de ces trois mondes. Dans « Fen Die (La fille exilée ici-bas) », le héros ne passe que quelques jours dans l'île des Immortels. Lorsqu'il regagne le monde humain, seize ans se sont écoulés. Il en est de même dans « Jia Fenzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) ». Quand le héros nommé Jia se rend à la grotte divine, son fils n'a que sept ans. Il y passe seulement quelques jours. Cependant, lors de son retour chez lui, son petit-fils cadet a plus de cinquante ans. Autrement dit, il a passé environ cent années humaines dans la grotte divine. A cet égard, le temps coule plus vite dans le monde humain que le monde divin.

Dans le recueil de Pu, nous n'avons pas trouvé le temps spécifique du monde souterrain. Cependant, nous pouvons nous référer aux ouvrages de Duan, où seul un conte parle du temps du monde souterrain : dans « x1.8 », « les trois ans pour les fantômes ne sont que trois jours pour les êtres humains »<sup>319</sup>. Par l'intermédiaire de ces exemples, nous remarquons que par rapport au temps d'ici-bas, le temps du monde divin passe plus lentement, alors que le temps du monde souterrain passe plus vite. Cela reflète une perception du temps chez les humains. Personne ne désire mourir, donc l'être humain espère que le temps du monde souterrain passe plus vite ; au contraire, la vie dans le monde divin est insouciant et confortable, on souhaite alors que le temps du monde divin puisse passer plus lentement. C'est en fait un refus de la mort et une aspiration à la vie éternelle. A part ces trois mondes, nous découvrons encore une distorsion temporelle dans le monde du rêve. Dans « Xu Huangliang (Un nouveau « Rêve du millet jaune ») », le protagoniste connaît trois vies dans son rêve. Mais dans le monde humain, ce rêve compte seulement une demi-journée.

---

<sup>319</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zuzu, op.cit.*, p. 802. Traduction personnelle.

#### 4.2.2 La manipulation du temps

Il semble que certains personnages prodiges de Pu puissent manipuler le temps, à savoir briser la barrière temporelle. Dans « Tou tao (Pour le vol d'une pêche) », le magicien fait apparaître une pêche fraîche en plein hiver. Grâce à la magie du prêtre taoïste, la graine de poirier germe, fleurit et donne des fruits en un instant dans « Zhong li (Un poirier magique) ». Dans ces deux cas, l'auteur essaie de mélanger l'enchantement et l'art de créer des illusions à l'aide de la distorsion temporelle.

#### 4.2.3 Le concept de « trois vies »

La notion de « trois vies » est une fusion des concepts confucéens et bouddhistes. Les trois vies signifient la vie antérieure, la vie présente et la vie ultérieure. Avant l'influence de la loi bouddhiste du *karma*, le confucianisme fait valoir « *xianshi bao* 现世报 » (cause-effet dans la vie présente). Comme Kongzi 孔子 dit dans *Zhong Yong* 中庸 :

Si grande fut la piété filiale de Shun !  
Sa (vertu) fut celle d'un Sage accompli,  
et sa dignité fut celle d'un Fils du Ciel,  
il posséda les richesses comprises entre les quatre mers,  
ses ancêtres ont agréé ses sacrifices  
et ses descendants ont conservé de tels sacrifices [à son égard].  
C'est qu'en effet une si grande (vertu)  
conduit infailliblement à obtenir un tel rang,  
un tel Bonheur matériel,  
un tel renom,  
une telle longévité.<sup>320</sup>

Kongzi exalte les hommes vertueux. Il cite Shun 舜 en exemple. L'empereur Yao 尧 passe le trône à Shun en raison de sa haute moralité. Il en résulte que la personne vertueuse peut certainement obtenir gloire, richesse et longévité de vie. En bref, le confucianisme préconise le concept de « *xianshi bao* 现世报 » : le bonheur ou le malheur du pays et de l'individu sont causés par les conduites bonnes ou mauvaises

---

<sup>320</sup> Zisi, *Zhong Yong ou La Régulation à usage ordinaire*, texte traduit, introduit et commenté par François Jullien, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1993, pp. 67-68. Zisi est le petit-fils de Kongzi. En outre, la partie entre les crochets est faite par le traducteur ; tandis que la partie entre les parenthèses est modifiée par moi. Le mot original entre les parenthèses est 德 (*de*). Il signifie ici plutôt « la vertu » que « la capacité » selon François Jullien.

de l'empereur ou de l'individu lui-même, comme Mengzi 孟子 dit : « Il n'est de malheurs ou de bonheurs que l'on n'ait soi-même provoqués »<sup>321</sup>. Tant que l'on respecte les valeurs morales, on réussira. Par ailleurs, c'est souvent l'individu qui reçoit lui-même les récompenses et les sanctions. Mais parfois ces résultats toucheront aussi sa famille et sa descendance future, car c'est la caractéristique fondamentale de la société patriarcale basée sur les liens du sang. Néanmoins, en réalité, ceux qui peuvent recevoir des récompenses ou des sanctions sont peu nombreux. Ainsi, lorsque la loi bouddhiste de *karma* est introduite en Chine, elle est rapidement acceptée par le peuple chinois qui en fait le concept des trois vies. Le moine célèbre de la dynastie des Jin nommé Huiyuan 慧远 interprète le *karma* des trois vies dans le *Sanbao Lun* 三报论 (*Du karma des trois vies*) comme suit :

Le *karma* est composé de trois types de cause-effet. Premièrement, la cause de la vie présente donne un effet dans la vie présente. Deuxièmement, la cause de la vie antérieure donne un effet dans la vie présente. Troisièmement, la cause de la vie présente donne un effet dans la vie ultérieure. Si c'est l'individu qui fait le bien ou le mal, ce sera lui-même qui reçoit les effets concernés. Celui dans le deuxième type reçoit l'effet dès sa naissance. Et celui dans le troisième type pourrait recevoir son effet dans la deuxième vie, ou la troisième vie, ou la centième vie, ou même la millième vie.<sup>322</sup>

Somme toute, les trois vies signifient par essence la vie du passé, la vie du présent et la vie du futur. Ces trois vies constituent un temps infini et une vie éternelle. Ce concept supplée le défaut du concept confucianiste de relation cause-effet dans la vie présente. L'infinité des trois vies permet aux anciens Chinois de retrouver confiance dans les croyances morales. Dans un certain sens, ce concept fournit un soutien éthique à la stabilité sociale.

Dans les textes de Pu, le concept des trois vies devient une structure narrative. L'auteur affaiblit ses rôles éthiques et religieux. L'infinité des trois vies lui permet d'élargir l'horizon temporel de ses personnages. Reprenons l'exemple le plus typique de « Xu Huangliang (Un nouveau 'Rêve du millet jaune') ». Nous y trouvons une critique du gouvernement impérial au lieu d'un didactisme moral. Dans le rêve du

---

<sup>321</sup> Mengzi, *Mencius*, traduit par André Lévy, Paris, Éditions YOU-FENG, 2015, p. 62.

<sup>322</sup> Seng You, *Hongming ji (Recueil de Hongming)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2011, p. 100. Traduction personnelle.

héros nommé Zeng, il est premier ministre au cours de sa première vie. Il accomplit un acte de favoritisme en recommandant à l'empereur de donner à son ami le poste d'édit impérial, et qui plus est, il abuse de son autorité pour une rancune privée : « Zeng se sentait fort aise de pouvoir ainsi régler nouvelles rancunes et vieilles grâces »<sup>323</sup>. C'est en fait une représentation de la société impériale. A cette époque, nombre de fonctionnaires recherchent l'appui des puissants et forment des clans au service de leurs ambitions personnelles. L'auteur attribue notamment la faute à l'empereur, qui consent tacitement aux corruptions et crimes : l'empereur reçoit une accusation contre Zeng, mais il gage « par-devers lui le document sans le divulguer »<sup>324</sup>. En outre, nous pouvons constater la répulsion du conteur envers ces fonctionnaires malveillants. Pu lui réserve ainsi une fin tragique de sa première vie : il est tué par l'une des victimes par suite de ses crimes. Quand son fantôme arrive aux enfers, le roi des enfers le critique ainsi : « Tromper son seigneur et porter préjudice à l'État est un crime impardonnable passible du chaudron rempli d'huile bouillante »<sup>325</sup>. Il endure une douleur immense aux enfers à cause des crimes qu'il a commis dans sa vie antérieure. La loi du *karma* remplit ici une fonction narrative : le châtement qu'il reçoit aux enfers constitue le premier effet de ses mauvaises conduites dans la première vie.

Dans sa deuxième vie, il naît fille de mendiants. Sur le plan narratif, sa vie misérable résulte en fait de ses crimes perpétrés dans sa première vie. Or, d'un point de vue sociologique, c'est la représentation affligeante de la situation féminine de son temps. Elle est vendue par ses parents à un âge très jeune : la fille de mendiants est vendue à quatorze ans « comme concubine et servante à un bachelier Gu »<sup>326</sup>. Après le mariage, elle est maltraitée par la femme principale : « Il ne se passait de jours sans qu'elle la fouettât. »<sup>327</sup> Elle est ensuite accusée faussement de tuer son mari étant donné l'adultère, et est donc condamnée « à l'épouvantable peine de la mort lente »<sup>328</sup>.

---

<sup>323</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 584.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 586.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 587.

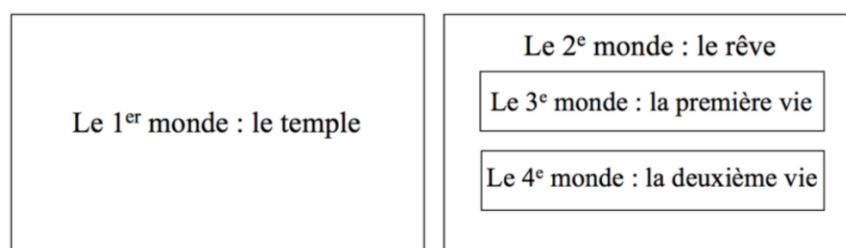
<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 589.

<sup>327</sup> *Idem.*

<sup>328</sup> *Idem.*

Ce sont non seulement des événements de la fiction mais aussi de la réalité sociale. La reconfiguration des matières réelles relie la société impériale chinoise et le monde fictif.

Par le biais de la relation de cause à effet, l'auteur crée ainsi quatre mondes fictifs. Le premier monde est celui où vit le protagoniste, basé sur le monde réel, c'est exactement le temple où il s'abrite de la pluie. Le deuxième monde est le monde créé par le rêve du protagoniste. Ce monde du rêve est composé en outre de deux mondes : l'un de la première vie et l'autre de la deuxième vie du protagoniste. A cet égard, dans ce conte de Pu, la temporalité est étroitement liée à la construction spatiale.



## 5 L'intemporalité chez Ye Shengtao : symbole de la fiction

Chez Ye, nous remarquons une absence d'indicateurs temporels. Cette intemporalité nous fait entrer dans le monde de *tonghua* dès le début du récit. Par rapport aux *zhiguai xiaoshuo*, il est aisé pour nous de les distinguer des *tonghua* par le biais des personnages et des lieux où se déroulent ces récits. Les *tonghua* créés pour les enfants apparaissent au début du XX<sup>e</sup> siècle. Et dans les *tonghua* de Ye, les protagonistes sont généralement des enfants, des adolescents et des animaux ; alors que dans les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et Pu, les héros sont principalement des anciens lettrés. Cela suggère de même différentes époques où sont créées ces œuvres littéraires. D'ailleurs, ces *tonghua* se déroulent dans la ville et la campagne. L'époque de Ye se situe au début de la modernisation chinoise. En tant qu'auteur des *tonghua*, Ye constate les avantages et les désavantages de la modernisation. Il confronte alors la ville et la campagne dans ses œuvres : la ville signifie la modernité tandis que la campagne incarne la tradition. En revanche, dans ces *zhiguai xiaoshuo*, les mondes fictifs sont composés de bâtiments typiques de la Chine impériale : résidence

officielle d'un mandarin, pavillon traditionnel et palais impérial. Ainsi, même sans indicateurs temporels, nous pouvons identifier l'époque approximative des histoires à travers ses personnages et ses indicateurs spatiaux.

La « chronographie » des *tonghua* de Ye est souvent organisée par le développement de l'histoire sans indicateurs temporels. Par exemple, dans « Lüxing Jia (Le Voyageur) », le protagoniste est présenté au début du récit :

Dans une planète lointaine vivait un grand voyageur. Il visita le Saturne, le Jupiter, l'Uranus, et le Neptune. Il y avait une année qu'il ne voyagea plus et resta chez lui. Puisqu'il trouvait que c'était ennuyeux de rester à la maison, il pensa à voyager quelque part. [...] Il partit alors pour la Terre.<sup>329</sup>

Nous découvrirons par la suite son voyage sur la Terre.

En outre, certains récits sont organisés selon l'âge du protagoniste. Prenons l'exemple de « Shazi (L'Idiot) » :

Personne ne savait le nom de l'Idiot.

Dès sa naissance, il fut abandonné dans le grand tiroir attaché au mur de l'orphelinat. [...]

Quand il avait deux ans, [...]

Quand il avait six ans, [...] <sup>330</sup>

En tous les cas, l'évolution de l'âge du protagoniste fait également partie du développement de l'intrigue. A cet égard, l'intemporalité se dissimule derrière les intrigues chez Ye.

Somme toute, par comparaison, nous remarquons, dans nos corpus français et chinois, l'intemporalité chez Marie de France, Perrault et Ye, et le « chronographie » calendaire chez Duan et Pu.

L'intemporalité renforce le caractère fictif du récit qui permet aux lecteurs d'accepter plus facilement le registre merveilleux du lai, du conte et du *tonghua*<sup>331</sup>. En sus du caractère fictif, l'intemporalité donne différents effets de sens à ses lecteurs. Chez Marie de France, l'intemporalité sert à rappeler le souvenir de l'ancien temps.

---

<sup>329</sup> YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, op.cit., p. 112.

<sup>330</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>331</sup> Sous l'influence des contes occidentaux, les *tonghua* chinois ont un registre plutôt merveilleux au lieu du registre étrange des *zhiguai xiaoshuo*.

Elle suggère un travail dépourvu de « chronographie » calendaire, une création collective transmise de bouches à oreilles et une réécriture des anciennes histoires pour la « *remembrance* » (« prologue », v. 35). Comme Milena Mikhaïlova-Makarius le précise, « le temps ancien et fabuleux des Bretons, présent dans leurs histoires, est donné par Marie à ses contemporains, à son propre présent, mais aussi lecteurs d'un présent futur, le nôtre »<sup>332</sup>. A cet égard, l'intemporalité des lais de Marie permet une rencontre du passé et du présent. Et la répétition de l'incipit – « il était une fois... » – constitue un trait distinctif des contes de Perrault. D'ailleurs, comme nous l'avons dit *supra*, Perrault cache l'époque où il vit derrière cette intemporalité. Celle-ci nous permet de sortir de la réalité pour entrer dans l'imaginaire. Par contre, les indices donnés par l'auteur, comme les écus au soleil, nous invitent à pénétrer plus profondément ses histoires en retournant dans la réalité. Nous constatons ainsi une « intemporalité fausse » et un aller-retour entre l'imaginaire et la réalité.

Quant à l'intemporalité des *tonghua* de Ye, elle sert, d'une part, à donner un effet imaginaire. Et, d'autre part, une étude spatiale nous aidera à identifier l'époque où vit l'auteur sous la forme intemporelle. Cette intemporalité relie la tradition de l'ancienne Chine à la modernité de la nouvelle Chine.

Dans les *zhiguai xiaoshuo*, en revanche, les deux auteurs chinois situent souvent leurs histoires dans une « chronographie calendaire » qui serait plutôt une illusion de la réalité. Par exemple, chez Duan, la plupart des récits commencent par un indicateur temporel, comme « pendant les années Yuanhe<sup>333</sup> »<sup>334</sup>. Le temps calendaire semble servir à répondre à la tradition historiographique qui exige la véracité de ce qu'on écrit : « Quant à la véracité qu'ils disent, il suffit qu'elle se conforme aux faits qu'ils ont entendus et vus »<sup>335</sup>. Ainsi, la « chronographie calendaire » sert plutôt à fournir une preuve de la source de leurs histoires chez Duan, mais ne sert à rien dans le cadre narratif. Chez Pu, la « chronographie calendaire » de certains récits est arrangée soigneusement par l'auteur. Ce dernier situe ses histoires dans un contexte socio-

<sup>332</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France, op.cit.*, p. 22.

<sup>333</sup> Dans l'Histoire chinoise, les années Yuanhe indiquent le règne de l'empereur Tang Xianzong : 806-820.

<sup>334</sup> Les textes « 15.4 », « 15.11 », « x1.6 », « x2.8 » commencent par « pendant les années Yuanhe » chez Duan.

<sup>335</sup> SHI, Zhongyi, *Zhongxi Bijiao Shixue Xintan (Nouvelle tentative des études de la poétique comparatiste sino-occidentale)*, Kaifeng, Henan University Press, 2008, p. 188. Traduction personnelle.



politique donné. Reprenons l'exemple de « Cuzhi (Grillons de combat) » : l'âme d'un enfant se métamorphose en grillon de combat pour sauver sa famille. L'auteur situe l'histoire dans un contexte réel : sous le règne de l'empereur Xuanzong 宣宗 qui se passionne pour le combat de grillons. Cela donne un effet de réel en diminuant l'étrangeté de la métamorphose de l'enfant. Dans ce cas, la « chronographie calendaire » remplit en effet une fonction narrative.

### Synthèse

Ces analyses comparatives nous invitent à découvrir le cadre temporel de l'histoire. Celui-ci nous permet de constater comment ces cinq conteurs français et chinois créent la « chronographie » en se basant sur différentes traditions narratives : tradition d'imitation du côté français et tradition historiographique du côté chinois. Quand il s'agit de cadre temporel, les lais de Marie de France et les contes de Perrault nous invitent à un passé lointain, car ils sont tous intemporels, ce qui correspond à l'idée des deux conteurs français. Marie dit dans le prologue que ses lais sont composés afin de garder le souvenir tandis que Perrault signale déjà dans le titre de son recueil qu'il raconte des histoires ou de contes du temps passé. Même si certains éléments contemporains sont trouvés chez Perrault, comme les écus au soleil, ils sont relativement peu nombreux et moins évidents. En revanche, sous l'influence de la tradition historiographique, les deux conteurs chinois situent généralement leurs histoires à un temps calendaire. Celui chez Duan répond à une exigence historiographique alors que celui chez Pu nous renvoie à un passé fixé pour remplir une fonction narrative, comme contextualiser ses histoires. Quant aux *tonghua* de Ye, même s'ils sont également intemporels en apparence, les éléments assez modernes, tels que l'industrie, le pousse-pousse et la voiture, nous situent plutôt au commencement de la modernisation de la Chine. A cet égard, l'intemporalité des contes de Ye sert plutôt à inscrire le présent du conteur dans le passé. Le chapitre suivant sera centré sur les analyses de la « topographie » des contes français et chinois.



## Chapitre 4 La « topographie » : les mondes-ci et les autres mondes

### 1 Le monde-ci et l'autre monde chez Marie de France

Nous remarquons chez Marie de France certains toponymes réels : « Quelques noms de lieu réels, de loin en loin, enracinent les histoires ici et là, dans le pays de Galles ou le Northumberland, à Saint-Malo ou à Pitres dans l'Eure »<sup>336</sup>. Cependant, de nombreuses histoires se passent dans des lieux inconnus. Ainsi, la « topographie » est aussi floue que la « chronographie » dans les lais de Marie. Nous pourrions néanmoins remarquer quelques lieux symboliques, comme la forêt, la rivière et la mer. D'ailleurs, comme nous l'avons mentionné *supra*, les *Lais* de Marie de France ont deux registres littéraires : réaliste et merveilleux. Donc, il s'agit d'un monde réaliste ou de l'autre monde merveilleux.

#### 1.1 La « topographie » symbolique dans le monde-ci : la forêt, la rivière et la mer

##### 1.1.1 La forêt

La forêt sert premièrement à dresser une barrière spatiale : « where protagonists encounter *le merveilleux* ('Celtic wonder'), that is, they are engaged with supernatural forces common in Marie's Breton and Welsh sources »<sup>337</sup>. Étant donné que la poétesse situe toutes ses histoires dans un milieu aristocratique, le héros par excellence est le chevalier. La forêt apparaît alors régulièrement dans les *Lais* de Marie de France, car la chasse dans la forêt est une activité importante du chevalier :

La profession des chevaliers exigeait une bonne condition physique et un entraînement régulier au combat. La chasse, leur plaisir favori, leur fournissait l'occasion d'affronter, dans les vastes forêts, des animaux sauvages encore nombreux en Europe occidentale, avec l'arc mais aussi avec la lance et l'épée.<sup>338</sup>

Et l'aventure des chevaliers débute souvent par une partie de chasse. Par exemple, Guigemar chasse dans la forêt au fond de laquelle il rencontre la biche blanche : « En l'espeise d'un grant buissun / Vit une bise od un foün » (vv. 89-90). La forêt constitue

---

<sup>336</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p. 89.

<sup>337</sup> WHALEN, Logan E et PICKENS, Rupert T, « Gardens and Anti-Gardens in Marie de France's Lais », *Romance Philology*, vol. 66, 2012, p. 187.

<sup>338</sup> FLORI, Jean, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012, p. 131.

ainsi l'une des frontières<sup>339</sup> entre le monde humain de Guigemar et le monde féérique de la Dame. En outre, dans « Fresne », la suivante de la dame abandonne la princesse dans le frêne en traversant la forêt : « En un grant chemin est entree, / Ki en la forest l'ad menee. / Parmi le bois sa veie tint » (vv. 139-141) ; la forêt sépare ainsi Fresne de ses parents, le pays où naît Fresne de celui où elle grandit. De plus, Bisclavret mène sa vie sauvage sous la forme d'un loup au fond de la forêt :

« Dame, jeo devien bisclavret.  
En cele grant forest me met  
Al plus espés de la gaudine,  
S'i vif de preie e de ravine. » (vv. 63-66)

D'un côté, la forêt est dotée d'une double nature : réelle et merveilleuse, elle permet donc la métamorphose animale. D'un autre côté, elle donne asile à ceux qui sont expulsés du monde civilisé.

La forêt est d'ailleurs un lieu de rencontre. Guigemar y rencontre la biche blanche qui le guide vers l'autre monde. Bisclavret rencontre le roi qui lui permet de regagner le monde civilisé : « Des que il ad le rei choisi, / Vers lui curut quere merci. » (vv. 145-146) Tristan et la reine se retrouvent en cachette dans la forêt : « Dedenz le bois celui trova / Que plus amot que rien vivant » (vv. 92-93).

La forêt constitue enfin le lieu mystique qui permet de cacher des secrets. Dans le cas de Tristan et la reine, la forêt promet l'amour secret. Un autre exemple, dans « Eliduc », c'est dans la chapelle au fond de la forêt qu'Eliduc met le corps de son amie : « El bois alot, a la chapele, / La u giseit la dameisele » (vv. 967-968) ; la forêt renferme à la fois l'amour secret d'Eliduc et le corps de son amie. Qui plus est, c'est dans la même forêt qu'on trouve les herbes magiques qui sauvent la vie de Guilliadon.

### 1.1.2 La rivière et la mer

A l'instar de la forêt, la rivière et la mer constituent d'abord une frontière entre le monde-ci et l'autre monde. Dans « Lanval », le chevalier éponyme rencontre deux messagères féériques au bord de l'eau : « La u il gist en teu maniere, / Garda aval lez

---

<sup>339</sup> La mer où Guigemar trouve une nef magique est l'autre frontière entre deux mondes.

la riviere, / Si vit venir deus dameiseles » (vv. 53-55). Ici, la rivière sépare le monde humain de Lanval de l'autre monde de la fée-amante. Dans le cas de Guigemar, Après le voyage par la mer, le chevalier arrive dans l'autre monde. En outre, la dame de Guigemar se sauve de l'emprisonnement et retrouve son ami en traversant la mer.

Par ailleurs, la mer apparaît trois fois chez Marie : « Guigemar », « Milun » et « Eliduc ». Dans le cas de « Milun », le fils de Milon traverse deux fois la mer dans le lai : la première fois qu'il traverse la mer, c'est pour poursuivre une aventure afin de gagner la gloire :

A Suhthamptune vait passer ;  
Cum il ainz pot se mist en mer.  
A Barbefluet est arivez,  
Dreit en Brutaine en est alez.  
La despendi e turneia,  
As riches hummes s'acuinta. (vv. 317-322)

La deuxième fois qu'il traverse la mer avec son père retrouvé, il arrive à son pays de naissance et retrouve sa mère :

Mer passerent hastivement,  
Bon oré eurent e fort vent. [...]  
N'i ot essuigne ne respit :  
Tant eirent que il sunt venu  
Al chastel u la dame fu.  
Mut par fu liee de sun fiz  
Ki tant esteit pruz e gentiz. (vv. 505-506, 520-524)

Ainsi, dans ce lai, la mer permet au jeune homme de rencontrer son père Milon et de retrouver sa mère. En d'autres termes, c'est par la traversée de la mer qu'il retrouve sa propre identité en rebâtissant ses relations avec la famille et la société.

De surcroît, dans « Eliduc », la tempête en mer nous dévoile l'amour secret entre Eliduc et Guilliadon. Au début, tout est normal et calme : « Bon vent eurent e bon oré / E tut le tens aseüré » (vv. 813-814). Mais il survient la tempête lorsqu'on aborde :

Mes quant il durent ariver,  
Une turmente eurent en mer  
E un vent devant eus leva,  
Ki luin del hafne les geta ;  
Lur verge brusa e fendi

E tut lur sigle desrumpi. (vv. 815-820)

L'un des matelots rejette la faute sur leur amour secret :

Femme leal espuse avez  
E sur celi autre enmenez  
Cuntre Deu e cuntre la lei,  
Cuntre dreiture e cuntre fei (vv. 835-838)

Cet amour secret constitue ainsi le péché qui met en fureur Dieu.

En somme, la traversée de la mer permet aux protagonistes de se retrouver. Guigemar n'est plus indifférent à l'amour, au contraire, il témoigne son empressement amoureux à la dame. Eliduc s'éprend de Guilliadon en celant leur mariage après la première traversée de la mer. Lors de son retour, il choisit de cacher son amour adultère à sa femme. Puis, il fait une fugue amoureuse avec son amie lors de la deuxième traversée de la mer. Dans le cas du fils de Milon, il connaît un changement de la condition sociale : il gagne une bonne réputation et retrouve ses parents.

## 1.2 Le monde-ci : référence au monde réel

Le registre réaliste de certains lais de Marie de France nous invite à un monde humain en excluant l'autre monde. Autrement dit, ces lais délivrent un effet de réel, comme dans « Equitan », « Fresne », « Deus Amanz », « Laüstic », « Milun », « Chaitivel », « Chievrefoil » et « Eliduc »<sup>340</sup>. La vraisemblance y occupe une place plus importante que dans les autres lais. Ainsi, nous y trouvons souvent un seul monde fictif : c'est plutôt un monde « banal, ordinaire, vulgaire »<sup>341</sup> selon Philippe Ménard. Dans un milieu aristocratique, le château apparaît le plus souvent dans ce monde banal : les dames mal mariées y sont enfermées par leurs maris cruels, donc le château constitue le lieu où se rencontrent les dames et leurs amants-chevaliers. Ce monde humain serait en effet la représentation du monde féodal du Moyen Âge. Les personnages qui y vivent sont jugés ainsi par les valeurs morales de la société féodale. Il n'est pas difficile pour nous d'identifier les tragédies dans les lais à la réalité

---

<sup>340</sup> Il faut noter que dans « Deus Amanz » et « Eliduc », il y a des éléments merveilleux, comme la potion magique et les herbes magiques. Mais la vraisemblance prévaut sur le merveilleux. Ainsi la poétesse met en scène ses personnages plutôt dans le monde humain.

<sup>341</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p. 95.

cruelle : les dames mal mariées par suite de l'alliance politique, les maris jaloux et cruels qui surveillent tout le temps leurs femmes, l'amour interdit entre les dames et les chevaliers du fait de l'adultère, et l'une des sœurs jumelles abandonnée en raison du préjugé. Tous ces malheurs humains raccourcissent la distance entre le monde fictif et le monde féodal réel.

### 1.3 L'autre monde : « ascension » du monde réel

« Le celte n'est jamais tourné vers le passé ; il se nourrit du passé et construit son avenir. C'est une preuve de sa confiance. C'est aussi le mythe d'Avallon : le Celte a toujours les yeux tournés au-dehors, au-dessus du réel, vers le pays de l'éternelle jeunesse. »<sup>342</sup> Ainsi est né l'autre monde. Chez Marie de France, il y a le monde de l'amour dans « Guigemar », Avalon dans « Lanval » et le monde souterrain dans « Yonec ». Quelque merveilleux que soient ces autres mondes, ils sont toujours créés à partir du monde réel, comme Edgar Allan Poe a écrit dans la lettre à James Russell Lowell : « We cannot imagine what is not »<sup>343</sup>. De ce point de vue, les autres mondes seraient la reconfiguration du monde féodal de l'époque de Marie de France. Citons à titre d'exemple le lai « Yonec ». L'ensemble des bâtiments spécifiques – remparts de la cité, maisons, salles, tours, bourg, donjon, château, palais – composent non seulement une cité médiévale mais aussi un monde imaginaire.

Asez pres ot une cité.  
De mur fu close tut entour ;  
N'i ot mesun, sale ne tur  
Ki ne parust tute d'argent ;  
Mut sunt riche li mandement.  
Devers le burc sunt li mareis  
E les forez e li difeis.  
De l'autre part, vers le dunjun,  
Curt une ewe tut environ ; [...]  
La porte aval fu desfermee ;  
La dame est en la vile entree  
Tuz jurs après le sanc novel,  
Par mi le burc, desk'al chastel. [...]

---

<sup>342</sup> MARKALE, Jean, *Les Celtes et la civilisation celtique : mythe et histoire*, Paris, Payot, 1969, p. 472.

<sup>343</sup> POE, Edgar Allan, « 2 July (1844) : Edgar Allan Poe to James Russell Lowell », disponible sur : <http://theamericanreader.com/2-july-1844-edgar-allan-poe-to-james-russell-lowell/> (consulté le 24 juillet 2020).

El paleis vient al pavement, [...] (vv. 360-368, 371-374, 377)

De plus, l'autre monde est peuplé de personnages représentatifs de l'aristocratie du monde féodal : les chevaliers (chevalier *faé* de « Yonec ») et les dames (dame mal mariée<sup>344</sup> de Guigemar, *pucele* de Lanval).

Cependant, cette analogie n'est pas suffisante pour confondre avec la réalité, car les différences sont assez évidentes à l'intérieur des ressemblances. L'autre monde est un monde « féerique, supérieur [et] idéal »<sup>345</sup>.

La féerie de l'autre monde se trouve essentiellement dans des éléments merveilleux, par exemple, les personnages merveilleux : le loup-garou, les fées et les chevaliers *faés*, ainsi que les objets surnaturels : la nef magique et les nœuds qui pourraient être seulement défaits par la dame et Guigemar, le philtre magique des deux amants, l'anneau offert par Muldumarec qui peut effacer le souvenir du mari de la dame, et les herbes magiques qui permettent à Guilliadon de revenir à la vie.

La supériorité de l'autre monde réside dans le luxe du château, comme le pavillon merveilleux de la fée dans « Lanval » :

De si qu'al tref l'unt amené,  
Ki mut fu beaus e bien asis ;  
La reïne Semiramis,  
Quant ele ot unkes plus aveir  
E plus pussaunce e plus saveir,  
Ne l'emperere Octovian,  
N'esligasent le destre pan.  
Un aigle d'or ot desus mis ;  
De cel ne sai dire le pris,  
Ne des cordes ne des peissuns  
Ki del tref tiennent les giruns :  
Suz ciel n'ad rei kis esligast  
Pur nul aveir k'il i donast ! (« Lanval », vv. 80-92)

Quoi qu'il en soit, dans ce lai, il s'agit d'un palais que ni la reine Sémiramis ni l'empereur August ne peuvent posséder. Autrement dit, sa somptuosité dépasse toute la richesse d'ici-bas. La même splendeur se trouve dans la chambre de Muldumarec :

---

<sup>344</sup> L'identité féerique de cette dame mal mariée de Guigemar n'est pas indiquée de façon directe par Marie de France. Selon notre hypothèse, elle est en fait une fée. L'analyse concernée se trouvera dans le chapitre des « Personnages surnaturels ».

<sup>345</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p. 95.



En la tierce chambre est entree ;  
Le lit sun ami ad trové.  
Li pecol sunt d'or esmeré ;  
Ne sai mie les dras preisier ;  
Li cirgë e li chandelier,  
Ki nuit e jur sunt alumé,  
Valent tut l'or d'une cité. (« Yonec », vv. 390-396)

L'idéal de l'autre monde se trouve alors dans l'amour. Selon Jean Frappier, l'autre monde permet un amour idéal :

Le concept de l'Autre Monde, d'un « autre monde », s'étend aisément au domaine de l'amour courtois. Les adeptes de la *fine amor* ne s'enferment-ils pas dans un univers à eux, privilégié, interdit aux profanes, réservé à une élite, hors des lois de la morale courante et de la servitude sociale ? Il s'est trouvé un accord entre le thème féerique de l'Autre Monde et les rêves de la *fine amor*, le souhait et la volonté d'aimer autrement que le commun des gens.<sup>346</sup>

A la faveur de la rencontre amoureuse avec la dame de l'autre monde, Guigemar guérit sa blessure tant physique que morale, notons que son indifférence à l'amour est incurable dans le monde humain. L'amour du chevalier *faé* permet à la dame mal mariée de retrouver sa beauté et sa joie. D'ailleurs, l'amour de la fée apporte à Lanval la richesse qu'il ne peut recevoir à la cour d'Arthur : « li reis rien ne li dona » (« Lanval », v. 31). L'amour idéal réalise la vie idéale qui est absente dans le monde humain.

Puisqu'on ne peut entrer dans l'autre monde qu'en traversant les barrières comme la forêt ou la mer, comment assurer la distance entre les deux mondes ? Reprenons ici les analyses de Laurence Harf-Lancner, qui dit que « la fonction de l'interdit » garde les deux mondes à distance.

L'union d'un mortel et d'une fée crée une communication entre deux mondes irréductiblement étrangers, le monde des humains et le monde des dieux. Cette communication ne peut s'établir que dans le respect d'un écart entre les deux mondes : c'est la fonction de l'interdit. En transgressant l'interdit, le héros supprime cet écart et menace l'équilibre du rapport entre les dieux et les hommes. Le départ de l'être surnaturel, une fois sa mission accomplie, peut également être analysé comme le sacrifice du médiateur entre les deux univers : « Trop civilisateur, trop proche de toutes les satisfactions, champion d'une humanité efficiente mais de pouvoirs étrangers, l'être *faé* est l'antithèse ambiguë, redoutable, trouble, incompréhensible, fascinante de la normalité humaine. » Il doit être sacrifié pour que

---

<sup>346</sup> FRAPPIER, Jean, « Remarques sur la structure du lai : essai de définition et de classement », *op.cit.*, p. 31.

cesse une confusion dangereuse entre le profane et le sacré.<sup>347</sup>

Tel est le cas dans « Lanval » : la fonction de l'interdit permet au protagoniste d'avoir une liaison amoureuse avec la fée. Toutefois, le fait que Lanval déclare son amour à la fée devant la reine transgresse l'interdit, l'équilibre du rapport entre le chevalier et la fée est ainsi rompu : la fée n'apparaîtra plus à son appel. Dans cette optique, l'amour secret dans « Guigemar » et l'invisibilité de Muldumarec dans « Yonec » assument la même fonction que l'interdit de la fée. Dans les deux premiers cas, en considération de l'amour adultère, le secret et la mesure constituent les lois qu'il faut respecter. Une fois que leur amour est dévoilé, l'équilibre entre deux mondes est rompu. Le déséquilibre oblige alors Guigemar à rentrer dans son propre monde, le chevalier *faé* à reposer éternellement dans l'autre monde, et Lanval calomnié par la reine à aller dans l'autre monde avec la fée. Nous y constatons alors les allers et retours entre deux mondes. Si le héros humain résout son problème, il peut rentrer dans le monde humain, comme Guigemar qui retrouve la capacité d'aimer la femme. Si son problème ne peut pas être résolu, il va définitivement dans l'autre monde, comme Lanval qui ne reçoit jamais un traitement équitable de son seigneur.

## **2 L'autre monde composé par des lieux symboliques chez Charles Perrault**

Les contes de Perrault sont principalement situés dans l'autre monde. Nous centrerons par la suite une discussion sur les lieux symboliques chez Perrault, comme la forêt, le château et la fontaine.

### **2.1 La forêt**

L'imaginaire de la forêt est dominé par « l'expansion et l'opacité »<sup>348</sup>. Chez Marie de France, nous découvrons le double visage de la forêt : d'un côté, elle est le lieu où des chevaliers commencent leurs aventures, comme Guigemar qui y rencontre la biche blanche et commence son aventure d'amour ; de l'autre côté, elle est le lieu où se réfugient des créatures mystérieuses, comme le loup-garou. Chez Perrault, la

---

<sup>347</sup> HARF-LANCNER, Laurence, *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, op.cit., p. 50.

<sup>348</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op.cit., p. 314.

signification symbolique de la forêt hérite d'une part de la tradition médiévale, et d'autre part, elle se développe en extension.

La forêt constitue premièrement un lieu d'aventure, comme la rencontre amoureuse pour le cas de Grisélidis : le protagoniste princier la rencontre lors de la chasse « dans les plus creux du bois »<sup>349</sup>. Dans « La belle au bois dormant », le prince trouve la princesse endormie dans « un grand bois fort épais »<sup>350</sup>. La fille aînée dans « Les Fées » rencontre dans « la Forest prochaine »<sup>351</sup> le prince qui l'épousera. Riquet à la Houppe se mariera à la fin du conte avec la princesse qu'il rencontre dans la forêt : « Un jour qu'elle (la princesse) s'estoit retirée dans un bois pour y plaindre son malheur »<sup>352</sup>. Ensuite, c'est le lieu où l'on rencontre des créatures surnaturelles. Comme « dans le Bois »<sup>353</sup> Jupiter apparaît devant le Bûcheron en lui donnant trois souhaits, ceux-ci lui permettent de devenir riche « à jamais »<sup>354</sup>.

La forêt symbolise en outre les dangers dans l'aventure. Le petit chaperon rouge y rencontre le loup qui la mangera. L'ogre qui aime manger les enfants habite dans la forêt où sont abandonnés le petit poucet et ses frères.

Au surplus, la forêt sous-entend le mystère et la magie. Le château de la belle au bois dormant se cache dans la forêt épaisse sous la magie de la fée :

il crut dans un quart d'heure tout au tour du parc une si grande quantité de grands arbres & de petits, de ronces & d'épines entrelassées les unes dans les autres, que beste ny homme n'y auroit pu passer.<sup>355</sup>

A cet égard, cette forêt enchantée constitue un refuge de la princesse endormie pendant cent ans :

On comprend que la forêt soit un monde protecteur qui cache aux regards curieux et profanateurs le château de la Belle au Bois Dormant, jusqu'à l'heure fixée par le destin, où elle s'ouvrira pour livrer passage au Prince.<sup>356</sup>

---

<sup>349</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., « Grisélidis », p. 13.

<sup>350</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 19.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>352</sup> *Ibid.*, pp. 157-158.

<sup>353</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., « Les Souhaits ridicules », p. 5.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>355</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 18.

<sup>356</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences*, Paris, Biblio 17, suppléments aux *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1997, p. 76.

Ainsi, cent ans après, les tours « au-dessus d'un grand bois fort épais »<sup>357</sup> susciteront l'intérêt du prince. Lorsque celui-ci décide de partir à l'aventure dans ce bois, « tous ces grands arbres, ces ronces & ces épines s'écarterent d'elles-mêmes pour le laisser passer »<sup>358</sup> sous le pouvoir magique. Cela nous donne un effet fatidique, en ce sens que le prince est prédestiné à réveiller la princesse, donc tous les arbres, les ronces et les épines lui donnent un passage en s'écartant automatiquement. Dans ce cas, il nous semble pertinent de reprendre l'opinion de Francis Dubost qui se base néanmoins sur des textes médiévaux pour qualifier ce texte du XVII<sup>e</sup> siècle : « l'imaginaire de l'espace croise ainsi l'imaginaire du temps »<sup>359</sup>.

Finalement, les protagonistes se détournent facilement du droit chemin dans la forêt. C'est le cas du prince de « Griselidis » qui prend « une route détournée / Où nul des Chasseurs ne le suit »<sup>360</sup> ; et du petit chaperon rouge, laquelle, séduite par le Loup, est détournée du droit chemin en prenant « le chemin le plus long »<sup>361</sup>. Donc, la forêt est le lieu où l'on se perd. Toutefois, se perdre est parfois pour mieux se retrouver, comme le prince de Griselidis retrouve son amour pour la femme.

## 2.2 Le château

« Dans son ouvrage consacré à l'*Art fantastique*, Marcel Brion considère que le château s'oppose à la forêt comme le formel s'oppose à l'informel, le monde construit à l'univers sauvage, la culture à la nature, l'immuable au mouvant »<sup>362</sup>. A l'instar de Marie de France qui place ses histoires dans un milieu aristocratique, Perrault nous écrit aussi les histoires des princes et des princesses. Le château constitue ainsi le lieu principal où se passent ces histoires. Mais à la différence des châteaux de Marie de France qui servent principalement à enfermer les dames mal mariées, les châteaux de Perrault constituent souvent le lieu de départ ou d'arrivée de l'aventure des

---

<sup>357</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 19.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>359</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op.cit., p. 316.

<sup>360</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p. 13.

<sup>361</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op.cit., p. 51.

<sup>362</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op.cit., p. 352.

protagonistes. Peau d'âne, par exemple, part à l'aventure depuis un château pour cause d'inceste qui la menace. Le château nous donne alors un effet de la peur dans ce conte. En outre, le prince s'aventure à aller au château de la princesse au bois dormant ; Cendrillon va à la rencontre du prince au bal du château et elle s'y marie enfin avec le prince ; le Chat botté aide son maître à s'emparer du château de l'ogre, ce qui lui vaut le mariage avec la princesse ; la sœur aînée dans « Les Fées » est reçue dans un château comme l'épouse du prince. Dans ces exemples, le château signifie souvent la fin heureuse de l'aventure. Il nous donne ainsi une aspiration au mariage ou, plus exactement, à l'ascension sociale à l'aide du mariage royal.

### 2.3 La fontaine

Dans les ouvrages littéraires médiévaux, les fées apparaissent souvent au bord de l'eau, comme dans le lai « Lanval » de Marie de France, les messagères de la fée vont à la rencontre de Lanval au bord de la rivière : « sur une ewe curant » (v. 45). Il arrive un cas similaire dans « Les Fées » de Perrault. Les deux sœurs rencontrent les fées au bord de la fontaine. L'exemple médiéval et celui du XVII<sup>e</sup> siècle justifient qu'« au bord de l'eau » suggèrent souvent l'« apparition de la fée » : « L'apparition de la fée, près de la fontaine, rappelle le lien entre le sacré, le merveilleux, le surnaturel et l'eau »<sup>363</sup>. Dans « Les Souhais ridicules », Achéron est une rivière mythique qui symbolise la mort<sup>364</sup>. La vie du bûcheron est tellement pénible qu'il veut mourir « aux bords de l'Acheron »<sup>365</sup>. En revanche, la rivière dans « Le Chat botté » sert à faire renaître le protagoniste. En suivant le conseil du Chat botté, le fils du meunier prend un bain dans la rivière. Après cette purification par l'eau, ce pauvre fils du meunier renaît comme le Marquis de Carabas. Yvette Saupé explique cette renaissance par la symbolique de la rivière :

La rivière figure ici une véritable cuve baptismale qui lave le jeune homme de son humble condition sociale ; il a dépouillé ses vêtements qui la révéleraient, car le chat les a astucieusement cachés sous une pierre. Purifié par cette eau lustrale, le faux marquis de

---

<sup>363</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences*, op.cit., p. 72.

<sup>364</sup> Dans la mythologie grecque, Charon transporte en barque les âmes des défunts vers les Enfers sur le Styx, le fleuve des Enfers.

<sup>365</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p. 4.

Carabas, avec les « beaux habits » prêtés par le roi, renaît en aristocrate [...].<sup>366</sup>

Ainsi, les eaux nous permettent d'attendre non seulement la rencontre avec les fées, mais aussi de découvrir la mort ou la renaissance métaphorique des personnages dans les contes de Perrault.

### **3 Le monde-ci chez Duan Chengshi**

La topographie chez Duan se compose principalement d'éléments du monde humain. Autrement dit, ce ne sont pas les personnages humains qui visitent les autres mondes, mais ce sont les personnages surnaturels qui interviennent dans le monde humain. En outre, celui-ci est formé principalement de montagnes, de temples, de maisons et de pays étrangers, qui nous donnent souvent un effet étrange en raison de leur dépeuplement ou de leur dépaysement.

#### **3.1 La « topographie » réelle : toponymes réels et « topographie » destinée au voyage**

La plupart des histoires de Duan se passent dans le monde humain. Nombre de villes et de villages sont réels sous la dynastie des Tang. Qui plus est, la plupart d'entre eux sont étroitement liés au voyage de l'auteur. Étant donné que le père de l'auteur était le premier ministre du gouvernement impérial, il a passé beaucoup de temps dans la capitale de l'Empire, Chang'an. Lorsqu'il était encore jeune, il a beaucoup voyagé avec son père dont le poste a changé plusieurs fois. Puis, à la faveur de la protection de son père, il a été successivement préfet de Jizhou, Chuzhou et Jiangzhou. C'est un grand voyageur par rapport à d'autres lettrés de son époque qui passent presque toute leur vie dans la même ville ou dans le même village, à moins qu'ils ne se rendent dans la capitale pour passer des examens impériaux. Sur la carte *infra*<sup>367</sup>, nous cerclons de rouge les lieux concernés dans ses œuvres, et encadrons en

---

<sup>366</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences*, op.cit., p. 74.

<sup>367</sup> Cette carte est juste la partie où se trouvent les lieux concernés dans les œuvres de Duan et les régions où il voyage et vit. De plus, la carte complète choisie date de l'année 820. En raison des guerres fréquentes, le territoire des Tang change tout le temps. Donc, nous avons opté pour la carte de l'année où vit l'auteur (803-863). Elle se trouve dans l'*Atlas historique de la Chine (volume V)*, édité par TAN Qixiang, Beijing, China Cartographic Publishing House, 1996, pp. 36-37. La version électronique de la carte est disponible sur : [https://bking.cdn.bcebos.com/pic/9d82d158ccb6c81800afc011076a63533fa838bea8b?x-bce-process=image/watermark,image\\_d2F](https://bking.cdn.bcebos.com/pic/9d82d158ccb6c81800afc011076a63533fa838bea8b?x-bce-process=image/watermark,image_d2F)

blanc les lieux où Duan a voyagé et a vécu.



Nous constatons que les histoires de Duan se passent principalement dans les régions où il a voyagé et a vécu. En outre, l'espace destiné au déplacement constitue l'autre topographie essentielle dans ses œuvres : dans le relais de poste (15.7), en bateau (x3.4), dans la rue (x1.8), au bord de l'eau (15.5), dans la montagne (14.40) et dans la région sauvage (14.36). Il y a encore l'espace destiné à la vie et au travail, comme dans la maison (15.21), dans le temple (x1.7) et aux champs (14.39).

### 3.2 La « topographie » représentative donnant un effet étrange : le surnaturel intervient dans le monde humain

#### 3.2.1 La montagne

Chez Duan, il y a vraiment peu de descriptions détaillées de l'environnement géographique sauf quelques toponymes réels et des lieux assez généraux, comme la maison, la montagne et le temple. L'auteur s'appuie souvent sur l'impression stéréotypée et l'imagination du lecteur liées à ces lieux. Entre autres, la montagne est un espace récurrent chez Duan. Elle est généralement loin des logements humains, et constitue ainsi un lieu idéal pour les histoires étranges. C'est dans la montagne que le protagoniste de « 14.27 » rencontre le Général divin des exorcistes ; le héros est

---

0ZXIVYmFpa2UyNzI=g\_7,xp\_5,yp\_5 (consulté le 23 août 2020). Cf. fin du chapitre pour la carte complète.

dévoré par une araignée géante dans la montagne (« 14.40 ») ; le lettré et le moine rencontrent un dragon lors de leur visite au mont Hua (« 15.11 »). Il semble que ce genre d'endroits conviennent au développement d'histoires étranges. Pour les anciens Chinois, la montagne est à l'origine de toute sorte de vies. Les cinq noms de famille barbares qui proviennent des montagnes en sont une preuve : « Les barbares des préfectures de Ba et de Nan ont cinq noms de famille : Ba, Fan, Shen, Xiang, et Zheng. Tous ces cinq noms proviennent de la montagne Wuluo Zhongli. »<sup>368</sup> De plus, la montagne donne lieu non seulement à la vie humaine, mais aussi à l'imagination des esprits d'animaux, de plantes et de minéraux, par exemple, l'esprit du champignon blanc (« 14.31 ») et celui de la montagne nommé Shanxiao (« 15.14 »). En outre, dans la montagne et la forêt, les hommes sont souvent blessés ou malades pour diverses raisons lors de l'abattage des arbres et de la chasse. Comme la connaissance des gens de cette époque sur la nature est encore superficielle, ils attribuent souvent les maladies et les désastres à circonstances et éléments étranges. Dans ce contexte, la plupart des esprits de Duan font mal aux hommes, comme Shanxiao qui force les tigres à blesser les êtres humains, et qui, parfois met le feu aux maisons, ou comme l'araignée géante qui dévore le héros qui recherche l'immortalité dans la montagne. Au demeurant, les endroits éloignés et sauvages comme la montagne nous préparent déjà à des étrangetés.

### 3.2.2 Le temple

Le temple est le lieu où s'organisent les activités religieuses pour vénérer les dieux taoïstes ou les bouddhas, donc il est souvent considéré comme un lieu solennel. Cependant, dans les temples de Duan, il est étrange que les esprits aillent et viennent librement sans craindre les divinités. L'idée que les choses anciennes ont la capacité de prendre forme humaine pourrait remonter à la dynastie des Han (206 av. J.-C. - 220 apr. J. -C.) :

---

<sup>368</sup> Anonyme, *Shiben*, Jinan, Shandong Qilu Presse, 2000, p. 53. Traduction personnelle. Le *Shiben* ou le *Livre des Origines* est souvent considéré comme la première encyclopédie chinoise qui a enregistré des généalogies impériales des Trois Souverains et Cinq Empereurs mythiques jusqu'à la fin de la période des Printemps et Automnes, et des explications sur l'origine des noms de clan. Il aurait été écrit à la fin des Qin et au début des Han.



Les essences des choses anciennes peuvent quitter leurs formes originelles en prenant une forme humaine. Mais il existe également des choses non anciennes qui peuvent se transformer en formes humaines.<sup>369</sup>

Ainsi, il est plus aisé pour les créatures non humaines de se transformer en esprits sous l'influence bénéfique de l'environnement divin du temple par les récitations de soutras et les chants bouddhistes. Prenons l'exemple de la pierre dans « x2.12 ». Un pêcheur trouve une pierre de la taille d'un poing dans la rivière devant le temple. Il demande alors à un moine de la mettre dans le hall principal du temple. En grandissant tous les jours, elle pèse vingt kilos après un an. De plus, ce genre d'esprits vivant près du temple sont généralement gentils avec les êtres humains. Les deux esprits rencontrés par les moines dans « 15.23 » et « x1.2 » sont par essence une pierre et un arbre près du temple. L'esprit-pierre visite le temple pour demander des crêpes tandis que l'esprit-arbre rend visite au moine qu'il respecte. A cet égard, ils n'entendent pas faire de mal aux humains, surtout l'esprit-arbre qui est civilisé : non seulement il connaît le nom du moine, mais aussi il sait « [joindre] les paumes de ses deux mains pour le saluer »<sup>370</sup>.

Ensuite, le temple est souvent un espace intermédiaire entre le monde divin et le monde humain, ce qui nous évoque la forêt et les eaux qui séparent le monde-ci de l'autre monde dans le corpus français. Dans « 14.38 », comme l'esprit féminin ne peut trouver la nourriture à cause des incantations du moine nommé Zhiyuan, elle vient alors au temple semer des troubles en promettant de rendre la paix au protagoniste si celui-ci arrête les incantations. A cet égard, le temple constitue l'espace où on maintient l'équilibre entre toutes les créatures, y compris les esprits. Nous voyons dans ce récit que l'équilibre entre humains et esprits est rompu par le moine, donc le manque de nourriture oblige l'esprit à provoquer le désordre au temple. Il s'agit en fait d'une réflexion sur l'équilibre entre la nature et les êtres humains.

De plus, le temple constitue ironiquement l'espace où l'on peut cacher le mal et le désir. Par exemple, dans « x3.8 », une nonne bouddhiste cache le cadavre de son fils

---

<sup>369</sup> WANG, Chong, *Lunheng*, Ha'erbin, Heilongjiang People's Publishing House, 2004, p. 201. Traduction personnelle.

<sup>370</sup> DUAN, Chengshi, *op.cit.*, p. 794. Traduction personnelle.

illégitime sous la terre du temple. Dans « x3.15 », le temple devient un lieu de libertinage. Le protagoniste cherche un lieu où on peut s’amuser avec des femmes. Ce qui nous semble ironique, c’est que ce lieu se trouve dans une statue de Bouddha d’un temple abandonné : on trouve un autre monde où il y a des prostituées, les plus belles qu’on n’ait jamais vues. En outre, dans « x2.19 », la salle destinée au culte bouddhiste joue un rôle similaire au temple. Elle doit être un lieu pour vénérer les divins et bouddhas à la maison, ou chez Duan, elle devient un lieu de rencontre amoureuse entre l’héroïne et son amant-esprit.

Tout porte à croire que le temple devient chez Duan un lieu où l’on peut assouvir nos besoins. Les gens brûlent ici de l’encens en signe de vénération, font des vœux, prient les dieux et cherchent à déterminer l’avenir par la divination. Tout est lié à leur vie, à leur carrière, à leur mariage et à d’autres désirs personnels. Par le biais du temple qui symbolise le non-désir, Duan agrandit inversement ces désirs humains. Qui plus est, ces temples sont rarement utilisés comme un site religieux qui s’isole du monde humain. Au contraire, ces temples font partie de la vie laïque du peuple, ils les visitent, y prient et s’y rencontrent. Par conséquent, la sécularisation des temples est évidente chez Duan.

### 3.2.3 Les pays étrangers

Sous le régime de restriction des moyens de transport à l’époque des Tang, les communications culturelles et commerciales des Tang se limitent aux régions voisines : principalement en Asie centrale, de l’Ouest et du Sud-Est. Selon *Xintang shu* (*Nouveau Livre des Tang*), les relations diplomatiques de la dynastie des Tang s’étendent « à Gaoli 高麗<sup>371</sup> à l’est ; à Zhenla 真腊<sup>372</sup> au sud ; à la Perse 波斯<sup>373</sup>, au Tibet 吐蕃, à Jiankun 坚昆<sup>374</sup> à l’ouest ; au nord à Tujue 突厥<sup>375</sup>, Khitans 契丹<sup>376</sup> et

---

<sup>371</sup> Le Gaoli est l’ancien nom de la Corée. Il signifie souvent le royaume de Goryeo (918–1392).

<sup>372</sup> Le Zhenla, ou Chenla, est « le nom donné à une entité territoriale de la péninsule indochinoise qui occupait, de la fin du VI<sup>e</sup> au début du IX<sup>e</sup> siècle, l’emplacement de l’actuel Cambodge, l’est de la Thaïlande ainsi que le sud du Laos et du Viêt Nam ». Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Chenla> (consulté le 5 août 2020).

<sup>373</sup> La Perse est l’ancien nom de l’Iran.

<sup>374</sup> C’est un pays antique, situé dans le cours supérieur de la rivière Yenisei. Il est annexé enfin par les Huns.

<sup>375</sup> Le Tujue est une ancienne peuplade turque de la haute Asie, descendant d’une branche des Huns.

<sup>376</sup> Le Kitans était le peuple du groupe mongol qui fonda, au X<sup>e</sup> siècle, l’empire des Liao.

Mohe 靺鞨<sup>377</sup>. On les appelle les “Huit Pays étrangers 八蕃”. Et pour les régions en dehors de ces huit pays, on les nomme les “Régions reculées 绝域”<sup>378</sup>. Le vaste réseau diplomatique de la dynastie des Tang permet au peuple chinois d’assouvir sa curiosité de découvrir le monde en dehors de la Chine. Dans le domaine littéraire, les échanges culturels et commerciaux élargissent non seulement la vision du monde des lettrés des Tang, mais enrichissent encore les matières littéraires : « Fort différemment perçus sont ceux qui demeurent hors du *limes*, puisqu’ils ne sont pas ‘sous le ciel’. A ces peuples d’outre-mer (*haiwai* 海外) s’applique fréquemment le qualificatif ‘étrange’ (*guai* 怪). C’est sur eux que porte le soupçon de non-humanité »<sup>379</sup>. En raison des changements de poste de son père et de lui-même, Duan passe par beaucoup de villes en Chine : Shu 蜀, Chang’an 长安, Yangzhou 扬州, Jingzhou 荆州, Luoyang 洛阳, Jizhou 吉州, Chuzhou 处州 entre autres. La plupart de ces endroits sont des centres pour les échanges culturels et commerciaux. Ainsi, les déplacements fréquents de Duan lui permettent d’élargir ses connaissances et ses expériences sur la culture étrangère. En outre, il est à noter que les pays étrangers concernés chez Duan sont exactement ceux qui entretiennent une relation diplomatique et commerciale avec la dynastie des Tang. Nous établissons ainsi un tableau.

Texte	Ville / Pays	Présentation
14.15	La ville de Fu Diye 缚底野 des Tokhariens	C’est une ancienne ville du nord de l’Afghanistan. Elle est identifiée à l’actuel Balkh.
14.16	Qiuci 龟兹 en chinois, Kucha ou Kuche en anglais, et Kucina en sanscrit	C’est un ancien royaume bouddhiste. Il se situe dans l’actuelle ville d’Aksu de la région autonome ouïghour du Xinjiang en Chine.
14.17	Qiantuo guo 乾陀国 en chinois, Gandhara en sanscrit	C’est un ancien royaume. D’ailleurs, c’est « le nom antique d’une région située dans le nord-ouest de l’actuel Pakistan » <sup>380</sup> .
x1.1	Xinluo 新罗 en chinois, Silla en français	Le royaume de Silla est un royaume historique coréen.
x1.3	Tuohan 陀汗	Le Tuohan serait attaché au Sriwijaya (à l’est-sud de l’actuel Sumatra).

<sup>377</sup> Le Mohe est une ancienne ethnie du Nord-Est de la Chine.

<sup>378</sup> XU, Jialu (dir.), *Xin Tangshu (Nouveau livre des Tang)*, Shanghai, Hanyu Dacidian Publishing House, 2004, p. 4805. Traduction personnelle.

<sup>379</sup> MATHIEU, Rémi, « L’inquiétante étrangeté », dans Charles Le Blanc et Rémi Mathieu (dir.), *Mythe et philosophie à l’aube de la Chine impériale : études sur le Huainan Zi*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1992, p. 30.

<sup>380</sup> « Gandhara », disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gandhara> (consulté le 5 août 2020).

Dans cette perspective, ces histoires auraient une source orale, au sens où elles viendraient de ce que Duan entend de ses amies ou des voyageurs étrangers. Même si Duan ne visite pas ces pays, il donne libre cours à son imagination pour restaurer ces mondes exotiques dans ses écrits. De plus, ces lieux exotiques, qui n'existent que par ouï-dire parmi le peuple chinois, deviennent des espaces qui nourrissent l'étrangeté.

Duan nous raconte premièrement une histoire de la ville de Fu Diye attachée au pays des Tokhariens. La princesse perse nommée Naxi se sacrifie pour construire la ville de Fu Diye. Elle devient enfin la déesse de la mer. Il est bien évident que cette histoire mythique célèbre l'esprit de sacrifice de la princesse. Ensuite, le roi du Qiuci nommé A Zhu'er soumet le dragon qui trompe le peuple en se déguisant en marchand. Le traducteur Yang Xianyi constate que cette histoire de Duan serait l'une des origines d'inspiration des histoires occidentales comme *La Chanson des Nibelungen* (*Nibelungenlied*). Et le roi qui vainc le dragon serait Sigurd<sup>381</sup>.

En outre, ces histoires nous font découvrir les cultures exotiques. Prenons l'exemple de « 14.17 ». Le roi Suotuopo du sud de l'Inde imprime délibérément des empreintes de mains sur les étoffes comme tributs du roi du Gandhara. Celui-ci se sent insulté, donc il lance une expédition punitive. En se cachant dans la crypte, le roi Suotuopo demande au ministre de dire au roi du Gandhara qu'il existe seulement une statue en or du roi. Tellement fâché, le roi du Gandhara coupe les mains et les pieds de la statue dorée. Simultanément, le roi Suotuopo, qui se cache sous terre, perd ses mains et ses pieds. Ce conte incarne pleinement l'idée indienne que « la personne et sa représentation sont identiques »<sup>382</sup>.

La description des pays étrangers apporte non seulement une nouveauté aux lecteurs chinois, mais aussi un sentiment de surprise, notamment quand on lit les histoires de la ville de Fu Diye, qui est construite sur la trace de sang de la princesse, du dragon qui finit par se soumettre au roi du Qiuci, du roi du Gandhara qui envoie des troupes de soldats avec des éléphants de guerre sur le front, et du roi Suotopo qui

---

<sup>381</sup> Cf. YANG Xianyi, *Yiyu Oushi (Notes des traductions)*, Jinan, Shandong Huabao Publishing House, 2006, pp. 67-68.

<sup>382</sup> WANG, Yunxia, *Youyang Zazu Suojian Yuwai Ticai Yanjiu (Étude des matières étrangères dans Youyang Zazu)*, Le mémoire de master de Nanjing Normal University, 2017, p. 9. Traduction personnelle.

perd ses mains et ses pieds comme sa statue.

- Le Pays de Longues Antennes (Le Pays des esprits crevettes)

Le Pays de Longues Antennes est spécial par rapport aux autres pays étrangers de Duan. Il s'en distingue par sa métamorphose en pays des esprits. Si l'on ne connaît rien de l'histoire asiatique, on pensera que c'est une histoire complètement fictive, car les personnages sont tous surnaturels sauf le protagoniste humain. Cependant, ce pays des esprits-crevettes serait en fait un royaume enregistré dans les documents historiques chinois. Il y porte un autre nom : le pays de Xiayi 虾夷 (*Emishi* en japonais). Notons encore que le terme de Xiayi est une combinaison du mot *xia* (crevette) et du mot *yi* (barbare). Selon *Tang Huiyao* 唐会要 (*Essentiel des moments des Tang*) et *Xin Tangshu* (*Nouveau livre des Tang*), l'ambassadeur de ce pays a « des moustaches de quatre pieds ». Chez Duan, « le peuple du Pays de Longues Antennes a de longues moustaches »<sup>383</sup>, même la belle princesse « a des dizaines de moustaches ». Ce trait spécifique d'apparence est conforme à la description dans les deux livres historiques suivants :

Xiayi était un petit pays insulaire. Son ambassadeur eut des moustaches de quatre pieds [...] En quatrième année de la période Xianqing (659), l'ambassadeur vint à la cour avec l'ambassadeur de l'ancien Japon.

« Pays de Xiayi »<sup>384</sup>

Au début des années de Yonghui, [...] le fils (de Tian fengcai) nommé Tianzhi eut élu comme l'empereur du Japon (après la mort de son père). [...] L'année suivante, il envoya un ambassadeur à visiter la dynastie des Tang avec un ambassadeur du pays de Xiayi. Le peuple du Xiayi habitait de même dans l'île. Son ambassadeur avait des moustaches de quatre pieds [...]

« L'ancien Japon »<sup>385</sup>

Il en résulte que le Pays de Longues Antennes de Duan serait le pays de Xiayi mentionné dans les livres historiques chinois. Ce seraient les moustaches de quatre pieds qui auraient inspiré l'auteur pour dépeindre les esprits de crevettes. Il est certes logique que les hommes aient des longues moustaches, mais pourquoi les femmes ont

---

<sup>383</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 545. Traduction personnelle.

<sup>384</sup> WANG, Pu, *Tang Huiyao* (*Essentiel des moments des Tang*), Beijing, Zhonghua Book Company, 1955, p.1792.

<sup>385</sup> XU, Jialu (dir.), *Xin Tangshu* (*Nouveau livre des Tang*), *op.cit.*, p. 4756. Traduction personnelle.

également des moustaches longues ? Selon les recherches, les moustaches des femmes du Xiayi seraient un tatouage :

Même cent ans avant, certains descendants du Xiayi, soit les Aïnous vivant dans le Hokkaido et dans les îles Kouriles, conservaient encore la coutume particulière de se faire faire un tatouage sur leur visage. Et les moustaches des femmes seraient en fait un tatouage sur la lèvre supérieure. C'est une sorte de tatouages sur le visage et cela a une certaine relation avec le totem original.<sup>386</sup>

Au surplus, l'intrigue d'après laquelle les crevettes ont manqué d'être mangées par le roi dragon implique en fait que le pays de Xiayi est finalement conquis par l'ancien Japon.

En outre, il faut noter que, les documents historiques parlent seulement des visites de l'ambassadeur du Xiayi dans la Chine ancienne, mais non des visites des ambassadeurs chinois dans le pays de Xiayi. L'auteur comble ainsi cette lacune par le biais de son histoire : un lettré de la dynastie des Tang y voyage accidentellement. Il y passe plusieurs années et se marie même avec la princesse. Dans ce contexte, ce pays des esprits-crevettes est imaginé sur la base de la réalité, mais aussi d'une lacune de l'Histoire.

#### **4 Le monde-ci et les autres mondes chez Pu Songling**

Chez Duan, il n'y a pas en fait les mondes surnaturels, soit parce que l'auteur se concentre sur le développement de l'intrigue sans la description détaillée de ces mondes surnaturels, comme le voyage des personnages humains aux enfers dans le rêve ; soit parce que ce sont les personnages surnaturels qui s'aventurent dans le monde humain. En revanche, les mondes fictifs de Pu constituent un système bien clair. Ils peuvent se diviser en trois catégories : le monde divin, le monde humain, le monde souterrain des morts.

---

<sup>386</sup> CAO, Xun, « Youyang Zazu zhong de Yiduan Xiayi Shiliao (Étude historique du pays de Xiayi dans Youyang Zazu) », *Zhongguo Dianji yu Wenhua Luncong (Symposium des livres chinois et de la culture chinoise)*, vol. 5, 2000-02-09, pp. 322-323. Traduction personnelle. Pour l'image de la femme avec des moustaches, cf. l'image à la fin de ce chapitre.

#### 4.1 La « topographie » symbolique du monde-ci : « topographie » domestique et « topographie » dépeuplée

Dans le cadre du monde humain, nous constatons nombre de toponymes réels chez Pu comme chez Duan. Selon les statistiques de Huang Yi 黄毅 et Wang Yanhua 王艳华, il y a 442 textes dans lesquels on trouve des toponymes réels, parmi lesquels 223 se trouvent dans la province du Shandong<sup>387</sup>. C'est le pays natal de l'auteur et il y a passé la plus grande partie de sa vie. De ce fait, par rapport au déplacement fréquent de Duan, la vie de Pu est plus stable.

Par ailleurs, contextualisé dans des toponymes réels, le monde humain se compose de deux espaces principaux chez Pu : l'espace « domestique » et l'espace « dépeuplé ».

Les espaces dans les opéras traditionnels chinois d'amour peuvent être divisés en deux catégories opposées : d'une part, c'est un espace défini, fermé, sûr et « domestique », comme cour, salle, jardin, et salle de broderie ; et de l'autre part, c'est un espace indéfini, ouvert, dangereux et « dépeuplé », comme la banlieue désolée, temple et hôtel.<sup>388</sup>

Ses histoires étranges se passent soit dans la « topographie » domestique, comme dans le cabinet de travail, dans le jardin ou dans la chambre à coucher ; soit dans la « topographie » dépeuplée, comme dans la banlieue désolée, dans le temple ou dans le tombeau. Non seulement les personnages humains et les esprits qui vivent et voyagent dans ce monde humain, mais les divinités et les fantômes y séjournent aussi et s'y aventurent temporairement.

##### 4.1.1 La « topographie » domestique : le cabinet de travail

Dans la « topographie » domestique, le cabinet de travail est un bien symbolique. Les protagonistes de *Liaozhai* sont principalement les lettrés qui ont pour objectif de réussir aux examens impériaux. Ainsi, le cabinet de travail dans la maison constitue le lieu où ils font leurs études et où ils réalisent leur ambition. A partir de là, le cabinet de travail symbolise non seulement une aspiration des lettrés vers la gloire, mais aussi

<sup>387</sup> Cf. HUANG, Yi et WANG, Yanhua, « *Liaozhai Zhiyi* zhong de Diming Laiyuan Yanjiu (Étude des toponymes du *Liaozhai Zhiyi*) », Journal of Hezhou University, vol. 32, no. 04, 2016-12, pp. 90-93.

<sup>388</sup> ZHOU, Ning, « Huayuan : Xiqu Xiangxiang de Yitubang (Le jardin : le monde extraordinaire dans l'imagination des opéras traditionnels chinois) », disponible sur : <http://www.artanthropology.com/show.aspx?Id=302&cid=13> (consulté le 14 août 2020). Traduction personnelle.

une conception confucianiste qui encourage les lettrés à se consacrer à la société par la réussite des examens impériaux.

En outre, le cabinet de travail incarne la solitude des lettrés. Deux vers de Liuqi 刘祁 illustrent bien la situation générale des lettrés à l'époque impériale : « Personne ne me connaît quand je passe dix ans à étudier sous les fenêtres froides, alors que tout le monde me connaîtra le jour où je réussis aux examens impériaux »<sup>389</sup>. Nous pouvons imaginer la solitude de ces lettrés qui passent dix années à étudier ainsi que le confirme Pu : « A minuit tremblotent, solitaires dans l'étude déserte, les dernières lueurs de la lampe dont la mèche finit de se consumer sur la table, froide à la méprendre pour un bloc de glace »<sup>390</sup>. Leur vie est tellement répétitive et ennuyeuse qu'ils ont besoin de recourir à des femmes imaginaires pour sortir de la solitude.

Le troisième symbolisme provient du désir amoureux. Il va à l'encontre du confucianisme, car celui-ci demande aux lettrés de réprimer leurs désirs. Si l'on se soumet au désir amoureux, on est souvent taxé de dépravé. Lorsque le père du protagoniste dans « Hongyu (Jade rouge) » découvre l'amour secret entre son fils et la femme-renarde, il critique ainsi :

La misère dans laquelle nous vivons est bien assez dure à supporter ; il te faut encore suivre l'exemple des débauchés ! Si cela vient à se savoir, tu ruines ta réputation. Même si nul ne l'apprend, tu raccourcis ton temps de vie.<sup>391</sup>

Néanmoins, l'auteur tâche de libérer ce désir réprimé dans la vie réelle. Au début de « Hehua Sanniangzi (Fleur de nénuphar) » :

Elle [l'héroïne] apparut effectivement au début de la première veille dans le cabinet de travail de Zong. Lui savait retarder la pluie que promettaient d'abondants nuages. Ils parvinrent tous deux au comble de l'amour parfait. Les mois et les jours passaient sans que nul ne se fût aperçu de leur liaison.<sup>392</sup>

Ce genre de description se trouve dans de nombreuses histoires d'amour de Pu. Cependant, ce n'est pas seulement un désir charnel qui est dépeint, mais aussi un désir moral. Les protagonistes préfèrent une amie qui sache apprécier leurs talents

---

<sup>389</sup> LIU, Qi, *Guiqian zhi (Chroniques de Guiqian)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1997, p. 74. Traduction personnelle.

<sup>390</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 24.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.766.



littéraires. Dans « Liansuo (Les Oiseaux bleus) », lorsque le lettré nommé Yang se tient « devant la chandelle en cet instant de la nuit pourrissante »<sup>393</sup>, il entend les vers composés par l'héroïne fantomatique. Puis, ils parlent des poèmes et jouent aux échecs chaque jour. L'héroïne sait encore jouer de la guitare chinoise à quatre cordes. A une époque où les femmes sont découragées de faire des études, quelle chance de trouver une amie qui a un don remarquable dans les domaines littéraire et artistique. Ces histoires répondent exactement à la question de la fin de l'autochronique<sup>394</sup> de *Liaozhai* : « Ne seraient-ils qu'entre forêts verdissantes et passes ténébreuses, ceux qui me comprennent ? »<sup>395</sup> Ceux qui comprennent les protagonistes, ce ne sont ni leurs amis proches ni leurs parents, mais les femmes-renardes et les fantômes imaginaires.

Dans « Fengxian (Miroir vigilant) », grâce à l'encouragement de la femme-renarde nommée Fengxian :

Tu devrais faire un effort, au moins pour ta compagne au lit. Maison en or se trouve dans les livres : il faut que tu te mettes sérieusement aux études. [...] Si tu souhaites me voir, il faudra m'y chercher au milieu de tes livres [...].<sup>396</sup>

Le protagoniste se met ainsi sérieusement aux études. De plus, l'héroïne lui donne un miroir magique où il peut trouver le portrait de son amie. A chaque relâchement, son amie dans le miroir prend « l'air contrarié », « [q]uelques jours d'ardeur au travail lui [rend] le sourire. »<sup>397</sup> et il réussit enfin à ses examens. Dans ce cas, la femme-renarde n'est plus l'objet d'une critique morale, mais s'élève au rang d'inspiratrice qui encourage le lettré à étudier dur pour accéder au gouvernement impérial. Ainsi, dans cet exemple, son désir amoureux conduit à la réussite de sa carrière. Le cabinet de travail reprend ici son premier sens symbolique : c'est le lieu où il prépare son succès aux examens impériaux. Qui plus est, l'héroïne dote le cabinet d'un autre sens symbolique en exhortant le lettré à une vie morale, essence du confucianisme. Une

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>394</sup> L'autochronique est la préface de l'auteur rédigée en 1679.

<sup>395</sup> Les forêts verdissantes et passes ténébreuses sont les citations tirées du célèbre poème de Du Fu (712-770) : « Meng Li Bai (Rêver de Li Bai) ». Les forêts verdissantes sont le lieu où Li Bai est exilé, alors que les passes ténébreuses sont le lieu où Du Fu est banni. Donc elles symbolisent le lieu où se trouvent les amis proches. En outre, elles symbolisent le lieu où habitent les esprits.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 1315.

<sup>397</sup> *Idem.*

fois que le lettré est entré dans cet espace, il est incité moralement à la poursuite de ses études.

Il est à noter que certains espaces domestiques sont dotés des caractéristiques de l'espace dépeuplé. Par exemple, certaines maisons se situent près de banlieues désertes. Le cabinet de travail de Yang « [avoisine] une vaste étendue déserte où beaucoup de tombes anciennes [occupent] le terrain au-delà du mur d'enceinte » (« Liansuo (Les Oiseaux bleus) »)<sup>398</sup>. Dans « Hu Jianü (Renard marie sa fille) », « il y [a] à la sous-préfecture une vaste résidence d'une vieille famille, qui [couvre] une superficie de plusieurs dizaines de mu. Le lacis de pavillons et autres bâtiments [sont] déserté et laissé à l'abandon, à la suite de manifestations étranges et répétées. »<sup>399</sup> Ici habite une famille d'esprits-renards. Nous pouvons encore multiplier des exemples : « Jiaona », « Qingfeng », « Xing Shisiniang », entre autres. Dans ces cas, il n'y a pas de frontière bien claire entre les espaces domestique et dépeuplé. Ou plus exactement, ces deux espaces sont liés entre eux, ce qui permet aux personnages surnaturels de rendre visite aux personnages humains plus facilement. Dans ce cas, l'espace domestique a donc pour fonction de se lier à l'espace dépeuplé.

#### 4.1.2 La « topographie » dépeuplée : le temple et la tombe

Généralement, le temple est un espace religieux. Chez Duan, il devient un espace où sont organisées les activités à la fois religieuses et laïques ; tandis que chez Pu, la fonction religieuse du temple s'affaiblit encore au profit de la fonction laïque, comme dans le « Feng Sanniang (Deux amies) » :

A l'occasion de l'une des trois grandes fêtes de première pleine lune, il se trouva que les nonnes du couvent bouddhique de la Lune sur l'Eau célébraient un rassemblement pour le réconfort des morts. C'est un jour où les visiteuses s'y pressent comme nuées au ciel.<sup>400</sup>

Cette fête religieuse sert plutôt d'occasion pour les femmes de fréquenter le temple. Et c'est dans ce temple que Fan fait la connaissance de Feng. Le temple joue pour autant un rôle narratif en préparant la rencontre de ces deux amies.

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 685.

Ensuite, ses fonctions spatiales se multiplient encore. Dans nombre d'histoires de Pu, le temple devient le lieu où se rencontrent et s'aiment un lettré et une femme surnaturelle. Il n'est pas étrange que des histoires d'amour se passent dans le temple, car depuis la dynastie des Tang, de nombreux lettrés préfèrent vivre dans le temple pour faire leurs études. L'auteur serait l'un de ces lettrés qui logent dans le temple pour faire ses études :

Au profond des montagnes de Zichuan, il y a un temple nommé Qingyun Si. Celui-ci se compose de plus de 70 chambres. On dit que nombre d'hommes célèbres faisaient leurs études dans ce temple. Et ils l'ont quitté après qu'ils avaient acquis du renom. De plus, le peuple de Zichuan croit que Pu Songling étudiait assidûment dans le Qingyun Si pendant ses premières années après qu'il a obtenu le grade de bachelier [...].<sup>401</sup>

Cependant, nous n'avons pas trouvé de documents historiques pour justifier son logement dans le Qingyun Si 青云寺, sauf deux poèmes composés par Pu au sujet de ce temple. Il est donc logique de déduire que ce n'est pas seulement une rumeur. Par le biais des histoires de Pu, nous constatons qu'il connaît très bien non seulement le paysage du temple, mais aussi la vie du lettré dans le temple. Ses histoires expliquent exactement les deux raisons pour lesquelles les lettrés s'établissent dans le temple. La première raison est relative à la pauvreté : habiter dans un temple est beaucoup moins cher qu'un logement en ville. Le protagoniste de « Nie Xiaoqian (Petite grâce) » décide de loger au temple, car « le prix des logements en ville [a ...] grimpé »<sup>402</sup>. Le lettré de « Jiaona (Grâce) » « trouve un gîte au monastère de Putuo dont les moines l'[emploient] en échange à faire des copies »<sup>403</sup>. D'ailleurs, le temple se trouve souvent dans des lieux dépeuplés et les lettrés y bénéficient du calme nécessaire à la conduite de leurs études. Par exemple, le protagoniste de « Xiao Liequan (Le minuscule Chien de chasse) » décide d'étudier dans un temple, « loin de tout tracas domestique »<sup>404</sup>. Dans cet exemple, le temple remplit ici la signification symbolique du cabinet de travail : c'est le lieu où les lettrés poursuivent la gloire. Nous pouvons dire que le caractère sacré du temple s'efface au profit de sa fonction utilitaire.

---

<sup>401</sup> MA, Ruifang, *Zhiyi shengshou : Pu Songling (Maître de l'étrange : Pu Songling)*, Jinan, Shandong Education Press, 2016, p. 33. Traduction personnelle.

<sup>402</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 203.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 591.

Au surplus, la caractéristique dépeuplée du temple renforce son étrangeté. Le temple suggère souvent aux lecteurs chinois la venue prochaine des personnages surnaturels ou des événements étranges. Dans « Shanxiao (Incursion d'un griffon des montagnes) », par exemple, le protagoniste rencontre au monastère du Fossé des Saules un monstre des montagnes. Dans « Long (Dragons) », un bachelier nommé Fang découvre le dragon lors de sa visite dans un temple.

Contrairement au temple chez Duan qui cache le mal, le temple chez Pu sert d'espace punitif. Prenons l'exemple de « Daoshi (Le prêtre taoïste reçoit) », le prêtre taoïste métamorphose le temple en espace de punition à l'aide de la magie. Pour punir deux jeunes hommes aristocrates qui se moquent des personnes pauvres, le prêtre les invite dans son temple. Il métamorphose le temple délabré en « une cour entièrement rénovée, entourée d'une suite de pavillons aux toits élevés comme nuages au ciel. »<sup>405</sup> Le luxe du temple laisse ces deux jeunes hommes insolents garder « un silence respectueux »<sup>406</sup>. De plus, les deux belles filles qui jouent avec eux sont en fait transformées en deux dalles. En tant que punition, les jeunes hommes dorment dans les latrines en embrassant deux dalles glacées.

Étant donné que le temple possède une connotation religieuse, il semble raisonnable que le temple soit un espace de transitions, au sens où le temple est le lieu intermédiaire entre le monde humain et les autres mondes surnaturels. Dans « Huabi (La fresque) », par exemple, le temple est le lieu intermédiaire entre le monde humain et le monde divin. Dans « Xu Huangliang (Un nouveau « Rêve du millet jaune ») », il relie le monde humain au monde du rêve. Dans « Nie Xiaoqian (Petite Grâce) », il constitue la frontière entre le monde humain et le monde des morts.

Par ailleurs, en tant que résidence du corps du défunt, la tombe est généralement considérée comme un symbole de la mort. Le cimetière nous donne souvent un effet sombre et horrible. Chez Pu, pour affaiblir cette atmosphère funèbre, les fantômes transforment souvent les tombes épouvantables en villages ou en maisons pour accueillir les protagonistes humains. De plus, c'est souvent à la fin de la visite que

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>406</sup> *Idem.*

l'auteur dévoile la réalité de ces lieux, comme l'attestent les extraits suivants :

Le gendre allait chercher son chemin quand, se retournant, il ne vit plus qu'un tumulus élevé à la place des cours et bâtiments de la résidence qu'il venait de quitter.

« Xin Lang (Détournement de nouveau marié) »

La porte à peine franchie, la cour disparut et il se retrouva devant une tombe déserte.

« Qiao Niang (La Futée) »

A peine avait-il fait quelques pas dehors que, se retournant, il constata que tout derrière lui avait disparu, les bâtiments comme le village entier. On ne voyait plus que le sombre feuillage des pins et des catalpas au-dessus des tertres perdus entre les fourrés. Feng resta un long moment à se ressaisir avant de comprendre qu'il se trouvait sur la tombe du président Xue [...]

« Xin Shisiniang (La Quatorzième Demoiselle Xin) »<sup>407</sup>

Ainsi, le changement spatial du monde humain à la tombe nous dévoile l'identité fantomatique des personnages.

En outre, la tombe constitue le lieu où les fantômes (parfois les esprits-renards) restent ou s'installent pour diverses raisons. L'existence fantomatique est par essence une autre forme de vie. En tant que résidence des fantômes, la situation de la tombe décide leur vie après la mort. Par exemple, dans « Liu Furen (Madame Liu) », la tombe de Madame Liu est en ruine, donc elle demande au protagoniste d'améliorer sa tombe : « Les gens abattent les plus beaux arbres pour leur bois à brûler. Mes petits-fils sont partis au loin. Puis-je te prier de t'occuper de ces lieux à l'abandon ? »<sup>408</sup> Lors du retour du protagoniste dans le monde des vivants, celui-ci achète « un arpent de terre autour de la tombe pour la restaurer et y planter des arbres »<sup>409</sup>. La tombe devient « plus belle et plus solide »<sup>410</sup> à la fin du conte. Dans « Gongsun Jiuniang (Partage de la mort) », l'héroïne demande au héros de « recueillir ses ossements pour les enterrer auprès de la tombe » des ancêtres du héros, car « ce serait lui donner un refuge définitif »<sup>411</sup>. Dans cette optique, la tombe est avant tout un espace de la continuation de vie chez Pu. Les êtres humains cherchent à refuser la mort à travers cet espace des morts. On place alors l'espoir d'une nouvelle vie dans la tombe.

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, « Xin Lang (Détournement de nouveau marié) », p. 136 ; « Qiaoniang (La Futée) », p. 310 ; « Xin Shisiniang (La Quatorzième Demoiselle Xin) », p. 601.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 1438.

<sup>409</sup> *Idem.*

<sup>410</sup> *Idem.*

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 544.

Par l'intermédiaire du symbolisme de la continuation de la vie, la tombe se voit dotée d'un deuxième symbolisme, celui de l'amour entre les vivants et les morts. La tombe signifie logiquement que les morts et les vivants ne se rencontreront plus. Mais l'auteur profite de cette impression triste en fabriquant des histoires d'amour dans la tombe, pour nous montrer que l'amour ne disparaît pas avec la mort. Au surplus, l'aspiration du fantôme à l'amour met en lumière son attachement au monde des mortels. L'amour entre les vivants et les morts nous démontre en fait que l'amour peut franchir la mort. Dans « Feng Sanniang (Deux amies) », la famille de Fan ne consent pas au mariage de Fan et du lettré nommé Meng, car celui-ci est pauvre. Du reste, ses parents lui proposent de se marier avec le fils d'une famille aisée. Tellement déçu, Fan se suicide par déception. La mort permet à l'héroïne de se libérer d'un mariage organisé par ses parents et de réaliser son mariage avec le lettré. En outre, le protagoniste de « Lugong Nü (Amour de jouvence) » tombe amoureux de la fille de la famille de Lu dès leur première rencontre. Mais celle-ci est soudainement morte. Le protagoniste exprime ses sentiments devant le cercueil de l'héroïne : « puisque la mort te délivre des contraintes de la vie, si tu restes consciente au fond des Neufs Sources, il te faut venir me consoler de mon accablement dans le transport de ta divine ferveur »<sup>412</sup>. Son amour profond lui prodigue le fantôme de la fille. Dans ce genre d'histoires, la mort n'est jamais une barrière infranchissable pour l'amour entre les vivants et les morts.

Cela nous rappelle « Yonec » de Marie de France : la mort sépare Muldumarec et son amie. Cependant, à la différence du conte chinois « Lugong Nü (Amour de jouvence) » dans lequel l'amour commence après la mort de l'héroïne, c'est l'amour illégitime entre le chevalier *faé* et la dame qui entraîne la mort de Muldumarec dans le lai français. A cet égard, la mort constitue d'un côté le dénouement tragique de l'amour adultère du héros et de l'héroïne chez Marie : « Elle fait partie des risques prévisibles dans une aventure où l'amour est illégitime. »<sup>413</sup> De l'autre côté, la mort de Muldumarec invite le lecteur à suivre une autre histoire après sa mort :

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>413</sup> DUBOST, Francis, *La merveille médiévale, op.cit.*, p. 255.

L'anneau instaurera l'oubli, l'épée éveillera le souvenir et sera l'instrument de la transmission du père au fils, grâce auquel le fils va venger la mort du père, il va la « renouveler ». Il réécrit donc l'histoire et l'épée qui va verser le sang du père-imposteur sera la plume de son écriture.<sup>414</sup>

En revanche, chez Pu, la mort, qui permet au héros et à l'héroïne de se débarrasser de toute contrainte morale, donne au héros l'occasion de nouer une liaison amoureuse avec l'héroïne. Ainsi, la mort rend possible le commencement de l'amour.

Qui plus est, la tombe constitue l'espace qui permet la résurrection. Prenons l'exemple de « Renzhen (Coups de foudre) ». Quand l'héroïne pleure devant la tombe de Dame Xia, « soudain, dans un déluge de pluie et un concert d'éclairs et de coups de tonnerre »<sup>415</sup>, l'héroïne est foudroyée à mort, alors que Dame Xia revient à la vie dans le cercueil ouvert. Le troisième jour après que Renzhen a été enterrée, sa tombe est frappée par la foudre. L'héroïne revient à la vie à l'instar de Dame Xia. Dans ce conte, la tombe fait disparaître l'horreur générée par la mort. Elle interprète de nouveau que la mort est le commencement de la nouvelle vie. La tombe, ou plutôt la mort, permet à la vie désastreuse de prendre une tournure favorable dans la fiction.

Enfin, la tombe constitue un espace de changement entre l'illusion et la réalité, par exemple dans « Yinning (La Rieuse) », la femme-renarde nommée Yingning habite dans un village transformé par la tombe de sa mère-revenante. Quand elle reste dans ce village illusoire, elle aime tant rire. Cependant, selon la moralité humaine, son rire inextinguible manifeste une « manque d'éducation »<sup>416</sup>. Ainsi, lorsqu'elle se marie avec le protagoniste humain, elle sort alors de l'illusion en entrant dans la réalité – le monde humain, ce changement spatial ne lui permet plus d'être tellement insouciant, et de rire « de tout et de rien »<sup>417</sup>. Après le reproche de sa grand-mère, elle ne rit plus jamais : « Même si on l'y [provoque] délibérément, elle [garde] le sérieux jusqu'au bout. »<sup>418</sup> Ce changement spatial vise en effet à critiquer la réalité impériale qui étouffe la nature de la femme. Il vaut mieux que la femme-renarde reste dans la tombe plutôt que dans le monde humain, car elle peut garder le vrai soi dans

---

<sup>414</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France, op.cit.*, p. 46.

<sup>415</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, pp. 1827-1828.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>417</sup> *Idem.*

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 201.

l'illusion, alors que la réalité la renferme dans l'ordre social et dans la contrainte morale.

## 4.2 Les autres mondes où voyagent les hommes

### 4.2.1 Le « monde » divin : « ascension » du monde humain

Les espaces divins créés par Pu sont souvent situés dans les montagnes comme « Laoshan Daoshi (L'Ermite des monts du Laoshan) », dans les îles lointaines comme « Xianren Dao (L'Île aux immortels) », dans l'eau comme « Xihu Zhu (La princesse du lac) », au ciel comme « Bai Yuyu (Le bracelet d'or) », ou dans d'autres espaces réels ou imaginaires : par exemple, dans une fresque, dans une manche, dans un rêve. En général, peu de mortels peuvent entrer dans les espaces divins. Seules les personnes « prédestinées »<sup>419</sup> sont autorisées à les trouver. Les deux traits spécifiques – « non loin du monde humain » et « les immortels et les élixirs de longue vie » – résumés par l'historien Sima Qian au sujet de trois montagnes divines s'appliquent de même au monde divin de Pu.

Depuis le roi Qi Wei, le roi Qi Xuan et le roi Yan Zhao, ils envoyèrent des gens dans la mer pour chercher trois montagnes divines : Penglai, Fangzhang, et Yingzhou. On disait que ces trois montagnes divines étaient dans la mer de Bohai et n'étaient pas loin du monde humain. Cependant c'était difficile pour les hommes de s'en approcher, car le navire était souvent emporté loin de la montagne par le vent fort. Certains qui y furent disaient qu'il y avait des immortels et des élixirs de longue vie.<sup>420</sup>

Cet espace divin non loin du monde humain peut protéger les humains des menaces de mort et de maladies, leur donner l'espoir de changer de vie, et leur donner une forte volonté de supporter les souffrances de la vie humaine.

#### a. Les montagnes où l'on recherche l'immortalité

Dans la mythologie chinoise, le Kunlun 昆仑 est une montagne divine qui sépare le monde humain du monde divin. S'y logent les divinités et les immortels et s'y trouvent des plantes légendaires et des créatures mythiques. Nombre d'événements

---

<sup>419</sup> Chez Pu, il n'est pas précisé si les protagonistes qui font leur voyage dans le monde divin sont des personnes prédestinées. Mais cette prédestination est enracinée dans la culture chinoise. Dans « Shanhai Jing 山海经 », il faut que les personnes vertueuses puissent entrer dans le monde divin, comme Yi.

<sup>420</sup> SIMA, Qian, *Shiji*, *op.cit.*, p. 2196. Traduction personnelle.



mythologiques ont lieu au mont Kunlun. Ce genre de mythes permettent à l'inconscient collectif chinois de loger des divinités et des immortels dans les montagnes. Ainsi, nombre d'anciens Chinois recherchent l'immortalité dans les montagnes. Chez Pu, les mondes divins se trouvent le plus souvent dans les montagnes.

Ils s'enfoncèrent **dans la montagne** où apparut bientôt **la résidence troglodyte**. Devant l'entrée passait un ruisseau que l'on franchissait sur une passerelle de pierre. Quelques pas plus loin s'ouvraient deux pièces aux parois de roche lumineuse dont l'éclat rendait inutiles lampes ou chandelles.

« Pianpian (Pianpian, secourable sylphide) »

Huan convint avec son valet qu'il valait mieux se séparer et grimper au sommet pour tenter de découvrir les habitations. Mais les sentiers escarpés de **la montagne** n'étaient pas accessibles à un cheval. Il lui fallut enlever ses chaussures pour monter plus facilement. Le crépuscule s'enveloppait de brumes. Il fit un tour d'horizon : pas le moindre village en vue. [...] Par bonheur, les petits arbustes qui poussaient au bord de la falaise formaient une sorte de palissade protectrice. Il se décida à se déplacer lorsqu'il aperçut à ses pieds l'entrée d'**une petite grotte**.

« Qing'e (La Pelle magique) »

[...]il le suivit, pénétra au fin fond de **la montagne** et parvint à **une grotte** qui renfermait un autre monde.

« Jia Fengzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) »<sup>421</sup>

La présence de la grotte dans les contes de Pu nous évoque celle dans « Yonec » de Marie de France. L'héroïne cherche son ami mourant en traversant l'ouverture d'une colline :

Icel sentier errat e tint,  
De si qu'a une hoge vint.  
En cele hoge ot une entree,  
De cel sanc fu tute arusee ;  
Ne pot niënt avant veoir.  
Dunc quidot ele bien saveir  
Que sis amis entrez i seit : [...] (vv. 345-350)

Dans ce lai de Marie, la colline est la frontière entre le monde humain de la dame et l'autre monde du chevalier *faé*. Après avoir traversé la grotte, l'héroïne se trouve dans une prairie et découvre par la suite une cité. Au contraire, chez Pu, la montagne n'est

---

<sup>421</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, « Pianpian (Pianpian, secourable sylphide) », p. 494 ; « Qing'e (La Pelle magique) », p. 1042 ; « Jia Fengzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) », p. 1504. Nous mettons en gras les indicateurs spatiaux.

plus la frontière entre deux mondes, mais le lieu où se situe exactement le monde divin, par exemple, dans « Pianpian (Pianpian, secourable sylphide) », l'immortelle éponyme habite dans une grotte cachée de la montagne. Son logement se compose d'un ruisseau, d'une passerelle de pierre et de deux pièces aux parois de roche lumineuse. De plus, Pianpian fait des vêtements avec des feuilles larges : « Elle alla chercher de larges feuilles qui ressemblaient à celles du bananier et se mit en devoir de les couper en vue de perfectionner des vêtements »<sup>422</sup>. Qui plus est, elle transforme des feuilles en nourriture : « Elle avait amené des feuilles de plantes alpestres qu'elle appelait "galettes", et qui étaient effectivement des galettes sous la dent. Puis elle y découpa du poulet et du poisson qu'elle mit à cuire tout comme s'ils étaient véritables »<sup>423</sup>. Elle prend l'eau du ruisseau comme « un excellent breuvage fermenté »<sup>424</sup>. Le logement où ils habitent n'est pas le palais magnifique, l'habit qu'ils portent et les plats qu'ils prennent sont transformés par des feuilles. Notamment, ce ne sont pas les habits fastueux ni les plats exquis non plus. Les hommes peuvent se débarrasser de la vie misérable où l'on s'inquiète de la nourriture et souffre des corvées. Voici un espace idéal où l'on peut s'habiller sans tisser un vêtement et se nourrir sans labourer des champs. Tout porte à croire que la vie immortelle semble être une vie retirée. En tant qu'immortelle, Pianpian est plus proche d'une femme mortelle qui vaque aux soins du ménage. En particulier, elle se marie avec le protagoniste en donnant naissance à un fils.

b. Les îles lointaines : un « autre monde » humain où habitent les immortalités

Dans la pensée traditionnelle de la Chine, « le ciel est en haut, la terre est en bas, et l'espace entre ces deux est nommé le Pays du milieu (soit la Chine). Et les endroits éloignés du ciel et de la terre sont appelés les Siyi 四夷 (Quatre barbares). »<sup>425</sup> Ces quatre barbares se trouvent principalement au-delà de la mer. Par conséquent, la Chine antique n'a pas conduit d'exploration des lieux situés au-delà de la mer. Il semble

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>423</sup> *Ibid.*, pp. 494-495.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>425</sup> SHI, Jie, *Shi Culai Ji*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1985, p. 21. Traduction personnelle.

alors possible pour l'écrivain de placer certains espaces divins dans les îles lointaines, tel est le cas dans « Xianren Dao (Île aux immortels) », « Anqi Dao (Île aux immortels) » et « Fen Die (Fille du Ciel exilée ici-bas) ».

La fille ramait si vivement que la barque atteignit le rivage en un instant, comme poussée par un vent d'orage. Elle ramassa une brassée de fleurs de lotus fraîchement cueillies qui s'entassaient dans la cabine et l'emmena. [...] ils entrèrent dans **un village** [...] « Nous sommes ici sur l'île aux Immortels, un pays coupé du monde [...] ».

« Xianren Dao (Île aux immortels) »

Il y entendit parler d'une île appelée Anqi, peuplée d'immortels. [...] Il était impossible d'estimer la distance du trajet maritime, puisqu'un fort léger souffle d'air suffit à mener l'embarcation à bon port en un instant. Alors qu'un froid intense commençait à sévir en Corée, à leur arrivée ils trouvèrent un climat d'une grande douceur. Vallées et pentes étaient couvertes de fleurs sauvages. On mena Liu à **une résidence troglodyte** [...].

« Anqi Dao (Île aux immortels) »

Il rouvre les yeux et se voit près d'une île aux nombreuses habitations. Il saisit les rames, s'approche du rivage et se trouve à l'entrée d'**un village**. Silence. Il marche, s'assoit, attend. Ni aboiement lointain, ni cocorico proche. A l'ombre des pins et derrière une haie de bambous luxuriants, il remarque une porte orientée vers le nord. C'était le début de l'hiver. De l'autre côté du mur une plante grimpante d'espèce inconnue avait envahi l'arbre tout entier de ses fleurs sur le point d'éclorre.

« Fen Die (Fille du Ciel exilée ici-bas) »<sup>426</sup>

Dans ces descriptions des îles divines, il est fait mention de villages ou de grottes. Visuellement, les villages sont entourés d'arbres et de fleurs. Auditivement, le silence règne, comme si les immortels y menaient une vie idyllique. Ce qui est étrange et merveilleux, c'est que le climat de l'île divine est différent de celui du monde humain : nous constatons un climat d'une grande douceur dans l'île divine alors qu'un froid intense frappe le monde humain. Même si ces îles sont coupées du monde humain, elles sont quand même accessibles à certains personnages humains. En outre, à l'instar de Pianpian, les immortelles des îles divines sont pleines d'humanité. Dans « Xianren Dao (Île aux immortels) », l'immortelle nommée Fangyun se marie avec le protagoniste et elle consent à aller au monde humain avec son mari humain. Dans « Fen Die (Fille du Ciel exilée ici-bas) », l'immortelle est la tante morte du héros. Quand celui-ci quitte l'île divine, l'immortelle lui donne un remède pour guérir sa

---

<sup>426</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, « Xianren Dao (Île aux immortels) », pp. 1058-1059 ; « Anqi Dao (Île aux immortels) », pp. 1405-1406 ; « Fen Die (Fille du Ciel exilée ici-bas) », p. 1837. Nous mettons en gras les indicateurs spatiaux.

grand-mère. Ainsi, même si sa tante est devenue immortelle, elle pense encore à sa mère dans le monde humain. L'auteur met toujours en valeur l'affection familiale. Cela correspond exactement au trait spécifique résumé par Sima Qian – non loin du monde humain<sup>427</sup>. Géographiquement, les espaces divins sont séparés du monde humain ; mais, moralement, ils sont encore assez proches de l'humanité.

Les îles divines nous rappellent d'un côté les îles exotiques de Duan, et de l'autre, l'autre monde de Marie de France. Chez cette dernière, l'autre monde de Guigemar et l'Avalon sont géographiquement insulaires :

L'insularité a toujours été favorable à la survivance des cultures et des civilisations traditionnelles, rôle qu'elle a d'ailleurs partagé avec la montagne. En Irlande, par exemple, les traditions celtiques ont persisté plus longtemps que sur le continent. Ce phénomène de conservation des particularismes culturels ou ethniques est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister.<sup>428</sup>

Par conséquent, nombre d'écrivains médiévaux préfèrent transférer la culture mystérieuse dans une île isolée et secrète. Pour eux, « l'île imaginaire est un conservatoire, une parcelle d'autrefois qui aurait traversé le temps en préservant sa charge de spiritualité, de mystère ou de magie »<sup>429</sup>. C'est exactement le lieu où « *l'ailleurs* rencontre *l'autrefois* »<sup>430</sup>. Au contraire, du côté chinois, les îles exotiques de Duan sont un conservatoire du *présent* de l'auteur. Autrement dit, c'est le lieu où *l'ailleurs* rencontre *le présent* : elles nous font découvrir les cultures exotiques de l'époque de Duan. Chez Pu, en revanche, les îles imaginaires sont plutôt un lieu où l'on se retire pour rechercher l'immortalité. Ainsi, les îles de Pu sont représentées sous la forme d'un village isolé du monde humain. Elles abritent le mystère de l'immortalité taoïste.

### c. Le ciel accessible seulement à l'aide du pouvoir surnaturel

Par rapport aux espaces divins dans les montagnes et dans les îles lointaines, l'espace divin au ciel est supérieur et plus vaste. Les personnages humains visitent

---

<sup>427</sup> Cf. *supra* le début de « 4.2.1 » de ce chapitre.

<sup>428</sup> DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, op.cit., p. 284.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>430</sup> *Idem.*

souvent des espaces divins terrestres accidentellement ou, plus exactement, il n'est pas requis de mobiliser un pouvoir surnaturel pour pouvoir s'y rendre. Au contraire, il faut souvent un guide aux personnages humains pour rendre visite au palais céleste, car on a besoin d'un pouvoir surnaturel pour y arriver. Par la suite, nous observerons quelques descriptions du palais céleste :

[...] il restait même assez de place pour que le valet s'installât sur la queue. Dans un crissement d'ailes, ils s'élevèrent dans l'espace et virent bientôt un portail vermillon. [...]

« Où sommes-nous ? demanda-t-il.

– C'est l'entrée du paradis. »

Il y avait un énorme tigre tapi près du portail. [...] Le valet le conduisit jusqu'au palais de Vaste Froidure où les marches étaient de cristal de roche et où les passants semblaient traverser des miroirs. Deux [osmanthus] s'enlaçaient dans l'espace embaumé par le flot continu des effluves de leurs fleurs. De superbes fenêtres ornaient les kiosques et pavillons où entraient et sortaient à tout moment de ravissantes personnes, d'un charme et d'une séduction sans égale.

« Bai Yuyu (Le Bracelet d'or) »

A peine avait-il hoché la tête que Sheng vit des nuages naître sous ses pieds et lui-même s'élever à une hauteur vertigineuse. [...] Un monde de cristal leur apparut, éclatant d'étranges couleurs.

« Où sommes-nous ? demanda Sheng, éberlué.

– Au paradis, là où se trouvent les palais célestes. »

« Qitian Dasheng (Grand Saint égal au Ciel) »<sup>431</sup>

A partir de ces détails, nous constatons que l'espace céleste ressemble beaucoup aux palais royaux d'ici-bas. Visuellement, il est constitué de portail, de marches transparentes et miroitantes, de kiosques et de pavillons avec de superbes fenêtres, ainsi que d'arbres et de fleurs. Ce monde de cristal éclate d'étranges couleurs et est baigné d'effluves de fleurs d'olivier odorant. Si le palais céleste est comparé au cristal, c'est qu'il est aussi transparent et brillant que la lumière. Par rapport aux palais terrestres, le palais céleste est plus merveilleux, plus raffiné et plus loin du monde humain. Après le voyage au palais céleste, Bai Yuyu est vivement impressionné et s'exclame : « Je me rends compte maintenant de l'étroitesse de mes connaissances en ce domaine »<sup>432</sup>.

---

<sup>431</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., « Bai Yuyu (Le Bracelet d'or) », p. 394 ; « Qitian Dasheng (Grand Saint égal au Ciel) », pp. 1605-1606.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 395.

d. Les mers : un « autre monde » dépaysant

Géographiquement, certains espaces divins de Pu se trouvent encore sous les mers. C'est le cas du palais du dragon. Le motif du palais du dragon existe depuis longtemps dans le folklore chinois, c'est pourquoi les écrivains chinois recourent souvent à ce monde imaginaire comme espace narratif pour développer leurs histoires. Un exemple typique est le *chuanqi* intitulé *Liuyi Zhuan* (*Conte de Liu Yi*) qui raconte une histoire d'amour entre un lettré nommé Liu Yi et la fille du roi-dragon. Chez Pu, il y a également des histoires qui se passent dans le palais du dragon, comme « LuoCha Haishi (Port des mirages) », « Wanxia (Amour de fantômes de la danse) » entre autres :

Ma était muet de frayeur, mais les flots se divisaient et se dressaient comme deux murs au fur et à mesure de leur passage. L'instant d'après apparurent les bâtiments d'un palais. Des carapaces de carets servaient de solives. Les tuiles étaient faites d'écailles de poissons. Des murs de cristal miroitaient, éblouissants. [...] Levant les yeux, Ma vit le Roi-Dragon qui trônait au-dessus d'eux. [...] Il y avait au palais un arbre en jade au tronc si gros que les deux bras tendus l'auraient à peine entouré. Clair comme le cristal, il laissait voir un cœur jaune pâle, mince comme le bras. Ses feuilles, telles d'innombrables fragments de jade émeraude de la finesse d'une sapèque, donnaient une ombre épaisse.

« LuoCha Haishi (Port des mirages) »

[...] Aduan vit venir à lui deux hommes qui le guidaient vers un autre monde sous les eaux qui lui semblaient se dresser en vertigineuses falaises [...] Arrivé bientôt devant un palais, il pénétra dans une salle où trônait un homme casqué. « C'est le souverain du Repaire des dragons », lui annonce son escorte en l'invitant à se prosterner.

« Wanxia (Amour de fantômes de la danse) »<sup>433</sup>

L'espace sous-marin se distingue des autres espaces divins par ses traits spécifiques de décorations aquatiques : les solives sont faites de carapaces de carets, alors que les tuiles sont d'écailles de poissons. De plus, cet espace sous-marin est tellement luxueux que son arbre est en jade. Le roi des dragons trône souvent dans la salle pour accueillir ses visiteurs. Évidemment, ce n'est pas la première fois que le roi des dragons reçoit les visiteurs humains. A cet égard, le palais du dragon est étroitement lié au monde humain.

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, « LuoCha Haishi (Port des mirages) », pp. 523-524 ; « Wanxia (Amour de fantômes de la danse) », p. 1621.

e. D'autres espaces divins

En plus des espaces divins mentionnés ci-dessus, Pu construit encore d'autres espaces pour placer ses divinités : dans la fresque, dans la manche ou encore dans le miroir. Dans « Huabi (La fresque) », le lettré nommé Zhu découvre un monde divin en entrant dans la fresque :

Tout à coup il se sentit flotter, comme s'il chevauchait nuées et brumes : il était entré dans la fresque ! La profusion des salles et pavillons lui fit comprendre qu'il n'était plus dans le monde des humains. Un vieux moine prêchait la Loi du Bouddha du haut d'une plate-forme, entouré d'un grand nombre de religieux à l'épaule droite découverte.<sup>434</sup>

Le prêche donné par un vieux moine rend solennel cet espace divin dans la fresque. Cependant, la rencontre amoureuse de Zhu et de la nymphe céleste se produit également dans cet espace religieux. Il faut en outre noter le changement du statut social de la nymphe céleste : elle change sa coiffure de la jeune femme célibataire en chignon de la femme mariée. Ce qui nous étonne, c'est que ce changement de coiffure se maintient sur la fresque après que le lettré en est sorti. Ce changement pourrait justifier que le voyage de Zhu dans la fresque n'est pas simplement illusoire.

Dans « Gongxian (Un monde dans la manche) », nous remarquons un espace divin dans la manche du prêtre taoïste nommé Gong :

Shang se penche : l'intérieur de la manche lui paraissait aussi vaste que sa chambre. Il y pénètre et se retrouve dans une salle spacieuse, bien éclairée. Table, chaises, lit, divan : rien n'y manquait. On s'y sentait parfaitement à l'aise.<sup>435</sup>

Sa manche permet au lettré nommé Shang de rencontrer son amante Huige. Dans le commentaire de l'auteur, c'est un monde idéal pour vivre car il n'y a ni « tourment des impôts et autres extorsions, [ni] [...] souci des mondanités. »<sup>436</sup> Enfin, dans « Anqi Dao (Île aux immortels) », le palais du dragon apparaît dans le miroir : « Palais, dragons y (dans le miroir) défilaient devant ses yeux fascinés. »<sup>437</sup>

Somme toute, malgré une certaine supériorité sur le monde humain, ces espaces divins sont plus ou moins sécularisés. Le voyage dans les espaces divins permet

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 1002.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 1004.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 1407.

souvent la rencontre amoureuse entre un lettré et une déesse. En général, les divinités et les immortels sont censés être sans désir. Ainsi, le désir amoureux des protagonistes rompt l'équilibre des espaces divins. En outre, dans « Tiangong (Palais céleste) », ce qui étonne le plus, c'est ce que l'immortelle dit à Guo quand elle le conduit dans sa résidence troglodyte : « En franchissant la double porte, tu trouveras un endroit éclairé un peu plus loin où tu pourras faire tes besoins »<sup>438</sup>. Cette remarque pratique aurait pu avoir pour effet de supprimer tout mystère du monde divin, comme si le protagoniste visitait plutôt une amie humaine qu'une immortelle. L'humanisation des déesses et des immortelles est évidente. Elles peuvent se marier avec les hommes humains et même donner naissance à des enfants<sup>439</sup>.

Si nous examinons le résultat de ces voyages dans le monde divin, la vie insatisfaite est souvent compensée après le voyage : soit le statut social s'améliore, soit la durée de vie est prolongée, soit on reçoit la richesse. Par exemple, dans « Fen Die (La fille du Ciel exilée ici-bas) », l'immortelle donne au protagoniste le remède pour guérir sa grand-mère. Dans « Qitian Dasheng (Grand Saint égal au Ciel) », le héros humain rencontre dans le palais céleste le dieu de la richesse et reçoit douze pierres claires, grâce auxquelles, il tire toujours quintuple bénéfice de ses marchandises. De ce fait, il s'agit plutôt d'un monde utopique créé par le lettré confucéen où il n'y a ni faim ni pauvreté grâce aux bonnes conditions matérielles ; où il n'y a ni chasse ni catastrophe naturelle, les humains vivent en harmonie avec la nature ; où il n'y a ni maladie ni mort, tout le monde est immortel. L'auteur y réalise toutes les aspirations humaines à la vie idéale. En d'autres termes, il s'agit d'une « ascension » du monde humain.

#### 4.2.2 Le monde souterrain : reflet ou inverse du monde humain

Depuis les époques des Zhou (1045 – 256 av. J.-C.) et des Qin (221 – 207 av. J.-C.), les documents historiques attestent que les gens pouvaient s'élever au ciel ou retourner sous terre après la mort. A cette époque, le monde souterrain n'était qu'un

---

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 1423.

<sup>439</sup> Cf. *infra* le chapitre intitulé « Les personnages surnaturels ».



endroit où les fantômes se rassemblaient. Il n’y avait pas encore de procès moral dans le monde souterrain. Cependant, depuis les *zhiguai xiaoshuo* des Six Dynasties, les récits dans lesquels les mortels voyagent au monde souterrain ont commencé à impliquer les thèmes du « *karma* » et du « châtement de la méchanceté et de l’encouragement de la bonne volonté ». Pu se concentre spécialement sur le processus du jugement infernal, afin de le comparer avec l’injustice du système judiciaire du monde humain.

Nous discuterons d’abord des moyens d’entrer dans le monde souterrain des morts dont le premier est évidemment la mort. Dans « Zhang Cheng (Trois frères) », Zhang Ne meurt de faim. Lorsque son fantôme erre dans la rue, un sorcier le conduit au monde souterrain. Le second moyen est un garde fantomatique qui sort l’âme du corps en le conduisant à l’enfer. Prenons l’exemple de « Liuquan (Brave vétérinaire) ». Liuquan est vétérinaire et il est impliqué dans un procès souterrain. Deux gardes fantomatiques viennent l’emmener au tribunal souterrain. Cela démontre l’inéluctabilité de la mort de l’homme. Même si ce n’est pas encore le moment de mourir, il doit aller aux enfers si les gardes fantomatiques viennent le chercher. Enfin, le troisième moyen est d’entrer dans le monde souterrain quand on est encore vivant. Dans « Fengdu Yushi (Aux portes des enfers) », Sieur Hua ne croit pas que la grotte de la sous-préfecture de Fengdu conduise aux enfers. Il y entre alors avec deux gardes et fait un voyage au palais de justice des enfers dans son enveloppe charnelle. Cette troisième manière constitue l’une des différences par rapport aux histoires de Duan : les êtres humains peuvent même y aller avec un corps charnel. En somme, à l’instar de la tombe, le monde souterrain des morts n’est plus le symbole de la mort. A cet égard, le monde souterrain est juste un autre monde humain.

Ce que les personnages voient dans le monde souterrain varie tout autant que les moyens d’y entrer. Par exemple, si les personnages humains sont invités à y aller, ce qu’ils voient, c’est souvent une ville comme celle du monde humain :

Ils atteignirent les murailles et faubourgs d’une ville qui semblait être la résidence d’un prince, puis pénétrèrent quelques temps plus tard dans la vaste salle d’un édifice public magnifiquement décoré [...].

(« Kao Chenghuang (Examen au poste de génie tutélaire) »)<sup>440</sup>

Dans ces contes, le monde souterrain fait exactement référence au monde humain. L'héroïne de « Wu Qiuyue (Rêve de femme) » le décrit ainsi : « La cité des ténèbres n'est pas bien loin, à trois ou quatre lis d'ici. Toutefois, c'est la nuit qu'il y fait jour. »<sup>441</sup> Dans un tel monde souterrain, il y a encore l'hôtel (« Jiukuang (Folie de l'ivresse) »), la maison de prostitution (« Kaobi Si (Bureau de contrôle des abus) »), le médecin (« Zhang Aduan (Fantômes et archi-spectres) »), le prêteur et l'emprunteur (« Xiangqun (Amour fraternel) ») ; et qui plus est, le roi Yanluo<sup>442</sup> y a non seulement une résidence mais aussi une famille (« Yuanshao Xiansheng (Précepteur en enfer) »).

Cependant, si les personnages humains sont emmenés pour aller à un procès souterrain ou sont emmenés par erreur, ce qu'ils voient est souvent sombre et horrible comme la prison du monde humain. Il y a toutes sortes de supplices cruels. Dans « Sen nie (La Rétribution du moine félon) » :

le diable [...] lui faisant traverser les neuf séjours ténébreux, le mont des Couteaux et l'arbre aux Epées ; il le mena partout et lui montra tout jusqu'au moindre détail. Ils arrivaient au terme de la visite lorsqu'il aperçut un moine suspendu la tête en bas ; le malheureux était retenu par une corde passée dans sa cuisse percée et poussait des cris de douleur désespérés.<sup>443</sup>

L'horreur des enfers a principalement pour but de décourager les mortels de commettre un crime.

Enfin, les enfers constituent l'espace de la justice. Le processus de jugement dans le monde souterrain est similaire au système judiciaire du monde humain. Les enfers constituent alors un espace plus juste que le monde des mortels. La législation des enfers vise à suppléer le défaut de la loi du monde humain, et à punir les gens qui ne paient pas le prix pour leur crime quand ils sont vivants. Premièrement, la sélection des fonctionnaires juridiques dans cet autre monde attache une grande importance à la vertu des candidats. Dans « Kao Chenghuang (Examen au poste de génie tutélaire) », le protagoniste réussit son examen pour le poste du génie tutélaire aux enfers, mais il

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 750.

<sup>442</sup> Le roi Yanluo est un dieu d'origine bouddhiste. Il est le gardien et le juge des enfers.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 100.

refuse de l'accepter car il doit prendre soin de sa mère encore vivante. En appréciant sa piété filiale, le dieu Guan Yu consent à sa demande de retourner dans le monde humain pour prendre soin de sa mère jusqu'à sa mort. D'ailleurs, il est à noter que cette histoire est le premier récit du recueil. Il peut apparaître que l'auteur place la piété filiale parmi les premières qualités exigées par les fonctionnaires. Le célèbre critique Dan Minglun 但明伦, de la même époque de Pu, commente cette histoire comme suit :

« Kao Chenghuang » est par essence une fable. N'importe c'est le poste du fonctionnaire subalterne ou supérieur, on doit soumettre les candidats à des épreuves. Qu'est-ce on examine ? D'une part, ils doivent avoir les vertus du *ren* (la bienveillance) et du *xiao* (la piété filiale) ; et d'autre part, ils doivent être justes dans l'application de la loi.<sup>444</sup>

De plus, ce sont une dizaine d'officiers mandarinaux qui dirigent ensemble le monde souterrain. A cet égard, le système officiel souterrain est plus ouvert et plus démocratique que le système administratif du monde des mortels.

En outre, si le système judiciaire infernal est plus équitable que celui du monde humain, c'est qu'il y a un mécanisme de surveillance surnaturel. Prenons « Li Boyan (Intérimaire aux enfers) » à titre d'exemple. Le protagoniste Li va aux enfers pour remplir la fonction du roi Yanluo. Quand il juge une cause en voyant que l'accusé est une vieille connaissance, il veut « prendre son parti, quand, tout à coup, le feu [prend] dans la salle et se [met] à lécher poutres et solives ». Le greffier fantomatique lui explique ainsi : « Les services infernaux ne fonctionnent pas comme ceux du monde des vivants. Ils ne tolèrent même pas la pensée d'une injustice. Renoncez-y et l'incendie se résorbera de lui-même »<sup>445</sup>. Ce mécanisme de surveillance surnaturel contribue à rendre cet espace de justice plus équitable. Dans le monde humain, il manque ce genre de flammes qui surveillent l'injustice :

Les châtements de la justice infernale sont plus durs que ceux du monde des vivants. Les responsabilités y sont aussi plus strictes. Mais comme elle ignore corruption ou passe-droit, on accepte la cruauté des peines sans ressentiments. Qui pourrait encore dire que le monde de la nuit éternelle n'est pas éclairé ? On ne peut que déplorer ici-bas l'absence de flammes pour

---

<sup>444</sup> PU, Songling, *Liaozhai Zhiyi*, édition révisée, annotée et commenté par plusieurs critiques, Jinan, Qilu Press, 2000, p. 4. Traduction personnelle.

<sup>445</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 364

brûler certains tribunaux où comparaissent les gens ordinaires.<sup>446</sup>

Par contraste, dans certains récits, les enfers constituent un miroir reflétant la réalité du monde humain. On critique le système bureaucratique d'ici-bas en transférant les malversations des fonctionnaires humains aux enfers. « Xi Fangping (Corruptions infernales) » est un bel exemple. L'âme de Xi part aux enfers pour disculper son père. Mais tous les bureaucrates infernaux se protègent les uns les autres. Même le roi Yanluo est corrompu par l'adversaire de son père. De plus, le protagoniste Xi est soumis à la tortue aux enfers. De là vient son commentaire : « la justice de l'autre monde [est] encore plus ténébreuse que celle d'ici-bas »<sup>447</sup>. Dans « Meng Lang (Rêve de loups) », le vieux Bai rêve de visiter la résidence officielle de son fils aîné nommé Jia dans le monde souterrain. Une fois entré dans la grande salle, il découvre partout des loups et des os blanchis sur les marches. Lorsque deux guerriers en armure dorée y entrent et veulent ligoter Jia, celui-ci devient un tigre. Parallèlement, dans le monde humain, la résidence officielle de Jia est remplie de parasites qui « se livrent à des trafics d'influence et empochent des sommes indues »<sup>448</sup>. Au surplus, Jia corrompt un officier supérieur pour obtenir les bonnes recommandations. Dans ce contexte, l'image de la résidence officielle du monde humain se reflète dans le monde souterrain : les prévaricateurs sont les loups, tandis que Jia est le tigre. Aux yeux de l'auteur, le système administratif de la Chine impériale est rempli de ce genre de prévaricateurs comme les loups et d'officiers pervers comme les tigres. C'est exactement ce système bureaucratique qui nourrit ces loups et tigres comme Jia dit à son frère cadet :

Tu n'as aucune idée des aléas de la carrière. Le pouvoir de dégrader ou promouvoir est aux mains des supérieurs. Il ne dépend aucunement de l'opinion des administrés. Pour être bien noté, il faut plaire aux autorités. Par quelle magie le fait d'aimer le bon peuple serait-il de nature à réjouir notre hiérarchie ?<sup>449</sup>

Pour conclure, le monde souterrain est à la fois le miroir fidèle du monde humain et la réparation des défauts du monde humain.

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 1489.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 1172.

<sup>449</sup> *Ibid.*, pp. 1173-1174.

## 5 L'autre monde chez Ye Shengtao : opposition de la ville et de la campagne

Les mondes fictifs chez Ye sont composés principalement de monde humain réaliste. A la différence des mondes fictifs créés par Duan et par Pu, basés sur des toponymes réels, nous ne trouvons pas de toponymes réels chez Ye mais des lieux assez imprécis. Ils sont centrés essentiellement sur deux unités administratives : la campagne et la ville. Elles sont apparues séparément ou simultanément dans les œuvres de Ye. Celui-ci s'efforce de confronter ces deux espaces.

La campagne symbolise la tradition alors que la ville représente la modernité. Ces deux espaces représentent le mieux le début du XX<sup>e</sup> siècle, car c'est une époque de changement, non seulement dans le domaine économique mais aussi idéologique. L'opposition entre la campagne et la ville suggère par essence celle entre la tradition et la modernité.

Sous l'influence de la civilisation agricole depuis des milliers d'années, presque toutes les formes littéraires de la Chine sont étroitement liées à la campagne. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement de la nouvelle culture chinoise donne naissance à la littérature moderne. D'une part, la littérature traditionnelle reflétant la vie agricole commence à décliner progressivement. Et d'autre part, la nouvelle littérature accorde plus d'attention aux problèmes de la modernisation, comme le remarque Zhang Yiwu :

La littérature moderne est placée dans la transition du grand pays agricole à l'industrialisation. A cette époque-là, presque tous les écrivains importants appartenaient au genre littéraire du terroir, comme Luxun. D'un point de vue littéraire, Luxun était un écrivain du terroir typique. Tai Jingnong, Mao Dun, Xiao Hong et Ye Shengtao étaient tous des écrivains du terroir.<sup>450</sup>

Ainsi, Ye prête attention aux changements de la vie à la campagne et en ville dans ses *tonghua*. Avec le développement rapide de l'urbanisation, la population rurale commence à s'éloigner de la campagne, comme dans « Keyi de Jingli (Le voyage de Keyi) » :

Une fois rentré de la ville, le paysan disait aux parents de Keyi : « La vie en ville est vraiment heureuse. C'est la belle vie qu'on n'imagine jamais. Je ne peux pas exprimer tout mon bonheur de cette visite. C'est un beau rêve pour moi. C'est magnifique. Comme nous

---

<sup>450</sup> ZHOU, Huaizong, « Zuojia Jincheng le, Nianqingren Jinchengle, na Xiangtu Wenxue Quna'er le ? (Les écrivains vont en ville, les jeunes vont en ville, et où va la littérature du terroir ?) », disponible sur : <http://www.bjnews.com.cn/feature/2019/06/22/594402.html> (consulté 15 août 2020). Traduction personnelle.

sommes déjà âgés, il ne nous semble pas nécessaire d'habiter dans un lieu tellement heureux. Mais nos fils sont encore jeunes, il leur faut aller en ville. Si l'on ne les conseille pas ainsi, on s'en désolera. »<sup>451</sup>

En raison de cette rêverie attirante, le garçon de la campagne entreprend une aventure vers la ville. Pour ces enfants de la campagne, le voyage en ville leur fait découvrir le monde moderne et inconnu. La maman de Xiangzi dit : « Tu peux partir en ville avec ce *huqin* (violon mongole à deux cordes) donné par ton papa. Va jouer de la musique devant tout le monde »<sup>452</sup>. Donc, aller en ville est une occasion d'acquérir la renommée.

Nous constatons souvent deux images contrastées de la ville et de la campagne dans les œuvres littéraires chinoises au cours du mouvement de la nouvelle culture : la ville est souvent développée, moderne et pleine d'opportunités alors que la campagne est toujours considérée comme un endroit sous-développé qui a besoin des changements. Par exemple, sous la plume de Luxun, la campagne et le village sont souvent sombres et arriérés. Ils ont besoin de réformes. Au contraire, Ye réfléchit sur la modernisation de la société par l'intermédiaire de la comparaison entre la campagne et la ville. Il critique premièrement l'inhumanité de l'industrialisation en ville. Prenons l'exemple de « Da Houlong (Le Mégaphone) ». Chaque fois que le mégaphone commence à crier, on doit aller travailler dans l'usine : la maman quitte son bébé qui dort dans ses bras, le jeune homme se sépare de son amie pour aller à l'usine, et le vieux mari va au travail en quittant sa femme aveugle, car les ouvriers doivent respecter strictement les horaires de l'usine :

On est obligé d'écouter le hurlement du mégaphone. Avec son cri, on doit se dépêcher d'aller à l'usine. Et c'est aussi avec son cri qu'on peut rentrer chez nous. Si on ne l'écoute pas, la porte de l'usine sera fermée. Alors comment on y entre ? Et comment on en sort ?<sup>453</sup>

Cependant, aux yeux de l'auteur, les horaires de l'usine sont irrationnels : on doit travailler tôt le matin et rentrer tard le soir. Ye concrétise ainsi les horaires de travail irrationnels et l'inhumanité de l'industrialisation en mégaphone froid et inhumain.

La ville industrialisée est indifférente, alors que la campagne est pleine

---

<sup>451</sup> YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, *op.cit.*, p. 241. Traduction personnelle.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 217. Traduction personnelle.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 101. Traduction personnelle.

d'humanité. Dans « Yanlei (Les larmes) », le protagoniste veut chercher des larmes compatissantes. Il cherche partout : dans la rue, dans la salle de conférence, dans la grande usine ; mais en vain. Enfin, c'est dans la campagne qu'il trouve les larmes compatissantes : un enfant pleure tristement quand il voit sa mère égorger des poulets. Selon le protagoniste (ou porte-parole de l'auteur), ces larmes sont « ce que les êtres humains ont perdu »<sup>454</sup> : l'empathie et la pitié envers toutes les créatures. D'ailleurs, la vie en ville fait oublier la nature par les gens de la ville. Dans « Xiangge de Huqin (Le violon chinois de Xiangge) », le héros nommé Xiangge apprend à jouer de la musique avec la fontaine, le vent et l'oiseau ; autrement dit, ce dont il joue, c'est la musique de la nature. Mais les gens de la ville n'apprécient pas cette musique de la nature :

Je n'ai jamais entendu ce genre de musique ! [...] Ce n'est pas du tout intéressant ! [...] Qui sait d'où vient ce mendiant ! [...] Il est menteur, il se fait passer pour un musicien ! [...] c'est vraiment désagréable à entendre, je dois aller nettoyer mes oreilles !<sup>455</sup>

De ce fait, Xiangge rentre dans la campagne où les gens trouvent que sa musique est jolie et agréable. C'est le mépris des gens de la ville qui leur fait oublier la voix de la nature. Dans cette optique, la campagne conserve la racine culturelle de la Chine.

La ville représente tout de même la commodité grâce au progrès technologique. Dans « Keyi de Jingli (Le voyage de Keyi) », le fils de la campagne est en apprentissage dans une boutique. Il y trouve « beaucoup de choses inconnues »<sup>456</sup> : cloche, lampe électrique, pousse-pousse, moto et tramway. « Bien que ces nouvelles choses soient intéressantes, il pense sans cesse à ses vieux amis »<sup>457</sup> : les cultures dans les champs, la terre parfumée, les oiseaux chantants et le vent portant une odeur de fleurs. De plus, comme on peut découvrir le futur dans le miroir magique, il voit que tous ses collègues deviennent horriblement décharnés. En quittant cette boutique, il travaille successivement dans un hôpital et un théâtre. Il trouve toujours dans le miroir des scènes effroyables. Cela implique la vie misérable sous l'influence de la

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 167. Traduction personnelle.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 218. Traduction personnelle.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 244. Traduction personnelle.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 245. Traduction personnelle.

modernisation. Néanmoins, quand il rentre dans la campagne, il découvre dans le miroir « des futurs champs beaux et attirants »<sup>458</sup>. Aux yeux de l'auteur, on doit attacher plus d'attention au développement de la campagne au profit de cette modernisation. Pour ce faire, son dernier *tonghua* intitulé « Daocao ren (L'épouvantail) » nous dévoile directement la vie misérable des paysannes : le fléau des sauterelles abîme les cultures, la pêcheuse doit pêcher en pleine nuit, son enfant malade doit boire de l'eau de la rivière au lieu du thé, et la femme se suicide en se jetant à l'eau car son mari veut la vendre. C'est exactement la miniature du déclin de la campagne chinoise. On néglige le développement de la campagne au cours de la modernisation, de sorte que la campagne devient lieu de pauvreté et de misère. Par ailleurs, le développement de la ville s'effectue au prix de grands efforts des hommes. Ainsi, la ville constitue un espace développé, mais plein de fatigue, de maladie et d'indifférence.

Du reste, la campagne constitue un espace où les paysans travaillent dur, tandis que la ville est un espace où on court après la gloire et la richesse. Dans « Yili Zhongzi (Une semence) », l'auteur critique les gens vaniteux par le biais de la semence unique qui peut donner la fleur la plus belle et la plus parfumée du monde. Le roi la sème pour manifester « son honneur et son pouvoir »<sup>459</sup>, le riche l'enterre pour révéler « sa richesse et sa supériorité »<sup>460</sup>, le marchand croit que la semence unique peut lui apporter de la richesse, et le soldat l'enterre près du camp militaire, car il croit que cette semence rare lui apportera la promotion. Néanmoins, la semence ne germe jamais : l'égoïsme de ces personnages l'empêcherait de pousser. Enfin, c'est un jeune paysan qui la sème dans les champs. Il la traite avec justesse, comme toutes les autres cultures, et sa générosité semble donner le pouvoir magique à la semence. Celle-ci commence à germer, grandir, pour donner la plus belle fleur du monde. De ce fait, la confrontation entre les hommes qui courent après l'honneur et la richesse et ceux qui font tous ses efforts pour donner de la nourriture à tout le monde.

Bien que la ville soit plus développée que la campagne, son développement

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 253. Traduction personnelle.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 43. Traduction personnelle.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 46. Traduction personnelle.



accroît le fossé entre les riches et les pauvres. Dans « Huamei niao (L'Oiseau Huamei)<sup>461</sup> », le voyage de l'oiseau nous fait découvrir la vie en ville. Par l'intermédiaire de cet oiseau, l'auteur nous dévoile la vie misérable des gens ordinaires. Par exemple, il trouve que la profession de tirer un pousse-pousse est un non-sens car les hommes qui tirent le pousse-pousse « remplacent seulement les deux jambes »<sup>462</sup> des passagers. Dans un restaurant, les riches prennent leur repas à l'étage supérieur décoré merveilleusement, alors qu'au rez-de-chaussée, les cuisiniers font la cuisine machinalement : « ils sont seulement les machines à cuisiner »<sup>463</sup>. Dans une ruelle, une fille chante en pleurant, car elle n'est qu'une « machine à chanter »<sup>464</sup>. L'auteur déplore toutes ces misères des pauvres : « Les malheurs remplissent ce monde. On peut les trouver non seulement dans les villes et les grands immeubles, mais aussi dans les campagnes et les petites chambres »<sup>465</sup>. Il existe encore des pauvres, même dans une ville plus développée que la campagne. Prenons un autre exemple tiré de « Huayuan zhiwai (En dehors du jardin) ». Une porte ouverte empêche un enfant pauvre d'entrer dans le jardin, car il n'a pas d'argent pour acheter le billet d'entrée. Il rêve d'y entrer, mais la pauvreté lui ferme la porte. Il est ironique que l'argent enferme dans un jardin la nature, qui doit être à la portée de tout le monde sans considération de la richesse et la pauvreté. Le jardin devient ici un lieu de divertissement pour les riches et encore la barrière spatiale entre les riches et les pauvres.

En fin de compte, ce contraste entre la ville et la campagne nous invite à repenser à l'opposition entre le château et les « huttes & cabanes »<sup>466</sup> chez Perrault. Le contraste des deux espaces différents symbolise par essence les contradictions sociales : celle entre les nobles et les roturiers chez Perrault<sup>467</sup> et celle entre la modernité et la tradition chez Ye.

---

<sup>461</sup> C'est un oiseau chanteur récurrent dans les œuvres littéraires chinoises.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 174. Traduction personnelle.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 176. Traduction personnelle.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 178. Traduction personnelle.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 180. Traduction personnelle.

<sup>466</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., « Épitre », p. [iv].

<sup>467</sup> Nous en parlerons plus profondément dans « 4.2 » du chapitre 8.

Par comparaison, nous constatons que la « topographie » de nos corpus est souvent liée au registre littéraire. Quand il s'agit de registre réaliste, les auteurs construisent plutôt une « topographie » qui fait référence au monde réel. En revanche, dans le registre merveilleux, il vaut la peine de parler de l'autre monde dans la culture française. Celui-ci est composé d'*autre* et de *monde*. Et cet *autre* est par rapport au monde mortel, car dans l'esprit du peuple celtique, l'autre monde ou l'au-delà signifie le monde où « les âmes sont censées habiter après la mort »<sup>468</sup>. Dans ce travail, il a un sens plus large : les autres mondes permettent d'échapper aux lois de la nature, comme le fait que les animaux puissent parler. Grâce à ces autres mondes, « l'immortalité de la réalité a cessé d'exister »<sup>469</sup>. Dans les lais de Marie de France, les autres mondes se composent de monde de la dame de Guigemar, de monde souterrain de Muldumarec et d'Avalon. Nous remarquons le passage du monde humain à l'autre monde, alors que dans les contes de Perrault, il semble que tout se passe dans l'autre monde merveilleux.

Dans les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu, en se basant sur le registre étrange, les autres mondes emploient le même système spatial<sup>470</sup>. Celui-ci divisé en trois mondes principaux – celui du ciel, celui du sous-sol et celui de l'homme – existe depuis longtemps. Une peinture sur soie<sup>471</sup> des Han Occidentaux (190-168 av. J.-C.), mise au jour en 1972, est divisée en trois niveaux : le ciel est au niveau supérieur, le monde souterrain est au niveau inférieur, et le monde humain est entre ces deux niveaux. A cet égard, ce système spatial est assez constant depuis l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle en Chine. Donc, dans les *zhiguai xiaoshuo* remplis de personnages surnaturels, les divinités habitent dans le monde divin, les fantômes vont au monde souterrain après la mort, tandis que les esprits et les hommes vivent dans le monde humain. De plus, ces mondes sont étroitement imbriqués et perméables les uns aux autres. En revanche, chez Ye, les *tonghua* n'emploient plus ce système spatial basé sur

---

<sup>468</sup> REY, Alain (dir.), *Le Robert micro*, *op.cit.*, p. 849.

<sup>469</sup> JOLLES, André, *Formes simples*, *op.cit.*, p. 192.

<sup>470</sup> Chez Duan, il n'y a pas de monde divin, car ce sont principalement les divinités qui viennent dans le monde humain. Mais l'auteur emploie le même système spatial que Pu, selon les autres textes de son recueil qui ne figurent pas dans notre corpus.

<sup>471</sup> Cette peinture appartient à Mawangdui. Celui-ci est un site archéologique datant des Han Occidentaux. Cf. les annexes en fin de chapitre.

les croyances populaires, taoïstes et bouddhistes. Il attache son importance au monde humain moderne : campagne et ville.

La comparaison que nous avons menée sur ces différents autres mondes montrent que les autres mondes de Marie de France, de Duan et de Pu sont tous basés sur la réflexion humaine au sujet de la vie et de la mort. Les autres mondes de Marie de France sont plutôt le synonyme de l'au-delà destiné aux morts :

l'Autre Monde des Celtes – îles élyséennes situées dans la mer occidentale, paradis sous-marins, tertres hantés, palais souterrains – était à la fois le pays des morts, plus exactement de ceux qu'on croit morts, mais qui sont peut-être encore vivants, et celui des dieux, des déesses et des fées ; régions bien heureuses où l'on ne vieillit pas, où le temple s'abolit, où un jour vaut un siècle.<sup>472</sup>

Par exemple, le monde souterrain de Muldumarec contient plusieurs tombes des chevaliers-esprits. Dans l'esprit du peuple celtique, Avalon est le lieu de repos pour les grands héros parmi lesquels le plus connu est le roi Arthur : « la translation d'Arthur à Avalon, sa guérison miraculeuse par les fées et le prolongement surnaturel de son existence jusqu'au jour où il conduira les Bretons à la victoire »<sup>473</sup>. De plus, Guigemar arrive à l'autre monde par la nef magique<sup>474</sup>, ce qui nous rappelle le voyage d'Arthur vers Avalon. Aller dans l'autre monde signifierait une mort métaphorique. Dans certains lais de Marie de France sans autre monde, il s'agit alors d'une mort réelle. Dans « Equitan », par exemple, les deux amants meurent l'un après l'autre dans le bain bouillant. Donc, ces autres mondes de Marie de France exploitent « la dimension transculturelle du Paradis, qui échappe au monopole de la doctrine chrétienne »<sup>475</sup>. Au contraire, l'autre monde de Perrault n'a plus ce symbole de la mort. Il devient plutôt un royaume féerique fréquenté par les personnages merveilleux, comme le chat botté, l'ogre et les fées.

---

<sup>472</sup> FRAPPIER, Jean, « Remarques sur la structure du lai : essai de définition et de classement », *op.cit.*, pp. 30-31.

<sup>473</sup> CHOTZEN, Theodor Max Thomas, « Emain Ablach – Ynys Avallach – Insula Avallonis – Île d'Avalon », *Études celtiques*, vol. 4, fascicule 2, 1948, p. 273.

<sup>474</sup> Cet autre monde dans « Guigemar » n'est pas aussi clair que le monde souterrain de Muldumarec et Avalon. Il y a cependant assez de preuves pour justifier sa qualité merveilleuse. Premièrement, le protagoniste rencontre la biche blanche, considérée souvent comme guide de l'autre monde. Deuxièmement, Guigemar est emporté vers la dame mal mariée par la nef magique, surtout il est gravement blessé comme le roi Arthur. Troisièmement, la dame qu'il rencontre serait la fée. Nous justifierons son identité féerique dans le chapitre des « personnages surnaturels ».

<sup>475</sup> GUYENOT, Laurent, *La mort féerique : anthropologie du merveilleux XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 246.

« La société idéale est inégalitaire [...] Les hommes ne sont pas égaux devant la mort, leur statut dans l'au-delà étant [...] lié au niveau de leurs funérailles »<sup>476</sup>. Ainsi, l'autre monde comme Avalon symbolise un pouvoir noble ou royal. En d'autres termes, ce sont principalement les personnages aristocratiques qui peuvent aller à l'autre monde chez Marie : Guigemar est le fils du seigneur (vv. 29-38), Muldumarec est le « seignur » (v. 447), la dame qui va dans son monde souterrain est « de haute gent » (v.21), de même, Lanval est le fils du roi, « de haut parage » (v. 27). Ce symbole de la noblesse s'affaiblit, au contraire, dans l'autre monde de Perrault où il y a non seulement le roi, la reine, la princesse et le prince, mais aussi la bergère, la fille de village et le fils du meunier.

Du côté chinois, le monde souterrain et le monde divin sont pareils à l'au-delà de Marie de France. Le monde souterrain est réservé aux fantômes après la mort : il est principalement composé de villes et de villages des morts, d'enfers où les morts acceptent le jugement de leurs vies précédentes, et d'autres lieux comme la terrasse du Dernier Regard sur le pays natal. Le monde divin est, quant à lui, destiné aux gens qui s'élèvent vers les immortels après des pratiques religieuses. C'est une autre forme de l'évolution idéologique au sujet de la mort chez les anciens Chinois, influencés profondément par le taoïsme : « il ne faut pas laisser le Ciel décider notre destinée, celle-ci doit être tenue entre nos propres mains »<sup>477</sup>, qui encourage de se débarrasser de la menace de mort en recherchant l'immortalité à travers des exercices physiques et spirituels. En revanche, l'autre monde de Ye se concentre plutôt sur les problèmes sociaux réalistes, donc il est placé dans la campagne et la ville. Autrement dit, on transpose les problèmes réalistes dans un autre monde où les animaux et les plantes peuvent parler.

En somme, ces autres mondes imaginaires réduisent les soucis de l'homme face à la mort inconnue. D'ailleurs, ces mondes fictifs, humains ou surnaturels, comportent souvent une symbolique qui évoque une réalité supérieure. Michèle Simonsen le synthétise comme suit : « La force du conte merveilleux est de s'exprimer par

---

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>477</sup> ZHANG, Borui, *Wuzhen pian*, annoté par Dong Dening, Beijing, Huaxia Publishing House, 1989, p. 47.

symboles, et non par allégories »<sup>478</sup>, comme chez Perrault, la forêt symbolise le danger :

L'initiation du héros passe par un péril mortel représenté par les loups dans la forêt dangereuse et par l'ogre et sa poursuite. Les périls s'intensifient, la forêt comme pour le Petit Chaperon Rouge est un lieu de passage, plein de pièges. C'est à la lisière de cette forêt obscure que demeure l'ogre, qui en résume tous les dangers ; il est l'avatar du dragon affronté par Persée ou Tristan.<sup>479</sup>

Par le biais de la construction de ces mondes, réalistes ou imaginaires, les écrivains essaient de transcrire leurs pensées abstraites dans une forme concrète.

### Synthèse

En ce qui concerne le cadre spatial, il s'agit souvent de lieux ouverts et de lieux fermés chez les cinq auteurs français et chinois. Pour les lieux ouverts, la forêt et le bord de l'eau apparaissent le plus souvent dans les ouvrages de Marie et de Perrault, et la montagne se présente fréquemment dans les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu. Ces lieux ouverts sont tous imprégnés d'une ambiance mythique, car ils sont souvent étroitement liés aux souvenirs du passé. Ainsi, ils nous invitent à des aventures merveilleuses ou étranges. Quant aux lieux fermés, nous constatons, du côté français, les châteaux qui symbolisent non seulement l'aristocratie et le pouvoir mais aussi la contrainte dans les récits de Marie et de Perrault. Du côté chinois, il y a des cabinets d'études où les lettrés font leurs études et où ils rencontrent des femmes-renardes. Dans les *tonghua* de Ye, nous signalons une opposition entre la campagne et la ville, entre la tradition et la modernité, et entre le passé et le présent.

Au demeurant, ces mondes fictifs sont en fait un hybride du monde des souvenirs et du monde contemporain relatif aux conteurs français et chinois. Ils nous invitent à une aventure entre le passé et le présent, entre la fiction et la réalité. Du reste, dans le cadre narratif, ces mondes fictifs servent de cadre spatio-temporel pour mettre en action les personnages. Nous nous pencherons par la suite sur les personnages principaux de nos textes.

---

<sup>478</sup> SIMONSEN, Michèle, *Perrault : Contes, op.cit.*, p. 110.

<sup>479</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences, op.cit.*, p. 218.

## Annexe



Une photo de deux femmes de l'Emishi<sup>480</sup>

---

<sup>480</sup> Disponible sur : [https://k.sina.cn/article\\_1659337544\\_62e77b4800100omfd.html](https://k.sina.cn/article_1659337544_62e77b4800100omfd.html) (consulté le 8 septembre 2020).



La peinture sur soie de Mawangdui, conservée maintenant dans le musée de Hunan.<sup>481</sup>

---

<sup>481</sup> Disponible sur : [https://zh.wikipedia.org/wiki/马王堆汉墓#/media/File:Mawangdui\\_silk\\_banner\\_from\\_tomb\\_no1.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/马王堆汉墓#/media/File:Mawangdui_silk_banner_from_tomb_no1.jpg) (consulté le 12 août 2020).



La carte complète de la dynastie des Tang en 820<sup>482</sup>

<sup>482</sup> Cf. *supra*, note 346.



## Chapitre 5 Les « personnages référentiels »

Pour tenter de cerner le problème du personnage, un détour étymologique s'avère nécessaire, selon Pierre Glaudes et Yves Reuter :

Aristote utilise le participe du verbe agir (*prattontes*) pour parler de ces figures anthropomorphes qui apparaissent sur la scène ou dans le récit. Ce choix lexical est assez révélateur : la *Poétique* définit les personnages comme de simples *supports d'action*, qui servent avant tout au déroulement de l'intrigue.<sup>483</sup>

A cet égard, le personnage est considéré comme celui qui organise l'action afin de garantir le développement de l'intrigue. Par conséquent, dans cette partie, nous nous proposons de nous pencher sur la mise en forme et la mise en action des personnages, surtout des protagonistes, en soulignant à la fois leur statut social, leur figure physique et psychologique, leurs actions et discours.

De plus, les personnages de nos corpus sont plutôt les « modèles » des êtres réels :

[la production mimétique] vise la forme parfaite et écarte *a priori* les défaillances toujours possibles du réel, la *mimèsis* accentue en outre la qualification éthique que l'on rencontre chez le sujet qui a servi de modèle. Cette accentuation [...] peut tirer le personnage vers le bas ou, au contraire, l'élever en dignité [...].<sup>484</sup>

Toutefois, il est à noter que les personnages n'égalent jamais aux êtres réels, car ceux-ci sont tellement complexes que l'on ne peut les montrer sous leurs différents aspects dans un seul ouvrage littéraire. Ainsi, par souci de notre hypothèse, cette partie de notre recherche sera divisée en deux chapitres. Le premier sera consacré aux personnages humains et le dernier aux personnages surnaturels.

En ce qui concerne les personnages humains, nous constatons une abondance des « personnages-référentiels » au sens de Philippe Hamon :

Une catégorie de *personnages-référentiels* : personnages historiques (Napoléon III dans *les Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...) mythologiques (Vénus, Zeus...) allégoriques (l'Amour, la Haine...) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et

---

<sup>483</sup> GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 6. C'est l'auteur qui a mis en italique.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 7.

*reconnus*).<sup>485</sup>

En ce qui concerne les personnages sociaux, nous trouvons des chevaliers chez Marie, des princes et des roturiers chez Perrault, des lettrés chez Duan et Pu et des travailleurs chez Ye. D'ailleurs, nous remarquons les personnages historiques chez Pu et les personnages allégoriques chez Ye. Ces personnages référentiels nous donnent une série de personnages représentatifs dans les contes français et chinois.

## 1 Les « personnages sociaux »

Chez nos auteurs français et chinois, il s'agit généralement de dépeindre les individus supposés représentatifs de groupes les plus larges d'une société, tels les chevaliers du côté français et les lettrés du côté chinois. Ces « personnages sociaux » se situent dans différentes cultures et institutions des deux pays. Au Moyen Âge, la France préconisait la force militaire en raison des guerres incessantes qu'elle traversait. Seuls les forts, tels les chevaliers, pouvaient apporter la paix au peuple :

Il n'y a aucun doute que ces guerriers finiront par former une caste ; les valeurs de cette caste s'organisent dans un système, dont la mission est de justifier l'autonomie de la fonction guerrière face aux pouvoirs politiques et religieux. C'est pourquoi « cette nouvelle caste élabore une culture dont l'aboutissement sera le roman courtois... ».<sup>486</sup>

Les écrivains médiévaux avaient ainsi un « goût pour ces œuvres viriles, pleines du fracas des armes, de l'éclat des prouesses ou des gabs [...] Ce goût a été durable : les versions conservées des plus anciennes épopées de la geste de Guillaume sont peut-être contemporaines des lais de Marie »<sup>487</sup>. Nous pouvons donc déduire que Marie de France préserve également ce goût pour les œuvres viriles, raison pour laquelle les chevaliers constituent les protagonistes du lai. Cependant, la poétesse remanie ses matières de façon différente : « les grands thèmes épiques, affrontements entre chrétiens et païens, batailles livrées pour *essaucier crestienté*, combats acharnés entre barons ennemis, n'ont pas pénétré dans l'univers de Marie de France »<sup>488</sup>. Les

---

<sup>485</sup> HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* (Paris. 1971), vol. 6 (2), 1972-05-01, p. 95.

<sup>486</sup> STANESCO, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E. J. Brill, 1988, p. 4.

<sup>487</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 31.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 32.

épreuves amoureuses des chevaliers remplacent ces grands thèmes épiques chez Marie de France.

Dans les contes de Perrault, nous constatons qu'il existe des princes et des roturiers. A l'époque du conteur, nous constatons premièrement des « réminiscences chevaleresques » :

La première portion de la vie de Louis XIV est elle-même toute remplie de réminiscences chevaleresques, et le nom de carrousel est encore là pour nous rappeler cette dernière représentation d'un tournoi dans lequel on vit aux prises les principaux personnages de la chevalerie et les principaux héros de l'antiquité, en vertu de cette alliance entre les souvenirs de la poésie chevaleresque et ceux de la poésie classique, qui a été le caractère dominant de notre scène.

A mesure que le règne de Louis XIV se prolongea, les idées sérieuses et sombres remplacèrent de plus en plus ces réminiscences chevaleresques, et en effacèrent de plus en plus les traces.<sup>489</sup>

Même si ces réminiscences chevaleresques s'effacent de plus en plus, nous constatons encore chez certains princes de Perrault « une certaine empreinte des mœurs et des sentiments chevaleresques [...] [comme] le sentiment de l'honneur »<sup>490</sup>. Qui plus est, la France était sous le régime de la monarchie absolue, en d'autres termes, le monarque détenait tous les pouvoirs. Selon Marc Escola, « la publication des *Contes* [...est...] conçue [...] comme une opération de séduction propre à ramener dans les rangs des Modernes un public mondain encore hésitant »<sup>491</sup>. Les histoires de Perrault visent ainsi un public mondain. En outre, le conteur tente de trouver un compromis entre la culture savante et la culture populaire. Dans son épître dédicatoire à mademoiselle Elisabeth-Charlotte d'Orléans, il conseille à l'aristocratie de se familiariser la vie des Peuples qui vivent « dans les moindres Familles »<sup>492</sup> à travers ses contes :

Le désir de cette connoissance à poussé des Heros, & même des Heros de vostre Race, jusque dans des huttes & des cabanes, pour y voir de près & par eux-mêmes ce qui s'y passoit de plus particulier : cette connoissance leur ayant paru nécessaire pour leur parfaite

---

<sup>489</sup> AMPÈRE, Jean-Jacques, « De la chevalerie. Première partie », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, Quatrième série, vol. 13, no. 3, 1838-02-01, p. 303.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>491</sup> ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente: Contes de Charles Perrault, op.cit.*, p. 16.

<sup>492</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, « Épître », p. [iii-iv].

instruction.<sup>493</sup>

Ainsi, dans les contes de Perrault, les protagonistes se trouvent non seulement à la cour, mais aussi dans les milieux populaires : les protagonistes sont tant des princiers que des roturiers.

Du côté de la Chine, Paul R. Goldin estime qu'il existe sept caractéristiques fondamentales de la civilisation chinoise, dont la cinquième constitue « une préférence pour les méthodes de contrôles civiles plutôt que militaires »<sup>494</sup>, « la Chine est peu chevaleresque »<sup>495</sup>. Ce pays oriental est longtemps dominé par la culture confucéenne. Celle-ci encourage les monarques à gouverner l'État par le biais des fonctionnaires lettrés (mandarins) et des examens impériaux afin de sélectionner les futures fonctionnaires :

L'apparition du système des examens impériaux indique que la politique aristocratique est vers sa fin et que la politique bureaucratique tend à se perfectionner. De ce fait, le régime des lettrés bureaucrates s'améliore progressivement. En se basant sur le principe d'équité des examens, on réalise alors la préconisation de Kongzi : « Tu estimes avoir assez étudié ? Engagez-toi dans une fonction »<sup>496</sup>. En conséquence, les examens impériaux ont une influence décisive sur le destin des anciens lettrés chinois.<sup>497</sup>

De plus, les examens impériaux constituent un moyen pour les lettrés roturiers de promouvoir leurs classes sociales. Par conséquent, chez Duan (au IX<sup>e</sup> siècle) et Pu (au XVIII<sup>e</sup> siècle), ce sont les lettrés qui détiennent le rôle principal.

D'ailleurs, avec la réforme institutionnelle, nous remarquons une nouvelle classe des travailleurs comme les personnages sociaux chez Ye (au début du XX<sup>e</sup> siècle). L'accent est mis ici sur la valeur du travail, ce qui constitue l'un des changements clés des concepts modernes. Avec l'introduction de la tendance idéologique socialiste pendant le Mouvement du 4 mai, la question du travail a déclenché en Chine la propagation et la popularité du concept de la classe des travailleurs. Chez Ye, cette

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, « Épitre », p. [iv-v].

<sup>494</sup> GOLDIN, Paul Rakita (dir.), *Routledge handbook of early Chinese history*, London/New York, Routledge, 2018, p. 5. La phrase originale est la suivante : « a preference for civil over military methods of control », traduction personnelle.

<sup>495</sup> AMPÈRE, Jean-Jacques, « De la chevalerie. Première partie », *op.cit.*, p. 286.

<sup>496</sup> Kongzi et ses disciplines, *Entretiens de Confucius*, traduit du chinois par Anne Cheng, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 147.

<sup>497</sup> WANG, Yanping, *Keju yu Shilin Fengqi (Examens impériaux et coutume du monde des lettrés)*, Beijing, The Easten Publishing Company, 2011, p. 2. Traduction personnelle.

contradiction réside principalement dans la relation entre le prolétariat (les travailleurs) et la bourgeoisie (les riches). Ainsi, ces *tonghua*, qui sont censés être naïfs, regorgent en fait de réalités sociales : privilège de la couche supérieure, oppression envers les faibles et inégalité entre les hommes.

Par la suite, on examinera plus profondément ces personnages sociaux.

### 1.1 Les chevaliers chez Marie de France

Les chevaliers détiennent une prédominance absolue en comparaison des autres personnages masculins dans les lais de Marie de France. L'auteur de l'*Index des lais de Marie de France* recense en effet 125 occurrences des mots « chevalier, chevaliers, chivaliers »<sup>498</sup>. Une enquête sur les protagonistes masculins de Marie de France nous a permis de constater que tous les héros sont des chevaliers. Or, il est à noter que la poétesse précise directement leur identité chevaleresque dans ses vers, hormis pour les héros de « Deus Amanz » et de « Chievrefoil ». Cependant, en tant que fils de comte, le héros de « Deus Amanz » est doté des qualités chevaleresques : « vaillant et courtois » (v. 67), il cherche à « mériter l'estime par sa valeur » (v. 60)<sup>499</sup>. Nous pouvons ainsi déduire que ce jeune homme est également chevalier. Quant à Tristan, les légendes qui lui sont consacrées justifient son identité chevaleresque, comme *Tristan et Iseut* de Bérout. Ici, nous verrons à travers l'examen des descriptions de ces chevaliers que ceux-ci sont assez similaires et stéréotypés. E. Schiött estime qu'« il n'y a presque pas de différence entre les héros de Marie »<sup>500</sup>. Nous tenterons par la suite d'esquisser le modèle chevaleresque de Marie de France.

En général, au Moyen Âge, le chevalier renvoyait à une profession qui remplissait la fonction guerrière. Au cours de l'époque dans laquelle vivait Marie de France, la chevalerie était considérée comme une classe de petite noblesse. Cependant, ce titre de noblesse était un titre honorifique et non un titre héréditaire : « On ne naît

---

<sup>498</sup> Cf. Centre de recherches et d'applications linguistiques de l'Université de Nancy II, Section de traitement automatique des textes littéraires, *Index des lais de Marie de France*, Nancy, Université de Nancy II, 1979. « Chevalier, chevaliers, chivaliers » à la page 28.

<sup>499</sup> Ici, nous citons les traductions de Laurence Harf-Lancner. Marie de France, *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, *op.cit.*, 1990, p. 171.

<sup>500</sup> SCHIÖTT, Emil, *L'amour et les amoureux dans les lais de Marie de France*, Lund, Impr. de Malmström, 1889, p. 46.

pas chevalier, mais on le devient. »<sup>501</sup> Ainsi, il nous semble pertinent d'avoir un aperçu de l'aristocratie de cette époque. Reprenons le résumé de Marie-Luce Chênerie :

XII<sup>e</sup> siècle :

- une très haute aristocratie, issue des précédentes.
- une aristocratie moyenne.
- une petite aristocratie, ayant le titre de chevaliers, lié à sa fonction guerrière ...
- entre 1180 et 1200, tendance des deux dernières strates à fusionner : le chevalier épouse souvent une femme de condition supérieure ; il se construit une 'tour' ou une maison forte, il prend le titre de 'messire', jusque-là réservé au seigneur ; sa succession privilégie le fils aîné.<sup>502</sup>

L'aperçu du milieu aristocratique du XII<sup>e</sup> siècle nous permet de mieux connaître les chevaliers de Marie de France, parmi lesquels la différence d'échelon ne constitue pas la « tension narrative »<sup>503</sup> principale des lais de Marie. Jean Flori pense qu'il s'agit de deux types de relations personnelles chez Marie de France. D'une part, la relation entre le chevalier et le seigneur : « dans tous les autres lais [sauf « Milun »], le niveau social des partenaires s'élève bien plus haut et la distorsion sociale entre eux reste faible »<sup>504</sup>. D'autre part, « la différence de rang [...] paraît [...] assez faible entre la Dame et l'amant »<sup>505</sup>. Ainsi, dans ces lais, les aventures des chevaliers ne contribuent pas à une promotion sociale, car « tous les personnages des lais font partie de la haute société aristocratique »<sup>506</sup>. Cela constitue l'une des raisons pour lesquelles l'amour de Marie de France est souvent exclu de l'amour courtois : celui-ci se produit souvent entre une dame mariée et un chevalier de condition inférieure<sup>507</sup>, selon Pierre-Yves Badel, Marie est « anté-courtoise, en tout cas non courtoise et en cela plus proche du

---

<sup>501</sup> CHÊNERIE, Marie-Luce, *Le chevalier errant : dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 43.

<sup>502</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>503</sup> Selon Raphaël Baroni, « [l]a tension narrative se réfère à la dynamique de l'intrigue. En littérature, elle correspond à un effet esthétique associé à la progression du lecteur dans le récit. Elle est fondée sur l'alternance du nœud, qui crée la tension, de la péripétie, qui l'entretient, et du dénouement, qui la résout. » Cité dans : BARONI, Raphaël, « Tension narrative (suspense, curiosité et surprise) », p. 1, disponible sur : [https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB\\_9E64AE94E07C.P001/REF.pdf](https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_9E64AE94E07C.P001/REF.pdf) (consulté le 22 mars 2021).

<sup>504</sup> FLORI, Jean, « Seigneurie, noblesse et chevalerie dans les Lais de Marie de France », *Romania*, vol. 108 (430/431(2/3)), 1987-01-01, p. 187. Parmi ses études, le cas de « Milun » fait exception : « Milon, incontestablement, incarne assez bien la classe des pauvres *bachelers*. »

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>507</sup> Quant au thème de l'amour chez Marie de France, nous en parlerons dans le chapitre consacré aux thèmes dominants dans notre corpus.

roman idyllique que de l'amour courtois »<sup>508</sup>. Néanmoins, les aventures chevaleresques de Marie de France leur permettent quand même de rechercher davantage de gloire. En somme, le chevalier est avant tout une profession chez Marie de France.

Chez Marie de France, les chevaliers jouent généralement deux rôles : celui de guerrier et celui d'amant. La fonction guerrière est souvent considérée comme la fonction la plus fondamentale de la chevalerie :

Dans l'origine, le nom du chevalier fut *miles*, le soldat, le brave d'élite, comme [...] dans les langues du Nord *kempe*, en persan *pelevan*. L'idée d'une vaillance d'élite n'a pas tardé à s'appliquer aux guerriers qui servaient à cheval, et ceci tient surtout à la manière de combattre usitée au moyen-âge, dans ce temps où les carrés d'infanterie n'étaient pas encore inventés.<sup>509</sup>

Cependant, les intrigues portant sur des combats sont peu nombreuses. En effet, la fonction guerrière s'y manifeste seulement par trois activités : la chasse, la guerre et les tournois. Il arrive souvent quelque chose de merveilleux lors de la chasse : Guigemar rencontre une biche blanche (« Guigemar ») et le seigneur rencontre un loup-garou (« Bisclavret »). De plus, la fonction guerrière sert plutôt à faire ressortir l'amour des chevaliers envers leurs dames. Guigemar lutte contre son seigneur car ce dernier enferme son amie. Les quatre chevaliers dans « Chaitivel » s'affrontent dans un tournoi afin de gagner l'amour de leur dame. Au surplus, les combats et les tournois servent de cadre contextuel pour certaines aventures amoureuses. Goron rencontre Fresne en revenant d'un tournoi (« Fresne »). Eliduc s'éprend de la princesse Guilliadon lorsqu'il rend service au père de cette dernière (« Eliduc »). Dans cette optique, les lais de Marie de France lient souvent les armes à l'amour.

Notons que le lai « Milun » est le seul cas dans lequel la fonction guerrière prévaut sur l'amour. Lorsque l'amie de Milon tombe enceinte, celui-ci ne se marie pas avec elle, mais part pour la guerre après avoir confié son fils à la sœur de son amie. Par ailleurs, avant de retrouver son fils, il décide d'aller combattre un jeune chevalier « Senz Per » (v. 340), à savoir son fils inconnu. Claude-Henry Joubert estime que « le

---

<sup>508</sup> BADEL, Pierre-Yves, « Guildelüec et la merveille : sur les lectures nouvelles du lai d'*Eliduc* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 130 (Issue 2), p. 279.

<sup>509</sup> AMPÈRE, Jean-Jacques, « De la chevalerie. Première partie », *op.cit.*, p. 275.

défaut fondamental de Milun [...] est exprimé par Marie : Milun est victime de son *ubris*, de sa trop belle *Moïra* (part de destin). Il faut que la *Némésis* fasse rentrer dans le rang ce chevalier au devenir trop brillant »<sup>510</sup>. Sa tare originelle est exactement son excès de renom : « Puis le jur k'il fu adubez / Ne trova un sul chevalier / Ki l'abatist de sun destrier » (vv. 10-12). Autrement dit, il faut que l'on mette fin à son invincibilité. Il est ainsi vaincu par son propre fils inconnu au cours du tournoi. La défaite de Milon ou, plus précisément, l'accomplissement de son destin, permet de rétablir le lien de filiation. Dans ce lai, la fonction guerrière du père et du fils contribue à la réunion des deux amants.

Par ailleurs, dans la plupart des lais de Marie de France, la fonction guerrière des chevaliers fait place à leur amour :

Il est bien évident que pour les individus l'amour représente le bien suprême, le vrai bonheur, la valeur absolue. [...] D'ordinaire, les héros des lais ne sont point des chevaliers errants. L'amour suffit à combler les cœurs.<sup>511</sup>

L'amour y constitue le thème principal. Reto R. Bezzola estime qu'il y a deux phases de « la conquête du monde, de la réalité »<sup>512</sup> par un héros chevaleresque : la conquête de l'amour et la conquête de la ville ou du pays. Selon son avis, la première est plus facile que la deuxième, car la conquête de l'amour de la dame constitue « un bonheur purement individuel »<sup>513</sup>, alors que la conquête de la ville ou du pays « dépasse l'individu et fait de lui une vraie personnalité, dans laquelle l'individu se double d'un membre et instrument de la société »<sup>514</sup>. Dans cette optique, nous pouvons aisément constater que Marie de France attache plus d'importance à la « conquête facile », à savoir l'individualité. Claudie-Henry Joubert répartit les héros de Marie de France en trois groupes :

A – Ceux dans lesquels le héros subissant une tare originelle comme Guigemar et Milun ou encore exclu comme Eliduc, Bisclavret ou Lanval est conduit à opérer [...] un rétablissement, passant de l'état de manque à l'état de plénitude équilibrée.

---

<sup>510</sup> JOUBERT, Claude-Henry, *Oyez Ke Dit Marie : étude sur les Laïs de Marie de France*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 65.

<sup>511</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Laïs de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, op.cit., p.137.

<sup>512</sup> BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour : (Chrétien de Troyes)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1968, p. 84.

<sup>513</sup> *Idem.*

<sup>514</sup> *Idem.*



B – Ceux où le héros doit subir et réparer la faute de ses parents comme Fresne et Yonec ou la faute d'un tiers comme le Chaitivel.

C – Ceux enfin où le héros est simplement victime d'une fatalité amoureuse, [...] C'est le cas d'Equitan, des *Deus Amanz* [...] des personnages du *Laüstic* et de *Chievrefoil*.<sup>515</sup>

Dans cette perspective, les aventures chevaleresques chez Marie de France correspondent toutes à des épreuves personnelles.

Prenons l'exemple de « Guigemar ». La tare originelle de Guigemar l'empêche de devenir un chevalier parfait, et son aventure amoureuse semble viser à réparer son indifférence à l'amour. A la fin du lai, il retrouve sa capacité d'aimer les femmes et retourne dans sa communauté : « Tuit si ami, ki trové l'unt. / Mut fu preisiez en sun païs » (vv. 642-643). D'un autre point de vue, cette épreuve amoureuse est une « initiation à la vie à travers l'amour »<sup>516</sup>, ou plus simplement, une initiation à la maturité masculine. Cela nous rappelle l'initiation des jeunes filles de Perrault à la maturité féminine à travers le mariage, par exemple, Peau d'âne, Cendrillon ou encore la femme de Barbe bleue.

D'ailleurs, dans certains lais, la conquête guerrière contribue à la conquête de l'amour. Par exemple, dans « Guigemar », l'enlèvement de la dame par Mériaduc enrage Guigemar, c'est pourquoi ce dernier décide d'affronter le seigneur. La fin du récit justifie notamment le fait que cette épreuve guerrière pour le héros fasse partie de son aventure amoureuse : il tue Mériaduc en s'emparant de son château et emmène son amie. Ainsi se terminent ses épreuves (vv. 873-882).

La réalisation ou l'échec de l'amour constituent souvent les dénouements des lais de Marie de France. Guigemar (« Guigemar »), Goron (« Fresne »), Lanval (« Lanval »), Milon (« Milun ») et Eliduc (« Eliduc ») réalisent leur amour. Au contraire, Equitan et son amie (« Equitan »), la princesse et le fils du baron (« Deus Amanz »), Muldumarec (« Yonec »), le chevalier voisin (« Laüstic »), les quatre chevaliers (« Chaitivel ») et Tristan (« Chievrefoil ») sont tous victimes de l'amour.

---

<sup>515</sup> JOUBERT, Claude-Henry, *Oyez Ke Dit Marie : étude sur les Lais de Marie de France (XIII<sup>e</sup> siècle)*, op.cit., p. 59.

<sup>516</sup> BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour : (Chrétien de Troyes)*, op.cit., p. 88.

## 1.2 Les princes chez Charles Perrault

Par rapport aux lais de Marie de France qui se situent dans un contexte aristocratique, les contes de Perrault se déroulent essentiellement dans des milieux aristocratiques et populaires, c'est pourquoi il y a non seulement des princes mais aussi des roturiers, comme des bûcherons (« Les Souhais ridicules », « Le petit Pouçet ») et des fils de meunier (« Le Chat botté »).

Sur le plan social, ce sont les princes qui dominent la première place par rapport aux autres protagonistes masculins. Il est intéressant de les comparer avec les chevaliers des lais de Marie de France afin de dévoiler les éléments chevaleresques qui maintiennent chez les personnages princiers de Perrault. Le premier protagoniste ressemble au chevalier de Marie de France, il s'agit du prince de Griselidis. Il est avant tout « vaillant », « robuste et adroit »<sup>517</sup>. Ces qualités sont toutes liées à la première qualité chevaleresque mentionnée *supra* : « la prouesse ». En particulier, c'est un bon guerrier : il est « propre au mestier de Mars<sup>518</sup> »<sup>519</sup> et aime les combats et la victoire. Par rapport à l'indifférence de Guigemar vis-à-vis de l'amour, nous pouvons constater une certaine méfiance de la part du prince de Perrault vis-à-vis des femmes :

De tant i out mespris nature  
que unc de nule amur n'out cure.  
Suz ciel n'out dame ne pucele,  
Ki tant par fust noble ne bele,  
Se il d'amer la requeïst,  
Que volentiers nel retenist.  
Plusurs l'en requistrent suvent,  
Mais il n'aveit de ceo talent ;  
Nuls ne se pout aparcevoir  
Que il volsist amur aveir. (vv. 57-66)

« Guigemar »<sup>520</sup>

Observez bien toutes les jeunes filles ;  
Tant qu'elles sont au sein de leurs familles  
Ce n'est que vertu que bonté,

---

<sup>517</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Griselidis », p. 6.

<sup>518</sup> Mars est le nom du dieu de la guerre dans la mythologie romaine.

<sup>519</sup> *Idem.*

<sup>520</sup> Marie de France, *Lais de Marie de France, op.cit.*, « Guigemar », p. 28.

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'estre sage,  
Elles quittent leur personnage,  
Non sans avoir beaucoup pâti,  
Et chacune dans son menage  
Selon son gré prend son parti.  
[...]  
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 obeïssance achevée,  
D'une patience éprouvée,  
Et qui n'ait point de volonté,  
Je la prendray quand vous l'aurez trouvée. »

« Griselidis »<sup>521</sup>

« Les héros des lais, comme ceux des contes, sont souvent en situation d'exclusion, différents des autres, qui leur reprochent cette différence. [...] L'altérité peut prendre pour forme le refus de l'amour. Ainsi Guigemar serait un chevalier parfait s'il ne manifestait une aversion insurmontable pour l'amour. »<sup>522</sup> De même, le prince de Perrault serait impeccable s'il acceptait de se marier. Ainsi, Guigemar et le prince s'engagent tous deux dans une aventure amoureuse lors de la chasse. Guigemar se voit obligé d'aller chercher l'amour en raison de la prédiction de la biche, alors que le prince s'éprend de Griselidis lors de leur première rencontre. Le premier, qui est indifférent à l'amour, souffre enfin d'une « douleur » liée à l'amour, tandis que le second, qui ne fait pas confiance aux femmes, se marie finalement avec une bergère.

Parmi les trois activités principales exercées par les chevaliers de Marie de France – la chasse, le tournoi et la guerre, les princes de Perrault se livrent encore à la chasse. Il est vraisemblable que celle-ci est le plus souvent réservée au domaine du

---

<sup>521</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Griselidis », pp.10-12.

<sup>522</sup> HART-LANCNER, Laurence, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval, op.cit.*, p. 75.

merveilleux. En effet, le motif de la chasse merveilleuse chez Marie de France invite le chasseur à un voyage dans l'autre monde (« Guigemar »). Lors de sa chasse, Guigemar rencontre une biche blanche, souvent considérée comme le messager féerique de l'autre monde. Donc, une fée l'y attend pour guérir ses blessures physiques et psychologiques. Cependant, chez Perrault, la chasse constitue plutôt un événement déclencheur de l'amour ou du mariage du chasseur. Dans « Grisélidis », « Peau d'Asne »<sup>523</sup>, « La belle au bois dormant » et « Les Fées », les quatre princes rencontrent leurs futures femmes lors de leur chasse ou au retour de celle-ci :

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,  
Et fait donner le Cerf aux chiens.

« Grisélidis »

Le fils du Roy dans ce charmant séjour  
Venoit souvent au retour de la Chasse  
Se reposer, boire à la glace  
Avec les Seigneurs de sa Cour.  
Tel ne fut point le beau Cephale,  
Son air estoit Royal, sa mine martiale  
Propre à faire trembler les plus fiers bataillons ;  
Peau d'Asne de fort loin le vit avec tendresse, ...

« Peau d'Asne »<sup>524</sup>

Le jeune Prince à ce discours se sentit tout de feu ; il crut sans balancer qu'il mettroit fin à une si belle aventure ; & poussé par l'amour & par la gloire, il résolut de voir sur le champ ce qui en estoit.

« La belle au bois dormant »

Le fils du Roi qui revenoit de la chasse, la rencontra, & la voyant si belle, luy demanda ce qu'elle faisoit là toute seule & ce qu'elle avoit à pleurer.

« Les Fées »<sup>525</sup>

A cet égard, la chasse est toujours liée à la rencontre amoureuse chez Perrault, et l'aventure amoureuse permet également au prince de rechercher l'honneur : « Le point d'honneur [...] appartient encore plus exclusivement aux temps modernes, a

---

<sup>523</sup> Dans « Peau d'Asne », c'est en effet la princesse qui voit premièrement le prince de loin, lorsque ce dernier participe à la chasse.

<sup>524</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Grisélidis », p. 13 ; « Peau d'Asne », pp. 20-21.

<sup>525</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, « La belle au bois dormant », pp. 21-22 ; « Les Fées », p. 114.

encore plus évidemment sa source dans les habitudes de la chevalerie »<sup>526</sup>. Prenons l'exemple du prince dans « La belle au bois dormant ». « Poussé par l'amour & par la gloire »<sup>527</sup>, il s'enfonce dans la forêt afin de rechercher la princesse endormie ; car sauver la princesse constitue un symbole d'honneur. Bien que la vertu chevaleresque soit désuète à l'époque de Perrault, l'aspiration à l'honneur ne disparaît jamais chez les princes de ce dernier. Le prince guerrier de Grisélidis construit encore des Arcs triomphaux « où du Prince guerrier se celebre la gloire, / Et de l'Amour sur luy l'éclatante victoire »<sup>528</sup>.

Par ailleurs, à l'époque de Perrault, la chasse était plutôt une activité réservée à l'aristocratie : « [L'Ordonnance sur les Eaux et Forêts] de Louis XIV d'août 1669 fixe jusqu'à la Révolution française le droit de la chasse réservé au Roi et à la Noblesse et interdite aux roturiers »<sup>529</sup>. Cela nous évoque la chasse dans « La Barbe bleüe ». Celle-ci constitue l'une de ses activités principales lorsqu'il passe ses vacances avec l'héroïne dans l'une de ses maisons de campagne. Dans ce conte, la chasse sert plutôt à nous faire découvrir la diminution des privilèges de la noblesse<sup>530</sup>.

### 1.3 Les lettrés et les fonctionnaires chez Duan Chengshi et Pu Songling

#### 1.3.1 Les lettrés utilitaires chez Duan Chengshi

Chez Duan, les lettrés se divisent en deux catégories : les lettrés bureaucrates – soit ceux qui ont un poste officiel – et les non-bureaucrates – soit les lettrés qui préparent encore des examens impériaux et ceux qui échouent aux examens. Depuis que les examens impériaux étaient devenus le moyen de sélection des fonctionnaires, la plupart des lettrés aspiraient au succès des examens impériaux. Au milieu d'une concurrence féroce, la victoire et la défaite étaient monnaie courante.

En examinant les œuvres de Duan, nous remarquons que les lettrés des contes de

---

<sup>526</sup> AMPÈRE, Jean-Jacques, « De la chevalerie. Première partie », *op.cit.*, p. 295.

<sup>527</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, pp. 21-22.

<sup>528</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, *op.cit.*, « Grisélidis », p. 24.

<sup>529</sup> Fédération nationale des Chasseurs, « L'histoire de la chasse », disponible sur : <https://www.chasseurdefrance.com/decouvrir/histoire-de-la-chasse/> (consulté le 11 mars 2021).

<sup>530</sup> Selon notre hypothèse, Barbe bleue est roturier. Nous le justifierons dans le chapitre VIII qui traitera les thèmes dominants dans nos corpus français et chinois.

Duan sont plutôt les personnages faisant avancer le déroulement des événements, même si certains d'entre eux sont considérés comme les protagonistes, le conteur se concentre davantage sur leur vie et leur carrière, mais non sur leur personnalité. De nombreux lettrés rencontrent des personnages surnaturels au cours de leur vie ou de leur voyage, tel est le cas dans « 14.41 », « 15.21 » et « x1.6 ». Cela nous fait découvrir l'engouement du conteur ou probablement des lettrés contemporains pour les histoires étranges.

Les lettrés se passionnent en outre pour la peinture et pour la poésie dans leur vie.

L'art de la peinture est en effet en plein essor sous la dynastie des Tang :

Sous la dynastie Tang, la peinture chinoise antique connaît sa prospérité. Les progrès de l'artisanat, comme la fabrication du papier, fournissent d'excellents matériaux pour la peinture. L'amélioration du niveau des connaissances scientifiques telles que la physique et l'optique favorisent grandement l'équilibre et la précision de la composition picturale. Les connaissances de l'anatomie humaine exprimées dans les peintures de personnages, les lois de la perspective manifestées dans les peintures de pavillons, et le traitement de la distance dans les peintures de paysages atteignent un niveau assez élevé à cette époque. Les peintures de figures, de paysages, d'oiseaux et de fleurs sont toutes couronnées de succès au cours de cette période.<sup>531</sup>

Par exemple, dans « x1.9 », le conteur nous présente une réunion de lettrés afin que nous puissions apprécier la peinture de la « Rencontre dans la forêt de bambous ». L'invité, Liu Cheng, manifeste un certain mépris envers cette peinture, il entre dans celle-ci en ajoutant une figure de Ruanji. Ce conte chinois est un bon exemple du succès des peintures de personnages sous la dynastie des Tang. En effet, le fait que le peintre puisse entrer dans la peinture et y dessiner le portrait de Ruanji souligne la grande compétence de l'artiste. Nous trouvons un autre exemple dans « x2.21 ». Dans celui-ci, le fait que le cheval dessiné par Hangan<sup>532</sup> sorte de la peinture démontre les excellentes techniques du peintre.

Par ailleurs, nous relevons un grand nombre de poèmes chez Duan. Ce sont non seulement les lettrés qui aiment réciter et composer des poèmes, comme Zhang Chui dans « x2.5 », mais aussi de nombreuses femmes, comme la fille de la famille Li dans

---

<sup>531</sup> Ji, Jianghong (dir.), *Encyclopedia of China : History*, tome 2, Beijing, Beijing Publishing House, 2003, p. 25. Traduction personnelle.

<sup>532</sup> Hangan (706-783) est un grand peintre chinois des Tang. Il était spécialiste de la peinture de chevaux.

« x3.9 ». De ce fait, nous pouvons voir que le conteur se trouve à un « âge d'or de la poésie »<sup>533</sup> :

La poésie est populaire et appréciée sous la dynastie des Tang. Il est courant pour des lettrés de se faire des amis en échangeant des poèmes et d'écrire des poèmes en guise de remerciement. Il y a plus de 2200 poètes dont les noms peuvent être vérifiés dans les documents historiques. Parmi eux, on constate de nombreuses célébrités.<sup>534</sup>

Dans ce contexte, la poésie constitue l'un des moyens par lesquels les lettrés communiquent entre eux. Par exemple, Zhang Chui, dans « x2.5 », écrit un poème d'adieu à un inconnu dans son rêve.

Notons encore que les poèmes que nous repérons chez Duan sont étroitement liés aux examens impériaux des personnages. Examinons ici deux poèmes exemplaires de Duan :

Le pays natal est aussi loin que le soleil du matin,  
Le lieu où l'on peut se retirer du monde est dans les vers.

« 15.7 »

La tristesse est la couleur de la Salle d'automne<sup>535</sup> depuis une centaine d'années.  
J'erre tout seul dans la banlieue déserte lors de cette fête au repas froid<sup>536</sup>.

« x2.5 »<sup>537</sup>

Dans « 15.7 », le poète Meng est un *juven*, soit un lettré qui réussit les examens provinciaux. Ce poème est écrit après qu'un *pingshi*<sup>538</sup> nommé Zhang a été tué cruellement par un monstre. Ici, nous pouvons premièrement noter que le conteur souligne au début du récit que cette histoire se passe « avant la guerre de Dongping »<sup>539</sup>. A la fin du récit, le poète du récit, qui ne croyait pas au bouddhisme, prie Bouddha et « abandonne les examens impériaux »<sup>540</sup>. Ainsi, il se peut que la mort tragique de Zhang fasse allusion à la situation terrible de la bataille de Dongping. Le protagoniste, témoin de cette tragédie, décide alors de renoncer aux examens

---

<sup>533</sup> *Idem*. Traduction personnelle.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 24. Traduction personnelle.

<sup>535</sup> La Salle d'automne fait référence au lieu où étudient les étudiants.

<sup>536</sup> La « fête au repas froid », ou Hanshi Jie en chinois était une fête traditionnelle à la veille du Qingming (Qingming est aussi une fête traditionnelle chinoise, dans laquelle on doit balayer les tombes des ancêtres pour les honorer). A ce jour, les Anciens ne préparaient que le repas froid.

<sup>537</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu, op.cit.*, « 15.8 », p. 570 ; « x2.5 », p. 824. Traduction personnelle.

<sup>538</sup> Le *pingshi* est un titre officiel qui est chargé de juger des procès.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 569. Traduction personnelle.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 570. Traduction personnelle.

impériaux. D'où vient le vers suivant : « Le lieu où l'on peut se retirer du monde est dans les vers »<sup>541</sup>. D'ailleurs, dans « x2.5 », le poème exprime exactement la consternation du poète en raison de son échec aux examens impériaux.

### 1.3.2 Les lettrés préparant les examens impériaux chez Pu Songling

Par rapport aux lettrés de Duan, ceux de Pu ne sont pas utilitaires, ils ont souvent au contraire un rôle important dans les histoires de ce dernier. Étant donné que les histoires de Pu sont plus longues et que les intrigues y sont plus riches, les personnalités des personnages sont alors plus « en relief »<sup>542</sup> et plus variées. Cela diffère du fait que les personnages des contes soient généralement considérés comme des personnages plans : « les contes nous proposent des personnages sans épaisseur, aussi plats que le sont les figures du jeu de cartes ou celles du théâtre d'ombres »<sup>543</sup>. Ici, les personnages masculins de Pu sont au contraire dotés d'une profondeur et d'une certaine complexité. Néanmoins, nous pouvons quand même remarquer certains points communs entre ces personnages, tels que l'enthousiasme des lettrés pour les examens impériaux, l'intégrité de certains fonctionnaires, et la cupidité des autres.

Dès que les examens impériaux sont devenus le principal moyen de sélection des fonctionnaires, les lettrés bureaucrates ont formé une classe dirigeante de la Chine ancienne. Les anciens écrivains chinois, dont la plupart étaient lettrés, préféraient raconter des histoires de lettrés. Sous la dynastie des Qing, durant laquelle a vécu Pu, les examens impériaux se perfectionnaient. Cependant, les échecs des examens impériaux tourmentaient les lettrés. Ainsi sont apparues de nombreuses histoires au sujet des examens impériaux.

Pour la raison mentionnée ci-dessus, il est utile de présenter brièvement le système des examens impériaux des Qing, car de nombreux lettrés sont présentés chez Pu, et ce avec divers grades, par exemple le protagoniste dans « Huabi (La Fresque) », qui est un *juven* (licencié), et le héros dans « LuoCha Haishi (Port des mirages) », qui

---

<sup>541</sup> HUANG Yongnian (dir.), *Jiu Tangshu (Ancien Livre des Tang)*, volume 5, Shanghai, The Grand Chinese Dictionary Press, 2004, « Biographie de Duan Chengshi », p. 3729.

<sup>542</sup> E.M. Forster propose deux types de personnages dans son ouvrage intitulé *Aspects of the Novel (1927) : flat characters* (personnages plans) et *round characters* (personnages en relief).

<sup>543</sup> BRICOUT, Bernadette, *La clé des contes*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 61.



est un *xiucaï* (bachelier).

Étapes <sup>544</sup>	Types de l'examen	Grades obtenus
Première étape	<i>Xianshi</i> 县试 Examen sous-préfectoral	<i>Tongsheng</i> 童生 Candidat à l'examen sous-préfectoral
Deuxième étape	<i>Fushi</i> 府试 Examen préfectoral donné par le préfet	<i>Tongsheng</i> 童生
Troisième étape	<i>Yuanshi</i> 院试 Examen préfectoral donné par <i>Xuezheng</i> 学政	<i>Shengyuan</i> ou <i>Xiucaï</i> 生员或秀才 Bachelier
Quatrième étape	<i>Xiangshi</i> 乡试 Examen provincial	<i>Juren</i> 举人 Licencié
Cinquième étape	<i>Huishi</i> 会试 Examen général de la capitale	<i>Gongshi</i> 贡士 Candidat à l'examen impérial triennal de la Cour
Sixième étape	<i>Dianshi</i> 殿试 Examen impérial triennal de la Cour	<i>Jinshi</i> 进士 Docteur

Les lettrés de Pu impliquent tous les grades, allant du candidat à l'examen sous-préfectoral (Mi dans « Shennü (La Fée) ») au docteur (Ning dans « Nie Xiaoqian (Petite Grâce) »). Les examens impériaux constituent un sujet important des histoires de ces lettrés.

La passion des lettrés pour les examens impériaux laisse entendre les efforts que doit fournir l'auteur pour réussir ses examens. Pu est un lettré réputé lors de sa jeunesse, il est obsédé par les examens impériaux toute sa vie. Cependant, il n'a jamais obtenu un grade plus élevé que celui de bachelier. Ce n'est qu'à l'âge de 71 ans (en 1710)<sup>545</sup> qu'il obtient le grade d'honneur de *Gongsheng*. Or, ce titre est inutile pour sa carrière, car il signifie simplement « bachelier âgé ». Cinq ans plus tard, il quitte notre monde. Il espère durant toute sa vie qu'il peut entreprendre une carrière officielle en passant les examens impériaux, en vain. Par conséquent, il comprend naturellement les souffrances des lettrés qui échouent constamment aux examens : ils mènent non seulement une vie pauvre, mais souffrent aussi d'une torture spirituelle sans fin. Dans ce contexte, certains des lettrés esquissés par Pu correspondent en quelque sorte à son incarnation, Wang Zifu, Yu Chen et Huo Heng en sont

<sup>544</sup> Cf. RAN, Jingxian, « Qingchao de Keju Zhidu (Le régime des examens impériaux des Qing) », dans Zhengxie Panshi Weiyuanhui (dir.), *Panshi Wenshi Ziliao (Les documents historiques et culturelles de Panshi)*, volume 6, Jilin, Imprimerie de Panshi, 1993, pp. 90-91.

<sup>545</sup> Cf. LU, Dahuang, *Pu Songling Nianpu (Biographie chronologique de Pu Songling)*, Jinan, Qilu Press, 1980, p. 56.

d'excellents exemples : ils jouissent tous d'une bonne réputation à un jeune âge.

D'une intelligence exceptionnelle, il avait obtenu le grade de bachelier à quatorze ans.

Wang Zifu dans « Ying Ning (La Rieuse) »

Chen fut reçu premier aux trois épreuves successives de la sous-préfecture, préfecture et région.

Yu Chen dans « Suqiu (Poisson d'argent) »

[...] laissant un enfant en bas âge, d'une intelligence si prodigieuse qu'à onze ans celui-ci avait été autorisé à s'inscrire en qualité de surdoué à l'école qui accueillait les bacheliers.

Huo Heng dans « Qing'e (La pelle magique) »<sup>546</sup>

Face à l'échec des examens et à la pauvreté, ces personnages doivent prendre pension dans des temples, vivre temporairement chez un ami, ou copier des livres ou encore écrire des lettres pour gagner de l'argent. Ces expériences sont similaires à celles de l'auteur. La ressemblance la plus importante réside dans leur passion pour les examens impériaux. Cet enthousiasme va parfois jusqu'à l'idiotie ou la folie, comme Sun Zichu dans « Abao (Le Perroquet amoureux) ». En tant que lettré réputé, celui-ci reçoit malgré tout le surnom de « Sun l'Idiot »<sup>547</sup>. Son idiotie peut être divisée en trois types : son idiotie « quotidienne », son idiotie en amour et celle en lien avec les examens impériaux. Voyons ici cette dernière. Afin de se jouer de lui, ses camarades fabriquent sept sujets abstrus pour les examens. Sans se douter de rien, Sun travaille dur pour préparer sept textes excellents. Lorsque tout le monde se moque de lui, on découvre que les sujets des examens sont identiques aux sujets fabriqués par ses camarades. Ainsi, Sun obtient la première place aux examens. Le commentateur-narrateur le décrit ainsi : « L'idiot est l'homme d'une passion qui concentre toute sa volonté. C'est pourquoi la passion des livres apporte un style travaillé, la passion de l'art un style achevé. [...] Notre Sun n'avait rien d'un idiot »<sup>548</sup>. Tout comme ce personnage, l'auteur concentre toute sa volonté sur les examens impériaux, mais il a un destin bien plus triste que celle de Sun. La réussite du protagoniste offre ainsi une sorte de « compensation morale » pour le conteur et pour les lettrés qui échouent aux examens dans la réalité.

---

<sup>546</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, *op.cit.*, « Ying Ning (La Rieuse) », p. 191 ; « Suqiu (Poisson d'argent) », p. 1495 ; « Qing'e (La Pelle magique) », p. 1037.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 287.

Outre leur passion pour les examens impériaux, le principe du bien et du mal, ainsi que le principe de la piété filiale, sont également importants pour les lettrés. Certains chercheurs chinois attachent une certaine importance au premier récit du recueil : « Kao Chenghuang (Examen au poste de génie tutélaire) ». Le critique Dan Minglun estime que ce texte « définit l'essentiel du recueil »<sup>549</sup>, dans lequel nous signalons trois sujets fondamentaux : l'examen, le principe du bien et du mal et la piété filiale. Les enfers choisissent d'utiliser des examens pour la sélection du candidat le plus approprié pour le poste de génie tutélaire. Le talent littéraire et la vertu des deux candidats les qualifient entièrement pour le poste. Cela montre que, aux yeux de Pu, le système de recrutement par concours constitue une méthode efficace pour sélectionner les candidats compétents. Et le sujet des examens est abstrus, par exemple : « Un deux des hommes avec intention sans intention »<sup>550</sup>. Le héros répond ainsi : « Faire le bien avec intention ne mérite récompense, quoique cela soit bien ; faire le mal sans intention ne vaut châtement, bien que ce soit mal »<sup>551</sup>. Il semble qu'aux yeux de Pu, l'intentionnalité reste un critère important pour juger du bien et du mal et déterminer les récompenses et les punitions. Faire le bien intentionnellement n'a pas besoin d'être récompensé, car les gens bienveillants n'attendent rien en retour. De même, faire le mal sans intention n'est pas un grand péché, raison pour laquelle ce genre de mal peut être pardonné. Ces deux principes constituent les principes du bien et du mal de l'auteur. Au sein du récit, le candidat qui réussit aux examens refuse le poste, car il doit prendre soin de sa mère âgée. Ému par sa piété filiale, l'examineur décide de le laisser rentrer dans le monde humain pour s'occuper de sa mère. Ainsi, il prendra ses fonctions après la mort de sa mère. Nous pouvons voir ici que la piété filiale est plus importante que l'ascension divine, tout comme Kongzi la considère comme « la racine des vertus et la première source de l'enseignement »<sup>552</sup>.

---

<sup>549</sup> PU, Songling, *Liaozhai Zhiyi*, édité et rédigé par Ren Duxing, Jinan, Qilu Press, 2000, p. 4. Traduction personnelle.

<sup>550</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>551</sup> *Idem*.

<sup>552</sup> Kongzi, *Hiao King (Le livre de la Piété Filiale)*, traduit par Pierre-Martial CIBOT, 1779, p. 6, disponible sur : <http://ekldata.com/klcOwK77hGtW7j2FOuUqtn6RwyY/Confucius-Hiao-King-Le-Livre-De-la-Piete-Filiale.pdf>. (Consulté le 2 février 2020). Nous avons modifié Confucius en Kongzi.

### 1.3.3 Les mandarins chez Pu Songling

Les fonctionnaires de Pu se distinguent clairement par le bien et le mal : soit les fonctionnaires sont intègres et droits, comme le vice-préfet Wu dans « Yiyuan Guan (Mandarin digne de ce nom ? Un seul) » ; soit les fonctionnaires sont égoïstes et cupides, comme le magistrat Song dans « Luling (Sous-préfet de la ville de Lu) ». Ces fonctionnaires reflètent la situation réelle de la hiérarchie sociale : l'écart entre les riches et les pauvres et la protection mutuelle entre les bureaucrates. C'est le cas de « Xi Fangping (Corruptions infernales) »<sup>553</sup>, étant donné que le riche Yang a un différend avec le père du protagoniste, le riche soudoie les gardes infernaux après sa mort afin de pouvoir tuer le père du héros. De plus, il corrompt les autorités infernales de manière à faire disparaître sa responsabilité pénale. Le père pauvre meurt ainsi de bastonnade de la main des gardes infernaux et en souffre encore après sa mort : « Les gardes ont tous été achetés. Ils me battent jour et nuit »<sup>554</sup>. Le fils demande justice en vain auprès du génie tutélaire<sup>555</sup>, du préfet infernal et du roi Yanluo<sup>556</sup>, car ceux-ci se protègent les uns les autres. C'est finalement auprès du dieu Erlang 二郎神, appartenant à la cour céleste, que le héros obtient réparation.

Selon Pu, il y a pourtant des fonctionnaires intègres et compétents, même si ceux-ci sont moins nombreux que les fonctionnaires incompetents et corrompus. Le texte « Yiyuan Guan (Mandarin digne de ce nom ? Un seul) » en est la preuve. Lorsque les personnes demandent à un homme-renard combien de fonctionnaires comptent la préfecture Jinan, l'homme, à proprement dit omniscient, répond ainsi : « Un seul ! [...] Quoiqu'il y ait soixante-douze mandarins dans la préfecture, il n'y a en vérité que le vice-préfet Wu qui soit indigne de ce titre »<sup>557</sup>. D'ailleurs, le côté positif des fonctionnaires réside dans leur aptitude à émettre un jugement impartial. Nous

---

<sup>553</sup> Les fonctionnaires dont il est question dans ce conte sont des personnages surnaturels. Comme nous l'avons précisé *supra* dans « La topographie ». Les enfers seraient un miroir de la société humaine. Ainsi, les exemples de fonctionnaires infernaux sont emblématiques en ce qui concerne la justification du système juridique du monde humain.

<sup>554</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 1487.

<sup>555</sup> Le système divin suit fidèlement la hiérarchie sociale de la Chine ancienne. Les génies tutélaires sont des fonctionnaires territoriaux divins de l'ordre terrestre et l'ordre infernal. Nous pouvons les comparer à un pont entre le monde humain et le monde infernal, ceux-ci remplissant des fonctions judiciaires. Ils sont inférieurs au préfet.

<sup>556</sup> Le roi Yanluo est le juge des enfers.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 1870.

constatons des histoires du type AT « 926 *Jugement of Solomon* », qui sont destinées à manifester la sagesse du juge, tout comme « Taiyuan Yu (L'affaire de Taiyuan) » et « Yanzhi (L'Affaire du chausson brodé) ».

Une telle comparaison nous permet de remarquer une certaine similarité entre la culture chevaleresque en France et la culture de mandarins en Chine. Dans nos corpus français et chinois, les chevaliers et les lettrés partagent tous le même goût de la gloire. La chevalerie idéale est « un moyen d'ennoblissement personnel »<sup>558</sup> :

C.M. Bowra a très justement souligné que le premier et le plus naturel besoin du héros est de déployer sa prouesse et de gagner la gloire qu'il sent être son droit. Ce goût de la gloire, cet attachement à l'honneur d'une vocation militaire, comporte donc a priori une valeur positive [...] Le roman qui étend sa diffusion aux couches inférieures de l'aristocratie cherche à « civiliser » la force guerrière en flattant les rêves de promotion sociale.<sup>559</sup>

Chez Marie de France, gagner l'amour de la dame fait exactement partie de la gloire chevaleresque : « le *service* de la dame pouvait consister en ces exploits glorieux que le chevalier amoureux accomplit pour la conquérir, la délivrer, la mériter »<sup>560</sup>.

De même, chez Duan et Pu, la réussite des lettrés roturiers aux examens impériaux peut mener à la promotion sociale et à l'honneur de toute leur famille.

On a nombre de vers à ce sujet comme « Le matin on est encore agriculteur à la campagne, le soir on devient dignitaire de l'empereur à la cour » et « Le grand succès dans la vie est de réussir à l'examen impérial et le petit succès est de se marier ». Tout cela est à la fois rêve et réalité. Grâce aux examens impériaux, seul un petit nombre de lettrés peuvent rayonner de joie et de fierté et déployer son ambition.<sup>561</sup>

Ainsi, ces histoires sont pleines de lettrés possédant une passion infatigable pour les examens impériaux, c'est l'honneur et le renom qui encouragent ces lettrés à passer ces examens à plusieurs reprises. De même, cela explique pourquoi Pu participe pendant environ cinquante ans aux examens impériaux.

---

<sup>558</sup> CHÉNERIE, Marie-Luce, *Le chevalier errant : dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, *op.cit.*, p.682.

<sup>559</sup> *Ibid.*, pp. 107, 690.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>561</sup> WANG, Yanping, *Keju yu Shilin Fengqi (Examens impériaux et coutume du monde des lettrés)*, *op.cit.*, p. 2. Traduction personnelle.

#### 1.4 Les travailleurs chez Ye Shengtao

Chez Duan et Pu, les personnages sont plutôt divisés par la profession, comme les fonctionnaires et les marchands ; tandis que chez Ye, la catégorisation des personnages est plus diversifiée, parmi lesquels nous constatons des personnages sociaux emblématiques : les travailleurs.

Ye est né à la fin de la dynastie Qing et a vécu au début du XX<sup>e</sup> siècle. A cette époque, la Chine a connu non seulement des troubles internes mais a subi aussi des invasions étrangères, la vie du peuple était donc difficile. Dans ce contexte, l'auteur prête une attention particulière aux personnes des « bas-fonds » de la société et les utilise en tant que des personnages dans ses *tonghua*, c'est ici que la classe des travailleurs survient pour la première fois dans le monde de la lecture pour enfants. Le conteur nous invite à découvrir cette nouvelle classe à travers ses histoires. Alors ici, qu'est-ce que la classe des travailleurs ? Prenons le terme de Karl Marx et de Frederick Engels, qui définissent la classe des travailleurs comme le prolétariat : « By proletariat, the class of modern wage-labourers who, having no means of production of their own, are reduced to selling their labour-power in order to live »<sup>562</sup>. Chez Ye, la figure du travailleur – charpentier, pêcheur, jardinier, agriculteur... – apparaît souvent avec les personnages de la classe supérieure de la société – tels que le roi et les riches ; ce qui nous offre un contraste frappant. Dans la plupart de ces histoires, l'auteur nous dépeint la situation tragique des travailleurs des « bas-fonds » de la société. Prenons l'exemple de « Lüxing jia (Le Voyageur) » ici. Lorsqu'un grand voyageur extraterrestre visite la Terre, il reçoit l'hospitalité chaleureuse des terriens. Il y découvre un phénomène étrange : certains prennent des plats copieux, tandis que d'autres ne disposent que d'un petit plat d'haricots salés. Certains portent de la soie alors que d'autres ne portent que des vêtements usés. Qui plus est, certaines personnes dissimulent leur argent dans des coffres, car sans argent, ils ne peuvent pas obtenir ce dont ils ont besoin. L'argent permet de hiérarchiser les individus, à l'inverse de la

---

<sup>562</sup> Il s'agit d'une note d'Engel à l'édition anglaise du *Manifeste du parti communiste* de 1888. MARX, Karl, et ENGELS, Frederick, *Manifesto of the communist party*, London, William Reeves, 1888, note (a), p. 7. Le prolétariat est une classe opposée à la bourgeoisie : « By bourgeoisie is meant the class of modern Capitalists, owners of the means of social production and employers of wage-labour ».

volonté du conteur. Donc, à la fin du récit, ce grand voyageur offre aux terriens une machine qui leur permet d'obtenir tout ce qu'ils souhaitent. L'argent n'en est pas utile pour autant.

C'est en raison de cette inégalité de revenu que les personnes de toutes les classes sociales s'adonnent à la recherche de la richesse. Dans « Fuweng (Le Riche) », tout le monde abandonne son propre travail pour devenir riche. Au début de l'histoire, lorsque les enfants sont encore dans le berceau, les aînés les éduquent de la manière suivante :

Mes petits, vous devez travailler avec diligence. Ce n'est qu'en travaillant avec diligence que vous pouvez gagner beaucoup d'argent. Remplissez d'argent vos sacs, vos boîtes, vos entrepôts, et vous deviendrez riches. Tant que vous devenez les riches les plus distingués du monde, vous posséderez tout le pouvoir. Les riches sont le plus à leur aise, car ils n'ont rien à faire. S'ils ont besoin de quelque chose, il leur suffit de payer avec de l'argent. Alors mes petits, vous devez commencer à être économe. Lorsque vous devenez riche, vous serez heureux !<sup>563</sup>

Sous l'influence de telles exhortations, ces bébés deviennent des « machines » poursuivant seulement la richesse. Lorsqu'ils trouvent beaucoup d'or, tout le monde devient riche. Cependant, ils ne peuvent plus acheter de magnifiques vêtements ni de nourriture, car le tailleur et l'agriculteur, qui sont devenu eux-mêmes riches, ne travaillent plus. Ainsi, tous les riches ont trop faim pour pouvoir se lever de leurs lits, ils restent allongés tout en reposant leurs têtes sur des sacs pleins d'or et murmurent : « Lorsque vous devenez riche, vous serez heureux »<sup>564</sup>. Ce désir anormal de richesse nous démontre en effet le désir des travailleurs de réaliser une ascension sociale à l'aide de l'argent. Ce conte chinois critique vivement le désir immodéré d'accumuler des richesses.

Par ailleurs, à travers les *tonghua* de Ye, nous pouvons constater un certain éloge des agriculteurs chez l'auteur. En effet, même si l'agriculteur dans « Fuweng (Les Riches) » abandonne son travail après qu'il est devenu riche, nous pouvons entrevoir un grand nombre de figures positives de l'agriculteur. Prenons le texte « Yili Zhongzi (Une Semence) » à titre d'exemple :

---

<sup>563</sup> YE, Shaojun, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, *op.cit.*, p. 128.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 137.

Il y avait une graine, grosse comme une noix, avec une enveloppe verte. Elle était tellement mignonne que tout le monde l'aimait. [...] Mais personne ne réussit à la faire germer, donc personne ne vit jamais sa belle fleur, ni sentit son parfum.<sup>565</sup>

Cette semence magique change de destin selon les personnes. Le roi, le riche, le marchand et le soldat veulent tous la cultiver, mais ils échouent. Il en est ainsi car le roi la cultive pour manifester son pouvoir absolu, le riche pour se vanter de sa richesse, le marchand pour devenir plus riche, et le soldat pour être promu. Finalement, c'est un agriculteur qui réussit à faire germer et fleurir cette graine magique, car il la plante juste comme s'il s'agissait d'une plante ordinaire : « Le jeune agriculteur travaillait comme d'habitude »<sup>566</sup>. Même si cette graine magique offre la plus belle fleur du monde, elle n'est qu'une plante parmi tant d'autres pour l'agriculteur. Dans ce contexte, seules la diligence, la simplicité et l'impartialité de l'agriculteur permettent de faire germer et grandir la graine magique, afin que celle-ci puisse devenir la plus belle fleur du monde.

## 2 Les « personnages historiques » chez Duan Chengshi et Pu Songling

Nous constatons une absence de « personnages historiques » réels chez Marie de France, Perrault et Ye, alors qu'il en existe beaucoup chez Duan et Pu. De plus, ces personnages historiques sont tous des personnages masculins. Les personnages historiques sont des personnages dont la véracité peut être vérifiée en fonction de certains documents historiques. Par exemple, chez Duan, le moine Wuke 无可 (« 15.5 ») est un moine bouddhiste et poète de la dynastie des Tang. Il provient de la petite ville de Fan Yang<sup>567</sup>. De plus, Il est le cousin de Jia Dao 贾岛 (du côté paternel). Celui-ci est également un poète renommé des Tang. D'ailleurs, Ji Yougong 计有功 (~1126)<sup>568</sup> des Song et Shi Menglan 史梦兰 (1812-1898)<sup>569</sup> des Qing évoquent tous deux de Wuke dans leurs œuvres. Ji recueillit des poèmes de Wuke dans *Tangshi Jishi*

---

<sup>565</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>567</sup> Maintenant c'est la ville de Luzhou dans la province du Hebei.

<sup>568</sup> Ji Yougong (date de naissance et de décès est inconnue), dont le nom courtisan était Minfu, se rendit à Dayi Anren. Il vécut durant la première année de la dynastie des Song du Nord (1126). C'était aussi l'oncle de Zhang Jun.

<sup>569</sup> Shi Menglan (1812-1898), dont le nom courtisan était Xiangya, naquit à Jiangyin.



(*Chroniques des poèmes des Tang*), tandis que Shi le présente dans son *Jifu Yiwen Kao* (*Étude critique des œuvres littéraires et artistiques de Jifu*) : « Le moine bouddhiste des Tang nommé Wuke Jia écrit le *Recueil du moine Wuke*, c'était un cousin de Dao. »<sup>570</sup>

L'examen des textes concernés nous permet de découvrir que l'emploi des personnages historiques, notamment pour les protagonistes, est dû à la tradition historiographique. Il semble que les deux conteurs chinois utilisent le style de biographie historique afin d'esquisser leurs personnages historiques.

Chez Duan, nous pouvons prendre l'exemple de Guo Daigong dans « 14.31 ». Celui-ci est présenté dans l'histoire chinoise comme suit :

Guo Zhen 郭震 (656-713), son prénom de courtoisie était Yuanzheng. Il gagna le titre de Jingshi à l'âge de dix-huit. Pendant les années de Shenlong (705-707), il tint garnison à Shule comme général et fit de son mieux pour protéger les quatre bourgs d'Anxi et le transport des Régions de l'Ouest<sup>571, 572</sup>.

Guo est un grand général se consacrant à la défense des frontières. Cependant, dans le récit de Duan, pour manifester sa vaillance, l'auteur le place face au monstre. Comme l'affirme Roland Barthes : « [...] si le personnage historique prenait son importance réelle, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le déréaliserait [...] »<sup>573</sup>. Afin de déréaliser ce personnage historique, Duan ajoute dans son histoire des éléments surnaturels. En effet, cette étrange aventure aurait pour but de construire une figure courageuse et intrépide. Même face au monstre, il se montre valeureux, sans parler de sa vaillance devant ses ennemis lors de ses combats. L'auteur agrandit son caractère vaillant à travers cette histoire étrange. A cet égard, les histoires qui évoquent ces personnages historiques, comme les héros chez Duan, serviraient à compléter les descriptions brèves de l'Histoire officielle. Autrement dit, ces récits sont dans un certain sens des suppléments historiques.

---

<sup>570</sup> SHI, Menglan, *Shi Menglan Ji 7 : Jifu Yiwen Kao (Recueil de Shi Menglan 7 : Étude critique des œuvres littéraires et artistiques de Jifu)*, Tianjin, Tianjin Ancient Books Publishing House, 2015, p.175.

<sup>571</sup> Régions de l'Ouest ou « Xiyu » désigne « du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au VIII<sup>e</sup> siècle les régions situées à l'ouest de Yumenguan, qui est le point de passage le plus à l'ouest de la portion chinoise de la route de la soie ». Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Xiyu> (cité le 17 octobre 2019).

<sup>572</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu, op.cit.*, p. 550. Traduction personnelle.

<sup>573</sup> BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 108.

En outre, Duan emploie des personnages historiques afin de justifier l'authenticité de ses histoires. Certains de ces derniers sont en effet des narrateurs dans ces histoires, comme dans « 15.5 » : « Le moine bouddhiste Wuke<sup>574</sup> dit : [...] »<sup>575</sup>. Cette phrase, située au début du récit, nous précise que le narrateur est Wuke. Il y a aussi des témoins de ces histoires, par exemple dans « x2.12 » : « le conseiller du ministère Zhang Zhoufeng vit cette pierre énorme de ses propres yeux quand il passa par ici sur son chemin du Sichuan »<sup>576</sup>.

Par ailleurs, chez Pu, les personnages historiques sont plutôt des personnages secondaires. Ceux-ci servent en effet à construire un contexte historique, comme c'est le cas dans « Cuzhi (Grillons de combat) ». Ici, le récit se situe « à l'époque de l'ère Xuande (1426-1436), le combat de grillons était un amusement apprécié à la cour impériale qui avait imposé à la population un tribut annuel de ces insectes. »<sup>577</sup> Xuande est l'empereur qui reçoit le grillon du héros chez Pu. Dans l'Histoire chinoise :

L'empereur (Xuande) se passionnait pour les combats de grillons, donc il envoya un messenger chercher des grillons à Jiangnan. Le prix des grillons augmenta fortement et le plus cher pouvait coûter des dizaines d'or. Un *liangzhang*<sup>578</sup> de Fengqiao était chargé de chercher des grillons. Un jour, il trouva le meilleur grillon qu'on avait jamais vu, il échangea alors son cheval de bonne race contre ce grillon. Sa femme estimait que ce grillon devait être extraordinaire, donc elle voulait y jeter un coup d'œil en secret. Cependant, le grillon s'enfuit en sautant. La femme avait peur donc elle se suicida. Quand le mari rentra chez lui, il était triste à cause de la mort de sa femme. Enfin, il décida de se suicider de crainte d'être puni par la loi.

*Mingchao Xiaoshi (Petite histoire de la dynastie des Ming)*<sup>579</sup>

Xuanzong<sup>580</sup> de notre dynastie connaissait le mieux le combat de grillon. Il demanda en secret au préfet de Suzhou de contribuer des centaines de grillons. A cette époque-là, il y avait un proverbe : « des grillons chantent sans cesse, l'empereur Xuande veut voir qu'ils se combattent ». Même jusqu'à présent, on pouvait encore entendre ce proverbe. Un officier militaire de Suzhou obtint un poste qui pouvait être hérité de génération en génération, car sa contribution de grillons était comparable au mérite de tuer ou capter les ennemis. On disait encore que les pots à grillons produits par le four à poterie de Xuande étaient très précieux.

---

<sup>574</sup> Comme nous l'avons mentionné *supra*, c'est un moine bouddhique et poète des Tang.

<sup>575</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 568.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 829.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 546.

<sup>578</sup> Liangzhang était un officier qui s'occupait de percevoir les impôts des champs et des produits agricoles.

<sup>579</sup> LÜ, Bi, *Mingchao Xiaoshi (Petite histoire de la dynastie des Ming)*, disponible sur : <https://zh.wikisource.org/wiki/明朝小史/卷06#駿馬易蟲> (consulté le 21 février 2020).

<sup>580</sup> Xuanzong est le nom de temple de Xuande. Les noms de temple sont généralement employés pour nommer les monarques chinois après leur mort.

Leur prix n'était pas inférieur à celui des pots produits par le four à poterie de Xuanhe. Récemment, certains fils prodigues de la région de Wuyue se passionnaient pour les combats de grillons. Chaque fois qu'ils gagnaient ou perdaient, ils dépensaient des centaines d'or. Certains perdirent même tout leur argent.

*Wanli Yehuobian (Livre des années Wanli)*<sup>581</sup>

L'auteur profite de cet empereur qui se noie dans les plaisirs du combat des grillons pour rationaliser la métamorphose du fils du protagoniste en grillon. Le commentateur-narrateur critique la situation ainsi :

Il suffirait que le Fils du Ciel en ait l'usage et les conséquences pourraient en être pires que cette vogue aujourd'hui oubliée. Entre les mains de ses serviteurs, cela devient un précédent qui autorise l'établissement d'une règle fixe sur laquelle se greffent la rapacité des mandarins et les extorsions de leurs subordonnés. La population, harcelée sans trêve ni repos, se voit réduite aux pires extrémités, mettre en gage l'épouse, vendre les enfants. Ainsi en va-t-il de la vie du peuple, à chaque pas que le Fils du Ciel devrait se garder de soulever à la légère.<sup>582</sup>

Par l'intermédiaire de ce contexte historique, il est plus aisé de comprendre la métamorphose du fils du héros. En effet, étant donné que le Fils du Ciel peut « épuiser » le peuple et gaspiller son argent en raison de sa passion, il n'est alors pas étrange que le fils d'un écolier se transforme en grillon afin de sauver sa famille : « Le Ciel protège les gens simples et bons »<sup>583</sup>. Ainsi, dans ce contexte historique réel, l'étrangeté de la métamorphose s'affaiblit.

Ensuite, il y aurait des personnages historiques déguisés en personnages fictifs chez Pu. Prenons l'exemple de « Ge yi (Prodigieux pigeons) ». Ici, selon beaucoup de chercheurs chinois, le héros, Zhang Youliang, serait l'incarnation du personnage historique Zhang Wanzhong 张万钟 (1592-1644), dont le nom de courtoisie est Kouzhi<sup>584</sup>. Nous affirmons ici que le héros fictif Zhang Youliang fait référence au personnage historique Zhang Wanzhong, car ce personnage historique est un vrai colombophile, il écrit notamment l'œuvre intitulée *Gejing (Le Classique des Pigeons)*, considérée de nos jours comme le premier ouvrage portant sur l'étude des pigeons. De même, dans le récit de Pu, le héros fictif Zhang Youliang est amateur de pigeons et «

---

<sup>581</sup> SHEN, Defu, *Wanli Yehuobian (Livre des années Wanli)*, disponible sur : <https://zh.wikipedia.org/wiki/萬曆野獲編/卷24#鬪物> (consulté le 3 mars 2020).

<sup>582</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 551.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>584</sup> Cf. ZHAO, Yu, « Pu Songling de Geyi yu Gejing ji qi Zuozhe (Geyi de Pu Songling et Gejing et son auteur) », *Journal of School of Chinese Language and Culture : Nanjing Normal University*, no. 2, 2002, pp. 107-111.

les [cherche] à la lumière des traités de colombophilie, s'efforçant de se constituer une collection aussi complète que possible »<sup>585</sup>. Qui plus est, les pigeons d'une « race extraordinaire » chez Pu portent le nom de « 鞑靼 Tatares »<sup>586</sup>, cette prononciation est identique au nom de la race de pigeon du Shandong à laquelle Zhang Wanzhong fait référence dans *Le Classique des Pigeons*. Enfin, dans la réalité, Zhang Wanzhong doit renoncer à sa passion pour les pigeons afin de repousser les armées des Qing, alors que dans le récit de Pu, Zhang Youliang offre tous ses pigeons à ses amis, car ses deux pigeons prodigieux sont mangés par un fonctionnaire de haut rang<sup>587</sup>. Au cours de ce récit, le conteur ne peut pas directement écrire le nom de « Zhang Wanzhong », probablement pour des raisons de censure, car ce dernier est un officier des Ming luttant contre les armées des Qing :

Pu Songling vivait à l'époque de Kangxi [à savoir au début des Qing]. Sa ville natale fut réprimée de façon brutale par le gouvernement des Qing car le peuple de sa ville natale refusa de couper la natte. [Zhang Wanzhong était général célèbre des Ming, donc il faut prendre en compte la censure.] [...] Mais il ne veut pas que les mérites de Zhang Wanzhong soient perdus, il écrit ainsi de façon euphémique ce texte « Ge yi (Prodigieux pigeons) ». Qui plus est, il transforme le prénom « Wanzhong » en « Youliang »<sup>588</sup>. Il fictionnalise son nom mais garde sa réalité.<sup>589</sup>

Par conséquent, le personnage fictif Zhang Youliang sert ici à évoquer le personnage historique Zhang Wanzhong.

Somme toute, les personnages historiques de Duan sert plutôt à améliorer l'« effet de réel »<sup>590</sup> de la diégèse. Philippe Hamon fait la constatation suivante :

Intégrés à un énoncé, ils [les personnages référentiels] serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel » [...].<sup>591</sup>

Néanmoins, cet effet de réel est lié au « degré de participation du lecteur à cette

---

<sup>585</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, *op.cit.*, p. 927.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 929.

<sup>587</sup> Croyant que le dignitaire est également un colombophile, le héros lui offre deux pigeons qui estiment à « dix mille taels ». Mais en fait, le haut fonctionnaire est un amateur de viande de pigeon. Cet incident lui fait perdre sa passion pour les pigeons.

<sup>588</sup> Le terme « Wanzhong » signifie la « grande capacité » alors que le terme « Youliang » implique la « petite quantité ».

<sup>589</sup> ZHAO, Yu, « Pu Songling de Geyi yu Gejing ji qi Zuoze (Geyi de Pu Songling et Gejing et son auteur) », *op.cit.*, p. 110. Traduction personnelle.

<sup>590</sup> Cf. BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, no. 11, 1968, pp. 84-89.

<sup>591</sup> HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p. 95.

culture »<sup>592</sup>. Dans le cas de Duan, les personnages historiques réels sont plus connus pour des lecteurs contemporains de l'auteur que des lecteurs actuels. Par conséquent, ces personnages pourraient déclencher un « effet de réel », ou plutôt un effet de crédibilité chez les lecteurs contemporains de l'auteur. Cependant, avec le temps, cet effet de crédibilité tend à diminuer, voire à disparaître entièrement chez les lecteurs actuels, car la plupart ne disposent pas des connaissances nécessaires concernant ces personnages historiques. En revanche, la fonction consistant à garantir l'effet de réel s'affaiblit chez Pu. Les personnages historiques de celui-ci permettent de rationaliser certaines histoires étranges et d'inviter les lecteurs à découvrir l'actualité sociale cachée derrière les éléments surnaturels. En somme, ces personnages référentiels français et chinois nous invitent à nous situer dans une certaine époque, une certaine idéologie et une certaine culture.

### **3 Les personnages personnifiés chez Ye Shengtao**

Chez Ye, la catégorisation des personnages est diversifiée, celle-ci se fait soit par la profession, comme les menuisiers ou les pêcheurs ; soit par l'âge, comme les garçons, les jeunes hommes ou encore les hommes âgés ; par les relations sociales, comme les voisins, les collègues ; par les caractéristiques physiques, comme l'Aveugle, le Sourd ; ou encore par les caractères psychologiques, comme l'Idiot ou le Bonheur. Dans cette perspective, ces derniers sont des personnages personnifiés, que l'on ne trouve pas dans d'autres textes de nos corpus.

Dans « Shazi (L'Idiot) », le protagoniste est idiot, parce qu'il se comporte de façon enfantine, contrairement à la sophistication et à l'utilitarisme de l'adulte. Il travaille toute la nuit à la place d'un ami, car celui-ci est trop fatigué. Mais il est tout de même fouetté par son maître, car il n'a pas fini le travail. Une autre fois, il trouve de l'argent et attend toute une nuit, dans une rue, le propriétaire de cette somme pour la lui restituer. Il a pitié des réfugiés et, pour cette raison, leur donne tout son pain. De surcroît, lorsque le roi exprime sa colère sur une place publique en raison de la guerre perdue, l'Idiot demande au roi de le tuer pour apaiser la colère de celui-ci. Tout ce

---

<sup>592</sup> *Idem.*

qu'il fait lui vaut le surnom d'idiot. Cependant, aux yeux de l'auteur, son idiotie est par essence innocence et bonté. Donc, dans ce cas, l'idiotie est utilisée par antiphrase pour démontrer sa « gentillesse », incompréhensible pour les autres.

En outre, dans « Xiazhi he Longzi (L'Aveugle et le Sourd) », après que l'Aveugle a échangé son ouïe contre la vue du Sourd, ce qu'ils voient et entendent, c'est la vie misérable et des cris déchirants du peuple. A la fin du conte, l'Aveugle se bouche les oreilles alors que le Sourd se couvre les yeux : rester aveugle et sourd aux souffrances des autres nous dévoilent exactement l'indifférence des hommes. Dans « Kuaile de Ren (Le Bonheur) », quand le Bonheur vit dans une bulle protectrice, il ne connaît que la joie. En perdant sa protection, il éprouve des détresses et des malheurs. Le Bonheur meurt ainsi, il n'y a plus de bonheur dans ce monde. Les enfants sont par essence le « Bonheur » mis sous globe. Ye Zhishan, fils du conteur, a déclaré dans « Fuqin Changchang de Yisheng (La vie de mon père) » qu'il y avait tellement de critiques sur les contes de son père : « On disait souvent que mon père a trop écrit sur les malheurs de la vie réelle dans les contes, ce qui blesserait les enfants. Donc il a écrit *Kuaile de Ren (Le Bonheur)* comme une réponse à ces critiques »<sup>593</sup>. Selon le conteur, il n'y a pas lieu d'éviter les problèmes sociaux dans la création des contes, les enfants ne peuvent toujours vivre sous la protection des adultes, il leur faut apprendre à s'initier à la vie sociale, sinon, ils seront trop fragiles pour surmonter les épreuves de la vie.

## **4 D'autres personnages représentatifs dans les contes français et chinois**

### **4.1 Les femmes « mal mariées » chez Marie de France**

Les dames sont les personnages les plus fréquents chez Marie de France :

*La dame* est souvent le personnage féminin du récit (*Guigemar, Equitan, Bisclavret, Yonec, Laüstic, Chaitivel*). Après avoir été dotée de qualités aristocratiques et courtoises dans l'exposition, elle n'apparaît plus que flanquée de son déterminant de notoriété : *la dame*.<sup>594</sup>

---

<sup>593</sup> YE, Zhishan, *Fuqin Changchang de Yisheng (La vie de mon père)*, Nanjing, Jiangsu Education Publishing House, 2004, p. 69.

<sup>594</sup> BASTIDE, Mario, « La "Dame", la "Pucele" et leurs parasyonymes dans les Lais de Marie de France », *L'Information Grammaticale*, vol. 69 (1), 1996, p. 10.

Ainsi, les dames selon Marie de France sont premièrement dotées de qualités aristocratiques et courtoises, comme la dame de Guigemar, qui est « de halt parage / franche, curteise, bele e sage » (vv. 211-212). Elles sont encore des femmes mariées quand il s'agit de leur état civil, en particulier ce sont essentiellement des dames « mal mariées ». Il nous semble intéressant de les situer dans leurs dimensions sociales et littéraires.

Dans les œuvres de Marie de France, nous constatons une haute fréquence de la dame en tant que personnage principal. Cet aspect est étroitement lié à la vie de cour au XII<sup>e</sup> siècle, comme Jean Flori précise dans son ouvrage intitulé *La chevalerie en France au Moyen Âge* :

La vie de cour, au château du prince ou du seigneur, prend en effet une nouvelle coloration au XII<sup>e</sup> siècle. Le monde essentiellement masculin des corps de garde fait peu à peu une place à la gent féminine, en particulier à la Dame (de *dompna* ou *domina*, la maîtresse, l'épouse du seigneur). La croisade n'est peut-être pas étrangère à cette évolution : le seigneur parti en Terre Sainte, son épouse, parfois demeurée au château, prend une dimension nouvelle.<sup>595</sup>

Dans ce contexte, la plupart des dames mariées ont un mauvais mariage, par exemple, les dames dans « Guigemar », « Yonec », « Laüstic », « Milun »<sup>596</sup> et « Chievrefoil »<sup>597</sup>. Même si la princesse de « Deus Amanz » n'est pas encore mariée, nous aimerions quand même la mettre dans cette liste de « dames mal mariées », car elle ne peut pas choisir librement son mari, donc elle se trouve sous la soumission au pouvoir paternel. Celui-ci constitue avec le pouvoir marital deux grandes montagnes insurmontables pour les femmes du Moyen Âge. Ces mauvais mariages peuvent premièrement s'expliquer par la jalousie de leurs maris, en raison de laquelle les dames dans « Guigemar » et « Yonec » sont emprisonnées par les premiers, comme l'atteste les extraits suivants :

Dedenz cest clos m'ad enseree.  
N'i ad fors une sule entree.

---

<sup>595</sup> FLORI, Jean, *La chevalerie en France au Moyen Âge*, « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 100.

<sup>596</sup> La dame dans « Milun » est un peu spéciale par rapport aux autres dames dans cette catégorie de « dames mal mariées », car elle passe de la fille à la dame mariée dans l'histoire. Elle noue sa liaison d'amour avec le chevalier avant son mariage, et elle doit se marier avec un *barun* selon la volonté de son père.

<sup>597</sup> En fait, Marie ne parle pas beaucoup du mariage de la reine dans « Chievrefoil », mais nombre de lecteurs francophones connaissent très bien cette légende, Yseult se marie avec le roi contre son gré, et elle est soumise à son mari. Donc, elle appartient sans aucun doute à la dame mal mariée dans les lais de Marie.

Uns viels prestre la porte garde :  
 Ceo doinse Deus que mals feus l'arde !  
 Ici sui nuit e jur enclose ;  
 Ja nule fiez nen ierc si ose  
 Que j'en ise s'il nel comande,  
 Si mis sires ne me demande. (« Guigemar », vv. 345-352)  
 De ceo ke ele iert bele e gente,  
 En li garder mist mult s'entente ;  
 Dedenz sa tur l'ad enserreie  
 En une grant chambre pavee. (« Yonec », vv. 25-28)

Il n'est pas difficile d'imaginer que les femmes du Moyen Âge ne sont que des objets pour garantir la paix sociale ou l'équilibre entre les pays. « [P]ar le mariage, par le bon usage des femmes, les germes de désordre se résorbaient en effet peu à peu dans la France du XII<sup>e</sup> siècle »<sup>598</sup>. Ainsi, leur mariage est seulement un instrument politique. D'un point de vue littéraire, Georges Duby parle du problème de la fréquence des dames dans les récits au milieu du XII<sup>e</sup> siècle dans son ouvrage intitulé *Dames du XII<sup>e</sup> siècle* :

Les femmes se font beaucoup plus présentes au milieu du XII<sup>e</sup> siècle dans le récit des narrateurs chargés de divertir la cour d'Henri Plantagenêt. Ceux-ci suggèrent comme leurs prédécesseurs que leur destin est d'être prises, objets toujours du désir masculin.<sup>599</sup>

Les lais de Marie nous montrent ainsi un monde médiéval où l'autorité est détenue dans les mains des hommes, ceux-ci ont le pouvoir absolu sur les femmes. Dans « Laüstic », par exemple, le mari méchant jette le cadavre du rossignol sur sa femme, ce qui signifie non seulement la férocité du premier mais aussi son pouvoir sur elle. Entre la mort comme le rossignol et l'obéissance, la malmariée est obligée de choisir la dernière. Ainsi, sans la permission de son mari, elle n'a même pas le droit d'écouter le chant du rossignol.

Les dames « mal mariées » de Marie de France y poursuivent audacieusement leur amour sous l'oppression du pouvoir marital ou paternel. Leur amour adultère semble donc être une sorte de révolte contre leur destin malheureux. Parmi ces douze lais, plus de la moitié concernent un amour adultère : « Guigemar », « Equitan », «

---

<sup>598</sup> DUBY, Georges, *Dames du XII<sup>e</sup> siècle : II, Le souvenir des aïeules*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 95.

<sup>599</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.



Bisclavret », « Yonec », « Laüstic », « Milun » et « Chievrefoil ». Prenons l'exemple de la dame de Guigemar, elle souffre longtemps de son époux vieux et jaloux. Ce sont les deux décisions de la dame qui l'amènent vers l'amour parfait : accepter l'amour du chevalier et s'enfuir de l'emprisonnement de son mari. La relation adultère la fait jouir de l'amour véritable, et ce dernier lui donne le courage de changer son destin même au prix de la vie.

En examinant les fins de ces histoires, seules deux dames connaissent un destin tragique par suite de l'adultère : celles d'« Equitan » et de « Bisclavret ». Quant aux autres dames, personne n'est puni pour l'adultère. Il est à noter que la mort des deux dames de « Yonec » et « Chievrefoil » et de la *dameisele* de « Deus Amanz » ne représente pas une punition, car elles réalisent enfin leur amour par le biais de la mort. Il est ainsi logique de conclure que Marie de France se met toujours du côté de ces femmes malheureuses.

#### **4.2 Le prince futile chez Charles Perrault**

Hormis le prince de « Griselidis » et Riquet à la Houppe, qui sont les héros, les autres princes sont principalement les personnages auxiliaires. Du reste, les descriptions de ces princes sont peu nombreuses, autrement dit, ils ont un caractère étendu. Enfermés dans un stéréotype, ces princes semblent être simplement la récompense de l'honnêteté de la fille cadette dans « Les Fées » et de la vertu de Cendrillon. De plus, leur mariage contribue au changement de l'héroïne. Dans « Peau d'Asne », par exemple, le mariage de l'héroïne la débarrasse d'une relation incestueuse, et ceci rétablit son honneur de princesse. En outre, le mariage royal permet à Cendrillon de réaliser une promotion sociale en se retirant de la maltraitance de sa marâtre.

Par ailleurs, les princes apparaissent souvent tardivement, parfois même à la fin du conte, comme le prince qui intervient seulement dans les dernières phrases du conte intitulé « Les Fées ». Qui plus est, il semble que le prince dans « La belle au bois dormant » ait seulement pour mission de réveiller la princesse endormie depuis cent ans et de l'épouser. Ici, il est à noter que le prince n'a pas besoin de franchir des

obstacles afin de pouvoir se marier. Il ne fait rien pour réveiller la princesse : lorsqu'il arrive, la princesse se réveille d'elle-même, sans baiser d'amour comme chez les frères Grimm ni autres actions particulières. Après le mariage, il part tout de suite pour la guerre, laissant sa femme et ses enfants à sa mère ogresse. Il ne revient qu'à la fin du conte pour les sauver du meurtre de sa mère.

Dans cette optique, dans les contes de Perrault, les princes servent plutôt d'instruments d'initiation aux héroïnes à la maturité féminine à travers le mariage : la transition de la fille en âge de se marier vers la femme mariée.

### 4.3 Les roturiers rusés chez Charles Perrault

Dans les contes de Perrault, les roturiers doivent réaliser une ascension sociale par la ruse. Tels sont les cas du fils du meunier dans « le Chat botté » et du petit poucet. Grâce à « l'industrie & [au] savoir-faire »<sup>600</sup> du chat botté et à « l'habit, la mine & la jeunesse »<sup>601</sup> du fils du meunier, le chat botté aide son maître à devenir le vrai Marquis de Carabas. Sa ruse lui permet de vaincre l'ogre en usurpant ses terres et son château et de convaincre le roi de l'identité aristocratique de son maître. Pour terminer, ce dernier se marie avec la princesse. Le conteur y oppose l'esprit à l'apparence dans les deux moralités de ce conte :

#### Moralité

Quelque grand que soit l'avantage,  
De jouir d'un riche heritage  
Venant à nous de pere en fils,  
Aux jeunes gens pour l'ordinaire,  
L'industrie & le sçavoir faire,  
Vallent mieux que des biens acquis.

#### Autre Moralité

Si le fils d'un Meûnier, avec tant de vitesse,  
Gagne le cœur d'une Princesse,  
Et s'en fait regarder avec des yeux mourans,  
C'est que l'habit, la mine & la jeunesse,  
Pour inspirer de la tendresse,  
N'en sont pas des moyens toûjours indifferens.<sup>602</sup>

---

<sup>600</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 104.

<sup>601</sup> *Idem.*

<sup>602</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

Le moralisateur souligne dans la première moralité que l'industrie et le savoir-faire valent mieux qu'un riche héritage pour les jeunes roturiers, alors que la deuxième moralité vise à se moquer du roi et de la princesse du conte. Selon celle-ci, il faut seulement paraître noble avec son habit, sa mine et sa jeunesse pour devenir un vrai aristocrate : « Le Paraître (la fiction) accuse une victoire incontestable sur l'Être (familial, naturel et social) »<sup>603</sup>. De ce point de vue, le roi et la princesse paraissent bêtes et ridicules en raison de leur crédulité sur le « paraître déguisé ».

De même, le dernier conte du recueil nous raconte l'histoire de la promotion d'une famille de bûcherons grâce à la ruse du benjamin de la famille :

Ce héros [le petit Poucet] aventurier, astucieux, effronté, par son allant, son activité, son ingéniosité, rappelle le héros épique mais il est ancré dans la réalité sociale la plus humble et ses actions, quoiqu'éclatantes, sont sans noblesse.<sup>604</sup>

L'aventure du petit Poucet se compose de deux parties : l'abandon des enfants et la menace de l'ogre. Dans la première partie, en raison de sa pauvreté, le couple de bûcherons doit abandonner leurs sept enfants dans la forêt. Prévoyant, le petit Poucet prépare par avance des cailloux blancs pour les laisser tomber sur le chemin. Lorsqu'il est incapable de préparer des cailloux la deuxième fois, il les remplace alors par des miettes de pain, mais celles-ci sont toutes mangées par des oiseaux. Dans la deuxième partie, le petit Poucet et ses frères risquent d'être mangés par l'ogre. Le protagoniste remplace ainsi ses six frères et lui-même par les sept filles de l'ogre. Lorsque ce dernier découvre la vérité et met ses bottes de sept lieues pour poursuivre le petit Poucet et ses frères, le héros vole les bottes magiques de l'ogre et trompe la femme de celui-ci pour s'emparer de sa fortune. En somme, c'est grâce à la ruse et à la tromperie que le petit Poucet parvient à triompher des dangers et à changer la vie misérable de sa famille.

Par rapport à ces deux contes, qui nous racontent l'histoire de deux personnages ingénieux et malins, le conte en vers « Les Souhaits ridicules » esquisse en revanche un couple de bûcherons aveugle et imprudent. N'ayant ni l'esprit du chat Botté ni la

---

<sup>603</sup> GAUDIN, Nicolas V., « Étude sociocritique du "Chat botté" de Charles Perrault », *The French Review*, vol. 59, no. 5, 1986, p. 708.

<sup>604</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les Contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences*, op.cit., p. 226.

ruse du petit Poucet, ils perdent les trois souhaits offerts par Jupiter. A cet égard, à défaut de ruse et de raison, les roturiers ne parviennent pas à échapper à leur condition initiale.

#### 4.4 Les « maris monstrueux » chez Marie de France et Charles Perrault

L'autre personnage représentatif qui apparaît souvent chez Marie et Perrault est le « mari monstrueux », comme c'est le cas des maris dans « Guigemar », « Yonec » et « Laüstic » dans les lais de Marie et le mari de Grisélidis, le prince de la belle endormie, le loup et Barbe bleue dans les contes de Perrault. Abordons d'abord les maris monstrueux chez Marie.

Li sires ki la mainteneit  
Mult fu vielz hum, e femme aveit  
[...]  
Gelus esteit a desmesure,  
Kar ceo purporte la nature  
Ke tuit li vieil seient gelus –  
Mult het chascuns ke il seit cous – :  
Tels est d'eage li trespas !  
Il ne la guardat mie a gas (vv. 209-210, 213-218)

« Guigemar »

Mut fu trespassez en eage.  
[...]  
De ceo ke ele iert bele e gente,  
En li garder mist mut s'entente;  
Dedenz sa tur l'ad enserreie  
En une grant chamber pavee. (vv. 17, 25-28)

« Yonec »

Kar la dame ert estreit gardeie  
Quant cil esteit en la cuntree. (vv. 49-50)

« Laüstic »

D'un côté, ces maris sont principalement âgés et jaloux, et la poétesse estime que leur jalousie est la nature des vieillards : « Kar ceo purporte la nature / Ke tuit li vieil seient gelus – / Mult het chascuns ke il seit cous – » (vv. 214-216). De l'autre côté, ils mettent en prison leurs femmes belles, nobles et courtoises. Dans « Guigemar », sur les murs de la chambre où le mari renferme sa dame, nous trouvons une peinture sur laquelle la déesse Vénus jette le livre d'Ovide au feu. D'après l'annotation de

Laurence Harf-Lancner dans les *Lais*, « ce livre d'Ovide doit être les *Remedia Amoris* »<sup>605</sup>, dont le troisième volume apprend les femmes à « tromper »<sup>606</sup> leurs tyrans soupçonneux. Par le biais de cette peinture, le mari jaloux semble dire à sa femme d'abandonner tout espoir de liberté. Dans « Yonec », la fatalité du meurtre de son beau-père est prédite avant la naissance de Yonec :

Par une tumbe k'il verrunt  
Orrunt renoverer sa mort  
E cum il fu ocis a tort.  
Ileoc li baillerat l'espeie.  
L'aventure li seit cuntee  
Cum il fu nez, ki l'engendra :  
Asez verrunt k'il en fera. (vv. 430-436)

A la fin du récit, Yonec coupe la tête de son beau-père. Il nous est facile de comprendre le sentiment de satisfaction dû à la vengeance avec le ton de la poétesse : « Ad dunc vengié lui e sa mere » (v. 546), « Deus lur face bone merci » (v. 552). La poétesse critique vivement les maris jaloux par le biais de l'adultère de leurs femmes ou, plus directement, par leur mort.

Passons à présent aux maris cruels chez Perrault. Si l'on dit que le mari jaloux chez Marie de France engendre l'envie de commettre un adultère chez l'épouse, les maris monstrueux de Perrault représentent un avertissement pour les jeunes filles en âge de se marier ainsi qu'une incarnation de la misogynie de l'époque. Le conteur parle des maris monstrueux dans les contes suivants : « Griselidis », « La belle au bois dormant », « Le petit chaperon rouge » et « La Barbe bleüe ». Nous ajoutons ici « Le petit chaperon rouge » car le loup semble incarner l'amant monstrueux. En effet, la frivolité de la jeune fille fait qu'elle se voit finalement dévorée par le loup. Or, la dévoration serait une référence sexuelle symbolique. Ainsi, dans le cas présent, l'animal cannibale semble servir à donner une leçon de morale aux jeunes filles contemporaines de Perrault.

Dans « Griselidis », nous constatons premièrement que le prince est « tendre &

---

<sup>605</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., « Griselidis », p. 39.

<sup>606</sup> Ovide, *L'art d'aimer, d'Ovide*, traduction en vers, avec des remarques, par M. Ai. Philippe, Paris, Imprimerie de Carpentier-Méricourt, 1829, CH. III, p. 281.

genereux »<sup>607</sup>, à l'inverse de son image capricieuse après le mariage. Misogyne au début du conte, il s'éprend de la bergère qu'il rencontre lors de la chasse, et il décide de se marier avec elle sur le champ. Néanmoins, cette ardeur succombe rapidement à la jalousie masculine. Le prince capricieux se transforme tout d'un coup en mari jaloux, figure qui apparaît fréquemment chez Marie de France. Le prince du conte de Perrault tient Grisélidis prisonnière et lui impose toutes sortes de tests cruels. C'est la patience infinie de l'héroïne qui lui permet de supporter toutes ces épreuves inhumaines. Il ressort de là que le prince de Grisélidis semble être la combinaison du chevalier indifférent à l'amour (Guigemar) et des maris jaloux selon Marie de France.

En plus de ce mari capricieux, nous découvrons un autre mari qui aime tester sa femme (ou plutôt ses femmes<sup>608</sup>), Barbe bleue. Il est « laid & [...] terrible »<sup>609</sup> en raison de sa barbe bleue. Son apparence nous laisse imaginer qu'il s'agit d'un personnage cruel et féroce, d'autant plus que l'on ne sait pas ce qui s'est passé avec ses anciennes épouses : « Ce qui les degoûtoit encore, c'est qu'il avoit déjà épousé plusieurs femmes, & qu'on ne sçavoit ce que ces femmes estoient devenues »<sup>610</sup>. Il est fort probable qu'il ait tué plusieurs des femmes qu'il a épousées. Voyons une scène sanglante ici :

D'abord elle ne vit rien, parce que les fenestres estoient fermées ; après quelques momens elle commença à voir que le plancher estoit tout couvert de sang caillé, & que dans ce sang se miroient les corps de plusieurs femmes mortes, & attachées le long des murs. (C'étoit toutes les femmes que la Barbe bleuë avoit épousées & qu'il avoit égorgées l'une après l'autre).<sup>611</sup>

A la différence du mari cruel selon Marie de France, qui considère la femme comme un instrument pour mieux faire la paix ou comme une machine à enfanter : « Pur ceo k'il ot bon heritage, / Femme prist pur enfanz aveir, / Ki après lui fuissent si heir » (« Yonec », vv. 18-20), ce mari monstrueux selon Perrault se montre gentil et doux : il

---

<sup>607</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., « Grisélidis », p. 6.

<sup>608</sup> Il se peut que le test pour l'héroïne soit utilisé aussi pour les épouses précédentes de Barbe bleue. Ayant échouées à l'épreuve, elles auraient toutes deux été égorgées par leur mari. Telle est la scène sanguinaire que l'héroïne voit dans le cabinet interdit.

<sup>609</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 58.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>611</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

prie sa femme de « se bien divertir pendant son absence »<sup>612</sup>. Toutefois, sa douceur est calculée pour tester sa nouvelle épouse. D'une part, il interdit à sa femme d'entrer dans le petit cabinet. D'autre part, il lui donne au contraire la clé correspondante. N'est-ce pas une épreuve mortelle pour sa femme ? En particulier, lorsqu'il annonce à sa femme une absence de six semaines, il revient à la maison seulement un jour après. Ces éléments confirment davantage sa monstruosité et sa fourberie. Cependant, le conteur fait remarquer que dans sa deuxième moralité, il n'existe plus à son époque ce genre de maris cruels : « Il n'est plus d'Epoux si terrible, / Ny qui demande l'impossible »<sup>613</sup>. Ainsi, « cette histoire est un conte du temps passé »<sup>614</sup>. Les lais de Marie de France, qui traitent des maris cruels, appartiendraient exactement aux « contes du temps passé ». Par le biais de la deuxième moralité, nous constatons une certaine amélioration de la condition sociale des femmes à l'époque de Perrault : « On a peine à juger qui des deux est le maistre »<sup>615</sup>. Néanmoins, la lutte contre la misogynie est loin d'être gagnée : le mépris de la femme chez le prince de Grisélidis et la méfiance à l'égard de son épouse chez Barbe bleue existent encore dans l'actualité de l'époque. Nicolas Boileau, contemporain de l'auteur, écrit la satire X « Contre les femmes »<sup>616</sup>. Celle-ci critique et fait la satire des femmes de son époque. De ce fait, chez Perrault, les maris capricieux et monstrueux servent plutôt à nous faire nous rendre compte de la misogynie depuis les temps passés jusqu'à son époque.

Par ailleurs, il y a encore un mari monstrueux peu apparent : le prince dans « La belle au bois dormant », dont la mère est une ogresse. Bien que le prince ne manifeste pas sa monstruosité, certains chercheurs mettent en doute ses traits monstrueux masqués, parmi lesquels Marc Escola les commente de la manière suivante :

Dans le conte de 1695 [« La belle au bois dormant »], l'opinion du peuple est peut-être moins vaine que saine : est-on bien sûr qu'un ogre ne se cache pas sous les traits du prince charmant ? Seules les jeunes filles, pour avoir longuement rêvé, tardent peut-être à le reconnaître – mais on s'en voudrait de l'apprendre ici à celles qui l'ignoraient encore

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>614</sup> *Idem.*

<sup>615</sup> *Idem.* Autrement dit, il est difficile pour nous de juger qui est le maître entre le mari et la femme.

<sup>616</sup> Mary Elizabeth Storer estime que Grisélidis est une réponse à la dixième satire de Boileau. Cf. STORER, Mary Elizabeth, *La mode des contes de fées, op.cit.*, pp. 85-86.

[...].<sup>617</sup>

Selon cette perspective, nous affirmons que les maris monstrueux de Perrault tentent d'avertir les jeunes filles de son époque qui rêvent longtemps du prince charmant : il leur faut identifier les maris monstrueux déguisés en princes charmants.

#### **4.5 L'« idéal féminin » et les « femmes rebelles » dans les contes français et chinois**

##### 4.5.1 Les femmes patientes et généreuses chez Marie de France et Charles Perrault

Dans les lais de Marie et les contes de Perrault, l'idéal féminin devrait être physiquement d'une beauté incomparable, moralement d'une patience sans exemple. Presque tous les personnages féminins de notre corpus français sont l'expression de la beauté. Il s'agit d'une beauté aristocratique chez Marie : les belles femmes sont nobles. La description de la dame d'Equitan nous offre une représentation de cette beauté médiévale :

Femme espuse ot li seneschals  
Dunt puis vint el païs granz mals.  
La dame ert bele durement  
E de mut bon affeïtement.  
Gent cors out e bele faiture,  
En li former uvrat Nature ;  
Les oilz out veirs e bel le vis,  
Bele buche, neis bien asis :  
El rëaume n'aveit sa per ! (« Equitan », vv. 29-37)

Telle est la beauté aristocratique décrite par Marie au Moyen Âge. Seul un tel archétype médiéval de la beauté peut inviter le roi à l'aimer même sans l'avoir vue. Conquérir l'amour d'une telle dame symbolise ainsi le succès d'un chevalier.

Or, la beauté « représente un aspect capital de la perfection féminine chez Perrault »<sup>618</sup>. Elle est souvent « associée au succès et au mariage heureux, et apporte aux femmes un statut social »<sup>619</sup>. Pour ce qui est de la beauté des personnages féminins, elle varie selon leurs statuts sociaux. Pour les princesses, il s'agit d'une

---

<sup>617</sup> ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente : contes de Charles Perrault, op.cit.*, pp. 135-136.

<sup>618</sup> RAYNARD, Sophie, « Perrault et les conteuses précieuses de la génération 1690 : dialogue intertextuel ou querelle masquée ? », *Romanic Review*, vol. 99, no. 3/4, 2008-05-01, p. 321.

<sup>619</sup> *Idem*.



beauté comparable au ciel : Peau d'âne est dotée d'une beauté divine ; dans « La belle au bois dormant », la princesse est comme un ange, et son éclat a « quelque chose de lumineux & de divin »<sup>620</sup> ; et la princesse de « Riquet à la Houppe » est « plus belle que le jour »<sup>621</sup>. Quant aux petites nobles et roturières, leur beauté est décrite, soit d'une façon simple, par exemple, Fanchon est « jolie »<sup>622</sup> et la femme de Barbe bleue est « parfaitement belle »<sup>623</sup> ; soit d'une façon hyperbolique, souvent avec des épithètes au superlatif : comme Grisélidis est « l'objet le plus agréable, le plus doux et le plus aimable »<sup>624</sup> qu'on n'ait jamais vu sous les Cieux, le petit chaperon rouge est « la plus jolie »<sup>625</sup> qu'on ait su voir, la cadette dans « Les Fées » est « une des plus belles filles »<sup>626</sup> qu'on ait su voir.

En outre, nous remarquons dans le corpus français les femmes patientes et généreuses, comme Fresne et Guildelüec dans les lais de Marie et Grisélidis dans le conte de Perrault. Les deux héroïnes de Marie se ressemblent dans la mesure où elles décident de céder leur amoureux à une autre femme. Fresne est une fille de noble naissance mais abandonnée par sa mère. Un seigneur nommé Gurun s'éprend de cette fille courtoise, et il la convainc d'aller avec lui dans son château, sans qu'ils soient mariés. Cependant, en raison de la désapprobation de ses chevaliers, il consent à se marier avec une femme noble. Face à cette mauvaise nouvelle, Fresne reste calme : « Quante ele sot ke il la prist, / Unques peiur semblant ne fist : / Sun seignur sert mut bonement / E honore tute sa gent » (vv. 351-354). Elle fait de son mieux pour servir son ami. Même le jour des noces, Fresne aide à préparer le lit pour les mariés, car elle l'aime du profond de son cœur. Elle met sur le lit son étoffe de soie qu'elle conserve précieusement dans le coffret pour faire honneur à son seigneur : « En couvrant de ce tissu le lit de deux là mêmes qui la trahissent (la sœur, sans le savoir, et surtout l'amant), elle assume généreusement le deuxième abandon, celui de l'amant »<sup>627</sup>.

<sup>620</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 13.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>622</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p. 9.

<sup>623</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 58.

<sup>624</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p.14.

<sup>625</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 47.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>627</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France*, op.cit., p. 64.

Ainsi, ce don de l'étoffe « paraît d'une générosité sans limites »<sup>628</sup>, et celle-ci lui gagne enfin le rétablissement de l'honneur : l'étoffe de soie qu'elle met sur le lit est exactement le témoignage de sa naissance de noblesse.

L'autre dame Guildelüec est la femme d'Eliduc. Guildelüec et Eliduc vivent ensemble longtemps : « mut s'entreamerent lëaument » (v. 12). Cependant, le mari doit partir louer ses services ailleurs. Malgré son serment de garder sa foi pour sa femme, il s'éprend de la fille du roi à qui il rend service. A l'insu de son mariage, cette fille nommée Guilliadun s'évanouit après avoir appris la vérité. Croyant que son amie est morte, Eliduc la place dans une chapelle. En remarquant la douleur que manifeste son époux, Guildelüec découvre enfin l'origine de sa tristesse. En voyant l'amie de son mari, elle montre plutôt la pitié que la jalousie pour cette jeune fille : « Ele cumencet a plurer / E la meschine regreter. / Devant le lit s'asist plurant » (vv. 1029-1031). Elle est vraiment une femme de bon cœur incomparable. Elle sauve sa rivale de l'évanouissement et lui révèle le tourment de son mari. Piégée dans un triangle amoureux, elle choisit finalement le grand amour envers Dieu. Ainsi, elle décide généreusement de devenir la nonne en se séparant de son mari, ce qui permet à celui-ci de se marier avec Guilliadun. En effet, tout ce qu'elle fait est « un acte de générosité humaine » : « Elle accomplit de multiples dons : elle redonne vie à sa rivale, elle donne la liberté à son mari, elle donne sa rivale à ce dernier ainsi que son propre bonheur conjugal auquel elle renonce [...] »<sup>629</sup>. La générosité de Guildelüec évite la tragédie de trois personnes.

Chez Perrault, le prince de Griselidis ne fait pas confiance aux femmes, il les juge hypocrites et superficielles. Donc, il ne veut pas se marier, mais le conteur le laisse rencontrer Griselidis. Perrault exalte cette jeune bergère en employant des épithètes au superlatif : « l'objet le plus agréable, le plus doux & le plus aimable » qu'on n'ait jamais vu « sous les Cieux »<sup>630</sup>. Mary Elizabeth Storer explicite ce contraste de la bergère et des autres femmes comme suit :

---

<sup>628</sup> *Idem.*

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>630</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, p.14.

Le marquis de Salusses, comme Boileau, passe en revue toutes les femmes et ne voit que dévote outrée, coquette qui n'a jamais assez d'amants, précieuse, joueuse qui perd tout au jeu. Et toutes veulent « donner la loy ». Ces classes de femmes sont prises sur le vif ; la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avait bien ses femmes frivoles. Boileau ne voyait qu'elles. Le bon Perrault voyait aussi les Grisélidis fidèles, honnêtes, modestes dans leur petit coin, d'une vraie grandeur d'âme.<sup>631</sup>

Le prince nous révèle une catégorie d'images satiriques des femmes : dévote, coquette, précieuse et joueuse, alors que le conteur nous offre un « modèle de Patience »<sup>632</sup> : Grisélidis, qui subit toutes les épreuves sans se rebeller. De même, cette patience se trouve chez la princesse au bois dormant et Cendrillon : la première attend cent ans pour « avoir un Epoux, Riche bien-fait, galant & doux »<sup>633</sup>, tandis que la dernière souffre « tout avec patience »<sup>634</sup>. Évidemment, la patience de la princesse est forcée par la malédiction de la vieille fée, alors que la patience de Cendrillon et celle de Grisélidis sont leur caractère naturel. Néanmoins, l'extrême patience de Grisélidis nous semble irréaliste. Si nous analysons ce modèle féminin d'un « degré de pénétration »<sup>635</sup> plus profond, nous constaterons que cette apologie de la patience est plutôt ironique :

La dédicace aura pris la peine de dire d'entrée de jeu que ce « modèle » féminin est périmé, qu'aucune parisienne ne ressemble aujourd'hui au personnage, 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.<sup>636</sup>

Bornons-nous à ce soupçon de l'« intention satirique » du conteur, car il n'est pas pertinent de nier son « objectif moral », l'auteur établit déjà son plan d'écriture dans son titre – *avec des Moralitez*. Certes, la patience est une vertu de la femme, mais l'excès ne vaut pas mieux que l'insuffisance, ce qui nous évoque Fresne et Guildelüec

---

<sup>631</sup> STORER, Mary Elizabeth, *La mode des contes de fées (1685-1700)*, op.cit., pp. 85-86.

<sup>632</sup> A la fin de « Grisélidis », le conteur a dit que « A qui d'une vertu si belle, si seante au beau sexe, & si rare en tous lieux, on doit un si parfait modèle ». Cité dans PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p.62.

<sup>633</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 45.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>635</sup> *Ibid.*, « Épitre », pp. [ii-iii].

<sup>636</sup> DEFANCE, Anne, « La politique du conte aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : pour une lecture oblique », *Féeries*, vol. 3 (3), 2006-02-01, p. 9.

dans les lais de Marie. Celles-ci sont également patientes et généreuses, mais leur patience et leur générosité ne sont pas aussi irrationnelles que Grisélidis. La poétesse médiévale applaudit sincèrement la patience et la générosité de Fresne et de Guildelüec, alors que l'excès de patience dans le cas de Grisélidis nous permet de découvrir l'ironie de Perrault envers le monde où les femmes sont enchaînées par la morale féminine. Perrault esquisse, en l'occurrence, un idéal féminin de son époque : la femme est belle et dépendante, en premier lieu de son père, puis de son mari, patiente et soumise comme Grisélidis, honnête comme la fille aînée présentée dans « Les Fées ». Un tel modèle féminin, datant de l'ancienne société française, est révélateur de la misogynie tenace du temps de Perrault.

#### 4.5.2 Les femmes vertueuses et fidèles aux anciennes règles morales chez Pu Songling

Les personnages féminins surnaturels valent à Pu les éloges de tous, alors que les personnages humains féminins sont plutôt des modèles féminins dans la société de la Chine ancienne. Pu nous laisse découvrir des figures vertueuses et fidèles aux anciennes règles morales, parmi lesquelles la beauté et le talent littéraire ou artistique ne sont pas obligatoires<sup>637</sup>. Nous nous proposons par la suite de trouver des éléments de démystification de ces figures féminines à la fois « anciennes » et « traditionnelles »<sup>638</sup> dans trois situations de vie : avant le mariage, après le mariage et après la mort du mari.

Dans la Chine ancienne, les femmes doivent se comporter selon les exigences morales, comme il est exigé dans le classique confucéen intitulé *Liji* 礼记 :

Un homme et une femme ne s'asseyent pas ensemble (dans le même appartement), ne

---

<sup>637</sup> Chez Pu, la beauté n'est pas très importante pour les femmes humaines, car Kongzi souligne toujours l'importance de la moralité de la femme, le mari doit faire cas de la moralité plutôt que de la beauté. Donc, la plupart des femmes humaines esquissées par Pu ont de bonnes qualités mais elles ne sont pas obligatoirement belles, tel est le cas de Qiao dans « Qiaonü (Laide, mais noble et fidèle) ». Le conteur préfère donner la beauté à ses personnages surnaturels.

<sup>638</sup> Ce sont des femmes idéales non seulement pour la société chinoise sous la dynastie des Qing, mais aussi tout au long de l'histoire chinoise. Même aujourd'hui, certains exigent encore que les femmes chinoises respectent l'ancien code éthique, considéré par eux comme une tradition qu'on doit respecter et transmettre. Donc, on appelle ce genre de figures féminines à la fois anciennes et traditionnelles, car même si elles vivent dans le passé, notamment dans la fiction, certains estiment encore qu'elles sont des modèles traditionnels pour les femmes d'aujourd'hui.

déposent pas leurs vêtements sur la même table, ne les suspendent pas au même support, ne se servent pas de la même serviette ni du même peigne, ne se donnent rien de main à main.<sup>639</sup>

Autrement dit, le contact du corps et la conversation sont interdits entre les hommes et les femmes. Dans « Feng Sanniang (Deux amies) », par exemple, Feng est amie avec la onzième demoiselle Fan d'un recteur originaire de Lucheng. Lors d'une visite chez Fan, Feng rencontre un homme qui la traite avec désinvolture, ce qui la fait dire à Fan ce « terrible affront » : « Comme je sortais pour me changer, un jeune homme m'a barré le passage. J'ai heureusement réussi à m'enfuir. Si ça se répète, je n'oserai plus te regarder en face »<sup>640</sup>. Le fait que le jeune homme la lutine rend cette jeune fille honteuse. Se sentant déshonorée, elle rentre tout de suite chez son oncle. En outre, la princesse de « Ba Dawang (Grand Prince-Tortue) » est résolue à se marier avec le héros, car ce dernier contemple tous les jours le reflet de la princesse dans un miroir magique. Lorsque cette affaire est révélée par l'épouse du héros, la princesse se sent honteuse : « Il m'a guettée et vue. Mille morts ne suffiraient à me laver de cette souillure. Mieux vaut me laisser l'épouser »<sup>641</sup>. Face à la proposition de la princesse, son père la refuse, alors que sa mère insiste en pleurant auprès de son mari pour que ce dernier consente à ce mariage. Il est évident qu'à cette époque la vertu était d'une importance capitale pour toutes les femmes chinoises. La songerie lascive du héros apporte toute de même à la princesse une grande honte. La solution de défendre la réputation chaste de la fille, c'est donc de se marier avec cet homme qui lui apporte la honte. Pour ainsi dire, les jeunes filles de cette époque devaient se montrer prudentes avec leurs paroles et leurs actions pour défendre leur réputation. Même si c'étaient souvent les hommes qui leur faisaient un affront, ce seraient les jeunes filles qui devaient subir de mauvaises conséquences.

---

<sup>639</sup> DAI, Sheng, *Li Ki ou mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, texte chinois avec une double traduction en français et en latin, par S. Couvreur S.J., deuxième édition, tome premier, Xi'An, Ho Kien Fou (Imprimerie de la mission catholique), vol. 1, 1913, p. 29, disponible sur : <https://archive.org/details/likioummoires02couvuoft/page/28> (consulté le 13 octobre 2019). Appelé en *pingying* Liji au lieu de Li Ki, cet ouvrage est compilé et commenté par les confucéens. Il s'agit des rites (*Li*) avant 221 av. J.-C (ou avant la fondation de la dynastie des Qin), et des pensées philosophiques, éducatives, politiques et esthétiques. C'est un document très important pour étudier la Chine avant Qin.

<sup>640</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op. cit., « Deux amies », p. 686-687.

<sup>641</sup> *Idem*.

Après le mariage, la femme doit obéir à son mari, selon le *sancong* 三从 (les trois obédiences) venant d'un autre classique confucéen intitulé *Yili* 儀禮 :

Une femme vit successivement sous la dépendance des trois hommes, et elle ne peut pas suivre sa propre volonté. Avant le mariage, elle dépend de son père. Mariée, elle dépend de son mari. Après la mort de son mari, elle dépend de son fils. Le père est pour sa fille comme le ciel. Le mari est pour sa femme comme le ciel.<sup>642</sup>

Selon ce qui est cité *supra*, la femme ne doit pas être jalouse, même si son mari épouse plusieurs femmes.

Prenons l'exemple de « Yanshi (Femme mandarin) ». Yan a un grand talent littéraire : « Elle n'oubliait plus ce qui ne lui était passé qu'une seule fois sous les yeux »<sup>643</sup>. Son père la juge ainsi : « Nous avons la chance de compter un lettré-fille dans la famille. Quel dommage qu'elle ne puisse porter le bonnet viril »<sup>644</sup>. A cet égard, même si une fille a un grand talent, cela ne sert à rien étant donné son sexe. Puisque l'héroïne épouse un homme médiocre dont l'avenir se montre incertain, elle décide de se déguiser en homme et de passer des examens impériaux avec son mari. Ce dernier échoue encore une fois, tandis que sa femme y réussit et obtient un titre officiel. Cependant, elle choisit de donner ce titre officiel à son mari et reprend « son rôle d'épouse soumise, porte close »<sup>645</sup>. Qui plus est, « comme elle ne [parvient] pas à devenir enceinte »<sup>646</sup>, elle achète une concubine pour son mari. A travers cette histoire, nous constatons que la pensée de l'auteur est paradoxale. D'un côté, il exalte le grand talent de l'héroïne qui peut faire mourir de honte les hommes prétentieux. Néanmoins, de l'autre côté, il laisse l'héroïne reprendre « son rôle d'épouse soumise »<sup>647</sup>, ce qui peut s'expliquer par le fait que les femmes de cette époque soient exclues des milieux officiels. Puisqu'il est impossible pour elle de se déguiser en homme toute sa vie, elle

---

<sup>642</sup> Anonyme, *I-Li-Cérémonial (Yili)*, traduit par Séraphin Couvreur (1835-1919), Les humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, Série culturelle des Hautes Etudes de Tien-Tsin, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 188, disponible à l'adresse : [http://classiques.uqac.ca/classiques/chine\\_ancienne/B\\_livres\\_canoniques\\_Petits\\_Kings/B\\_13\\_Yi\\_Li\\_ceremonial/i\\_li.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_livres_canoniques_Petits_Kings/B_13_Yi_Li_ceremonial/i_li.pdf). (Consulté le 18 octobre 2019). *Yili* est un ouvrage classique chinois sur le comportement social et le rituel cérémonial de la dynastie Zhou, dont on ne peut pas vérifier l'auteur. *Yi Li*, *Zhou Li* et *Li Ji* constituent les « Trois rites ». Ceux-ci favorisent la compréhension des règles cérémoniaux et du comportement du confucianiste traditionnel.

<sup>643</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, *op. cit.*, « Femme mandarin », p. 847.

<sup>644</sup> *Idem.*

<sup>645</sup> *Ibid.*, p.850.

<sup>646</sup> *Idem.*

<sup>647</sup> *Idem.*

ne peut pas occuper toujours la charge. Cependant, pourquoi elle doit acheter une concubine pour son mari ? Nous voyons par là que même avec un tel talent, la femme doit encore se soumettre à la morale patriarcale :

Si la femme commet l'un des sept types de péchés, elle pourra être répudiée par son mari : premièrement elle n'a pas de piété filiale envers ses beaux-parents ; deuxièmement elle est incapable de donner des enfants ; troisièmement elle commet un adultère ; quatrièmement elle est jalouse ; cinquièmement, elle est gravement malade ; sixièmement, elle est trop bavarde ; septièmement, elle commet un vol.

Si elle n'a pas de piété filiale envers ses beaux-parents, elle transgressera les règles morales ; si elle est incapable de donner des enfants, elle empêchera la multiplication des descendants de la famille de son mari ; si elle commet un adultère, elle provoquera le désordre de parenté ; si elle est gravement malade, elle ne peut pas participer à la cérémonie culturelle ; si elle est jalouse, elle provoquera la désunion de la famille ; si elle est trop bavarde, elle sèmera la discorde dans la famille ; si elle commet un vol, elle violera la loi de justice.<sup>648</sup>

Selon laquelle, on voit qu'il y a sept péchés en raison desquels le mari peut répudier sa femme dans la Chine ancienne, parmi lesquels, l'infertilité donne à l'héroïne du conte de Pu un sentiment de culpabilité.

Sous la dynastie des Qing, nous avançons beaucoup l'idée que les veuves devaient préserver leur chasteté, donc elles n'étaient pas conseillées de se remarier. Quelle est la chasteté ? Avant le mariage, la femme ne doit pas avoir des contacts avec des hommes à part son père pour assurer la pureté de sa vierge. Après le mariage, il ne lui faut pas avoir des contacts avec des hommes excepté son mari. Notamment, les relations sexuelles avec d'autres hommes sont absolument interdites. La femme doit défendre sa chasteté jusqu'à la fin de sa vie. Si le mari est décédé, la femme ne peut plus se remarier, ni avoir de relations sexuelles avec d'autres hommes. Si elle subit un viol, il vaut mieux qu'elle se suicide immédiatement afin de sauver sa réputation.

Pu parle aussi de ce problème dans ses récits. Prenons par la suite deux exemples : Wang dans « Tu'ou (La Figurine d'argile) » et Qiao dans « Qiaonü (Laide, mais noble et fidèle) ». Voyons premièrement « Tu'ou (La Figurine d'argile) ».

---

<sup>648</sup> DAI, De, *Dadai Liji*, 100-200, disponible sur : <https://ctext.org/da-dai-li-ji/ben-ming/zh> (consulté le 10 novembre 2019). Traduction personnelle.

A Yishui, un nommé Ma avait épousé une Wang. Ils vivaient dans une douce harmonie conjugale.

Ma mourut prématurément. Le père et la mère de la jeune veuve voulaient la faire revenir sur sa résolution de garder le veuvage, mais elle jura qu'elle ne serait jamais à un autre. Apitoyée par sa jeunesse, sa tante paternelle lui conseillait aussi de se remarier. Elle ne voulait entendre. [...] La jeune femme avait fait pétrir une figurine à l'image de son mari. A chaque repas, elle lui offrait une coupe comme du temps où il était vivant.<sup>649</sup>

Ému par la vertu de l'héroïne, son mari se métamorphose en figurine d'argile et lui explique sa venue :

Ton attachement m'a touché en l'amer séjour des ténèbres. Loyale chasteté couvre de gloire plusieurs générations d'un clan entier. Pour avoir porté atteinte à la vertu, mon père devait rester sans héritier. On a en conséquence raccourci le nombre de mes années. Mais en considération de la dure épreuve que tu affrontes, le souverain du monde des ténèbres me fait revenir sur terre pour que je donne un fils qui perpétuera notre lignée.<sup>650</sup>

Cependant, sa grossesse incroyable donne lieu à la rumeur publique. On doute de sa chasteté. Cette femme vertueuse semble ridicule en ayant un enfant avec une figurine d'argile. Aux yeux de l'auteur, cette conception surnaturelle aide au contraire à exalter la fidélité de la femme envers son mari.

Analysons maintenant un autre modèle de la femme chaste – Qiaonü. C'est « une fille laide, noire, le nez camard et le pied bot »<sup>651</sup>. En raison de cette laideur, elle n'est jamais demandée en mariage jusqu'à ses 25 ans. C'est enfin le veuf Mu qui l'épouse mais il est mort après la naissance de leur fils. Quelque temps plus tard, en appréciant la vertu de Qiao, l'autre veuf Meng la demande en mariage. Or, l'héroïne le refuse en répondant :

Toute personne affamée et transie de froid comme je le suis, accepterait volontiers d'être rassasiée et au chaud en se mettant sous votre protection. Mais, laide et infirme, je ne peux compter que sur la vertu pour en être digne. Que pourriez-vous encore trouver un moi après avoir servi deux maris ?<sup>652</sup>

Comme le remariage d'une veuve est immoral, elle n'accepte pas cette demande de remariage.

---

<sup>649</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op. cit., « La figurine d'argile », p. 739.

<sup>650</sup> *Idem*.

<sup>651</sup> *Ibid.*, « Laide, mais noble et fidèle », p. 1428.

<sup>652</sup> *Idem*.



Malgré le refus du remariage, elle noue une relation amicale avec Meng. Même après la mort de ce dernier, elle s'occupe de l'orphelin comme de son propre fils. Face au partage injuste des biens fonciers de Meng, elle demande la justice auprès du magistrat. Certes, elle est laide, sa fidélité et son sens de la justice la rendent noble et gracieuse, comme l'auteur commente : « Le don de soi à qui vous comprend est le fait de héros virils. Quelle force a donc poussé cette fille à manifester une si extraordinaire grandeur d'âme ? »<sup>653</sup> Elle préserve non seulement sa réputation mais aussi sa vertu.

L'analyse que nous avons menée sur ces deux exemples montre justement l'enracinement du concept de la chasteté dans la Chine ancienne, surtout à l'époque de Pu. D'après la morale confucianiste, « le sujet doit se soumettre à l'empereur, le fils à son père, et l'épouse à son époux »<sup>654</sup>. Autrement dit, pareille à la fidélité d'un homme envers son empereur, la chasteté d'une femme envers son mari est l'un des principes pour assurer l'ordre social. A l'instar du gouvernement des Ming, celui des Qing ne ménage aucun effort pour faire connaître le système d'encourager des martyrs de la chasteté, comme l'atteste en ces termes Wu Xiuhua 吴秀华 :

Au début des Qing, les dirigeants suivaient le système de loi rituel des Ming. Qing Shizu a proposé dans *Nei Ze Yan Yi · Shou Zhen* : « garder la chasteté est le code le plus important pour la femme »; et dans le chapitre de « Xun Jie », il a même avancé : « La femme meurt pour son mari. C'était une convention importante dans l'Antiquité. » Ces règlements sont devenus les chaînes morales qui retenaient les femmes des Qing. Par rapport aux Ming, l'encouragement des martyrs de la chasteté des Qing était plus institutionnalisé. Selon la préface des « Biographies de femmes exemplaires » de *Manuscrits historiques des Qing* : « Selon le système des Qing, le ministère des Rites honore la belle-fille pieuse, la fille pieuse, la femme martyre, la femme qui ne se remarie pas après la mort du mari, la femme qui meurt défendant son honneur et la fiancée qui ne se marie pas après la mort du fiancé. Chaque année, des milliers de femmes reçoivent une distinction honorifique [...] ». L'institutionnalisation de l'exaltation des femmes vertueuses a montré que le cadre de vie des femmes était encore plus dur sous la dynastie des Qing.<sup>655</sup>

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 1432.

<sup>654</sup> C'est ce que nous appelons *surpra sangang*. Ce concept apparaît premièrement dans *Hanfei Zi · Zhongxiao* (280-233 av. J.-C). Il est déterminé comme un principe de la morale confucianiste dans la réunion de Baihu Guan (un temple taoïste à Luoyang) en 79. Cf. BAN, Gu, *Baihu Tongyi*, disponible sur : <https://zh.wikisource.org/wiki/白虎通/卷07> (consulté le 6 novembre 2019).

<sup>655</sup> WU, Xiuhua, *Mingmo Qingchu Xiaoshuo Xiqu zhong de Nüxing Xingxiang Yan jiu* (Étude des figures féminines dans les xiqu et xiaoshuo de la fin de la dynastie des Ming au début de la dynastie des Qing), thèse de doctorat à Nanjing Normal University, 1997, pp. 221-222. Traduction personnelle.

#### 4.5.3 La vertu requise des femmes dans les contes français et chinois

Dans le corpus français, nous constatons que la patience est une vertu appréciée des deux conteurs français. Chez Marie, Fresne reste calme le jour des noces de son ami : « Unques de quank'ele ad veü / Ne fist semblant que li pesast / Ne tant qu'ele se curuçast » (vv. 376-388), et elle prépare même le lit de la nouvelle mariée. Sa patience infinie lui donne l'occasion de retrouver sa noblesse. Dans le cas d'« Eliduc », face à la trahison de son mari, plutôt que de le blâmer, l'épouse choisit de sauver son rival et de se faire nonne en redonnant la liberté à son mari. De plus, chez Perrault, Grisélidis est un modèle de patience parfaite. Elle souffre des épreuves de la part de son mari. En fait, la patience est en quelque sorte l'autre nom de l'obéissance : Grisélidis accepte toutes les épreuves que son mari lui fait subir. En outre, la patience sans limite de Grisélidis nous rappelle le cas de Shao dans « Shaonü (Jalousie vaincue) » de Pu. L'héroïne chinoise reste obéissante envers la femme principale de son mari alors que Grisélidis se soumet à son mari. Dans cette optique, la patience de Grisélidis favorise plutôt l'autorité maritale tandis que celle de Shao contraste avec la jalousie de l'épouse principale. En d'autres termes, dans le cas de Grisélidis, c'est le triomphe du pouvoir marital, tandis que dans le cas de Shao, c'est la victoire des règles morales.

En revanche, les défauts les plus critiqués par les deux auteurs français sont la malice et la curiosité. Les femmes ayant ces défauts sont toutes punies chez Marie de France et Perrault. Le couple coupable dans « Equitan » est mort à la fin. La femme de Bisclavret est bannie dans la région, qui plus est, sa mutation sans nez est transmise à sa descendance féminine. En outre, dans « La belle au bois dormant », la princesse tombe dans un sommeil de cent ans, parce qu'elle est curieuse du filage au fuseau. De plus, en raison de la curiosité de la femme de Barbe bleue, celle-ci est menacée de mort car elle ouvre la chambre interdite.

Dans le corpus chinois, la chasteté et la soumission sont primordiales pour les anciennes femmes chinoises aux yeux de Duan et de Pu. Le texte « Ba Dawang (Grand Prince-Tortue) » est un exemple convaincant pour justifier la chasteté exigée excessivement par les principes éthiques. Puisque le héros regarde tous les jours l'héroïne dans le miroir magique, cette dernière n'a pas d'autre choix que de l'épouser,

car sa réputation est ternie. La soumission, en revanche, demande aux femmes chinoises d'obéir à trois hommes successivement : le père, le mari et le fils. Il est évident que c'est l'exigence de la société patriarcale. Par ailleurs, la jalousie est la plus critiquée par Duan et Pu. Il est intéressant de noter que la jalousie est également mentionnée à plusieurs reprises dans les ouvrages de Marie, il s'agit plutôt de maris jaloux. Les vieux maris selon Marie se défient de leurs belles jeunes femmes, ils les enferment donc dans la tour en raison de la jalousie. Dans cette optique, la jalousie des maris médiévaux nous démontre le pouvoir marital à travers leur domination sur les femmes. Au contraire, la jalousie dont font preuve les épouses de Duan et de Pu est, dans un certain sens, une rébellion contre la polygamie féodale et un déni de l'autorité patriarcale.

#### 4.5.4 Les femmes rebelles

Dans le corpus français, l'adultère des femmes « mal mariées » chez Marie semble être une manière de se rebeller contre l'autorité paternelle. Dans « Guigemar », par exemple, l'absence d'amour chez un chevalier est considérée comme une faute grave : « Pur ceo le tienent a peri / E li estrange e si ami » (vv. 67-68). L'amour constitue ainsi l'un des principes permettant d'estimer les valeurs d'un chevalier. Ce premier lai du recueil pourrait bien expliquer ainsi la raison pour laquelle tous les lais suivants sont également créés autour du thème de l'amour. Pour répondre à un désir insatisfait, les dames « mal mariées » se laissent mener par leurs sentiments dans un amour adultère. Un tel amour leur permettrait ainsi de changer leurs situations initiales. Dans « Yonec », étant donné son mauvais mariage, la dame vit dans la désespérance :

Mut ert la dame en grant tristur,  
Od lermes, od suspir e plur ;  
Sa beuté pert en teu mesure  
Cume cele ki n'en ad cure.  
De sei meïsme mieuz vousist  
Que morz hastive la presist. (vv. 45-50)

Son amour adultère avec le « chevalier-oiseau » lui permet au contraire de retrouver

son bonheur et sa beauté : « El demain lieve tute seine ; / Mut fu haitiee la semeine. / Sun cors teneit en grant chierté : / Tute recovre sa beauté » (vv. 213-216). Derrière ces thèmes de la dame mal mariée et de l'amour adultère se cachent une dénonciation de la condition sociale précaire des femmes. Un esprit rebelle ou, du reste, novateur se manifeste d'ailleurs dès la première démarche entreprise par les personnages féminins dans les aventures amoureuses, comme c'est le cas dans « Lanval », « Milun » et « Eliduc ». La fée de Lanval prend en effet l'initiative de venir rencontrer son amour, la fille du baron est la première à faire savoir son amour à Milon par le biais d'un messager, et l'épouse d'Eliduc abandonne volontiers son mariage quand elle découvre l'amour adultère de son mari. Nous remarquons dans ces histoires le courage des femmes, qui recherchent un amour authentique ou abandonnent leur époux selon leur propre volonté, elles tiennent leur destinée entre leurs propres mains.

En tous les cas, comme les lais de Marie de France sont dédiés au roi, la poétesse médiévale se doit de louer les vertus morales qui sauvegardent l'ordre social et maintiennent le privilège aristocratique : bravoure, loyauté, justice et honneur. Ainsi, tous les protagonistes chevaliers sont doués de ces qualités chevaleresques. Le dernier lai du recueil vante en particulier, en surface, le grand amour à l'égard de Dieu. A la fin du conte, tous les trois protagonistes y deviennent religieux et servent Dieu : « Mut se pena chescuns pur sei / De Deu amer par bone fei / E mut par firent bele fin, / La merci Deu, le veir devin ! » (vv. 1177-1180). Gaston Paris commente ainsi, de manière fascinante, la relation entre l'élargissement de la monogamie et l'autorité ecclésiastique :

C'est dans un milieu où la monogamie était un devoir strict de l'homme et un droit sacré de la femme qu'on a pu imaginer une combinaison d'aventures telles qu'une femme, d'ailleurs vertueuse et aimant son mari, se départît de son droit, et qu'un mari, d'ailleurs attaché à sa femme, fût dispensé de son devoir. La tolérance de l'autorité religieuse devait nécessairement être supposée, et elle pourrait bien s'appuyer sur quelque fait réel, dans une de ces époques troublées où les orages sociaux ébranlèrent l'Église elle-même jusque dans ses fondements. [...] Mais ce qui est véritablement l'âme du récit, ce n'est ni l'autorisation de l'Église, ni le double amour du mari, c'est le consentement donné par la première épouse, c'est l'union parfaite dans laquelle vivent les deux femmes.<sup>656</sup>

---

<sup>656</sup> PARIS, Gaston, « La légende du mari aux deux femmes : séance du 18 novembre 1887 », *Comptes rendus des*

Cet amour adultère qui « dans d'autres circonstances s'appellerait crime est présenté comme le comble de la vertu »<sup>657</sup> chez Marie de France. Ce serait en quelque sorte une rébellion contre la monogamie, qui est considérée comme « le devoir strict de l'homme » et « le droit sacré de la femme ».

En outre, chez Perrault, la « bonne grâce » de Cendrillon constitue en quelque sorte un art d'être et de vivre pour se débarrasser des mauvais traitements de sa belle-mère et ses deux belles-sœurs. Il nous semble nécessaire de parler de la « bonne grâce », terme qui apparaît dans la première « moralité » de « Cendrillon » :

La beauté pour le sexe est un rare trésor,  
De l'admirer jamais on ne se lasse ;  
Mais ce qu'on nomme bonne grace  
Est sans prix, & vaud mieux encore.

C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant & si bien qu'elle en fit une Reine :  
(Car ainsi sur ce conte on va moralisant.)

Belles, ce don vaut mieux que d'estre bien coëffées,  
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,  
La bonne grace est le vrai don des Fées ;  
Sans elle on ne peut rien, avec elle on peut tout.<sup>658</sup>

De ce point de vue, si la femme veut gagner l'amour d'un homme ou plutôt d'un prince, et qu'elle veuille « en venir à bout » ou, plus précisément, ouvrir les portes de la cour, il lui faut avoir le don de la « bonne grâce ». Quelle est la « bonne grâce » ? Il nous faut chercher la réponse dans le comportement de l'héroïne et dans les critères moraux de l'époque. Voici le tableau qui résume les caractères de l'héroïne en se basant sur son comportement.

<b>Intrigues<sup>659</sup></b>	<b>Caractères de l'héroïne</b>
En face de la maltraite de sa belle-mère, elle souffre tout avec patience.	Elle est patiente.
Elle est demandée de donner son avis sur la parure de ses deux belles-sœurs, et elle s'offre « mesme à les	Elle a le bon goût et elle est très bonne.

*séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 31, no. 4, 1887, pp. 583-584.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p.586.

<sup>658</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez.*, op.cit., pp. 147-148.

<sup>659</sup> *Ibid.*, les citations dans ce tableau se trouve aux pages 123, 133, 135, 146, 148.

coëffer ».	
Au bal, elle danse « avec tant de grâce », et elle fait mille honnêtetés envers ses deux belles-sœurs. Vers minuit, elle fait « une grande reverence à la compagnie » avant de partir.	Elle est courtoise et civile.
Lorsque ses deux sœurs rentrent, elle fait semblant de ne pas sortir et de venir de se réveiller. Quand celles-là parlent du bal et de la « princesse » (soit Cendrillon), celle-ci feint d'exprimer son regret de ne pas pouvoir aller au bal, et elle demande même à l'une de ses sœurs de lui prêter un habit.	Elle fait preuve d'habileté et de finesse.
Enfin, elle réussit à l'essai de la pantoufle et se marie avec le prince. Quant à ses deux sœurs, elle les pardonne « de bon cœur » et les marie à « deux grands Seigneurs de la Cour ».	Elle a « une bonté sans exemple ».

Par l'intermédiaire de ce tableau, nous constatons que cette « bonne grâce » semble être un art d'être et de vivre dans le monde mondain, ou plutôt le respect des bonnes manières. Revenons sur la première « moralité » de Perrault : la bonne grâce vaut mieux que la beauté. En d'autres termes, l'esprit est plus important que la beauté naturelle et la parure, soit l'apparence. Du Bosc donne également une définition de la « bonne grâce » dans son livre intitulé *L'Honnête femme* : « La bonne grâce se définit à faire tout comme par nature et sans étude »<sup>660</sup>. Autrement dit, la « bonne grâce » est un don naturel ou un don qu'on cache l'artifice. Chez Perrault, c'est la marraine féerique qui doit donner à l'héroïne la bonne grâce « en la dressant et en l'instruisant » selon la première moralité. A cet égard, la bonne grâce lui apprend à déguiser ses sentiments et à cacher son habileté et sa ruse, ce qui lui permet de tromper ses deux belles-sœurs pour aller au bal du prince. La tromperie est plutôt son habileté de vie et sa façon de se rebeller contre son destin.

Du côté chinois, il y a également des personnages féminins qui se rebellent contre le destin malheureux et qui se vengent de l'injustice sociale, telles que Shang Sanguan, Gengniang, Xianü et Xihou. Ces personnages féminins montrent du courage et de l'intelligence face aux difficultés. Bornons-nous à suivre ici un exemple : « Shang Sanguan (Vengé par sa fille) ». Shang Sanguan est une jeune fille en âge de se marier. Le désastre soudain la distingue des femmes ordinaires et les changements inattendus de la vie l'obligent à se montrer inflexibles.

<sup>660</sup> DU BOSQ, Jacques, *L'Honnête femme*, Lyon, Antoine Laurens, 1665[1632], p. 143.

Dans le cas de Shang Sanguan, son père est tué étant donné son offense à une famille de hobereaux. Ses deux frères tentent à plusieurs reprises d'obtenir justice auprès des autorités locales, mais en vain. Sanguan s'aperçoit de la corruption des autorités locales : on ne peut pas compter sur elles pour obtenir justice. Elle se déguise donc en acteur de l'opéra traditionnel afin de veiller au bon moment pour la vengeance. A l'occasion de la cérémonie anniversaire de son ennemi qui invite leur troupe d'opéra pour la fête, elle le tue pour venger son père. Son courage et son entreprise héroïque font soupirer l'auteur : « Avoir chez soi un Yu Rang 豫让 féminin et ne pas s'en être rendu compte en dit long sur la trempe qui manquait aux deux frères [Sanguan avait une personnalité qui pourrait faire rougir Jing Ke 荆轲, sans parler des médiocres.] »<sup>661</sup>. Cela contraste vivement avec la faiblesse de ses deux frères.

La personnalité vive de Shang Sanguan est exceptionnellement précieuse à une telle époque, car les contraintes de la société impériale anéantissent progressivement la personnalité des femmes : soit elles souffrent de l'oppression patriarcale, soit elles se transforment en modèles de la morale patriarcale. Les femmes qui sont déterminées, calmes et intelligentes devant le désastre comme ces deux personnages sont peu nombreuses. Cependant, bien que ces femmes puissent supporter des humiliations afin de se venger, il leur faut payer un prix considérable. Le seul choix pour elles après la vengeance est de se suicider, car elles ne sont pas capables d'échapper aux forces perverses qui les entourent, la mort est donc la meilleure fin de leur aventure. Néanmoins, le conteur transforme ce dénouement tragique en fin magique. Dans « Shang Sanguan (Vengé par sa fille) », quoique morte, Shang Sanguan « [garde] les couleurs de la vie »<sup>662</sup>. Le gardien qui veut violer son cadavre est mort sur-le-champ. Dès lors, tout le monde traite son corps « avec la crainte révérencielle qu'on n'accorde qu'aux dieux »<sup>663</sup>. En tous les cas, l'aventure dans la fiction leur permet de recevoir une récompense qui semble impossible dans la vie réelle.

---

<sup>661</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., p. 429.

<sup>662</sup> *Idem.*

<sup>663</sup> *Idem.*

## Synthèse

Nous constatons différents groupes de personnages sociaux dans nos corpus français et chinois, tels des chevaliers (Marie de France), des princes (Perrault), des lettrés (Duan et Pu) et des travailleurs (Ye) ; des personnages historiques dans les contes de Pu, et des personnages allégoriques dans ceux de Ye. Les aventures de ces personnages se distinguent dans nos corpus français et chinois. Les chevaliers de Marie de France sont initiés à la maturité masculine et à la vie chevaleresque par le biais des aventures amoureuses. Celles-ci nous font découvrir également leurs activités chevaleresques, telles que la chasse, le tournoi et la guerre. Les contes de Perrault nous racontent principalement les aventures des personnages féminins, de sorte que les princes apparaissent souvent comme des personnages secondaires. En outre, il concentre son attention sur les aventures des héros roturiers, dans lesquelles ces derniers réalisent une ascension sociale par la ruse et la tromperie. Du côté chinois, Duan montre dans ses récits la vie quotidienne des lettrés : faire de la poésie et de la peinture, qui sont étroitement liées à leur carrière. Les poèmes y sont composés afin d'exprimer la mélancolie de l'échec aux examens impériaux, et les peintures y sont faites pour éprouver leur sentiment intime. Les lettrés selon Pu, quant à eux, se consacrent aux examens impériaux et aux carrières bureaucratiques, même leur aventure amoureuse sert plutôt à nous faire constater des problèmes sociaux. Par ailleurs, Ye invite ses lecteurs à remarquer l'inégalité entre riches et pauvres provoquée par la modernisation et l'industrialisation par le biais des travailleurs misérables, et à attacher plus d'importance au développement rural à travers les travailleurs assidus.

Quant à d'autres personnages représentatifs, l'idéal féminin et les femmes rebelles nous font découvrir le régime patriarcal de l'époque et le combat des femmes dans ces œuvres françaises et chinoises. Dans celles de Marie, les dames « mal mariées » recourent aux liaisons extraconjugales qui leur apportent du réconfort avec l'amour. Dans les textes de Perrault, les héroïnes se rebellent contre leur situation défavorable par leur ruse et l'aide féerique. La princesse s'enfuit en portant la peau d'âne pour éviter un mariage incestueux. Cendrillon, par sa ruse, réussit à séduire le



prince au bal et à se débarrasser de la maltraitance de sa marâtre par le mariage royal. En revanche, dans les textes chinois, l'esprit de rébellion est particulièrement évident chez les personnages féminins de Pu. Certains se lancent dans les affaires et d'autres se déguisent en homme pour passer des examens impériaux. De plus, les femmes surnaturelles, comme les femmes-renardes, poursuivent l'amour selon leur propre volonté. Si nous considérons ces aventures féminines comme un rite d'initiation : elles sont toutes initiées à l'amour, au mariage et même à la vie sociale.

Somme toute, les auteurs français prêtent plus d'attention au développement personnel de leurs personnages, tandis que les personnages chinois sont mis en scène plutôt pour révéler des problèmes sociaux. De ces analyses, il ressort que ces personnages sont référentiels à la société réelle, ils sont pourtant différents les uns des autres. Possédant souvent un pouvoir magique, les personnages surnaturels pourraient-ils être totalement exclus de la réalité ? Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur les personnages surnaturels.



## Chapitre 6 Les personnages surnaturels : « Double » de l'homme

Ce titre se réfère à un regroupement d'un ensemble de personnages surnaturels dans les corpus français et chinois : du côté français, personnages divins, fées<sup>664</sup>, personnages métamorphosés, animaux merveilleux et personnages diaboliques ; et du côté chinois, *shenxian* 神仙 (dieux et immortels), *gui* 鬼 (fantômes), *jingguai* 精怪 (esprits), animaux et plantes personnifiés. Il est intéressant pour nous de découvrir chez Marie de France et Charles Perrault la même apparition des fées et des personnages métamorphosés mais avec des infléchissements fonctionnels dans la narration. Par ailleurs, nous remarquons que les personnages surnaturels se ressemblent dans les ouvrages de Duan et Pu. En revanche, dans les textes de Ye, les personnages surnaturels connaissent un grand changement : les divinités, les fantômes et les esprits y disparaissent. Il n'y a que des humains et des non-humains personnifiés. Ces ressemblances et différences de personnages surnaturels nous invitent à les examiner plus précisément.

### 1 Les personnages surnaturels chez Marie de France : « Double » du protagoniste

#### 1.1 Les personnages métamorphosés

Il y a chez Marie de France deux personnages dotés de la faculté de métamorphose : un chevalier-loup nommé Bisclavret et un « chevalier-oiseau » appelé Muldumarec. Un tableau de comparaison est établi comme suit :

	« Bisclavret »	« Yonec »
<b>Cycle de métamorphose</b>	Trois jours par semaine	Irrégulier
<b>Lieu de métamorphose</b>	Dans la forêt	Dans la chambre de la dame <sup>665</sup>
<b>Motif de métamorphose</b>	Inconnu	Selon la volonté de la dame
<b>Mode de métamorphose</b>	Enlever les vêtements	Inconnu

<sup>664</sup> Nous ne classons pas les fées dans la catégorie de personnages divins. Même si les fées seraient d'origine divine, elles ne sont pas néanmoins des divinités toutes-puissantes comme Jupiter dans le conte de Perrault. La plupart d'entre elles sont douées d'un sentiment humain, donc elles « remplissent la fonction de destin, de protectrice et d'amante, voire d'épouse » (LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Éditions Imago, 1992, p. 81) dans leur rapport avec les personnages humains.

<sup>665</sup> Sa métamorphose en oiseau aurait lieu dans l'autre monde afin de s'envoler jusqu'à la chambre de la dame. Mais dans le texte, on n'a connu sa première métamorphose que dans la chambre de la dame : de l'oiseau en chevalier.

<b>Figure avant la métamorphose</b> <sup>666</sup>	Chevalier-humain	Oiseau
<b>Figure après la métamorphose</b>	Loup courtois	Chevalier beau et gracieux

Sur le plan du cycle de métamorphose, Bisclavret connaît par semaine trois jours de métamorphose en loup et quatre jours en tant qu'homme humain. En outre, la métamorphose de Muldumarec dépend de la volonté de la dame, donc elle est irrégulière. La régularité du cycle de métamorphose du loup-garou signifierait que la métamorphose du chevalier est imposée par des lois qui nous échappent : « [...] le loup-garou n'a ni motivation ni choix – il se transforme parce que la transformation fait partie de sa nature et sa forme animale est prédéterminée »<sup>667</sup>. L'inégalité de la durée de la forme humaine et de la forme animale doit impliquer la prééminence de l'humanité sur la bestialité, de l'âme sur l'apparence :

[...] une semaine est impaire. Il est impossible de la diviser en nombre de jours égal. Il y a forcément une partie qui sera toujours plus importante que l'autre, mathématiquement et symboliquement. [...] Bisclavret est un petit peu plus que mi-homme et un petit peu moins que mi-animal dans le sens qu'un peu plus de la moitié de sa vie se passe en forme humaine.<sup>668</sup>

Dans l'alternance de la forme humaine et la forme animale, la raison humaine existe toujours. Dans « Yonec », la métamorphose irrégulière de Muldumarec dépend tout simplement de la volonté de la dame : « Dame, fet il, quant vus plerra, / Ja l'ure ne trespasera » (vv. 199-200) Ainsi, il est logique de déduire que ce *devenir* appartient à la métamorphose volontaire et contrôlable plutôt qu'à la métamorphose imposée du loup-garou. Certains théologiens pensent que la métamorphose relève des « superstitions païennes » car elle remet en cause « le pouvoir créateur de Dieu »<sup>669</sup> :

Dieu non seulement à créé toutes choses, ains aussi que les malins esprits n'ont pas la puissance de changer la forme, attendu que la forme essentielle de l'homme ne change point, qui est la raison, ains seulement la figure.<sup>670</sup>

<sup>666</sup> Ici, l'avant et l'après de métamorphose sont décidés selon l'ordre de métamorphose dans les textes.

<sup>667</sup> OATES, Caroline, « Démonologues et lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 72.

<sup>668</sup> BIBRING, Tovi, « Sexualité douteuse et bestialité trompeuse dans Bisclavret de Marie de France », *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 63, no. 1, 2009-01, p. 11.

<sup>669</sup> HARF-LANCNER, Laurence, « De la métamorphose au Moyen Âge », dans Laurence HARF-LANCNER (dir.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, p. 4.

<sup>670</sup> BODIN, Jean, *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580, p. 102.

En revanche, à travers ces deux textes de métamorphose, nous constatons que l'auteur ne met pas en doute la réalité de la métamorphose. Qui plus est, Marie s'opposerait en quelque sorte à la satanisation de la métamorphose. Dans l'optique de saint Augustin, le loup-garou et l'oiseau-amant appartiennent à une illusion diabolique :

Mais, malgré les efforts de l'Église, on continuait à croire aux métamorphoses, et en particulier à celle du loup-garou, qui figurait dans les contes et légendes depuis plusieurs siècles.<sup>671</sup>

Nous confronterons par la suite les descriptions du loup-garou dans de nombreuses œuvres anciennes et celles dans le lai de Marie. Nous nous référons ici à certains traits typiques de la métamorphose du loup-garou comme suit :

des gestes rituels ou l'utilisation d'un objet magique déclenchent la transformation qui, même lorsque ces actions sont volontaires, est liée à des circonstances spatio-temporelles précises – la nuit, selon les phases lunaires ; dans la forêt, un cimetière ou un autre endroit isolé. Le loup-garou se déshabille pour se métamorphoser et doit retrouver ses vêtements pour reprendre forme humaine.<sup>672</sup>

Cependant, chez Marie, le motif déclenchant la transformation est absent. Quant aux circonstances spatio-temporelles, l'auteur parle seulement de la forêt où Bisclavret passe sa période de la forme de loup :

Dame, jeo devienc bisclavret.  
En cele grant forest me met,  
Al plus espés de la gaudine,  
S'i vif de preie e de ravine. (vv. 63-66)

Au surplus, il se métamorphose en loup trois jours par semaine : « Qu'en la semeine le perdeit / Treis jurs entiers [...] » (vv. 25-26). En ce qui concerne le mode de métamorphose, pareil au trait typique dans la plupart des récits, Bisclavret se déshabille pour prendre la forme animale et reprend les vêtements pour retrouver la forme humaine. De plus, Marie « fait déposer à l'homme ses vêtements à côté d'une vieille chapelle (vers 89 à 96) et le maintient ainsi dans le royaume de Dieu »<sup>673</sup>. Il est

---

<sup>671</sup> OATES, Caroline, « Démonologies et lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 71.

<sup>672</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>673</sup> BOUILLOT, Anne, « Quand l'homme se fait animal, deux cas de métamorphose chez Marie de France : Yonec et Bisclavret », dans CUER MA (dir.), *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999, p. 51.

intéressant de constater que ce serviteur du Diable<sup>674</sup> d'un point de vue théologique au Moyen Âge confie son moyen de métamorphose à Dieu. La poétesse transforme le soi-disant loup-agresseur en loup courtois. Observons de plus près les caractéristiques humaines et animales de Bisclavret. Sous forme humaine, il s'agit d'un chevalier honorable :

Beaus chevaliers e bons esteit  
E noblement se cunteneit.  
De sun seinur esteit privez  
E de tuz ses veisins amez. (vv. 17-20)

Sous forme animale, quand il rencontre le roi, il se comporte courtoisement : « Vers lui curut quere merci. / Il l'aveit pris par sun estrié, / La jambe li baise e le pié » (vv. 146-148). Ce loup qui doit être « l'image même de la voracité, de la faim et du désir sexuel »<sup>675</sup> devient ici un animal doué d'intelligence et de raison (v. 157). Sa vie sauvage au fond de la forêt nous est cachée. Qui plus est, cet animal sauvage est privé de cruauté : « Unkes mes humme ne tucha / Ne felunie ne mustra » (vv. 245-246). Ainsi, il n'est plus une bête féroce : « N'i ad celui ki ne l'ad chier, / Tant esteit francs e deboneire ; / Unques ne volt a rien mesfeire » (vv. 178-180).

Dans « Yonec », la poétesse tente de créer un personnage féerique mais logique. D'abord, le « chevalier-oiseau » entre dans la chambre de la dame par la fenêtre du haut : « Quant ele ot fait sa plainte issi, / L'umbre d'un grant oisel choisi / Par mi une estreite fenestre » (vv. 105-107). Dans ce contexte, ce personnage sous forme d'oiseau serait le messager divin venant du ciel. Par ailleurs, lorsqu'il apparaît devant la dame, il proclame sa croyance en Dieu : « Jeo crei mut bien el Creatur, / Ki nus geta de la tristur » (vv. 149-150). Afin de rassurer la dame, il propose même de recevoir le sacrement à la place de la dame :

Vostre chapelain demandez,  
Dites ke mals vus ad susprise,  
Si volez aveir le servise

---

<sup>674</sup> Les démonologues croyaient que le loup-garou était diabolique car il a « renoncé à Dieu & juré de servir au Diable ». Cf. l'ouvrage cité *supra* OATES, Caroline, « Démonologues et lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI<sup>e</sup> siècle », *op.cit.*, p. 80.

<sup>675</sup> FAURE, Marcel, « Le Bisclavret de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou », *Revue des langues romanes*, t. LXXXIII, 1978 (2<sup>e</sup> fascicule), p. 348.

Que Deus ad el mund establi,  
Dunt li pecheür sunt gari. (vv. 156-160)

Sa capacité de prendre la forme de la dame (v. 165) serait par essence diabolique, car « la manipulation des “semblances” » est souvent considérée comme « la caractéristique majeure du diable »<sup>676</sup>. Il est évident que la poétesse est à l’opposé de cette théorie chrétienne de métamorphose, donc le chevalier dans son lai reçoit l’hostie et boit le vin du calice. Autrement dit, ce personnage métamorphosé est christianisé. En outre, à regarder de près sa figure animale, nous nous apercevons que cet oiseau ressemble à un autour<sup>677</sup> : un noble oiseau (v. 126). Sous forme humaine, nous observons un chevalier « bels e genz » (v.115). De ce fait, Muldumarec a ici « un “triple” corps, constitué de trois éléments : terrestre, surnaturel et sacré »<sup>678</sup>.

A partir de ces deux cas de métamorphose, nous avons remarqué que l’auteur rend floue la frontière entre religion et folklore païen. Pour ainsi dire, elle met en doute le christianisme par le biais de l’image relativement positive des deux personnages métamorphosés. Notamment dans « Yonec », le prêtre, serviteur de Dieu, ne reconnaît pas la métamorphose de Muldumarec en dame, et lui donne même la communion. Après le sacrement, c’est en quelque sorte un sacrilège qu’ils rient, jouent et parlent de leur amour : « Quant unt asez ris e jué / E de lur priveté parlé » (vv.193-194). Donc, la métamorphose selon Marie semble être un choc sur les conceptions chrétiennes au Moyen Âge.

## 1.2 Les fées et la biche blanche

Chez Marie, il y a deux fées : la dame de Guigemar et la *pucele* dans « Lanval ». La première serait la fée mal mariée qui réveille l’amour de Guigemar pour les femmes, et la dernière est une amante féerique de Lanval. D’ailleurs, si la *bisse* de « Guigemar » est mise dans cette partie, c’est que celle-ci est la médiatrice entre deux mondes : elle dirige Guigemar vers la dame.

---

<sup>676</sup> Marie de France, *Lais Bretons (XIIe-XIIIe Siècles)* : Marie de France et ses contemporains, traduite et annotée par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion Classiques, 2011, note 11, p. 423.

<sup>677</sup> L’autour est un oiseau rapace diurne.

<sup>678</sup> GESIKA, Anne, « *Sacrum et profanum* dans *Yonec* de Marie de France (XII<sup>e</sup> siècle) », *Quêtes littéraires*, vol. 3, no. 3, 2013-12-30, p. 14.

Observons d'abord l'apparition de la biche blanche dans « Guigemar ».

En l'espeise d'un grant buissun  
Vit une bise od un foïn ;  
Tute fu blanche cele beste,  
Perches de cerf out en la teste. (vv. 89-92)

Lors de la chasse du héros, une biche toute blanche apparaît avec son faon. L'animal ici présent est doté des traits merveilleux et symboliques. Premièrement, elle est toute blanche. Sa blancheur « indique son appartenance à l'Autre Monde »<sup>679</sup>. Son apparence est insolite, car elle porte des bois de cerf :

Le cerf, le daim, le chevreuil, le chamois et l'isard portent différents noms selon le sexe, selon l'âge, et parfois selon le rôle (*écuyer, verdet*). Ainsi, *biche, daine, chevrette, chèvre* se rapportent aux femelles respectives. Suivant son âge, le cerf, par exemple, s'appelle *faon* à sa naissance [...].<sup>680</sup>

A cet égard, les bois de cerf sont exactement les traits de la virilité. En d'autres termes, la biche blanche est hermaphrodite. Elle revêt pour ainsi dire les caractères à la fois féminins et masculins. Qui plus est, elle est douée de parole : « Après parla en itel guise » (v. 105). Concernant la symbolique du cerf ou de la biche,

[le cerf] est rarement un animal ordinaire. C'est généralement un être surnaturel qui a pris momentanément une forme animale. Il entraîne la chasse dans une série d'aventures [...]. De toute façon la poursuite du cerf est le point de départ [...] d'une série de tribulations, sa rencontre semble ouvrir la porte du monde surnaturel.<sup>681</sup>

Dans cette perspective, la biche blanche joue un rôle de guide, comme l'estime la psychanalyste de l'école de Jung :

le cerf [...] symbolise un facteur inconscient et indique le chemin conduisant à un événement crucial : soit au rajeunissement, à la transformation de la personnalité ou à la rencontre de la bien-aimée, soit à l'Au-delà (les Hespérides), soit même à la mort.<sup>682</sup>

Dans « Guigemar », cet événement est exactement la rencontre de la bien-aimée dans

---

<sup>679</sup> SALY, Antoinette, « Observations sur le Lai de Guigemar », *Image, structure et sens : Études arthuriennes* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1994 (généré le 12 mai 2019), p. 2. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pup/3983> (consulté le 3 avril 2020).

<sup>680</sup> LENOBLE-PINSON, Michèle, *Le langage de la chasse : Gibiers et prédateurs*, Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1977 (généré le 04 juin 2019), p. 91. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pusl/9273> (consulté le 3 avril 2020).

<sup>681</sup> FRANÇOISE, Henry, *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1932, p. 126.

<sup>682</sup> FRANZ, Marie-Louise von, *L'Interprétation des contes de fées*, trad, française de F. Saint René Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 2009(1978), p. 146.



l'autre monde. En entendant la prophétie de la biche blanche, le chevalier commence son aventure d'amour : « Començat sei a purpenser / En quel tere purrat aler / Pur sa plaie faire guarir » (vv. 125-127). La prophétie de la biche constitue pour ainsi dire la cause et l'effet de son aventure. D'un côté, la blessure physique donnée par la biche est la raison pour laquelle le chevalier va chercher l'amour. De l'autre côté, le lecteur pourrait déduire à travers la prophétie que l'aventure du héros se terminera par sa découverte de l'amour en transformant la blessure physique en blessure morale. Au surplus, « [l]e cerf est aussi symbole de noblesse, sa chasse étant réservée à la haute société, et restreinte à la saison sombre »<sup>683</sup>. Donc, seul Guigemar, noble chevalier, parvient à suivre la biche. En isolant ainsi Guigemar de ses compagnons, celle-ci a l'occasion de parler avec Guigemar en prédisant sa destinée.

Quand il s'agit de la dame dans « Guigemar », il n'y a pas assez de descriptions explicites au sujet de ses traits féeriques. En basant notre argumentation sur une lecture intertextuelle, nous pourrions néanmoins constater des éléments féeriques chez la dame. D'abord, le nom de Guigemar serait lié à la fée, comme l'attestent en ces termes Jelle Koopmans et Paul Verhuyck :

L'étude onomastique de Brugger est à la base de l'article Guigemar dans les deux dictionnaires de West. West cite Guinganmuer comme "Lord of the Isle of Avalon, brother of Graelemiers, 'ami' of Morgain (...), 'ami' of the fairy Brangepart, and father of Brangemuer." Ces données proviennent d'*Erec et Enide* de Chrétien, de la Venjance Brangemuer, épisode de la première continuation du Perceval ("la Continuation Gauvain"), de Renaut de Beaujeu (cf. Braet), et de la *Morte d'Arthur* de Malory. Ces convergences imposent une série de rapprochements. Brangemuer est d'après Brugger, "der Tote des Zauberbootes". Morgane est la reine de l'île d'Avalon, la fée entre toutes, dont le nom signifie "née de la mer". Cela pourrait nous suggérer l'explication de Guigemar comme Gwi-gan-mor (le préfixe irlandais Gwi- signifiant "serviteur"). Guigemar, au nom prédestiné, serait le serviteur de la fée née de la mer.<sup>684</sup>

Cette étude onomastique accorde ainsi le sens symbolique de « serviteur de la fée » au nom de Guigemar. A partir de là, la dame qu'il rencontre serait la fée. Et le nom du héros implique déjà l'identité féerique de l'héroïne.

---

<sup>683</sup> BESSEYRE, Marianne, LE POGAM, Pierre-Yves, et MEUNIER, Florian (dir.). *L'animal symbole. Nouvelle édition* [en ligne]. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019 (généré le 03 mars 2020), p. 58, disponible sur : <http://books.openedition.org/cths/5008> (consulté le 15 avril 2020)

<sup>684</sup> KOOPMANS, Jelle et VERHUYCK, Paul, « Guigemar et sa Dame », *Neophilologus*, vol. 68, no.1, 1984-01, p. 10.

En outre, le lieu où loge la Dame est « une combinaison de l'*hortus conclusus* biblique et du *locus amoenus* classique. C'est encore le cercle magique de la fée. »<sup>685</sup> De plus, les ouvrages médiévaux assimilent souvent le cerf blanc ou la biche blanche à la fée. Dans ce contexte, le cerf ou la biche est souvent considéré(e) comme le messager ou l'avatar de la fée : « Avatar de la fée dans de nombreux contes, la biche blanche préfigure la femme qui recevra des dards de l'amour et les fichera à son tour dans le cœur de Guigemar »<sup>686</sup>. Qui plus est, la nef magique, le nœud de la chemise et la ceinture merveilleux suggèrent également l'identité féerique de la dame. Tout cela semble logique dans un contexte féerique.

Quant à la *pucele* dans « Lanval », Marie ne précise pas non plus de façon directe qu'elle est une fée. Laurence Harf-Lancner remarque dans les œuvres romanesques des années 1160-1220 les dénominations implicites des fées :

[...] les textes romanesques des années 1160-1220, qui affirment le plus nettement le caractère surnaturel de ces personnages, leur refusent en même temps la dénomination de « fée ». Le héros rencontre une « pucelle », une « demoiselle », une « dame », une « meschine » qui, quand elle lui a accordé son amour, est dorénavant désignée comme « s'amie » ou « sa drue ».<sup>687</sup>

Elle a expliqué cette absence du mot « fée » « par le manque d'adéquation entre le registre sémantique du mot "fée" et le personnage du conte merveilleux, et par le genre même du lai, qui joue souvent d'un mystère volontairement maintenu. »<sup>688</sup>

Cependant, Marie nous donne quand même assez d'indices sur l'identité féerique de la fille. Tout d'abord, avant que la merveille n'apparaisse, l'animal relativement plus sensible à la merveille que l'être humain donne une réaction correspondante : le cheval de Lanval tremble violemment (v. 46). Son tremblement semble prédire la venue de la merveille. Puis, les deux demoiselles merveilleusement belles et somptueusement vêtues apparaissent. A l'instar de la biche blanche dans « Guigemar », elles jouent un rôle de guide en amenant le héros vers la *pucele* ou plutôt vers

---

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>686</sup> HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, Genève, Éditions Slatkine, 1984, p. 222.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 41.

l'Autre Monde. Ensuite, on trouve également des objets magnifiques qui semblent ne pas appartenir au monde humain. Par exemple, la demoiselle aînée porte « uns bacins / D'or esmeré, bien faiz e fins » (vv. 61-62). En outre, le pavillon de leur maîtresse est splendide :

La reïne Semiramis,  
Quant ele ot unkes plus aveir  
E plus pussaunce e plus saveir,  
Ne l'emperere Octovian,  
N'esligasent le destre pan.  
Un aigle d'or ot desus mis ;  
De cel ne sai dire le pris,  
Ne des cordes ne des peissuns  
Ki del tref tiennent les giruns :  
Suz ciel n'ad rei kis esligast  
Pur nul aveir k'il i donast ! (vv. 82-92)

« On trouve déjà le pavillon merveilleux surmonté d'un aigle dans le *Roman de Thèbres* et le *Roman d'Eneas* »<sup>689</sup>. Notons que l'aigle intervient souvent dans des mythes, il est ainsi un symbole céleste. Ce pavillon merveilleux surmonté d'un aigle nous suggère donc son appartenance à l'Autre Monde. Enfin, c'est le don offert par la *pucele* au héros. Même si elle est loin du logis de Lanval, elle peut offrir de nouveaux vêtements aux hommes de Lanval : « Il est a sun ostel venuz, / Ses hummes treve bien vestuz » (vv. 201-202). Pour conclure, tout porte à croire que la *pucele* est la fée.

### 1.3 La croyance au « Double »

Selon Claude Lecouteux, la métamorphose et les fées sont les déguisements du « Double ». Celui-ci est par essence « un autre moi possédant une assez grande indépendance qui lui permet de voyager au loin »<sup>690</sup>. Cette croyance est étroitement liée à la notion du *phantasticum hominis* (double fantastique de l'homme) utilisée par Augustin. Selon l'explication de Laurence Harf-Lancner,

Le *phantasticum* (c'est le seul emploi de l'adjectif comme substantif), bien distinct et de l'âme et du corps de l'homme, qui échappent aux démons, est précisément la partie de

---

<sup>689</sup> Marie de France, *Les lais de Marie de France*, annoté par Laurence Harf-Lancner, *op.cit.*, note 3 de bas de page 139.

<sup>690</sup> LECOUEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, *op.cit.*, p. 18.

l'homme qui subit les assauts diaboliques. Ce *phantasticum*, c'est d'abord la représentation que le rêveur a de lui-même dans son rêve, et à laquelle la puissance de l'imagination imprime les formes les plus variées. Mais c'est aussi le produit d'un véritable phénomène de dédoublement, une sorte de fantôme qui, sans avoir de réalité corporelle, existe indépendamment du rêveur plongé dans un engourdissement profond et lui échappe pour tomber sous la coupe du démon. Ce double n'existe que par les sens et que dans les sens du rêveur et du « récepteur ». <sup>691</sup>

Autrement dit, le « Double » des personnages existe seulement dans les sens des personnages eux-mêmes (rêveurs) et des récepteurs définis par le rêveur. Cela expliquerait l'invisibilité des deux amants surnaturels – Muldumarec et la fée de Lanval – aux autres, car la dame de Muldumarec et Lanval sont des rêveurs. Leurs Doubles sont alors seulement visibles dans leurs sens.

### 1.3.1 Le cas du loup-garou

Les loups-garous seraient « des hommes dont le double prend la forme animale, tandis que le corps gît ailleurs, inanimé. Dans les récits dont le héros quitte ses vêtements pour revêtir la forme animale, les vêtements seraient le substitut du corps » <sup>692</sup>. Dans « Bisclavret », nous constatons en fait qu'il y a deux personnages de double nature : le chevalier-loup est soumis cycliquement à la forme humaine et à la forme animale, tandis que la femme de Bisclavret subit une métamorphose morale au lieu d'une transformation physique.

A la différence du motif du loup-garou traditionnel dans lequel le loup-garou est toujours agresseur, celui dans « Bisclavret » est en revanche victime de la trahison de sa femme. Sa bestialité fait plutôt place à son humanité chez Marie, même s'il garde plus longtemps la forme de loup. Après avoir été trahi par sa femme, le héros ne peut plus reprendre sa forme humaine. Autrement dit, en tant que loup, il est exclu de la société humaine. Cependant, la forme animale ne dissimule pas son humanité. Quand il rencontre le roi, il se comporte courtoisement et modestement. Le loup devient alors le chien fidèle du roi. Notons que l'un des traits les plus importants d'un chevalier est

---

<sup>691</sup> HARF-LANCNER, Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, vol. 40, no. 1, 1985-01-01, p. 210.

<sup>692</sup> HARF-LANCNER, Laurence, « Claude Lecouteux – *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*. Histoire du double », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 36, no. 143, 1993, p. 319.

sa loyauté envers le seigneur. La loyauté et la courtoisie de Bisclavret lui permettent de retourner dans la société humaine même en qualité de loup. Enfin, après que la vérité a été révélée, il reprend sa forme humaine ; ou plus précisément, il retrouve son statut du chevalier. A cet égard, le héros connaît d'abord la dégradation du chevalier-homme en chevalier-loup, et puis l'ascension de la bête anthropoïde vers l'humain. Pendant ce temps, sa raison humaine ou plutôt sa foi chevaleresque ne disparaît pas avec sa forme de loup. Dans cette optique, la régression est due à l'infidélité de sa femme, alors que la promotion est due à sa loyauté envers le roi. Sa reprise de l'état humain est donc le triomphe de la foi chevaleresque. A la fin du lai, Bisclavret reprend sa forme humaine, mais nous ne savons pas s'il se débarrasse de son destin de métamorphose, ou si cette forme humaine est tout de même temporaire. Néanmoins, ces questions ne sont plus importantes, car son secret est mis au jour. En d'autres termes, il ne sera jamais exclu de la société humaine en raison de la métamorphose. En perdant son mystère, la métamorphose devient insignifiante.

### 1.3.2 Le cas du « chevalier-oiseau »

Dans « Yonec », Muldumarec serait le « Double » de la dame. En premier lieu, le chevalier apparaît sous forme de l'autour. Celui-ci comporte deux champs de la symbolique selon Tovi Bibring : « D'une part, étant un oiseau, il illustre le thème de la sexualité, d'autre part il permet une lecture allégorique chrétienne du lai. »<sup>693</sup> Il est ainsi logique de déduire que Muldumarec est né depuis le désir de la dame. Surtout il se présente après que la dame a prié le Dieu de lui donner un amant invisible :

Mut ai sovent oï cunter  
 Que l'em suleit jadis trover  
 Aventures en cest païs  
 Ki rehaitouent les pensis.  
 Chevalier trovoent puceles  
 A lur talent, gentes e beles,  
 E dames truvoent amanz  
 Beaus e curteis, pruz e vaillanz,  
 Si que blasmées n'en esteient

<sup>693</sup> BIBRING, Tovi, « Scènes érotiques, écriture courtoise. La symbolique naturelle dans les *Lais* de Marie de France », *Clio. Femmes, Genres, Histoire*, vol. 31, 2010-01-01, p. 190.

Ne nul fors eles nes veieient.  
Si ceo peot estrë e ceo fu,  
Si unc a nul est avenu,  
Deus, ki de tut ad poësté,  
Il en face ma volenté ! (vv. 91-104)

Dans ce contexte, c'est le désir d'amour de la dame qui fait venir ce « chevalier-oiseau ». Celui-ci précise directement à la dame la motivation de son arrivée : « Si fetes de mei vostre ami ! / Pur ceo, fet il, vinc jeo ici » (vv. 125-126). A cet égard, le « chevalier-oiseau » serait la matérialisation et l'extériorisation de ce désir. Pourquoi Muldumarec se métamorphose en oiseau ? Philippe Ménard a remarqué que « la base fondamentale des lais c'est l'insertion dans le réel »<sup>694</sup>. La métamorphose en oiseau permet « à l'amant de parcourir à vol d'oiseau les nombreuses lieues séparant l'Autre Monde d'ici-bas »<sup>695</sup>. En second lieu, le fait qu'il ait des lanières aux pattes (« Giez ot as piez », v. 110) nous permet de croire qu'il est confiné comme la dame. En troisième lieu, l'apparition de ce prodige dépend de la volonté de la dame : « Dame, fet il, quant vus plerra, / Ja l'ure ne trespasera » (vv. 199-200). De plus, le « chevalier-oiseau » est seulement visible à la dame. Cette invisibilité aux autres dénote « l'absence de culpabilité »<sup>696</sup> de sa relation adultère avec la dame.

De surcroît, la dame semble également prodigieuse, car elle reste saine et sauve après avoir sauté d'une hauteur de vingt pieds : « C'est merveille k'el ne s'ocist, / Kar bien aveit vint piez de haut / Iloec u ele prist le saut » (v. 338-340). Étant donné que Muldumarec est le « Double » de la dame selon notre hypothèse, sa mort donne ainsi lieu à la renaissance de la dame. Le premier argument est qu'elle change d'habit après la mort de son ami : de la chemise à la robe précieuse. Le vêtement dans les œuvres médiévales a souvent une signification symbolique. Prenons l'exemple du vêtement de Bisclavret. Sa métamorphose dépend de son vêtement. Le vêtement est la peau de l'homme et le symbole de la société humaine. Dans « Yonec », la dame remplace sa chemise par la robe précieuse. Celle-ci signifierait d'une part que la dame récupère sa

---

<sup>694</sup> MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France*, *op.cit.*, p. 167.

<sup>695</sup> BOUILLOT, Anne, « Quand l'homme se fait animal, deux cas de métamorphose chez Marie de France : Yonec et Bisclavret », *op.cit.*, p. 49.

<sup>696</sup> GESICKA, Anna, « Sacrum et profanum dans Yonec de Marie de France », *op.cit.*, p. 10.

beauté : « Tute recovre sa beauté » (v. 216), et d'autre part que sa condition sociale sera plus élevée qu'auparavant, car elle porte un enfant. Étant donné l'anneau magique qui efface la mémoire du roi, cet enfant illégitime sera le fils du roi. En particulier, cet enfant « permet à l'être surnaturel de s'incarner dans le monde humain. Par le truchement de cette descendance l'homme-oiseau retrouve une certaine dignité, puisque le fils fonde une lignée ou plus simplement est amené à régner »<sup>697</sup>. Somme toute, avec l'aide de son « Double », la dame se sauve du mariage malheureux.

### 1.3.3 Le cas de Guigemar

Dans « Guigemar », nous constatons un cas complexe du « Double ».

Antoinette Saly a repéré la ressemblance entre la rencontre de la biche et celle de la dame :

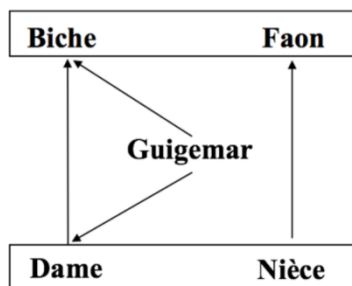
rencontre de la biche et du faon / rencontre de la dame et de sa nièce ; mutuelle blessure de la biche et de Guigemar / mutuelle blessure d'amour de la dame et de Guigemar ; à Guigemar blessé gisant à côté d'elle la biche prédit un amour douloureux / à Guigemar allongé près d'elle la dame prédit leur douloureuse séparation. Singulier contrepoint ! Notons que les termes employés pour parler de la biche sont également appliqués à Guigemar, puis repris pour évoquer la blessure de l'amour : il n'est que de comparer les vers 98, 102, 104, 138, 379, 381, 384, 394.<sup>698</sup>

A partir de là, nous émettons deux hypothèses : la biche et le faon seraient les « Doubles » de la dame et de sa nièce en raison de leur apparition symétrique. En outre, la dame féérique serait le « Double » du chevalier pour combler sa lacune d'amour. A ceci s'ajoute la troisième hypothèse : Guigemar a deux « Doubles » – la biche et la dame. Il sera plus clair avec le schéma ci-dessous.

---

<sup>697</sup> BRUNO, Stéphanie, « Par la fenêtre du toit : l'union mystique à l'époux animal, à partir du lai de *Yonec* de Marie de France et de récits mythologiques celtes et japonais », dans Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Par la fenêtre : études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003 (généré le 12 mai 2019), p. 6, disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pup/2185> (consulté le 8 avril 2020).

<sup>698</sup> SALY, Antoinette, « Observations sur le Lai de Guigemar », *op.cit.*, p. 4.



Avant l’aventure, Guigemar est un chevalier venant d’accomplir un petit exploit dans des batailles et guerres : « Li vadlez fu sages e pruz, / Mult se faseit amer de tuz. [...] A cel tens ne pout hom truver / Si bon chevalier ne sun per » (vv. 43-44, 55-56). Cependant, le seul problème dans sa perfection, c’est son indifférence à l’amour : « Plusurs l’en requistrent suvent, / Mais il n’aveit de ceo talent. / Nuls ne se pout aparceveir / Ke il volsist amur avoir » (vv. 63-66). A cet égard, il serait narcissique ou homosexuel. Ce dernier est interdit moralement à cette époque. Pour devenir un chevalier parfait, il lui faut alors l’amour d’une dame. La biche apparaît ainsi lors de sa chasse. Il est logique de déduire que la biche vient le sauver de l’indifférence de l’amour :

Pour le cerf, il est probable que la combinaison du sens baptismal propre au christianisme, de la valeur funéraire et psychopompe antique et de croyances celtiques, composantes du symbolisme médiéval du cervidé, a eu lieu au début du Haut Moyen Âge, non pas de façon concertée mais insensible, dans le vaste mouvement d’assimilation-rejet opéré par l’Église.<sup>699</sup>

Dans l’optique chrétienne, le chevalier connaîtrait une résurrection après avoir été baptisé une nouvelle fois au fond de la forêt. L’ancien-moi meurt à cause de la blessure renvoyée par la biche, alors que le nouveau-moi entame son voyage vers l’autre monde. Voilà pourquoi il est immédiatement amoureux de la dame mal-mariée. La dame est née de son inconscient pour guérir sa plaie physique et remplir sa lacune d’amour.

En outre, le retour de la flèche qui blesse la cuisse de Guigemar est de même symbolique. Premièrement, la flèche pourrait être celle tirée par le dieu de l’amour –

<sup>699</sup> VOISENET, Jacques, *Bestiaire chrétien : l’imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)*, Nouvelle édition [en ligne]. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1994 (généré le 02 mars 2020), p. 227, disponible sur : <http://books.openedition.org/pumi/4535> (consulté le 20 avril 2020).



Cupidon. Selon la légende, celui-ci envoie des flèches, symboles du désir d'amour. Et celui qui est touché par ces flèches tombe amoureux de la première personne rencontrée. Nous pouvons donc constater que cette blessure de la flèche à la cuisse signifie exactement la blessure d'amour. Qui plus est, la douleur physique de Guigemar nous permet de comprendre par la suite l'ampleur de la douleur de son cœur. D'ailleurs, ce retour de la flèche nous évoque le reflet dans le miroir. Cela prouve que la biche blanche est en fait l'*alter ego* de Guigemar.

#### 1.3.4 Le cas de la fée et de la reine de Lanval

Enfin, il s'agit de la fée et de la reine de Lanval. Claude Lecouteux a remarqué que dans le lai de « Lanval », « la fée anonyme ressemble fort au Double / *fylgja*, au génie tutélaire »<sup>700</sup> de Lanval, et l'amour entre Lanval et la fée serait en fait « une hiérogamie entre l'homme et son Double »<sup>701</sup>. Il est intéressant pour nous de constater que ces amants-« Doubles » – Muldumarec, la dame de Guigemar, et la fée de Lanval – sont tous nés du désir d'amour ou de l'absence d'amour. Selon l'hypothèse de ce travail, dans « Lanval », non seulement la fée est le « Double » de Lanval, mais aussi la reine<sup>702</sup>. La première est née de son désir d'amour tandis que la dernière provient de son asphyxie morale. Dans le contexte du royaume d'Arthur, la *reïne* est souvent considérée comme Guenièvre. Cependant, Marie n'a pas du tout précisé le nom de la reine. L'amour adultère avec la reine est immoral pour un noble chevalier, donc son désir d'amour est réprimé par sa raison. Par ailleurs, son désir d'amour fait apparaître la fée. Enfin, c'est son « Double » de désir qui l'emporte vers l'Avalon.

## 2 Les personnages surnaturels chez Charles Perrault : appui ou entrave dans le développement personnel

Parmi les personnages surnaturels dans les contes de Perrault, nous constatons des personnages « auxiliaires » au sens de Propp, comme Jupiter, les fées marraines,

---

<sup>700</sup> LECOUEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op.cit., 1992, p. 82.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>702</sup> Selon Claude Lecouteux, « le Double est capable de se transformer : voilà l'origine des histoires de loups-garous et des métamorphoses en bêtes, de soi-même et d'autrui ! » (p. 173). C'est dire que le Double n'a pas besoin d'être surnaturel. Donc, même si la reine est humaine, elle pourrait être le Double de Lanval.

l'âne et le chat botté, ainsi que des personnages dangereux, tel est le cas du loup et de l'ogre. Ils constituent soit l'appui soit l'entrave dans le développement personnel du héros ou de l'héroïne.

## **2.1 Les personnages « auxiliaires » : Jupiter, les fées marraines, l'âne, le chat botté**

### **2.1.1 Jupiter : réalisateur de rêves ou briseur d'illusions**

Le conte intitulé « Les Souhaits ridicules » nous raconte une « folle & peu galante fable »<sup>703</sup>. Le bûcheron nommé Blaise est tellement pauvre qu'il crie contre l'injustice du Ciel. Le dieu Jupiter apparaît alors devant lui et lui promet de réaliser trois souhaits de son choix. A cet égard, le seul personnage mythologique dans les contes de Perrault joue d'abord le rôle d'un adjuvant, à la place de la marraine féerique dans d'autres contes de Perrault. De plus, Jupiter est considéré comme « l'équivalent de la Providence »<sup>704</sup>. Il sert donc à « introduire une méditation métaphysique sur l'incapacité des hommes à bien user des dons du Ciel »<sup>705</sup>. Ensuite, Jupiter, divinité romaine issue de l'Antiquité, nous évoque le temps passé : « Les références à la mythologie sont au contraire intentionnelles et destinées à souligner le lien qui unit les histoires de “vieilles” de l'Antiquité et celles des modernes »<sup>706</sup>. Enfin, l'apparition de Jupiter implante la matière licencieuse d'une aune de Boudin dans un contexte mythologique, ce qui met en contraste les Anciens et les Modernes. Il faut noter que ce conte en vers de Perrault est par essence inspiré d'une fable (ou de deux fables ?<sup>707</sup>) de Jean de La Fontaine selon une préface de Perrault :

La Fable du Laboureur qui obtint de Jupiter le pouvoir de faire comme il luy pleroit 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 fructifier les plantes : cette Fable, dis-je,

---

<sup>703</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p. 3.

<sup>704</sup> SIMONSEN, Michèle, *Perrault : Contes*, op.cit., p. 35.

<sup>705</sup> SERMAIN, Jean-Paul, « Perrault, conteur en vers », *Féeries*, no. 14, 2017, p. 5, disponible sur : <http://journals.openedition.org/feeries/1041> (consulté le 2 mai 2020).

<sup>706</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, op.cit., pp. 110-111.

<sup>707</sup> Dans la préface citée *infra*, Perrault parle seulement d'une fable de La Fontaine. Par le biais du résumé de la fable, nous savons qu'il s'agit de « Jupiter et le Métayer ». Mais selon de nombreux chercheurs, ce conte en vers de Perrault est lié non seulement à la fable concernée *supra*, mais aussi à la fable intitulée « Les Souhaits » de La Fontaine.

est de même genre que le Conte des Souhais Ridicules, si ce n'est que l'un est sérieux & l'autre comique [...].<sup>708</sup>

Il est ainsi logique d'estimer que Jupiter dans le conte du défenseur des Modernes vient en effet de la fable du partisan des Anciens. Par ailleurs, il nous semble pertinent de rappeler qu'une aune de Boudin fournit la matière du conte de Perrault, et cette matière proviendrait d'un fabliau médiéval intitulé « Les IIII souhaits saint Martin »<sup>709</sup>, ce qui donne alors à ce conte de Perrault un ton burlesque. De plus, le style burlesque servirait à « se [rebeller] contre un respect excessif de la culture antique et de la mythologie »<sup>710</sup> :

Le burlesque désacralise et « démythologise », car il joue sans cesse sur le décalage de ton et d'époque et évite de prendre au sérieux ce qui est révérend, attitude frondeuse et irrévérencieuse, qui n'est contestataire qu'à l'intérieur d'un certain ordre, qui, lui, n'est pas remis en cause.<sup>711</sup>

A cet égard, d'un côté, Jupiter n'est pas celui qui réalise les rêves du protagoniste, mais celui qui brise ses illusions : il n'est pas assez sage pour réaliser l'ascension sociale avec ses trois souhaits. D'un autre côté, Jupiter semble servir à nous rappeler sa relation intertextuelle avec la fable de La Fontaine, et ce conte est une réponse des Modernes aux Anciens.

### 2.1.2 Les fées marraines

Il y a douze fées chez Perrault : une fée marraine dans « Peau d'Asne », sept fées marraines et une fée maléfique dans « La belle au bois dormant », une fée qui se transforme successivement en pauvre femme et en dame magnifiquement vêtue dans « Les fées », une fée marraine dans « Cendrillon » et une fée marraine dans « Riquet à la Houppe ». La plupart des fées dans les contes de Perrault sont des marraines. Il nous semble pertinent de recourir à l'origine des fées marraines dans les œuvres médiévales afin d'observer leurs caractéristiques permanentes et leurs changements dans les contes de Perrault.

---

<sup>708</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Préface », pp. [ii-iii].

<sup>709</sup> Nous en parlerons plus précisément dans le chapitre VII.

<sup>710</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie, op.cit.*, p. 203.

<sup>711</sup> *Idem.*

A partir des fées dans les lais de Marie, nous constatons le premier modèle médiéval de fée : fée amante. Il y a deux fées selon notre hypothèse chez Marie : la dame de Guigemar et l'amie de Lanval, elles jouent le rôle d'amante qui intervient dans l'aventure amoureuse du héros. En revanche, la fée marraine est chargée de « prédire le destin d'un enfant à sa naissance »<sup>712</sup> dans la littérature narrative médiévale. Dans la mythologie grecque, il y a trois Moires – Clotho, Lachésis et Atropos :

déeses grecques du Destin, apparaissent déjà comme les divinités fileuses du sort des hommes dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée*, mais aussi comme liées à la naissance chez Pindare, associées à la fois à la fécondité et à la mort. Dans la mythologie romaine, elles sont nommées tantôt Parques (*Parcae*) tantôt fées (*fata*). [...] Quant au terme *fata*, il met l'accent sur un autre pouvoir des trois déesses : la parole prophétique, *Fatum*, le Destin, participe passé du verbe *fari*, « parler » : « ce qui a été dit ».<sup>713</sup>

Au fil du temps, la fée marraine devient un personnage-type dans les contes français. En particulier, au XVII<sup>e</sup> siècle, cette figure constitue « le thème le plus caractéristique des contes de fées » : « quand un enfant vient au monde, on prépare un repas pour les fées qui viendront décider du destin du nouveau-né. Du bon déroulement de ce repas dépend la bienveillance des visiteuses »<sup>714</sup>. Ainsi, la plupart des fées dans les contes de Perrault remplissent la fonction de bénir les nouveau-nés : elles leur allouent souvent des dons pour préfigurer leur destin.

#### a. La fée marraine du Destin

La description la plus précise d'un repas du baptême se trouve dans le conte intitulé « La belle au bois dormant » :

on fit un beau Baptesme ; on donna pour Maraines à la petite Princesse toutes les Fées qu'on pust trouver dans le Payes, (il s'en trouva sept,) afin que chacune d'elles luy faisant un don, comme c'estoit la coutume des Fées en ce temps là, la Princesse eust par ce moyen toutes les perfections imaginables. Après les ceremonies du Baptesme toute la compagnie revint au Palais du Roi, où il y avoit un grand festin pour les Fées. On mit devant chacune d'elles un couvert magnifique, avec un estui d'or massif, où il y avoit une cuillier, une fourchette, & un couteau de fin or, garni de diamants & de rubis.<sup>715</sup>

---

<sup>712</sup> HARF-LANCNER, Laurence, *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, op.cit., p. 26.

<sup>713</sup> *Idem*.

<sup>714</sup> HARF-LANCNER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge*, op.cit., p. 27.

<sup>715</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., pp. 2-4.

Tous les détails du festin nous révèlent non seulement le privilège accordé aux sept fées, mais aussi l'importance de bénir les nouveau-nés royaux par les fées. Toutes les fées, à l'exception de celle cachée derrière la tapisserie, allouent à la petite princesse la beauté, l'esprit comme celui d'un Ange, la grâce admirable à tout ce qu'elle fera, la danse parfaite, le chant comme celui d'un Rossignol et la maîtrise exceptionnelle de toutes sortes d'instruments<sup>716</sup>. De ce fait, ces fées sont des figures de donatrices.

Il y a d'ailleurs un adversaire et un auxiliaire dans ce conte : la vieille fée et la jeune fée. Étant donné que la vieille fée croit qu'« on la [méprise] »<sup>717</sup>, elle prononce des malédictions contre la princesse : celle-ci « se [percera] la main d'un fuseau, et [...] elle en [mourra] »<sup>718</sup>. En tant qu'auxiliaire, la jeune fée cachée derrière la tapisserie sort pour atténuer le malheur de la petite princesse en disant ainsi : « La Princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller. »<sup>719</sup> La princesse est alors prédestinée à rencontrer un prince après cent ans de sommeil.

En outre, dans « Riquet à la Houppe », la fée est la marraine des deux protagonistes masculin et féminin. Le destin de ces derniers est lié par les dons offerts par leur marraine. Le prince peut « donner autant d'esprit qu'il en [aura] à la personne qu'il [aimera] le mieux »<sup>720</sup>, tandis que la princesse peut « rendre beau ou belle la personne qui luy plaira »<sup>721</sup>. Dans cette perspective, ces deux dons sont complémentaires, les deux protagonistes sont ainsi liés par les fils du destin.

Enfin, dans « Les Fées », même si la fée n'est pas la marraine de la protagoniste, elle remplit tout de même la fonction d'allouer des dons à l'héroïne : à chaque parole qu'elle dit, il lui sortira « de la bouche où une Fleur, où une Pierre précieuse »<sup>722</sup>. Quant à l'anti-héroïne malhonnête, le don donné par la fée est en fait une punition : à

---

<sup>716</sup> *Ibid.*, pp. 6-7.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 109.

chaque parole qu'elle dit, il lui sortira « de la bouche ou un serpent ou un crapau »<sup>723</sup>. En plus de sa fonction donatrice, la fée met à l'épreuve l'héroïne et l'anti-héroïne. Quand elle rencontre l'héroïne, elle se déguise en pauvre femme ; et lorsqu'elle rencontre l'anti-héroïne, elle se transforme en dame noble. Les deux déguisements en contraste ont pour but de tester l'honnêteté des deux filles.

A cet égard, ces fées marraines tissent non seulement les fils du destin des héroïnes ou des héros, mais aussi ceux de l'intrigue du conte.

b. La fée marraine en tant que protectrice de l'héroïne

A la différence des fées marraines du Destin qui interviennent dans la traditionnelle scène où elles allouent des qualités aux nouveau-nés, les fées marraines dans « Peau d'Asne » et « Cendrillon » sont des adjuvants prêtant leur assistance aux héroïnes pour surmonter des épreuves. Autrement dit, celles-ci sont les protectrices des héroïnes à la place de leur mère biologique décédée.

Dans « Peau d'Asne », l'assistance de la fée marraine peut être divisée en deux parties. Premièrement, elle aide la princesse à échapper au désir incestueux du roi. L'héroïne demande à son père des robes merveilleuses selon les conseils de sa marraine. Cependant, contre toute attente, le roi surmonte toutes les difficultés créées exprès par la fée. Même si la princesse demande à son père de lui apporter la peau de l'âne qu'il chérit beaucoup, le roi satisfait sa demande. Enfin, la fée n'a pas d'autre solution que de demander à sa filleule de s'enfuir en vêtant la peau de l'âne. La fée devient ici la donatrice, elle offre à l'héroïne une cassette magique qui peut voyager sous terre. Il est à noter que la cassette portant ses parures lui permettra de séduire le prince par la suite. A la fin du récit, l'apparition de la fée justifie l'identité royale de l'héroïne :

Dans ce moment la Maraine arriva  
Qui raconta toute l'histoire,  
Et par son recit acheva

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 113.

De combler Peau d'Asne de gloire.<sup>724</sup>

De ce fait, d'une part, la fée marraine de Peau d'âne la protège de son père, et d'autre part, elle l'aide à se reconstruire personnellement : l'héroïne retrouve la gloire en tant que princesse après la déchéance sociale, et elle parvient à la maturité féminine par le mariage.

En outre, dans « Cendrillon », la fée remplit premièrement la fonction d'éduquer l'héroïne. Selon la première moralité,

C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa Maraine,  
En la dressant, en l'instruisant,  
Tant & si bien qu'elle en fit une Reine :  
(Car ainsi sur ce Conte on va moralisant.)<sup>725</sup>

Donc, aux yeux du moralisateur-conteur, la bonne grâce que la fée marraine apprend à sa filleule permet à Cendrillon de devenir une reine. En outre, dans le conte, la fée marraine interdit à l'héroïne de « passer minuit » :

Mais sa Maraine luy recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissement que si elle demeurait au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouilles, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, & que ses vieux habits reprendraient leur première forme.<sup>726</sup>

Dans la logique du conte, le motif de l'interdit de minuit sert à respecter les lois du merveilleux : toute la magie disparaîtra à minuit, donc Cendrillon doit quitter le bal avant minuit. D'un autre point de vue, cet interdit appartient en fait à l'instruction de la fée marraine, comme l'atteste en ces termes Bernadette Bricout :

La permission de minuit apparaît moins comme une entrave liée au souci des convenances que comme une manière de préserver l'avenir de la relation. Ce que la fée apprend à sa filleule, c'est une science du désir que vient creuser l'absence : inscrire dans l'instant la rencontre, éveiller le désir de l'homme, aussitôt s'y soustraire, réapparaître ensuite et puis fuir à nouveau, créer par la soudaineté de la séparation une nostalgie inguérissable.<sup>727</sup>

A cet égard, cette seule consigne de la fée lui apprend en fait à entretenir une relation amoureuse avec un homme ou, plus précisément, à séduire le prince. D'ailleurs, en

---

<sup>724</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Peau d'Asne », p. 34.

<sup>725</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des moralitez, op.cit.*, pp. 147.

<sup>726</sup> *Ibid.*, pp. 131.

<sup>727</sup> BRICOUT, Bernadette, *La clé des contes, op.cit.*, pp. 139-140.

plus de fonction d'éducation, la fée marraine joue tout de même le rôle de soutien. Dotée de pouvoirs magiques, elle aide l'héroïne à se rendre au bal avec de somptueux vêtements, ce qui permet à Cendrillon de rencontrer son futur mari princier. Pareille à la fée marraine de Peau d'âne, celle de Cendrillon apparaît à la fin du récit pour embellir l'apparence de l'héroïne : « Là-dessus arriva la Maraine qui ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres »<sup>728</sup>. La beauté et les habits magnifiques de Cendrillon parviennent à justifier son droit à la cour royale.

### 2.1.3 L'âne

Le premier animal surnaturel que nous rencontrons dans les contes de Perrault est l'âne qui crotte de l'or dans « Peau d'Asne ».

Mais ce qui surprenoit tout le monde en entrant,  
C'est qu'au lieu le plus apparent,  
Un maistre Asne étalloit ses deux grandes oreilles.  
Cette injustice vous surprend,  
Mais lorsque vous sçavez ses vertus nompareilles,  
Vous ne trouverez pas que l'honneur fust trop grand.  
Tel & si net le forma la Nature  
Qu'il ne faisoit jamais d'ordure,  
Mais bien beaux Escus au soleil  
Et Louïs de toute maniere,  
Qu'on alloit recueillir sur la blonde litiere  
Tous les matins à son reveil.<sup>729</sup>

Dès le début du conte, l'âne est un personnage non négligeable. En raison de sa faculté spéciale, il devient alors le symbole de la richesse du roi. Cependant, cette richesse vient des crottes de l'âne. L'auteur sous-entendrait-il ironiquement la malpropreté de la richesse du roi ?

Est introduit par la suite le motif de l'inceste. Après la mort de la reine, le roi décide de se marier avec sa propre fille. Conseillée par la fée marraine, la princesse demande des impossibles à son père pour essayer d'empêcher ce mariage incestueux.

---

<sup>728</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

<sup>729</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Peau d'Asne », p. 6.



Cependant, son père réalise toutes ses folles demandes. Alors la princesse demande la peau de l'âne prodigieux. Celui-ci est « toute sa ressource », mais « l'amour violent »<sup>730</sup> permet au roi d'arracher la peau de son âne précieux. « [L]e sacrifice de cet Asne prodigieux prouve que le roi est prêt à tout pour satisfaire sa passion. »<sup>731</sup> De ce fait, la peau de l'âne impliquerait la passion incestueuse du roi.

D'un point de vue chrétien, « l'âne réchauffe Jésus dans la crèche, permet sa fuite en Égypte, lui sert de monture lors de son entrée à Jérusalem. »<sup>732</sup> En tant que monture de Jésus qui lui permet de fuir en Égypte, la peau de l'âne de Perrault offre à la princesse un « masque admirable » : « Cachez-vous bien dans cette peau, / On ne croira jamais, tant elle est effroyable, / Qu'elle renferme rien de beau »<sup>733</sup>. Autrement dit, cette peau horrible sert à repousser tous les désirs masculins et permet à la princesse de quitter sa maison, ou plutôt fuir l'amour incestueux de son père. De ce point de vue, la peau de l'âne constitue ici une manière de fuir le mal.

En cours de fuite, elle se cache dans la peau de l'âne, ce qui nous rappelle les vêtements du loup-garou dans « Bisclavret » de Marie, symbole de la société humaine. Le héros se transforme en loup en enlevant ses vêtements, en d'autres termes, il est chassé de la société humaine. De même, dans « Peau d'Asne », dès que la princesse se cache dans la peau de l'âne, elle est exclue de son pays, de sa famille, de son père, mais aussi de la noblesse. Cependant, elle échappe pour autant à l'amour interdit. A cet égard, la peau d'âne signifie une dégradation sociale de l'héroïne, ce qui nous évoque le contraste symbolique entre le cheval et l'âne dans la fable de La Fontaine intitulée « Le Mulet se vantant de sa généalogie ». Un mulet se vante toujours des prouesses de sa mère – la jument. Néanmoins, le fait qu'il soit mis au moulin lui rappelle que son père est un âne. Ainsi, dans cette fable, le cheval symbolise la noblesse alors que l'âne signifie la bassesse. De plus, dans le conte de Perrault, en s'identifiant progressivement à la peau de l'âne, l'héroïne obtient même le surnom de

---

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>731</sup> SORIANO, Marc, « PEAU D'ÂNE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/peau-d-ane/> (consulté le 04 mai 2020)

<sup>732</sup> BOMSEL, Marie-Claude, « ÂNE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ane/> (consulté le 04 mai 2020)

<sup>733</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Peau d'Asne », p. 16.

« Peau d'Asne ». Quand elle enlève la peau de l'âne, elle retrouve son identité de noblesse. Somme toute, la peau de l'âne est le synonyme de la roture dans ce conte de Perrault.

#### 2.1.4 Le Chat botté : serviteur ou maître du protagoniste

Le Chat botté est un autre animal doué de parole comme le loup du petit chaperon rouge. A la différence de celui-ci qui joue un rôle d'opposant dans le conte, le Chat botté est un auxiliaire :

Dans ce conte, le chat joue le rôle de la fée, dont il a la toute puissance. Il ne s'agit plus d'un être merveilleux mais d'un animal humanisé, « seigneurisé » même par les bottes : dégradation du pouvoir féerique qui s'incarne dans un animal domestique. Plus de baguette magique dispensatrice de richesses, comme pour Cendrillon, mais un vêtement qui chausse le pied, la partie la moins noble de l'individu. Pourtant ces bottes de cavalier et de gentilhomme ont une signification sociale et sont pour le Chat – comme pour le Petit Poucet – un symbole de puissance parfois tyrannique. Donc la féerie est ainsi réifiée et rabaissée. Plus on avance dans le recueil, plus la féerie s'amenuise.<sup>734</sup>

Ainsi, le Chat n'a pas de pouvoirs magiques comme la fée. Même les bottes qu'il chausse ne sont pas celles que nous retrouvons dans le conte « Le petit Poucet » qui peuvent parcourir sept lieues d'un seul coup. Elles sont plutôt un symbole de la société humaine et de la « puissance parfois tyrannique ». Les bottes permettent au Chat de devenir « le serviteur d'un roi, un chasseur, ou un guerrier, les trois métiers pour lesquels les bottes étaient requises à la fin du siècle »<sup>735</sup>. Autrement dit, la figure de Chat botté lui permet de mieux se mêler au milieu mondain.

Observons par la suite sa ruse, celle de transformer son maître pauvre en Marquis de Carabas. Premièrement, le Chat obtient la confiance du roi à travers sa conduite élégante et sa souplesse d'allure : d'une part, il se comporte civilement devant le roi ; et d'autre part, il apporte régulièrement du gibier au roi. Après deux ou trois mois de contributions de gibiers, le roi le reçoit enfin « avec plaisir » et lui fait « donner pour boire »<sup>736</sup>. Ainsi, il commence à arranger la rencontre inattendue de son maître et du roi après avoir obtenu la confiance de celui-ci. Ici, nous affrontons encore une fois le

---

<sup>734</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie*, op.cit., p. 216.

<sup>735</sup> TRINQUET, Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, Tübingen, Narr Verlag, 2012, p. 184.

<sup>736</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des moralitez*, op.cit., p. 89.

motif de l'habit qui implique souvent la condition sociale d'une personne. Comme le maître du Chat est le fils du meunier, il est certainement dépourvu d'habits somptueux. Donc, le Chat ment au roi en disant que des voleurs ont emporté les habits de son maître lors de sa baignade dans la rivière. Cela permet au fils du Meunier de recevoir un des plus beaux habits du Roi.

Quant à la paysannerie qui travaille dans les champs, il suffit au Chat de la menacer. Il prend les devants lors de la suite de la promenade : « la promenade continue avec le Chat comme héraut, en avant du carrosse ; du héraut, il a l'autorité et la fanfaronnade : il s'adresse aux faucheurs, puis aux moissonneurs, sur un ton comminatoire »<sup>737</sup>. Dans ce cas, il peut déclarer au roi que les champs de l'ogre appartiennent à son maître.

Face au roi, le Chat utilise la tromperie ; devant les paysans, il emploie la menace ; et devant l'ogre, il se sert de la flatterie. Pour vanter la grandeur de l'ogre, le Chat lui prie d'abord de se transformer en lion, roi des animaux : il est « si éfrayé de voir un Lion devant luy, qu'il [gagne] aussi-tost les goûtières »<sup>738</sup>. Sa peur vaut mieux que mille flatteries, car il est plus facile pour lui de tromper l'ogre et de l'inciter à se transformer en souris, dont l'ennemi naturel est le chat. Après avoir mangé l'ogre sous forme de souris, il usurpe tous les biens de l'ogre en les attribuant à son maître.

A la lumière de ces analyses, nous constatons que le Chat est par essence le héros du conte, le jeune meunier suit seulement ses ordres. A cet égard, celui-ci est en fait le vrai maître, d'où « le Maistre Chat » dans le titre du conte.

Sur le plan de la sociocritique, le Chat représenterait en fait la bourgeoisie selon Charlotte Trinquet :

C'est la glorification des aspirations politiques, sociales et culturelles d'une classe sociale montante qui est représentée dans ce conte, et qui par sa ruse et son manque de scrupule, est vouée à régner pour les quelques prochains siècles, tout comme le marquis de Carabas et son maître chat qui viennent d'usurper le pouvoir aristocratique.<sup>739</sup>

Qui plus est, aux yeux de Morna Daniels, le Chat ferait référence à Nicolas Fouquet, «

---

<sup>737</sup> SAUPÉ, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie*, op.cit., p. 211.

<sup>738</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., pp. 98-99.

<sup>739</sup> TRINQUET, Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, op.cit., p. 187.

une parfaite représentation de la bourgeoisie montante de la fin du siècle »<sup>740</sup> : « The cat, with his effrontery and bold-faced lies, is an attractive, clever scoundrel, like the real-life Nicolas Fouquet, who made his way to a fortune at the court of Louis XIV »<sup>741</sup>.

## 2.2 Les personnages dangereux : le loup et l'ogre

### 2.2.1 Le loup : séducteur doucereux et dangereux

Généralement, le loup dans « Le petit chaperon rouge » est considéré comme un séducteur masculin. La fille de village est séduite par le loup dans deux épisodes : le détournement des chemins de l'héroïne, ainsi que le dialogue entre le loup et la fille dans le lit. Si nous recourons à l'étymologie latine du verbe « séduire », le terme *seducere* en latin signifie « détourner du bon chemin »<sup>742</sup>. Dans le conte de Perrault, c'est sur la route menant chez la grand-mère du petit chaperon rouge que cette dernière rencontre le loup. Celui-ci lui propose de prendre le chemin « le plus loin »<sup>743</sup> : « je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin icy, & toi par ce chemin-là, & nous verrons qui plutôt y sera »<sup>744</sup>. Le petit chaperon rouge se détourne ainsi du bon chemin pour aller chez sa grand-mère ou, plus symboliquement, elle s'écarte du « droit chemin de Vertu »<sup>745</sup> :

L'appétit sexuel du loup est éveillé à la vue de la fillette ; il essaie de la séduire en l'invitant à regarder alentour et à écouter le chant suave des oiseaux. Le Petit Chaperon Rouge ouvre sur le monde des yeux tout neufs, et, suivant les invites du loup, s'enfonce au plus profond du bois. [...] Mais cette déviation du droit chemin de Vertu est sévèrement punie. Le Loup, s'étant déguisé en grand-mère, dévore l'innocent petit Chaperon rouge.<sup>746</sup>

Le petit chaperon rouge succombe sans aucune hésitation à la tentation du Loup. Sur le chemin le plus long, elle s'amuse « à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, & à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle [rencontre] »<sup>747</sup>. Elle

---

<sup>740</sup> *Idem*.

<sup>741</sup> DANIELS, Morna, « The Tale of Charles Perrault and Puss in Boots », *eBJL*, 2002, p. 8, disponible sur : <https://www.bl.uk/ebj/2002articles/article5.html> (consulté le 21 avril 2021).

<sup>742</sup> FLOBERT, Pierre (dir.), *Dictionnaire Latin-français*, Paris, Hachette-Livre, 2001, p. 677.

<sup>743</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, p. 51.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>745</sup> FROMM, Erich, *Le Langage oublié*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980, p.192.

<sup>746</sup> *Ibid.*, pp. 191-192.

<sup>747</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, p. 51.

découvre à cœur joie ce monde extérieur rempli de tentations. Une lecture comparative de ce conte de Perrault et de la fable de La Fontaine intitulée « Le loup, la mère et l'enfant » prouve que le motif de cueillir des noisettes serait un symbole cannibale. Dans la fable, le loup menace de manger le fils d'un villageois quand celui-ci va au bois cueillir des noisettes : « Que quelque jour ce beau Marmot / Vienne au Bois cueillir la Noisette ! »<sup>748</sup> Ainsi, le motif de cueillir des noisettes dans « Le petit chaperon rouge » nous suggère le dénouement tragique de la fille.

Arrivé plus tôt que le petit chaperon rouge, le loup dévore la grand-mère. Puis, à l'arrivée de la petite fille, le loup lui demande de se coucher avec lui en contrefaisant sa voix. Face à la séduction directe du loup, la fille l'accepte sans résistance. De plus, le loup ne la dévore pas d'un seul coup, car il ne s'agit plus d'un besoin alimentaire mais d'un désir avide. Il patiente avant de guider l'héroïne vers son piège. Ainsi commence le dialogue fameux entre le loup et le petit chaperon rouge. Le séducteur dit à l'héroïne que ses grands bras sont faits pour mieux l'embrasser, ses grandes jambes pour mieux courir, ses grandes oreilles pour mieux écouter, ses grands yeux pour mieux voir et ses grandes dents pour la manger. Selon Jean-Paul Sermain, ces paroles du loup sont significatives :

Dangereux, puisque le loup combine le talent de la parole à sa nature de loup dévorant et à un niveau plus ingénieux qui fait du loup un séducteur. Il faut savoir que prendre langue engage toujours, que le langage se prête à des usages indirects, rusés, que toute parole n'est pas à entendre à la lettre.<sup>749</sup>

Dans cette optique, il faut analyser le sens profond de la parole du loup. Les verbes comme « courir », « écouter » et « voir » sont liés à la chasse au gibier du loup dévorant ; alors que les verbes tels que « embrasser » et « manger » à la séduction du loup séducteur : « Le mâle est décrit comme l'animal cruel et rusé, l'acte sexuel est présenté comme l'acte cannibalesque par lequel le mâle dévore la femelle. »<sup>750</sup> A cet égard, le loup est un prédateur sexuel dans ce conte de Perrault. Donc, celui-ci compare directement les séducteurs masculins aux loups doucereux dans la moralité

---

<sup>748</sup> LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers, op.cit.*, p. 185.

<sup>749</sup> SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées, du classicisme aux lumières*, Paris, Éditions Desjonquières, 2005, p. 43.

<sup>750</sup> FROMM, Erich, *Le Langage oublié, op. cit.*, p. 192.

de ce conte :

Je dis le loup, car tous les loups ;  
Ne sont pas de la mesme sorte ;  
Il en est d'une humeur accorte,  
Sans bruit, sans fiel & sans courroux,  
Qui privez, complaisants & doux,  
Suivant les jeunes Demoiselles  
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;  
Mais hélas ! qui ne sçait que ces Loups doucereux,  
De tous les Loups sont les plus dangereux.<sup>751</sup>

De toute façon, le loup incarne les séducteurs doucereux et dangereux dans la vie réelle. Il rappelle les lectrices de son époque aux pièges de la relation amoureuse.

### 2.2.2 L'ogre : incarnation de l'homme méchant

Les ogres (ogresses) et le loup sont des personnages diaboliques chez Perrault. Le loup prend la forme animale alors que les ogres sont plutôt des hybrides animaux-humains. Ils se ressemblent par leur cannibalisme : le loup dévore la grand-mère et le petit chaperon rouge, et les ogres aiment manger les petits enfants. Comme nous avons déjà parlé du loup *supra*, les analyses seront centrées sur les ogres dans cette partie.

Chez Perrault, il y a onze ogres (ogresses) au total. Ils ont généralement une grande richesse. Le père du prince de la belle au bois dormant épouse l'ogresse « à cause de ses grands biens »<sup>752</sup>. L'ogre dans « Le Chat botté » a un grand château et une grande propriété foncière. La famille d'ogres dans « Le petit Poucet » doit également être très riche, car les sept filles ont « chacune une Couronne d'or sur la teste »<sup>753</sup>. De plus, la définition de Perrault sur l'ogre – « Homme sauvage qui mageoit les petits enfans »<sup>754</sup> – nous suggère qu'il est doté à la fois des caractéristiques animalières et humaines.

L'animalité des ogres se manifeste premièrement dans leurs traits physiques. En

---

<sup>751</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 56.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>754</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p. 4.

effet, il n'y a pas beaucoup de descriptions sur leurs traits physiques sauf quelques détails des sept petites ogresses dans « Le petit Poucet ». Celles-ci ont le teint frais parce qu'elles « [mangent] de la chair fraîche comme leur pere »<sup>755</sup>. Leur beau teint semble ainsi cruel. Leurs « petits yeux gris & tout ronds, le nez crochu & une fort grande bouche avec de longues dents fort aiguës »<sup>756</sup> nous rappellent des sorcières. Même s'il n'y a pas de descriptions sur les autres ogres ou ogresses, nous pouvons quand même imaginer leur horrible apparence physique accrue avec leur âge.

En outre, l'animalité la plus représentative des ogres est que leur régime alimentaire ressemble à celui d'une bête sauvage, comme leur appétit pour les enfants. Dans « La belle au bois dormant », l'auteur parle deux fois de ce sujet. D'une part, quand le prince se renseigne sur l'origine du château où se trouve la princesse endormie, « la plus commune opinion [est] qu'un Ogre y [demeure], & que là il [emporte] tous les enfants qu'il [peut] attraper, pour les pouvoir manger à son aise »<sup>757</sup>. D'autre part, la reine-ogresse veut manger ses petits-enfants : « [E]n voyant passer de petits enfans, elle [a] toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux »<sup>758</sup>. De plus, dans « Le petit Poucet », le conteur mentionne de nouveau que l'ogre « mange les petits enfans »<sup>759</sup>. En plus d'enfants, il aime également la chair fraîche : « Le Mouton estoit encore tout sanglant, mais il ne luy en sembla que meilleur »<sup>760</sup>. En outre, l'ogre a souvent un grand appétit : « il y avoit un Mouton tout entier a la broche pour le soupé de l'Ogre »<sup>761</sup>. Il veut régaler trois de ses amis avec les sept enfants humains. Et il a toujours faim : bien qu'il ait « un Veau, deux Moutons & la moitié d'un Cochon »<sup>762</sup>, il est impatient d'égorger les sept enfants. Dans le conte, le petit Poucet compare l'ogre avec les loups de la forêt : « il est bien seur que les Loups de la Forest ne manqueront pas de nous manger cette nuit [...] »<sup>763</sup>. A cet égard, selon le héros, la menace de l'ogre est de même ampleur que celle des loups.

---

<sup>755</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 210.

<sup>756</sup> *Idem*.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>762</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 203.

En tous les cas, l'ogre est avant tout un « homme sauvage »<sup>764</sup>. Donc, ils possèdent plus de caractéristiques humaines que les caractéristiques animalières. Réexaminons d'abord leur habitude alimentaire. La belle-mère ogresse préfère manger ses petits-enfants à « la Sauce robert »<sup>765</sup>, tandis que l'ogre du petit poucet se régale de la viande fraîche avec « une bonne sauce ». Il est évident que cette modalité de la prise de nourriture est civilisée. De plus, ils ont des amis (« Le Chat botté », « Le petit Poucet ») et des familles (« Le petit Poucet »). Ils peuvent même se marier avec les êtres humains, tel est le cas de l'ogresse dans « La belle au bois dormant », qui se marie avec le roi humain.

Ensuite, il s'agit des caractéristiques humaines, comme la politesse et la bienveillance. Dans « Le Chat botté », l'ogre « se comporte pourtant comme un honnête homme, et a fait préparer une collation pour ses amis dont le roi se réjouit. Autrement dit, pas de chair fraîche à sa table »<sup>766</sup>. En outre, dans « Le petit Poucet », l'ogresse est bienveillante : ayant pitié de sept enfants perdus dans la forêt, elle les cache dans sa maison. En particulier, quand son mari veut les égorger, elle le persuade de remettre le meurtre à plus tard. Grâce à elle, les sept enfants humains ont le temps de se sauver.

Quant au pouvoir surnaturel, l'ogre dans « Le Chat botté » peut se métamorphoser en toutes sortes d'animaux, et celui dans « Le petit Poucet » possède une paire de bottes de sept lieues.

Dans le cadre narratif, les ogres, figurant « comme le complément inversé des fées »<sup>767</sup>, remplissent généralement la fonction de s'opposer aux héros dans les contes de Perrault. Les ogres représentent souvent une épreuve que les héros doivent surmonter. Ce sont souvent les héros qui gagnent dans cette épreuve, car les ogres chez Perrault, bien que forts et cruels, sont stupides : « dans la majorité des contes, l'ogre à la différence du Gargantua populaire et rabelaisien qui possède un bon sens à la mesure de son appétit, l'ogre apparaît d'esprit obtus et surtout naïf “comme un

---

<sup>764</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., p. 4.

<sup>765</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 35.

<sup>766</sup> TRINQUET, Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, op.cit., p. 186.

<sup>767</sup> JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1981, p. 47.



enfant”. »<sup>768</sup> En raison de leur esprit simple, les ogres se laissent mener par le bout du nez dans les contes de Perrault.

Donc, les ogres selon Perrault sont seulement des hommes méchants et sauvages.

### 2.3 Le « Double » des personnages<sup>769</sup>

Certains personnages de Perrault nous justifient leur héritage de la tradition de la croyance au « Double » au Moyen Âge, mais avec des infléchissements :

Dans les contes merveilleux traditionnels, l’auxiliaire magique (animal merveilleux ou objet magique) est souvent le double symbolique du héros, la projection extériorisée de sa valeur morale. Dans *Le Chat botté* de Perrault, [...] l’animal secourable s’oppose à son maître comme le grand politique et le rustre aux vues courtes.<sup>770</sup>

Le fait que le thème de « Double » soit fréquent dans les textes médiévaux ne doit pas empêcher de découvrir le « Double » des personnages dans les contes de Perrault. Nous constatons qu’il se trouve essentiellement dans la symétrie ou la complémentarité des personnages chez Perrault.

Quand il s’agit de complémentarité des personnages, « Les Fées » et « Riquet à la Houppe » constituent deux exemples convaincants. Dans « Les Fées », la fille aînée est belle et bonne tandis que la fille cadette est laide et mauvaise. L’aînée rencontre la fée déguisée en vieille dame pauvre, et la cadette rencontre la fée déguisée en dame belle et riche. A cet égard, la fille cadette serait le double de la fille aînée. En outre, dans « Riquet à la Houppe », la princesse serait le double complémentaire du prince. Le prince est laid mais spirituel alors que la princesse est belle mais sottise. Cependant, avec les dons offerts par la fée-marraine, le prince peut rendre la princesse intelligente, et celle-ci peut le rendre beau. Dans « Le Chat botté », le chat est « le grand politique » clairvoyant mais rusé, alors que son maître est « le rustre aux vues courtes »<sup>771</sup>. Cette complémentarité des personnages serait par essence l’extériorité des lacunes des protagonistes : soit lacune physique comme la beauté, soit lacune morale comme la bonté, l’esprit et la ruse.

---

<sup>768</sup> *Idem.*

<sup>769</sup> Dans cette partie, il s’agit non seulement de personnages surnaturels, mais aussi de personnages humains.

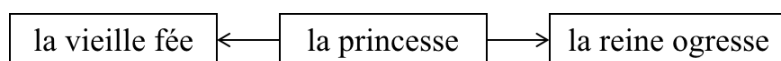
<sup>770</sup> SIMONSEN, Michèle, *Perrault : Contes, op.cit.*, p. 77.

<sup>771</sup> *Idem.*

Dans le cas de la symétrie des personnages, il y a deux contes concernés : « La belle au bois dormant » et « Le petit Poucet ». Dans « La belle au bois dormant », la ressemblance entre la vieille fée qui préfigure le destin de la princesse et la vieille femme qui déclenche le destin de la princesse nous suggère le thème de double :

L'adversaire est d'abord dédoublé en une vieille fée oubliée dans une tour, volontairement néfaste, maîtresse de la vie et de la mort puisqu'elle file les destinées humaines ; et une vieille femme oubliée dans une tour, involontairement néfaste, qui file au sens propre du mot, et endort la Belle pour cent ans.<sup>772</sup>

Il existe en fait une autre explication du thème de double dans ce conte, comme indiqué dans ce schéma suivant :



Il est frappant pour nous de constater que le château où s'endort la princesse partage certains points communs avec la tour de la vieille fée et le château de la reine ogresse, revenons sur la rumeur au sujet du château de la princesse :

Les uns disoient que c'estoit un vieux Château où il revenoit des Esprits ; les autres que tous les Sorciers de la contrée y faisoient leur sabbat. La plus commune opinion estoit qu'un Ogre y demouroit, & que là emportoit tous les enfans qu'il pouvoit attraper, pour les pouvoir manger à son aise, & sans qu'on le pust suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois. [...] lors qu'un vieux Paysan prit la parole, & luy dit : « Mon prince, il y a plus de cinquante ans que j'ay ouï dire à mon père, qu'il y avoit dans ce Chasteau une Princesse, la plus belle du monde ; qu'elle y devoit dormir cent ans, & qu'elle seroit reveillée par le fils d'un Roy, à qui elle estoit réservée. »<sup>773</sup>

La parole du vieil paysan nous évoque la vieille fée : « il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte, ou enchantée »<sup>774</sup>. On remarque une symétrie entre la vieille fée qu'on croit morte et la princesse dont le sommeil ressemble à la mort. En outre, la fée ne sort pas de sa tour pendant plus de cinquante ans alors que la belle doit dormir cent ans dans son château. De surcroît, La rumeur selon laquelle seul l'ogre peut passer le bois nous rappelle la véritable identité du prince, le fils d'une ogresse. Ce n'est pas la raison pour laquelle il peut entrer dans

---

<sup>772</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>773</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., pp. 20-21.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 4.

le château de la princesse ? Nous nous référons ensuite aux analyses de Carolyn Fay concernant les similitudes entre la reine ogresse et la princesse :

The ogress shares many of the characteristics of Sleeping Beauty, mirroring the sleeping woman by virtue of her own narcissism and the paradox of her hunger. Perrault alludes to this broadly in the segment where the prince first spies the castle in the sleeping woods. Rumor has it that it may be a haunted castle, a meeting place for witches, or the abode of a child-eating ogre who alone has the power to penetrate the forest. Nothing the irony of these tall tales, Anne Duggan remarks that “it is as if the rumors about Sleeping Beauty’s castle refer instead to the queen”. Indeed, the ogre-in-the-woods rumor not only foreshadows the cannibalism plot, but also slyly hints at the deeper metaphorical relationship between the two figures. Like the sleeper, the ogress is a figure turned inward upon herself.<sup>775</sup>

Au surplus, l’appétit vient après le réveil de la princesse :

Cependant tout le Palais s’estoit réveillé avec la Princesse ; chacun songeoit à faire sa charge, & comme ils n’estoient pas tous amoureux, ils mouroient de faim ; la Dame d’honneur pressée comme les autres, s’impatenta, & dit tout haut à la Princesse que la viande estoit servie.<sup>776</sup>

A cet égard, le réveil signifie l’« inéluctabilité de l’appétit et de la mort » : « No longer protected from the ravages of time in the bubble of sleep, the princess and her people awaken to the inevitability of appetites and of death »<sup>777</sup>. Et cet appétit est non seulement le désir de manger, mais aussi celui de l’amour : « peu d’éloquence, beaucoup d’amour »<sup>778</sup>, ce qui nous amène à penser que la princesse est à nouveau menacée de mort à cause de l’appétit de sa belle-mère ogresse. Néanmoins, le destin tragique de la princesse est-il vraiment terminé en raison de la mort réelle de sa belle-mère cannibale ? Car l’héroïne doit encore vivre avec le fils de l’ogresse. De toute manière, tout porte à croire que la reine ogresse est l’autre double de la princesse.

De même, dans « Le petit Poucet », il y a beaucoup de descriptions symétriques : il s’agit des parents humains et sept fils humains ainsi que des parents ogres et sept filles ogresses. Les sept fils humains portent des bonnets alors que les sept filles ogresses ont des couronnes d’or sur la tête. Il faut noter que les bonnets et les couronnes d’or sont importants pour l’ogre, lui permettant de reconnaître ses propres

---

<sup>775</sup> FAY, Carolyn, « Sleeping Beauty Must Die : The Plots of Perrault’s “La belle au bois dormant” », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tales Studies*, Vol. 22, No. 2, 2008, p. 269.

<sup>776</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 28.

<sup>777</sup> FAY, Carolyn, « Sleeping Beauty Must Die : The Plots of Perrault’s “La belle au bois dormant” », *op.cit.*, p. 265.

<sup>778</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 27.

filles dans la nuit. Donc, l'échange des coiffures entraîne l'ogre à tuer ses propres enfants. Le père humain tente deux fois d'abandonner ses enfants dans la forêt. De même, l'ogre tente deux fois de tuer les sept enfants. Certes, la mère humaine ne consent pas au début à abandonner leurs enfants, mais elle est soumise finalement à la puissance de son mari. De même, la mère ogresse veut protéger les enfants humains en les cachant. Néanmoins, quand elle fait face à son mari cannibale, elle est réduite à l'impuissance. Tous ces détails symétriques nous mènent à croire que la famille d'ogres est le double de la famille humaine.

### 3 Les personnages surnaturels chez Duan Chengshi et Pu Songling

#### 3.1 *Shenxian* : dieux et immortels, « ascension » de l'homme

En chinois, il existe deux noms couramment utilisés pour désigner les personnages surnaturels supérieurs à l'homme en raison de leurs pouvoirs surnaturels : *shen* 神 et *xian* 仙. Généralement, ces deux mots sont utilisés ensemble en tant qu'expression figée, « *shen xian* ». Néanmoins, il faut noter que *shen* et *xian* sont de nature différente. En effet, dans *Shuowen Jiezi* 说文解字 (*Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes*), *shen* (神) désigne « la divinité du Ciel, qui donne naissance à toutes les créatures »<sup>779</sup>, et *xian* (« 仙 » en chinois classique) implique « l'homme qui vit éternellement en se retirant dans les montagnes<sup>780</sup> »<sup>781</sup>. Autrement dit, *shen* indique la divinité naturelle alors que *xian* désigne la divinité d'origine humaine. Ce dernier suppose que l'homme puisse devenir immortel par le biais des entraînements physiques et moraux : « si l'homme peut monter au ciel, il vivra comme un dieu, immortel et omnipotent. De plus, il jouira de tous les plaisirs du ciel. Un *xian* est également appelé *shenxian* »<sup>782</sup>. Selon les peuples primitifs animistes, les animaux, les objets et les éléments naturels possèdent tous une âme. En outre, avec la naissance et le développement du taoïsme, qui encourage la quête de l'immortalité,

---

<sup>779</sup> XU, Shen, *Shuowen Jiezi (Origine des caractères chinois)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1978, p. 8. Traduction personnelle.

<sup>780</sup> Selon la mythologie chinoise, le ciel se trouve au sommet de la montagne de Kunlun. Celle-ci symbolise l'axe d'ici-bas et de la divinité.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>782</sup> WEN, Yiduo, « *Shenxian Zhuan (Biographie des divinités)* », *Œuvres complètes de Wen Yiduo*, Wuhan, Hubei People's Press, 1993, p.139. Traduction personnelle.

le concept de *shenxian* se répand rapidement parmi le peuple chinois :

Bientôt, ce concept de *shenxian* fut généralement accepté au sein des croyances populaires, et son sens référentiel s'étendit sans cesse. Il devint enfin le nom de presque tous les éléments dotés de pouvoirs surnaturels et de pouvoirs magiques. Il y avait des divinités non seulement d'origine humaine et d'origine d'autres éléments naturels, mais aussi d'origine spirituelle (par exemple, l'esprit renard qui, après un certain entraînement, s'élève au niveau céleste). On y trouve aussi certains prêtres taoïstes tels que Zhang Tianshi, Maojun... ainsi que des bouddhas comme Rulai et Guanyin.<sup>783</sup>

### 3.1.1 La présence explicite des dieux et des immortels

Parmi les contes de Duan, certains dieux et immortels sont présentés de façon explicite. Par exemple, Jibo (« 14.25 ») est le dieu du fleuve Ji, Quchu Dajiangjun (« 14.27 ») est le Général des exorcistes, tandis que Longwang (« 14.29 ») est le Roi des Dragons, souverain des mers. Ici, nous pouvons voir que l'auteur indique leur identité divine de façon explicite. Dans « 14.25 », la nature divine de Jibo est dévoilée par des éléments surnaturels. Le conteur présente sa résidence merveilleuse et son pouvoir prophétique. Ensuite, l'auteur précise que le logement de Jibo se situe dans le fleuve Ji. Afin de pouvoir pénétrer dans sa demeure, il faut tout d'abord ramasser une feuille dans la forêt de Gan Tang et la jeter dans le fleuve Ji. De cette manière, le serviteur de Jibo apparaît sur l'eau et conduit le visiteur vers Jibo. Celui-ci habite dans un magnifique palais au sein des profondeurs pluviales. Jibo est également décrit comme « un homme de plus de 80 ans assis sur un lit de cristal »<sup>784</sup>. Ainsi, tous ces détails évoquent son appartenance à l'autre monde. Qui plus est, vers la fin du récit, le conteur dévoile de façon explicite sa nature divine : « On disait que sous la forêt de Gan Tang se trouvait la maison de Hebo (le dieu du fleuve). »<sup>785</sup> Il s'agit exactement du lieu où se trouve la demeure de Jibo. Pour terminer, il existe une autre preuve que nous ne pouvons pas négliger, soit la capacité de prédiction de Jibo. En effet, celui-ci prédit non seulement la fin de la guerre entre Liu Yu et Murong Chao, mais encore

---

<sup>783</sup> JIA, Haijian, *Shenguai Xiaoshuo yu Shanyue Xinyang Guanxi Yanjiu (Etude des relations entre shenguai xiaoshuo et croyance en montagne)*, thèse de doctorat de Minzu University of China, 2011, p. 73. Traduction personnelle.

<sup>784</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu, op.cit.*, p. 541. Traduction personnelle.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 542. Traduction personnelle.

l'inondation qui menace le messager humain. Ainsi, celui-ci parvient à échapper au danger de l'inondation grâce au couteau magique offert par Jibo.

### 3.1.2 La présence implicite des dieux et des immortels

Il y a également nombre de divinités qui apparaissent de façon implicite chez Duan, tel est le cas des personnages en violet ou en jaune. Le chercheur Wei Mingchen 魏铭辰 divise les divinités du recueil intitulé *Xuanguai Lu* 玄怪录 (*Recueil des mystères et prodiges*)<sup>786</sup> en cinq catégories : *shenxian* 神仙 (dieu ou immortel), *shenjiang* 神将 (dieu-général), *shenli* 神吏 (dieu-fonctionnaire), *shenshi* 神使 (dieu-messager) et *shennu* 神奴 (dieu-esclave). Selon son étude :

De nombreux dieux ou immortels sont vêtus de violet. Ils occupent la place la plus élevée dans le système folklorique des dieux et des immortels. [...] La plupart des dieux-messagers portent du jaune. Ils s'occupent souvent des affaires des Enfers, de l'accueil et des services offerts aux dieux-fonctionnaires. Autrement, ils servent de serviteurs de confiance auprès des dieux ou des immortels.<sup>787</sup>

Dans « 14.36 » et « x1.8 », l'auteur suggère que les hommes en violet soient divins. Suivons ici le texte numéroté « 14.36 ». Nous constatons que le cortège de l'homme en violet est présenté en pleine nuit, ce qui crée une ambiance mystique. Grâce à la couleur de ses vêtements et de son cortège, le passant humain peut en déduire que cet homme est un *jiedushi* 节度使 (gouverneur militaire régional). Lorsque la corde utilisée par la voiture pour tenir le cheval se brise, l'homme en violet demande à son subordonné de consulter le Livre des Vivants et des Morts. Il est à noter ici que ce livre est spécialement utilisé par les divinités infernales dans le but de contrôler la durée de vie de tous les êtres vivants dans le monde humain. Ainsi, après cette consultation, la vertèbre de la femme de Zhang se voit utilisée en tant que corde pour la voiture, et celle-ci meurt le jour suivant en raison d'une douleur dorsale. Somme

---

<sup>786</sup> *Xuanguai Lu* est un recueil de mystères et de prodiges sous la dynastie des Tang. Bien que cette étude se consacre spécialement aux personnages de *Xuanguai Lu*, ses résultats de recherches s'appliquent aussi à d'autres anciens *xiaoshuo* chinois ; car les personnages surnaturels dans les *xiaoshuo* prendraient les mêmes sources folkloriques et religieuses.

<sup>787</sup> WEI, Mingchen, « Cong *Xuanguai Lu* zhong Shenxian Fushi Tedian Chutan Tangdai Minjian Tongsu Shenxian de Dengji Zhidu (Étude préliminaire du système hiérarchique des divinités populaires à l'époque des Tang à partir des caractéristiques vestimentaires des divinités dans *Xuanguai Lu*) », *Zhongguo Wenyan Xiaoshuo Yanjiu (Étude des xiaoshuo chinois écrits en langue classique)*, no. 1, 2020-03-31, pp. 138-139. Traduction personnelle.

toute, cet homme en violet correspond exactement à l'image d'un dieu-fonctionnaire travaillant dans les enfers.

En outre, dans « x1.11 », « x2.16 » et « x3.2 », nous pouvons voir des divinités vêtues de jaune. Dans « x1.11 », celle qui apparaît dans le rêve du protagoniste prédit que celui-ci réussira aux examens impériaux l'année suivante. Dans « x2.16 », la divinité en jaune se manifeste sous les yeux du protagoniste, elle descend directement du ciel. Elle mesure un mètre et est vêtue de jaune, de plus, elle est « belle comme une déesse »<sup>788</sup>. Elle vient remercier le protagoniste de la part de Sanqing 三清. Sangqing signifie les trois dieux suprêmes du taoïsme. A cet égard, elle correspond exactement à ce qu'on appelle une déesse-messagère. Enfin, celles dans « x3.2 », appartenant plutôt au système des Enfers, ont pour mission de traquer des fantômes.

Dans « 14.27 », il s'agit d'un homme en noir : « il y avait un vif éclat au-dessus de sa tête. Sa bouche et ses yeux étaient rouges. De plus, son visage était couvert de poils. »<sup>789</sup> Cette description indique qu'il s'agit d'un dieu-général, car celui-ci porte souvent « du noir ou du violet afin de manifester leur caractère émotif et rageur »<sup>790</sup>.

Pour terminer, la présence implicite des divinités nous permet de relever que le système divin est hiérarchisé selon la couleur des vêtements ou, plus exactement, selon le système bureaucratique humain, car celui-ci prend pour référent le monde humain :

durant la dynastie des Tang, on attachait de l'importance au violet, car les souverains des Tang admiraient le taoïsme. Ainsi, sous l'influence du taoïsme, leur préférence pour le violet se manifestait aussi par le fait que les uniformes des fonctionnaires au-dessus du troisième rang étaient violets.<sup>791</sup>

A partir de là, le violet devient un symbole du pouvoir.

Cependant, nous pouvons remarquer que les divinités dans les contes de Duan ne sont pas absolument supérieures aux humains. En effet, ceux-ci ont parfois besoin de

---

<sup>788</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p.834. Traduction personnelle.

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. 544. Traduction personnelle.

<sup>790</sup> WEI, Mingchen, « Cong Xuanguai zhong Shenxian Fushi Tedian Chutan Tangdai Minjian Tongsu Shenxian de Dengji Zhidu (Étude préliminaire du système hiérarchique des divinités populaires à l'époque des Tang à partir des caractéristiques vestimentaires des divinités dans Xuanguai Lu) », *op.cit.*, p. 140. Traduction personnelle.

<sup>791</sup> WANG, Gui, « Lun fushi secai wenhua zhong de zunbei guannian (Sur le concept de la hiérarchie dans les couleurs des vêtements) », *Qiusuo*, no. 02, 2015-02-28, p. 172. Traduction personnelle.

recourir à l'aide des êtres humains afin de surmonter certains obstacles. Par exemple, dans « x2.16 », un petit homme, provenant de Sanqing et possédant la capacité de voler, est capturé par le Maître Ya par inadvertance. Ce petit homme semble n'avoir aucun pouvoir magique : il ne parvient pas à s'échapper d'une cage de gaze sans l'assistance du héros, qui lui, est humain. A cet égard, nous constatons que ces divinités ne sont pas toutes omnipotentes.

Par ailleurs, le chercheur Mei Xinlin 梅新林 résume trois motifs traditionnels des histoires de *shenxian* : « *xiudao* 修道 (recherche de l'immortalité), *hunlian* 婚恋<sup>792</sup> (aventure amoureuse), *jishi* 济世<sup>793</sup> (assistance aux humains) »<sup>794</sup>. A ces trois motifs, nous en ajouterons un autre qui apparaît souvent dans les contes de Pu : *yuxian* 遇仙 (rencontre avec les *shenxian*). Dans les contes de Duan, ce dernier apparaît le plus souvent, tandis que dans les textes de Pu, ces quatre motifs sont omniprésents.

### 3.1.3 *Xiudao* (recherche de l'immortalité)

Sous ce motif, la plupart des héros décident de se retirer du monde et de partir à la quête de l'immortalité pour des raisons sociales. Dans le conte intitulé « Chengxian (Intervertis) », par exemple, Cheng décide de se retirer du monde car il voit « le monde et ses affaires sous un jour si sombre »<sup>795</sup>. Son ami Zhou, au contraire, « infatué de sa jeune et jolie femme »<sup>796</sup>, ne souhaite pas partir avec Cheng. C'est ainsi la trahison de sa femme qui le pousse à rechercher l'immortalité. De même, le protagoniste dans « Bai Yuyu (Le Bracelet d'or) », ayant échoué à plusieurs examens impériaux, choisit de se mettre à la quête de l'immortalité après son aventure dans le monde divin. A cet égard, nous remarquons que ces personnages, déçus par la vie, décident de mener une vie érémitique et de rechercher l'immortalité. Il s'agit pour eux

---

<sup>792</sup> La plupart des personnages surnaturels féminins, quelles qu'elles soient, sont impliqués dans le motif d'aventure amoureuse, donc nous étudierons ces personnages plus tard.

<sup>793</sup> Quant au motif de « *jishi* (porter assistance aux humains) », les protagonistes sont principalement des moines bouddhistes et taoïstes dont nombre sont mi-humains mi-divins. Nous avons déjà fait des recherches concernées dans le chapitre précédent, donc on ne les répète pas ici.

<sup>794</sup> MEI, Xinlin, *Xianhua : shenren zhijian de mohuan shijie (Les histoires de shenxian : Le monde merveilleux des divinités et des humains)*, Shanghai, Shanghai Sanlian Press, 1992, « *daoyan* (introduction) », p. 4. Traduction personnelle.

<sup>795</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 129.

<sup>796</sup> *Idem*.



soit d'une évasion de la réalité (d'un point de vue pessimiste), soit d'un changement de mode de vie (d'un point de vue optimiste).

Néanmoins, même s'ils deviennent immortels, ils ne peuvent en aucun cas rompre complètement leur relation avec le monde des humains. Par exemple, dans le cas de « Chengxian (Intervertis) », après que ces deux amis sont devenus immortels, ceux-ci n'oublient pas leurs proches et leur apprennent même comment transformer les pierres en or. En outre, dans « Bai Yuyu (Le Bracelet d'or) », le héros immortel offre à sa femme une pilule lui permettant elle aussi de « devenir une immortelle »<sup>797</sup> ainsi qu'un bracelet d'or protégeant toute sa famille d'un terrible incendie. Ainsi, nous remarquons que ces personnages sont généralement obligés de rechercher l'immortalité en raison d'une vie décevante, et qu'ils s'attachent encore plus à leurs parents et à leurs amis après être devenu immortels : ils les aident à améliorer leur vie par le biais de leurs pouvoirs magiques.

### 3.1.4 *Yuxian* (rencontre avec les *shenxian*)

Concernant cette notion, nous constatons qu'il existe deux types de rencontres principales avec les *shenxian* dans les contes de Pu. Dans la première modalité, les protagonistes partent souvent à l'aventure dans le monde divin et retournent dans le monde humain à la fin du conte. Dans la deuxième modalité, ceux qui retournent dans le monde humain après leur aventure dans le monde divin repartent enfin pour le monde divin, souvent en raison des malheurs qu'ils rencontrent dans le monde humain.

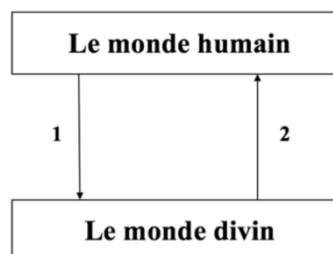


Schéma 1

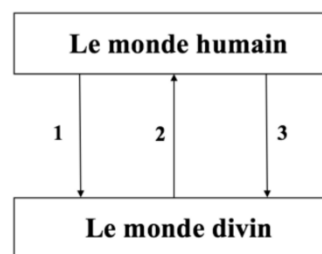


Schéma 2

Ces deux schémas nous font penser à « Guigemar » et « Lanval » de Marie de France.

<sup>797</sup> *Ibid.*, p. 398.

Le premier correspond au schéma 1 tandis que le deuxième appartient au schéma 2. Dans le cas des contes chinois, nous prenons le conte intitulé « Fendie (Fille du Ciel exilée ici-bas) » en tant qu'exemple de la première modalité, et le conte intitulé « Jia Fengzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) » en tant qu'exemple de la deuxième modalité. Nous nous pencherons ainsi sur ces quatre récits français et chinois.

En ce qui concerne l'ambition de se rendre dans l'autre monde, Guigemar, guidé par un animal-leurre, est transporté par une nef magique vers l'autre monde. Lanval, envié pour « sa valur [...] sa largesce [...] sa bealté [...] sa pruësce » (vv. 21-22), quant à lui, est oublié du roi, le chevalier noble vit ainsi dans la misère. Il est ainsi invité par une fée à se rendre dans l'autre monde. Du côté chinois, dans « Fendie (Fille du Ciel exilée ici-bas) », Yang est emporté par un navire vide vers l'« île des Immortels »<sup>798</sup> car son navire est renversé par une tempête. En outre, dans « Jia Fengzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) », lorsque Jia décide de « rompre tout rapport avec le monde »<sup>799</sup> par suite de plusieurs échecs aux examens impériaux, son ami le conduit alors auprès d'un immortel qui « pourrait [lui] procurer la vie perpétuelle »<sup>800</sup>. A cet égard, c'est le destin qui les guide vers l'autre monde. Même dans « Fendie (Fille du Ciel exilée ici-bas) », à première vue le héros se rend dans l'autre monde en raison d'un naufrage accidentel ; mais l'immortelle qu'il rencontre là-bas est en fait sa tante, qui est décédée. Cette coïncidence rend difficile de croire que son aventure est dû au hasard. En somme, il semble que l'aventure dans l'autre monde soit attribuée au destin.

Quant à leur aventure dans l'autre monde, Guigemar guérit de sa plaie symbolique, qui consiste à ne pas pouvoir ressentir l'amour. Lanval reçoit non seulement la récompense qu'il ne peut pas obtenir à la cour du roi Arthur, mais aussi l'amour d'une fée. Du côté chinois, dans « Fendie (Fille du Ciel exilée ici-bas) », Yang passe un temps des plus agréables sur l'île des Immortels et reçoit l'amour de la servante divine de sa tante immortelle. Qui plus est, dans « Jia Fengzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) », étant donné que le héros n'est pas en mesure de surmonter

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p.1838.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 1504.

<sup>800</sup> *Idem.*

toutes les épreuves en question, il est enfin chassé par le vieillard immortel. Cependant, grâce à cette aventure dans le monde divin, son esprit devient « plus clair et plus pénétrant que jamais »<sup>801</sup>. Ainsi, nous signalons que leur aventure dans l'autre monde contribue à leur perfection.

En examinant la fin de ces contes, nous constatons que les deux héros de la première modalité choisissent de retourner dans le monde humain, tandis que les deux protagonistes de la deuxième modalité décident de rester enfin dans l'autre monde. L'aventure dans l'autre monde permet à Guigemar de se perfectionner et de réintégrer la société chevaleresque. De ce fait, la réintégration dans la société humaine constitue non seulement la fin du conte mais également le but de son aventure, car Guigemar est en fait exclu de la société chevaleresque en raison de son indifférence à l'amour. Dans « Lanval », lorsque le héros éponyme rentre dans le monde humain, ses hommes et lui-même reçoivent tous une récompense de la part de la fée. Cependant, le fait que la reine l'accuse de lui avoir fait honte le conduit en prison, le chevalier noble devient alors prisonnier humble. En tous les cas, sa maîtresse féerique vient le justifier et l'emmener à Avalon. L'injustice à laquelle il se retrouve confronté à la cour du roi Arthur l'incite à partir avec la fée.

Au surplus, dans « Fendie (Fille du Ciel exilée ici-bas) », Yang décide de retourner dans le monde humain, car sa famille lui manque : « mon séjour ici me procure beaucoup de plaisirs, mais je me fais du souci pour ma famille à trois mille lieues. »<sup>802</sup> A la fin du récit, le protagoniste guérit sa grand-mère avec un remède magique, et il épouse la servante divine. De même, dans « Jia Fengzhi (L'Enfer de la course aux honneurs) », le héros est chassé du monde divin car « [ses] liens d'affection ne [sont] pas encore rompus »<sup>803</sup>. Dans ces deux contes chinois, nous constatons qu'une vie immortelle dénuée de désirs est dure et ennuyeuse pour un être humain. Les sept émotions et les six envies humaines<sup>804</sup> sont non seulement des

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 1507.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p.1841.

<sup>803</sup> *Ibid.*, pp. 1505-1506.

<sup>804</sup> Selon le *Liji*, dans *Lüshi Chunqiu*, les sept émotions sont la joie, la colère, la tristesse, la peur, l'amour, la haine et le désir, tandis que les six envies sont celles engendrées par la vision, l'audition, l'odorat, le goût, le toucher et la mentalité.

obstacles sur la route menant à l'immortalité, mais aussi la raison pour laquelle nous sommes tant attachés au monde humain. Par exemple, lorsque Jia retourne dans le monde humain après son aventure dans le monde divin, il remporte un doctorat et devient un haut fonctionnaire, ce qui est un désir purement humain. Cependant, dans cette seconde vie humaine, la réussite des examens impériaux ne lui apporte pas le bonheur. D'un côté, puisqu'il est « intransigeant et intègre », « ses collègues ne songent qu'à le perdre »<sup>805</sup>. De plus, ses six arrières petits fils<sup>806</sup> s'emparent de la terre d'autrui en profitant du prestige de sa charge. En raison des crimes commis par ses arrières petits fils, il est condamné à la déportation dans l'armée en garnison de Liaoyang avec sa femme. Il pénètre ainsi la vanité de la vie humaine en soupirant :

Dix ans d'honneurs et de richesses me semblent avoir passé plus vite que le rêve d'un soir [...] J'ai enfin compris que le champ d'honneur de la carrière mandarinale n'est qu'un enfer et ne peux que regretter d'avoir commis par mon retour une faute plus lourde encore que Liu et Ruan<sup>807, 808</sup>.

Pour terminer, chez Pu, après une aventure dans le monde divin, le retour dans le monde humain permet au lecteur de découvrir que les deux héros chinois accordent beaucoup d'attention aux liens affectifs. Si ceux-ci n'empêchent pas Jia de repartir pour le monde divin, c'est que la course aux honneurs n'est qu'un enfer pour lui. Par ailleurs, dans les lais de Marie de France, l'aventure dans l'autre monde serait un symbole de renaissance : la réintégration de Guigemar dans la société chevaleresque correspond par exemple à sa renaissance symbolique. En revanche, dans le cas de Lanval, même si celui-ci parvient à gagner l'amour de la fée, il n'est pas accepté par la société chevaleresque après son aventure dans l'autre monde. Ainsi, il se voit obligé de se rendre à Avalon avec la fée, ce qui représente métaphoriquement sa mort. Dans le corpus chinois, c'est le protagoniste qui décide de rester ou de partir ; tandis que dans le corpus français, c'est plutôt la société humaine qui décide si le protagoniste peut rester ou partir.

---

<sup>805</sup> *Ibid.*, p.1507.

<sup>806</sup> Il faut noter que quand le héros retourne dans le monde humain, sept générations se sont écoulées.

<sup>807</sup> Il s'agit d'un conte légendaire ayant pour personnages Liu Chen et Ruan Zhao. Ceux-ci rencontrent des déesses dans des montagnes et ils se marient avec elles.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p.1508.

### 3.2 *Gui* : fantômes, « dégradation » de l'homme

En général, les fantômes ou les revenants sont considérés comme les esprits d'une personne décédée. En Chine, on appelle ce concept *gui*. Cependant, si nous recourons à l'étymologie du mot *gui*, nous remarquons que ce terme ne signifie pas « fantôme ». Selon l'étude de Shen Jianshi 沈兼士, intitulée *Guizi Yuanshi Yiyi Chutan* (鬼字原始意义初探 *Étude sur la signification originale du mot « gui »*), le mot *gui* était au début une appellation des créatures humanoïdes, telles que les macaques<sup>809</sup>. Au cours des dynasties Shang et Zhou (1600-256 av. J. -C.), le mot *gui* a pris le sens de fantôme. Dans *Liji*, Kongzi affirme que « [t]out ce qui vit doit mourir. Après la mort il retourne à la terre. Ce qui retourne à la terre s'appelle [*gui*] »<sup>810</sup>. Le terme *gui* a pris alors le sens d'apparition surnaturelle d'une personne décédée. Signalons d'ailleurs que l'une des premières histoires portant sur « les fantômes » se trouve dans un ouvrage historique intitulé *Zuo Zhuan* 左传<sup>811</sup> : dans celui-ci, Gongzi Pengsheng meurt injustement. Après sa mort, son fantôme se transforme en sanglier afin de se venger du duc Xiang<sup>812</sup>. Ainsi, cette histoire démontre que le concept de fantômes était déjà accepté pendant la période des Printemps et Automnes. De plus, la figure fantomatique a été même utilisée par certains historiographes, tel est le cas de Zuo Qiuming 左丘明, auteur de *Zuo Zhuan*. Après cette période, durant les dynasties Qin et Han (221 av. J.-C. -220), l'introduction du bouddhisme et le développement du taoïsme ont fourni une base théorique plus solide au concept de fantôme. En effet, le recueil d'ouvrages bouddhistes intitulé *Hongming Ji* 弘明集 indique :

Le corps du défunt pourrait être endommagé. Néanmoins, même si le corps disparaît, l'âme ne disparaîtra pas. Le comportement bon ou mauvais du défunt durant sa vie antérieure déterminera le bonheur ou le malheur de sa nouvelle vie. La vie est ainsi sans fin.<sup>813</sup>

---

<sup>809</sup> Cf. SHEN, Jianshi, *Guizi Yuanshi Yiyi Chutan* (*Étude sur la signification originale du mot « gui »*), Beijing, Peking University Press, 1936.

<sup>810</sup> DAI, Sheng, *Li Ki ou mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, vol. 2, *op.cit.*, p. 289.

<sup>811</sup> *Zuo Zhuan* est non seulement une chronique de la période des Printemps et Automnes (770-476/403 av. J.-C.), mais aussi un commentaire des *Annales des Printemps et Automnes*.

<sup>812</sup> Le duc du Qi s'appelait Xiang, et le duc de Lu se nommait Huan. Xiang a organisé un jour un banquet pour recevoir Huan. Après le banquet, Xiang a envoyé Gongzi Pengsheng pour venir en aide à Huan dans le but de le faire monter dans sa voiture. Cependant, le duc Huan est mort dans sa voiture. Donc Xiang a tué Pengsheng pour apaiser la colère du peuple du pays de Lu. Néanmoins, selon « *Gongyang Zhuan* », c'était en fait Xiang qui avait causé la mort de Huan. Ainsi, après la mort de Pengsheng, celui-ci s'est transformé en sanglier pour se venger de Xiang.

<sup>813</sup> Seng You, *Hongming ji*, disponible sur : <https://zh.m.wikisource.org/wiki/弘明集/09> (consulté le 18 mai 2020).

Cela signifie que l'âme est immortelle et qu'elle se transformera en fantôme après la mort de l'individu, ce dernier entre ainsi dans le cycle de la réincarnation. Ce faisant, la croyance aux fantômes devient progressivement une convention morale du *karma* : on prône le châtement de la méchanceté et l'encouragement de la bienfaisance. Ainsi, l'emploi de ce titre honorifique de *gui* vise à constituer des règles auxquelles le peuple se soumettra.

### 3.2.1 Les fantômes inoffensifs : une autre forme de l'homme après la mort

Chez Duan, nous trouvons deux types de figures fantomatiques principales, à savoir la figure du fantôme inoffensif et celle du fantôme maléfique.

Concernant l'analyse des personnages féminins, nous avons déjà évoqué deux fantômes féminins : Zheng Qiongluo (« x3.4 ») et Zhangshi (« x3.22 »). Dans « x3.4 », Zheng Qiongluo apparaît dans le rêve du protagoniste afin de lui exposer ses griefs avant sa mort. En raison d'une injustice, le fantôme de Zheng n'est pas en mesure de se réincarner. Cependant, elle n'est pas un fantôme maléfique, et elle apparaît seulement dans le rêve de l'humain en question afin de se plaindre. Dans « x3.22 », Zhangshi est un fantôme délaissé et malheureux. Celle-ci demande au passant de la réenterrer afin de pouvoir reposer en paix. Il faut noter que, dans la culture chinoise, l'enterrement après la mort est particulièrement important pour les défunts. En effet, si ceux-ci ne sont pas bien enterrés, ils deviendront des fantômes errant dans le monde humain, tel est le cas de Zhangshi :

Pour ceux qui sont morts, si la dépouille mortelle n'est pas enfouie sous terre, son fantôme ne peut pas être accepté par l'enfer. Son âme quitte la dépouille et son esprit est brisé. On se déplace inconsciemment comme dans un rêve, sans destination définie.<sup>814</sup>

Ce type de figure fantomatique provient du culte des ancêtres. Dans la Chine ancienne, les rites funéraires étaient organisés pour que le peuple chinois reste humble et respectueux vis-à-vis de la mort. Les rites funéraires sont alors devenus l'un des principes éthiques et moraux vis-à-vis de la commémoration des ancêtres.

---

Traduction personnelle.

<sup>814</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 877. Traduction personnelle.

Chez Pu, Certains fantômes sont également bienveillants et serviables. Wang Liulang, à titre d'exemple, devient le fantôme d'un noyé en raison de son problème d'ivresse dans sa vie antérieure. Il lui faut alors trouver un remplaçant pour se réincarner. Il en trouve un : ce remplaçant est une femme qui veut se suicider avec son bébé, celle-ci se jette dans la rivière. Cependant, Wang a pitié de l'enfant qu'elle porte, il renonce alors à cette chance de se réincarner en sauvant cette femme et son enfant. Sa compassion lui permet d'être promu génie tutélaire des murs et fossés de la ville de Wuzhen. Dans ce conte, cette divinisation du fantôme confirme de nouveau la loi bouddhiste du *karma* : les êtres sensibles doivent toujours avoir un bon cœur. Si tel est le cas, même un fantôme peut alors s'élever au rang de divinité. De plus, la bonté de Wang Liulang se remarque aussi dans son amitié avec le pêcheur Xu. En effet, celui-ci pêche toujours dans la rivière où Wang s'est noyé, et il répand toujours une libation sur le sol au bord de la rivière pour rendre hommage aux noyés. Ainsi, pour le remercier, Wang l'aide toujours à attraper plus de poissons. Cette amitié perdure encore après que Wang est devenu le génie tutélaire. Dans ce conte, la différence entre le fantôme et l'homme n'est pas si évidente. Et la promotion du protagoniste fantomatique en génie tutélaire est de plus moralisante.

A l'instar des lettrés humains, certains revenants s'adonnent à une passion. Par exemple, certains revenants-lettrés pensent encore à passer des examens impériaux, et ce même après leur mort, tout comme Ye dans « Yesheng (Poisson aux concours) », Chu dans « Chusheng (L'ami désincarné) » ou encore Song dans « Siwen Lang (Archiviste dans l'autre monde) ». En outre, dans « Wangda (Joueurs impénitents) », le revenant nommé Wang Da est un joueur invétéré. Dans « Qigui (Le Démon du jeu de go) », le fanatique des échecs nommé Ma Cheng est en fait un revenant. Dans « Jiukuang (Folie de l'ivresse) », le lettré nommé Miu Yongding reste un ivrogne après sa mort. Ces figures fantomatiques nous rappellent certains personnages humains des contes de Pu, qui ont une passion débordante.

### 3.2.2 Les fantômes maléfiques : représentation des horreurs de la mort

En ce qui concerne les fantômes maléfiques, ceux-ci peuvent être divisés en deux

catégories : les fantômes horribles et les fantômes pouvant se métamorphoser pour bernier les humains. Autrement dit, les premiers sont plus bestiaux. Prenons d'abord l'exemple de « 15.20 ». Dans ce conte, nous constatons que la bestialité du fantôme réside essentiellement dans son apparence : il est « d'une taille de plus de six pieds, avec un visage de bébé. Il [est] debout, nu, tenant un panier de bambou à la main. »<sup>815</sup> De plus, il se montre féroce : il arrache la moitié du corps de la femme du protagoniste. Cependant, ce meurtre des plus cruels reste justifiable selon la loi du *karma*. En effet, dans sa vie antérieure, cette femme était la deuxième femme d'un autre. Or, le fait qu'elle ne donne pas assez de lait au fils de la première femme entraîne la mort prématurée de celui-ci. En conséquence, le juge infernal la condamne à donner la moitié de son corps à l'enfant décédé en tant qu'offrande. Dans ce contexte, le monstre en question est en fait le fantôme de cet enfant. Ceci nous rappelle la croyance au double dans la culture médiévale française. Ainsi, la fonction instructive de ce conte est évidente : la loi du *karma*, concernant la vie antérieure et la vie présente d'un individu, impose en fait une contrainte morale au peuple. Dans *Huainan zi*, nous pouvons lire que :

Ce que voit [le Saint] ne peut être divulgué dans l'empire, ce qu'il entend ne peut être dévoilé au peuple. C'est pourquoi on en appelle aux esprits et aux revenants, au faste et au néfaste pour édicter des interdits. [...] Comme les ignorants ne savent pas ce qui leur est mauvais, on se sert depuis bien longtemps de la peur qu'ils ont des esprits pour leur transmettre la leçon.<sup>816</sup>

Selon cette optique, les fantômes maléfiques servent par essence d'outils d'instruction dans ces anciens contes chinois. Ceux qui croient au faste et au néfaste comptent ainsi sur leur vertu afin d'écarter tout malheur.

Par ailleurs, il existe nombre de fantômes pouvant prendre forme humaine pour bernier les hommes. Dans ce cas de figure, il est difficile pour les personnages humains de distinguer leur véritable identité. Dans « x2.4 », par exemple, la femme fantomatique en question dispose d'une apparence humaine : elle est « très jeune et

---

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 584. Traduction personnelle.

<sup>816</sup> LIU, An, *Les grands traités du Huainan zi*, op.cit., pp. 190-191.



vêtue d'une veste verte, coiffée d'un carré blanc »<sup>817</sup>. De plus, elle a de belles manières. Ses caractéristiques humaines réussissent à tromper le couple qui l'héberge pour la nuit, c'est pourquoi personne ne met en doute son identité d'être humain. Lorsqu'elle se marie avec le fils du couple en question, sa bestialité se révèle enfin pendant la nuit de noces. Elle mange son mari en laissant seulement son crâne et ses cheveux. A l'arrivée du couple, « un monstre avec les yeux écarquillés et les dents longues et pointues, dont tout le corps [est] bleu, [se précipite] sur eux et [prend] la fuite »<sup>818</sup>. Étant donné que le monstre est parvenu à satisfaire son appétit, il n'a plus besoin de dissimuler sa bestialité devant les hommes. En outre, son apparence bestiale indique qu'il est d'essence fantomatique<sup>819</sup>. Ainsi, comme nous le remarquons, dans ce type de contes, les fantômes maléfiques servent principalement à terrifier le lecteur, soit pour que celui-ci reçoive une leçon de morale, soit pour qu'il subisse une expérience esthétique à travers l'exploration de l'étrange.

Par rapport à la simplicité relative des figures fantomatiques créées par Duan – fantômes inoffensifs et fantômes maléfiques, celles de Pu sont plus variées et multiformes. Ainsi, nous ne pouvons les classer simplement avec les termes de bien et de mal. Prenons ici l'exemple de Nie Xiaoqian. Au début du récit, l'héroïne appartient à la catégorie des fantômes maléfiques, car celle-ci tue des êtres humains. Cependant, ses mauvaises actions sont dues à la menace d'un monstre. Après s'être dégagée de l'emprise de celui-ci avec l'aide du protagoniste, elle se rend chez ce dernier afin de prendre soin de sa famille pour le récompenser. S'il est difficile pour nous de catégoriser Nie avec les termes de bien et de mal, c'est que ce personnage fantomatique est placé dans un contexte narratif plus compliqué et qu'elle a un caractère plus complexe. Ma Zhenfang 马振方 affirme dans son article « Xianxing, guixing yu renxing (Caractères divins, fantomatiques et humains) » :

Quand on veut créer des dieux, des immortels, des fantômes et des esprits, il faut évidemment attacher plus d'importance à leur caractère non humain. Mais cela ne signifie pas que les caractères humains et les sentiments humains doivent s'affaiblir chez ces personnages

---

<sup>817</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 822. Traduction personnelle.

<sup>818</sup> *Idem*. Traduction personnelle.

<sup>819</sup> Dans le folklore chinois, il n'y a pas beaucoup de monstres qui sont tout bleus, et le plus connu, c'est le Yaksha qui est d'origine hindoue.

suraturels. En revanche, l'auteur doit tâcher d'unir les caractères humains et ceux des esprits suraturels pour créer des figures esthétiques et un monde artistique.<sup>820</sup>

Dans cette optique, d'une part, les caractères et les sentiments humains peuvent s'agrandir à travers l'interprétation des personnages suraturels. D'autre part, ceux-ci peuvent devenir plus vivants grâce aux caractères et aux sentiments humains. De plus, le caractère des personnages suraturels est souvent créé sur la base d'impressions données par les croyances populaires et religieuses. Par exemple, en raison de la distanciation des divinités par rapport aux humains, les dieux et les immortels sont souvent insensibles aux sentiments et aux désirs humains. Quant aux fantômes, ceux-ci sont avant tout froids et légers :

De ses lèvres glacées sortait une haleine qui le pénétrait jusqu'aux os.

– « Yaogui (Lamie mordue) »

On ne savait si elle s'avavançait ou reculait tant sa démarche était légère. ... Enchanté de ces compliments, Sang lui serra la main. Elle lui parut glacée...

– « Lianxiang (Fragrance de Lotus) »

Il avait l'impression de porter un bébé qui ne pesait presque rien.

– « Lugong Nü (Amour de jouvence) »<sup>821</sup>

Du reste, les fantômes apparaissent souvent la nuit et disparaissent au chant du coq :

Ils avaient entendu les coqs du village chanter : force leur fut de se quitter en versant des larmes.

– « Wang Liulang (Wang, l'ami d'un humble pêcheur) »

Force fut à la revenante de prendre congé au chant du coq.

– « Lianxiang (Fragrance de Lotus) »

Au chant du coq le silence s'établit, permettant enfin au lettré de dormir d'un sommeil ininterrompu. Il n'y eut rien de particulier à voir ou entendre de la journée. Il n'en fut pas de même après le coucher du soleil.

– « Xiaoxie (Espiegles revenantes) »<sup>822</sup>

De surcroît, avoir des relations intimes avec des fantômes peut nuire à la santé des humains :

« Je le vois à l'examen de ta mine et aux battements désordonnés de ton pouls : tu es contaminé par un spectre. [...] Tu es en danger. C'est bel et bien une revenante. Fréquenter

---

<sup>820</sup> MA, Zhenfang, « Xianxing, Guixing yu Renxing (Caractères divins, fantomatiques et humains) », *Pu Songling Yanjiu (Études sur Pu Songling)*, 2014, p. 45.

<sup>821</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, « Yaogui (Lamie mordue) », p. 51 ; « Lianxiang (Fragrance de Lotus) », p. 270 ; « Lugong Nü (Amour de jouvence) », p. 340.

<sup>822</sup> *Ibid.*, « Wang Liulang (Wang, l'ami d'un humble pêcheur) » p. 60 ; « Lianxiang (Fragrance de Lotus) », p. 275 ; « Xiaoxie (Espiegles revenantes) », p. 855.

cette beauté sans rompre dans le plus bref délai, c'est prendre le chemin le plus court qui mène à l'autre monde. »

– « Lianxiang (Fragrance de Lotus) »

Une joie qu'il désirait partager avec elle ; elle lui objecta, sourcils froncés : « Ossements décomposés d'outre-tombe ne se comparent à créature vivante. Plaisir ténébreux ne saurait que réduire le nombre de vos années. Je ne saurais souffrir de vous nuire, messire. »

– « Liansuo (Les Oiseaux bleus) »<sup>823</sup>

Ces caractères fantomatiques nous esquissent les différences entre un fantôme et un être humain. Ils nous montrent la position inférieure de ces personnages fantomatiques par rapport aux personnages humains : les fantômes doivent vivre dans les ombres de la nuit, donc leur corps perd toute la chaleur humaine. Et le mal qu'ils font aux humains nous rappelle que la crainte de la morte est toujours dans le cœur de l'homme.

### 3.3 *Jingguai* : représentation de la nature et « Double » de l'homme

En chinois, il existe de nombreux noms synonymes de *jingguai* 精怪, tels que *yaoguai* 妖怪, *yaojing* 妖精 et *jingmei* 精魅. En examinant les termes utilisés par les chercheurs chinois, nous constatons que le terme *jingguai* et le terme *yaoguai* sont les plus largement utilisés. Par exemple, Liu Zhongyu utilise le terme *jingguai* dans son ouvrage intitulé *Zhongguo Jingguai Wenhua* (中国精怪文化 *Culture des jingguai chinois*), et Zhongye Meidaizi 中野美代子<sup>824</sup> emploie le terme *yaoguai* dans son œuvre intitulée *Zhongguo de Yaoguai* (中国的妖怪 *Les yaoguai chinois*). De plus, le mot « *yao* » est souvent employé dans un sens péjoratif, car le *yao* signifie celui qui nuit aux humains dans les croyances populaires. Le terme *jingguai*, quant à lui, a une signification relativement plus large et plus neutre. Ainsi, dans notre étude nous décidons d'utiliser le terme *jingguai*. Quant à la définition de *jingguai* et de *yaoguai*, nombre de chercheurs ont entrepris des recherches soit d'un point de vue étymologique, soit d'un point de vue comparatif. Il nous semble pertinent d'utiliser la définition de Zhongye Meidaizi, car celle-ci reste la plus concise et la plus acceptable :

---

<sup>823</sup> *Ibid.*, « Lianxiang (Fragrance de Lotus) », pp. 271-272 ; « Liansuo (Les Oiseaux bleus) », p. 384.

<sup>824</sup> Zhongye Meidaizi (Miyoko Nakano, 4 mars 1933-) est écrivain japonais et chercheuse de la littérature chinoise. Elle était professeur à la Faculté des lettres et à la Faculté des langues et des cultures de l'Université d'Hokkaido.

« Ils [les *jingguai*] sont ceux qui transcendent les formes réelles et existantes des hommes, des animaux, des plantes et parfois des minéraux. Cependant, ils ne sont pas hors de portée connaissances humaines. »<sup>825</sup> Autrement dit, les formes originelles des *jingguai* sont principalement des animaux, des plantes, ou encore des matières inanimées<sup>826</sup>.

### 3.3.1 Représentation de la nature

Dans les récits de Duan, les formes originelles des *jingguai* recouvrent animaux, plantes et matières inanimées, par exemple, nous trouvons un esprit-crevette dans « 14.29 », un esprit-champignon blanc dans « 14.31 » et un esprit-balai dans « x 2.18 ». En outre, les esprits animaux sont les plus nombreux dans les contes de Duan. Ainsi, un examen des actions de ces *jingguai* nous permet de mettre en avant leur relation avec les hommes.

Certains *jingguai* nuisent aux humains, tel est le cas du vieillard en blanc dans « 14.32 », qui se nourrit de chair humaine. Selon la description de l'apparence de ce vieil homme, celui-ci n'est certainement pas humain, car il possède des crocs terribles. De plus, il mange férocement une servante endormie. Étant donné que l'auteur n'indique pas clairement l'identité de ce vieillard, nous classons ce dernier dans la catégorie des *jingguai*. Avec cette histoire, nous constatons que les hommes craignent les esprits et vice versa. En effet, en voyant le vieillard manger sa servante, le fils (qui est humain) est terrifié. D'un autre côté, entre le fils éveillé et la servante endormie, le vieillard choisit d'attaquer cette dernière. Lorsque le fils pousse des cris, le vieillard ne l'attaque pas et disparaît immédiatement. De là, nous pouvons déduire que chez Duan, les esprits craignent également les hommes.

Certains *jingguai* cherchent à obtenir l'aide des humains. Prenons l'exemple de « x3.29 ». Ici, le protagoniste reçoit une visite inattendue de la part d'une dizaine de jeunes filles « merveilleusement belles, pleines de parfum »<sup>827</sup>, et l'une des filles

---

<sup>825</sup> ZHONGYE, Meidaizi, *Zhongguo de Yaoguai (Les yaoguai chinois)*, Zhengzhou, Huanghei Literature and Art Publishing House, 1989, p. 13. Traduction personnelle.

<sup>826</sup> Les matières inanimées comprennent toutes sortes de matières organiques, inorganiques et de facteurs naturels, tels que le minéral, le soleil, l'eau, et ainsi de suite.

<sup>827</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu, op.cit.*, p. 885. Traduction personnelle.

demande de l'aide au héros. En effet, en tant qu'esprits de fleurs, elles sont souvent dévastées par des vents mauvais, c'est pourquoi elles demandent au protagoniste de les aider à lutter contre la déesse des vents. Nous constatons que les esprits sous forme humaine sont tout de même dotés de caractéristiques de leurs formes originelles : étant donné que les fleurs sont fragiles en cas de vent fort, les esprits-fleurs doivent solliciter l'aide d'un être humain pour pouvoir résister au vent.

En outre, un roi-crevette (« 14.29 ») demande à son gendre humain de sauver son peuple, et un esprit-sapin (« x2.6 ») prie le protagoniste humain de le porter sur son dos pour traverser un pont. A travers ces exemples, nous constatons que les *jingguai* ne semblent avoir aucune capacité surnaturelle, si ce n'est la métamorphose, raison pour laquelle ils demandent souvent aux hommes de leur venir en aide. La contrainte imposée par leur forme originelle – animaux, plantes ou minéraux – et la liberté partielle donnée par leur forme humaine contribuent à l'étrangeté de l'histoire.

Certains *jingguai* aiment entretenir une certaine amitié avec des humains. Dans « 15.21 », par exemple, lorsque le héros étudie chez lui, un esprit-gecko, sous la forme d'« un petit homme d'une taille d'un demi-pouce »<sup>828</sup> vient faire connaissance avec lui. Cependant, cet homme, qui a toujours « une hardiesse extraordinaire »<sup>829</sup>, fait la sourde oreille. Face à l'indifférence du lettré, l'esprit-gecko se fâche, reproche le manque d'hospitalité de son hôte et sème le trouble sur le bureau de ce dernier. Perdant patience, le héros finit par frapper le petit homme avec un stylo, et les troubles causés par le gecko poussent le protagoniste à brûler le nid de ce dernier. A cet égard, le fait que le gecko puisse prendre la forme humaine lui donne une fausse impression : l'esprit-gecko pense être sur un pied d'égalité avec les hommes. Cependant, cette fin tragique nous permet de dévoiler le sentiment de supériorité de l'être humain sur les autres êtres vivants. Il en est de même pour certains *jingguai* dans les textes de Pu. Prenons l'exemple de « Hu Jia Nü (Renard marie sa fille) ». Yin rencontre de façon inattendue une famille de renards organisant une cérémonie de mariage dans un manoir abandonné. Face à ce visiteur inattendu, le vieil esprit-renard

---

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 585. Traduction personnelle.

<sup>829</sup> *Idem.* Traduction personnelle.

l'invite chaleureusement à assister à leur fête. Cependant, dans cette relation amicale entre l'esprit-renard et l'être humain, le renard est souvent inférieur. Par exemple, le vieux renard s'agenouille devant Yin tout en disant humblement : « Votre humble serviteur a une fille qui s'apprête cette nuit même à prendre la pelle et le balai, c'est-à-dire à se marier. Nous n'avions pas pensé que nous dérangerions Votre Honneur et nous espérons que vous ne nous en tiendrez point trop grande rigueur »<sup>830</sup>. A cet égard, lorsque les personnages humains rencontrent accidentellement des esprits-renards, ils sont reçus courtoisement par ces derniers. Le comportement et les dires du vieux renard nous dévoilent la condition d'infériorité du renard devant l'être humain.

Somme toute, les *jingguai* selon Duan sont une autre forme de vie ou, plus précisément, une représentation de la nature. La contradiction entre les esprits et les hommes implique en fait celle entre la nature et l'humain.

### 3.3.2 « Double » de l'homme

La réflexion sur une telle contradiction entre la nature et l'être humain nous fait réexaminer les histoires au sujet de l'exorcisation. Étant donné leur différence de race, certains *jingguai* sont exorcisés, ce qui constitue un autre élément dévoilant la présence indésirable d'esprits naturels pour les hommes. Dans « x2.15 », par exemple, les deux filles de Yao Sima sont respectivement trompées par un esprit-anguille et un esprit-tortue, le père demande alors à un moine de chasser ces deux esprits. Dans la croyance populaire, l'exorcisation des démons ou des esprits surnaturels est souvent considéré comme nécessaire, car ceux-ci nuisent aux êtres humains. Les deux filles de Yao en constituent deux exemples : elles ont toujours « l'air halluciné »<sup>831</sup> après avoir été séduites par les deux esprits en question. A cet égard, nous constatons qu'il existe une contradiction irréconciliable entre les êtres humains et les esprits surnaturels dans les contes de Duan. En effet, même si l'on trouve certains contes d'amour entre un personnage humain et un personnage surnaturel dans ses œuvres, celles-ci se terminent souvent par un dénouement tragique, tel est le cas de « 14.35 » dans lequel

---

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 89. C'est nous qui soulignons les termes importants.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 831.

le héros surnaturel et l'héroïne humaine se séparent. Il nous semble que les histoires d'amour tragiques entre les esprits et les humains nous impliquent d'une part l'institution matrimoniale qui exige une alliance entre deux familles de même rang social, et d'autre part le sentiment de supériorité que l'homme a sur la nature.

Du reste, à part ces représentations de la nature, on constate que certains esprits seraient par essence les « Doubles » de l'homme, tels que les esprits-renards dans les contes de Pu. Le renard est depuis longtemps considéré comme l'intermédiaire entre l'humain et le non-humain :

Les humains et les animaux sont de différentes races, et les renards se trouvent entre ces deux-là. Le monde humain et le monde souterrain sont les deux mondes différents, et les renards peuvent passer de l'un à l'autre.<sup>832</sup>

Les renards occupent ainsi une place importante dans la culture chinoise et dans d'autres cultures d'Extrême-Orient (au Japon aussi...). Cependant, en examinant diverses légendes du renard, nous constatons que celui-ci a une image contradictoire.

D'abord, le renard est un symbole de bon augure. En effet, dans la mythologie chinoise, l'épouse de Dayu 大禹 est un renard divin à neuf queues. Selon l'ouvrage de Zhao Ye 赵晔 intitulé *Wuyue Chunqiu* (吴越春秋 *Annales des Printemps et Automnes de Wu et Yue*)<sup>833</sup> :

Yu n'avait pas encore d'épouse à l'âge de trente ans. Lors de sa visite dans la montagne de Tu, il craignait que le fait de ne pas se marier à un tel âge pourrait transgresser les règles du mariage. Ainsi, en inventant des prétextes, Yu a dit ainsi : « Si c'est l'heure de me marier, il y aura un signe précurseur. » Entre-temps, un renard blanc à neuf queues est apparu devant lui. Yu a dit : « Le blanc est la couleur de mes vêtements, et les neuf queues sont la preuve du monarque. Selon la ballade qui circule autour de la montagne Tu :

Il semble que le renard blanc avec neuf grandes et longues queues qui marche lentement soit en train de chercher l'amour.

Ma famille est fort heureuse, car le visiteur sera l'empereur.

Nous fondrons une famille en nous mariant, je vous rendrai prospère.

Le ciel et l'humain sont étroitement liés, et vous devez immédiatement agir en cette occasion.

Ce signe est déjà clair ! » Yu a donc épousé la fille de la montagne Tu, on l'a nommée Nü Jiao.<sup>834</sup>

---

<sup>832</sup> JI, Yun, *Yuewei Caotang Biji (Notes de la chaumière des observations subtiles)*, Chengdu, Bashu Press, 1995, p. 206. Traduction personnelle.

<sup>833</sup> C'est une histoire non officielle de la dynastie des Han de l'Est.

<sup>834</sup> ZHAO, Ye, *Wuyue Chunqiu (Annales des Printemps et Automnes de Wu et Yue)*, Guiyang, Guizhou People's Publishing House, 1993, p. 248.

En fait, ce texte ne précise pas que la fille du mont Tu 涂山 est un renard à neuf queues, c'est pourquoi nous pourrions penser qu'il s'agit plutôt d'un symbole de mariage. Cependant, si la femme de Yu est un renard, la légende serait alors plus attractive. Autrement dit, c'est plutôt la volonté de l'ancien peuple chinois qui transforme la fille humaine en renard blanc à neuf queues. Ainsi, dans les ouvrages de Pu, certains renards prétendent être des descendants du clan du mont Tu. Dans « Qingfeng (Phénichette) », par exemple, un esprit-renard dit : « Nous sommes des descendants de ce clan du mont Tu. La généalogie familiale n'en garde le souvenir qu'après la dynastie des Tang, sans pouvoir remonter au-delà de l'époque des Cinq Dynasties [...] »<sup>835</sup>.

Qui plus est, certains estiment que le renard représente la bienveillance. En effet, d'après *Liji*, « lorsque le renard meurt, il tournera la tête vers sa grotte. C'est la bienveillance »<sup>836</sup>. Dans cette optique, l'apparition du renard est un signe de bon augure politique. Selon *Sizi Jiangde Lun* 四子讲德论 : « auparavant, après que le roi Wen des Zhou avait accueilli le renard à neuf queues, tous les Pays de l'Est firent soumission au Royaume des Zhou »<sup>837</sup>. D'après *Baihu Tongyi* 白虎通义, « si l'empereur est vertueux, les oiseaux et les bêtes prodiges apparaîtront, y compris le phénix, le *luan* 鸾<sup>838</sup>, le *qilin* 麒麟<sup>839</sup>, le tigre blanc, le renard à neuf queues, le faisan blanc, le cerf blanc, et le corbeau blanc »<sup>840</sup>.

Néanmoins, le renard devient progressivement un personnage négatif sous la plume des lettrés. A l'époque des Royaumes combattants, les renards étaient « pervers » : « Sur une colline de quelques pas ou de quelques toises, un gros animal ne peut se cacher, mais le renard [pervers] y trouve son bonheur »<sup>841</sup>. De plus, la faculté de métamorphose du renard permet aux écrivains chinois de commencer à accorder un

---

<sup>835</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>836</sup> DAI, Sheng, *Liji, traduit et annoté par YANG Tianyu*, Shanghai, Shanghai Classics Publishing House, 2004, p. 65. Traduction personnelle.

<sup>837</sup> WANG, Bao, *Sizi Jiangde Lun*, disponible sur : <https://zh.m.wikisource.org/zh/四子讲德论> (consulté le 27 mai 2020). Traduction personnelle.

<sup>838</sup> Un oiseau mythologique.

<sup>839</sup> Un animal hybride issu de la mythologie chinoise.

<sup>840</sup> BAN, Gu, *Baihu Tongyi*, disponible sur : <https://zh.m.wikisource.org/wiki/白虎通/卷05> (consulté le 27 mai 2020). Traduction personnelle.

<sup>841</sup> Zhuangzi, *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu, op.cit.*, p.186. Nous estimons que la traduction de « renard pervers » est plus appropriée que celle de « renard rusé ».



caractère de libertinage au renard. Les renards commencent alors à « se transformer en êtres humains sous la dynastie des Han »<sup>842</sup> selon Ji Yun. L'écrivain Guo Pu 郭璞 (276-324) résume dans son œuvre intitulée *Xuanzhong Ji* 玄中记 les règles de métamorphose du renard :

A l'âge de cinquante ans, le renard peut se métamorphoser en femme. A l'âge de cent ans, il peut se transformer en belle femme, en sorcier, ou en homme pour avoir des relations sexuelles avec des femmes. En outre, il peut savoir des choses à des milliers de kilomètres d'ici. Il excelle à séduire et à fasciner des humains dans le but de les rendre irrationnels. Enfin, à l'âge de mille ans, il peut monter au ciel, et on le nomme le renard céleste.<sup>843</sup>

La métamorphose du renard en femme est le plus souvent employée par les écrivains chinois. Nous constatons que le premier archétype de femme-renarde libertine apparaît dans le *Soushen Ji* (*A la recherche des esprits*) sous le nom d'Azi. Dans le conte, un soldat est séduit par une femme-renarde nommée Azi. Il crie toujours d'un air halluciné « Azi ». A la fin du récit, l'auteur cite l'explication de *Mingshan Ji* 名山记 : « Le renard est l'animal en quoi a été métamorphosée, dans la haute antiquité, une femme lascive appelée Azi. Voici pourquoi beaucoup de ces démons disent s'appeler Azi. »<sup>844</sup> Étant donné que l'archétype d'Azi lie la luxure à l'esprit-renard, celui-ci devient alors le surnom des prostituées et des concubines illégales. Pu compare souvent les prostituées aux renardes dans ses contes : « Les filles publiques sont toutes des renardes »<sup>845</sup>. La mauvaise réputation de la femme renarde sert en fait à mettre en garde les femmes humaines. Selon cette éthique, les femmes devraient toujours respecter la vertu féminine en résistant au désir sexuel.

Parmi les esprits-renards des textes de Pu, les lettrés-renards et les amantes-renardes retiennent notre attention. Les lettrés-renards s'habillent souvent comme des anciens lettrés chinois. Quant à leur érudition, il suffit de lire quelques descriptions de l'auteur pour la comprendre :

Il s'acquittait de sa tâche avec diligence, se révélant d'un savoir et d'une compétence fort au-

---

<sup>842</sup> Ji, Yun, *Yuewei Caotang Biji* (*Notes de la chaumière des observations subtiles*), *op.cit.*, p. 206. Traduction personnelle.

<sup>843</sup> LI, Fang, *Taiping Guangji* (*Grand Recueil de l'ère de la Grande Paix*), Beijing, Zhonghua Book Company, 1986, p. 3652. Traduction personnelle.

<sup>844</sup> GAN, Bao, *A la recherche des esprits*, traduit du chinois, présenté et annoté sous la direction de Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1992, p. 193.

<sup>845</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, *op.cit.*, p. 679.

dessus d'un quelconque lettré.

« Hushi (Monsieur Goupil) »

Les connaissances du vieil homme étaient étonnamment profondes et étendues. C'étaient fleurs ciselées et gravures fines qui trouvaient une nouvelle fraîcheur en sortant de ses lèvres. Il lui arrivait d'approfondir si merveilleusement le sens des classiques que l'on se sentait complètement dépassé.

« Yuqian (Pluie des sapèques) »<sup>846</sup>

Avec ces exemples, nous relevons un point significatif : la majorité des esprits-renards savants sont tous des renards mâles. Dans la Chine ancienne, seuls les hommes avaient le droit de faire des études et de passer des examens impériaux : c'est pourquoi ces lettrés-renards sont en fait le « Double » des lettrés humains. Ainsi, dans ces contes, lorsque les lettrés apprécient le talent littéraire de ces esprits-renards, c'est en fait eux-mêmes qu'ils apprécient. Ce genre de contes chinois est une compensation fictive de l'échec de la carrière officielle des lettrés dans la vie réelle. Ils aiment fréquenter des hommes. Dans « Hushi (Monsieur Goupil) », le lettré-renard a un entretien « franc et ouvert »<sup>847</sup> avec le maître de maison, et celui-ci le traite comme autrefois malgré sa différence d'espèce. Ils ont une amitié si profonde que l'esprit-renard souhaite demander en mariage la fille du maître, ce qui nous rappelle les histoires d'amour tragique de Duan. La race n'est plus le problème qui entrave l'amour ou le mariage entre un esprit et un être humain, c'est probablement parce que l'esprit-renard est en fait le « Double » de l'homme, la différence de race est ainsi affaiblie.

Par ailleurs, certains hommes-renards entretiennent des relations d'adultère avec des femmes humaines grâce à leur capacité de séduction, tout comme l'esprit-renard dans « Gu'er (Fils de marchand) ». Il nous semble intéressant de noter que les hommes-renards qui entretiennent une relation amoureuse avec des femmes humaines sont tous maléfiques, tandis que la plupart des femmes-renardes qui ont une aventure amoureuse avec des lettrés sont belles, bienveillantes et talentueuses. De ce fait, une rencontre amoureuse entre une femme-humaine et un homme-renard est immorale et interdite chez Pu : seuls les hommes humains ont le droit d'avoir une aventure

---

<sup>846</sup> *Ibid.*, « Hushi (Monsieur Goupil) », p.350 ; « Yuqian (Pluie des sapèques) », pp. 569-570.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 348.

amoureuse.

Abordons par la suite les amantes-renardes ou, plus généralement, les femmes surnaturelles entretenant une liaison avec des hommes. Celles-ci sont pleines de charme humain. Prenons l'exemple de la revenante Nie Xiaoqian : « Elle [la vieille] n'avait pas achevé sa phrase qu'une fille de dix-sept ou dix-huit ans paraissait, d'une beauté incomparable, autant qu'on pouvait en juger »<sup>848</sup>. Hormis sa beauté incomparable, son entrée en scène n'a rien de spécial, elle est présentée comme une fille ordinaire. En outre, en tant que fantôme qui apparaît souvent dans la nuit, elle peut aussi se manifester en plein jour : « il émanait de sa personne, debout dans la clarté du jour, des charmes d'une séduction plus grande encore que dans la nuit »<sup>849</sup>. Aux yeux de ceux qui ne connaissent pas son identité fantomatique, sa seule étrangeté réside dans sa beauté extraordinaire : « loin de soupçonner un spectre, les convives se demandaient s'ils n'avaient pas sous les yeux une fée, une divine créature »<sup>850</sup>. A la différence du fantôme que l'on imagine – pâle et effroyable, celui-ci est belle comme une créature divine. Le lecteur ne peut jamais savoir qu'il s'agit d'une revenante, à moins que celle-ci ne le dévoile elle-même. A la fin du récit, en qualité de revenante, l'héroïne donne même naissance à deux enfants. A cet égard, il n'y a pas de grandes différences entre cette figure fantomatique et la femme humaine. Tout porte à constater que ce type de femmes surnaturelles sont par essence les Doubles de ces protagonistes masculins, qui sont nés de leurs désirs et qui viennent satisfaire à leurs besoins.

En outre, même si ces femmes surnaturelles appartiennent à l'autre monde, certaines d'entre elles doivent également respecter les anciennes règles morales. Dans « Qingfeng (Phénichette) », par exemple, même si la femme en question appartient à la race des renards, sa famille est aussi conservatrice qu'une famille humaine : son oncle refuse obstinément son amour pour le lettré Geng. En outre, dans « Pianpian (Pianpian, secourable sylphide) », Luo Zifu est gravement malade, et il est sauvé par une belle immortelle. De plus, cette rencontre amoureuse lui donne un fils.

---

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 211.

Tout au long de l'histoire, il nous est difficile de comprendre la distance qu'une immortelle doit garder vis-à-vis d'un être humain. Lorsque Luo souhaite retourner dans le monde humain, l'héroïne ne veut pas s'y rendre avec lui. Cependant, nous constatons paradoxalement un certain esprit mondain de l'héroïne. Lors de la cérémonie du mariage de son fils, l'immortelle chante une telle chanson :

J'ai beau fils mais ne convoite noble emploi  
J'ai belle fille et ne désire taffetas  
Ce soir laissons-nous donc tous aller à la joie  
Buvons et mangeons en ton honneur, bon seigneur !<sup>851</sup>

D'après cette chanson, nous remarquons qu'elle ne se soucie ni des honneurs ni de la richesse. Cependant, paradoxalement, elle concentre son attention aux honneurs de son fils : elle dit que son fils porte sur le visage « tous les signes de la chance » et qu'il deviendra certainement celui parmi les « plus hautes dignités »<sup>852</sup>. De plus, elle laisse son fils entrer dans le monde humain, car les « honneurs et richesses »<sup>853</sup> l'attendent. En fait, ce paradoxe est présent chez l'auteur même. D'une part, il est déçu de ne pouvoir obtenir une certaine renommée aux examens impériaux, mais d'autre part, il désire fortement obtenir honneurs. C'est en raison de ce paradoxe qu'il crée des figures surnaturelles, dans le but d'apporter de l'affection à de pauvres lettrés, comme lui-même. Tout au moins, dans ce monde fictif, les lettrés peuvent réussir à l'aide d'un pouvoir surnaturel.

Par ailleurs, l'humanisation des femmes surnaturelles nous permet de nous sentir plus proches d'elles et d'oublier leur appartenance à l'autre monde. C'est la raison pour laquelle les héros ne craignent pas ces femmes. Citons quelques exemples ici :

Un fantôme ne me ferait pas peur, et moins encore une renarde, pourvu que j'aie la chance de rencontrer une fille aussi belle que toi.

« Qingmei (Demi-renarde, double dévouement) »

Il savait bien que c'était une renarde, mais elle lui plut si fort qu'il ne put se retenir de la héler brusquement.

« Fenzhou hu (La Renarde de Fenzhou) »

Il pensa tout de suite que c'était une revenante, mais elle lui plaisait tant qu'il la tira par la

---

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 497.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 497.

manche pour la faire asseoir.

« Lin Siniang (Poème de revenante) »<sup>854</sup>

En tous les cas, étant donné que ces Doubles-amantes n'appartiennent pas au monde humain, elles peuvent poursuivre l'amour selon leur propre volonté. Ainsi, elles prennent souvent l'initiative de frapper à la porte de la maison d'un lettré solitaire au milieu de la nuit. Leur désir et leur alliance ne sont plus liés à la vertu féminine, ni au rang social de la famille, ni aux exigences des parents, car ces femmes surnaturelles se trouvent hors de portée des normes sociales, comme Hans-Jörg Uther le fait remarquer :

The fox also appears as a divine or demonic being in mythical narratives of China, Korea, and Japan (Lewinsky-Sträuli 1990). The qualities attributed to the animal's behavior and physical appearance have their roots especially in the belief that the fox can change into a charming woman or vice versa. The vixen (= courtesan) appears as the counter image of the traditional system of marital relations (Levi 1985). Her beauty and desire, together with deceit, have to be seen in analogy to the behavior of a beautiful woman standing outside societal norms (Mathieu 1985).<sup>855</sup>

#### **4 La personnification chez Ye Shengtao : homme sous forme d'animaux et de choses inanimées**

Dans les contes de Ye, nous trouvons principalement la personnification d'animaux, de plantes et d'autres objets naturels ou artificiels, par exemple, les hirondelles, la lune, les nuages, les carpes et le mégaphone. A la différence des esprits surnaturels de Duan et de Pu, qui sont des objets naturels ayant la faculté de se métamorphoser en humains, les personnages surnaturels dans les récits de Ye préservent leur forme originelle tout en possédant des sentiments et un langage humain.

Il se peut que la personnification des personnages non humains remonte en fait à *Shijing* (*Classique des vers*) (XI<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles av. J.-C.). En effet, le poème intitulé « Chi Xiao (Hibou) » dépeint la mésaventure d'une oiselle. Celle-ci accuse le hibou d'avoir

---

<sup>854</sup> *Ibid.*, « Qingmei (Demi-renarde, double dévouement) », p. 507 ; « Fenzhou hu (La Renarde de Fenzhou) », p. 301 ; « Lin Siniang (Poème de revenante) », p. 331.

<sup>855</sup> Uther, Hans-Jörg, « The fox in world literature : Reflections on a "Fictional Animal" », *Asian Folklore Studies*, vol. 65, no. 2, 2006-01-01, p. 140.

enlevé son enfant et de détruire son nid. Dans ce poème, c'est toujours l'oiselle qui prend la parole, ce qui en fait donc l'une des premières personnifications de personnages non humains dans les poèmes chinois. En outre, dans la prose chinoise, ce sont les fables qui emploient le plus souvent la personnification de personnages non humains. Par exemple, dans *Zhanguo Ce* 战国策 (*Stratagèmes des Royaumes combattants*, III<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècles av. J.-C.), il y a une fable qui évoque un renard empruntant le prestige du tigre et une autre qui narre une querelle entre une bécasse et une huître. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la personnification de personnages non humains revient souvent dans les *tonghua*. Le célèbre conteur Heyi 贺宜 le fait remarquer dans la préface de *Tonghua Xuan* (*Tonghua choisis*) :

Qu'importe celui qui se trouve dans le ciel : soleil, lune, étoiles, vent, givre, pluie ou neige ; qu'importe lesquels se trouvent sur la terre : oiseaux, bêtes, insectes, poissons, fleurs, plantes, bois ou pierres ; et qu'importe qu'ils soient animés ou inanimés, tangibles ou intangibles, objets concrets ou pensées abstraites, ils peuvent tous être personnifiés. Avec la personnification, ils peuvent apparaître dans les *tonghua* en tant que personnages dotés de capacités de réflexion, de parole, de comportement et d'un certain tempérament. Telle est l'une des caractéristiques des *tonghua*. En tant que technique artistique, la personnification est également utilisée dans d'autres œuvres littéraires et artistiques. Cependant, son emploi dans celles-ci n'est pas aussi courant que dans les *tonghua*.<sup>856</sup>

Nous remarquons que la personnification des personnages non humains dans les textes de Ye, ou d'un point de vue plus large, dans la plupart des *tonghua* du début du XX<sup>e</sup> siècle, est étroitement liée aux contes étrangers traduits en Chine. Grâce à l'introduction d'un grand nombre de contes étrangers dans lesquels les oiseaux et les bêtes étaient doués de parole, les chercheurs littéraires et ceux appartenant au domaine de l'éducation en Chine ont lancé un débat sur « les oiseaux et les bêtes qui parlent » dans les années 1920 et 1930. En 1920, Zhou Zuoren a publié un article intitulé « La littérature d'enfance » dans lequel il a proposé d'écrire des histoires où les chiens et les chats pouvaient parler afin d'attiser l'engouement des enfants. Peu de temps après, un certain professeur<sup>857</sup> a critiqué cette proposition. Celui-ci estimait que si les enfants lisaient ce genre d'histoires, ils en resteraient aux chiens et aux chats :

---

<sup>856</sup> GUO, Moruo, BA, Jin, *et al.*, *Tonghua Xuan* (*Tonghua choisis*), Shanghai, Shanghai Educational Publishing House, 1978, p. 3. Traduction personnelle.

<sup>857</sup> Nous ne savons pas le nom de ce professeur, cf. l'ouvrage dans la note de bas de page suivant.

Les enfants ne peuvent pas rester petits pour toujours. Si jamais ils lisaient ces histoires personnifiées lorsqu'ils étaient petits, ils ne seraient pas dignes de devenir les maîtres du monde, sans parler de nos citoyens chinois après qu'ils ont fini leurs études. Ne seraient-ils pas des citoyens félins, canins ?<sup>858</sup>

Zhou Zuoren a réfuté rapidement cette critique, et de nombreux chercheurs ont répondu à cette contestation de la personnification des chiens et des chats. Luxun considérait cette contestation comme « des ennuis inutiles »<sup>859</sup>. Ye Shengtao a répondu à ce débat par le biais d'un *tonghua* intitulé « Niaoyan Shouyu (Les oiseaux et les bêtes qui parlent) ». Même si ce texte n'est pas inclus dans le recueil que nous étudions, nous pouvons constater que Ye est toujours un fervent partisan de la personnification de personnages non humains. Comme nous pouvons le voir, dans *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, parmi les vingt-trois *tonghua*, les protagonistes sont des personnages personnifiés dans sept textes, tandis que c'est le cas de six textes en ce qui concerne les personnages secondaires. Autrement dit, plus de la moitié des *tonghua* se tournent vers l'anthropomorphisme.

Cependant, ces personnages personnifiés sont différents des esprits surnaturels présents dans les *zhiguai xiaoshuo*. En effet, les personnages personnifiés selon Ye contiennent à la fois des caractéristiques humaines et non humaines. Prenons l'exemple de « Daocao Ren (L'Épouvantail) » : dans ce texte, l'épouvantail n'est que le témoin de la vie misérable du peuple, il n'a pas la capacité de remédier à leurs souffrances. En tant qu'épouvantail, il reste immobile, planté au milieu des cultures. En revanche, étant donné que les esprits surnaturels dans les contes de Duan et de Pu disposent de la faculté de se métamorphoser en êtres humains, ceux-ci peuvent se débarrasser des restrictions de leur forme originelle, tel est le cas des femmes-renardes. Après s'être transformées en belles femmes, celles-ci peuvent bouger, parler et rencontrer des lettrés. En revanche, la personnification de personnages non humains dans les contes de Ye préfère conserver certaines restrictions.

---

<sup>858</sup> JING, Sheng, « Tonghua yu Lunchang (Tonghua et éthique) », *Chenbao Fukan (Supplément du Journal matinal)*, 1924. Jing Sheng est le nom de plume de Zhou Zuoren. Traduction personnelle.

<sup>859</sup> Luxun, « *Yonggan de Yuehan Yi Houji* (Postface de la correction de la traduction de *Yonggan de Yuehan*) », dans WANG Quangen (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping (Shang) (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire (1)*, Taiyuan : Hope Publishing House, 2015, p. 216. Traduction personnelle.

## 5 Les types de personnages surnaturels dans les contes français et chinois

Les analyses que nous avons menées sur les personnages surnaturels nous offrent une certaine idée de la connexion qui lie tout naturellement les personnages surnaturels de Marie de France et de Charles Perrault. Ceux-ci se ressemblent en partie, tels que les fées et les animaux personnifiés. Cependant, ils se différencient par leurs fonctions et leurs rôles au sein des récits. Par exemple, la seule fée chez Marie est l'amante féerique du protagoniste, tandis que les fées chez Perrault jouent principalement le rôle de marraines remplissant la fonction de donateur et (ou) d'auxiliaire. Parallèlement, certains animaux sont impliqués dans ces deux recueils français. D'une part, il est question de la métamorphose d'êtres humains en animaux, par exemple, Bisclavret, qui se transforme en loup. Néanmoins, ce motif de la métamorphose de l'être humain en animal est absent chez Perrault, il est plutôt question chez celui-ci d'animaux personnifiés. Par exemple, le Chat botté prend l'apparence d'un chat qui parle et porte des bottes tout comme les hommes. Concernant la personnification des personnages dans les lais de Marie, nous ne trouvons en fait qu'un seul personnage : la *bisse*, qui est douée de parole mais possède une forme animale. Dans le cadre narratif, la biche blanche sert à guider le protagoniste vers l'autre monde. Outre cela, les personnages surnaturels des lais de Marie sont d'une nature moins variable que ceux de Perrault. A ces derniers s'ajoutent également le dieu Jupiter, l'ogre, le nain et les dragons. Il est à noter que les marraines fées (douze fées dans cinq contes) et les ogres (douze ogres et ogresses dans trois contes) apparaissent si fréquemment chez Perrault qu'ils forment des stéréotypes de contes. De plus, dans les contes de Perrault, ces personnages surnaturels servent à aider ou à entraver le protagoniste au cours de son aventure.

En ce qui concerne le corpus chinois, nous constatons que les types de personnages surnaturels de chez Duan et Pu sont similaires. Ceux-ci peuvent être divisés en trois catégories, à savoir les *shenxian* (divinités et immortels), les *gui* (fantômes) et les *jingguai* (esprits). Cependant, la limite entre ces trois types de personnages surnaturels n'est pas très claire, par exemple, le génie tutélaire appartient à la fois au système divin et au système infernal, et certains esprits-renards sont



nommés *huxian* 狐仙 (immortel vulpin), tel est le cas du renard dans « Yuqian (Pluie de sapèques) », qui devient immortel. Qui plus est, les différences entre certaines femmes-renardes et certains fantômes féminins sont floues dans les récits de Pu, car leurs similitudes se multiplient, tant au niveau de leur apparence humanisée que de leur comportement libertin. Ainsi, la conclusion de Kang Xiaofei pourrait être reprise ici :

In Ming-Qing texts, foxes and ghosts are still closely related, and they are either members of the same family or rivals with similar capacities. ... fox spirits and ghosts were both considered weaker than gods, and could inflict harm upon only individuals and families, not large communities. [...] When receiving offerings, foxes and ghosts maintained an equal exchange relationship with human worshippers and catered to personal and often forbidden needs. Like their predecessors in medieval times, both foxes and ghosts were considered the cause of a particular kind of illness : through sexual intercourse they would drain men's *yang* essence and endanger their lives.<sup>860</sup>

Si nous prenons en compte les personnages humains, nous constatons que leur relation mutuelle devient plus complexe, car les personnages humains et les fantômes peuvent vivre ensemble dans le monde humain. L'âme humaine peut voyager dans l'au-delà alors que les fantômes peuvent vivre comme des êtres humains sans susciter la suspicion des personnages humains. Ainsi, il est parfois difficile pour nous de distinguer les personnages fantomatiques des personnages humains. Ce désordre relationnel entre les personnages dévoile la tradition d'entremêlement des divinités, des fantômes et des esprits. Luxun en fait la remarque dans son ouvrage intitulé *Brève histoire du roman chinois* :

Chez les anciens, bien qu'une distinction existât entre les divinités du Ciel ("*tianshen*") et de la terre ("*diqui*") d'une part, et âmes des hommes morts ("*rengui*") d'autre part, on n'en croyait pas moins que les fantômes pouvaient devenir des dieux. Hommes et dieux étant ainsi entremêlés, les religions primitives ne purent jamais s'extraire complètement de leur dépouille originelle ; elles continuèrent à exister, mêlées aux légendes qui apparaissaient de manière incessante.<sup>861</sup>

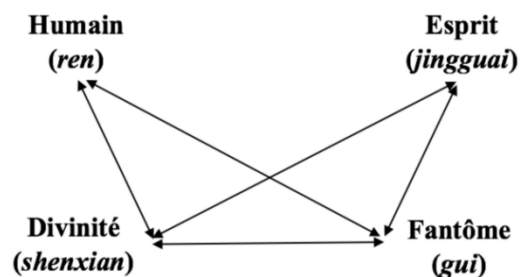
En fin de compte, cette confusion provient du lien à la fois étroit et complexe entre divinités, fantômes, esprits et humains. L'immortalité correspond à l'ascension de

---

<sup>860</sup> KANG, Xiaofei, *The Cult of the Fox : Power, Gender, and Popular Religion in Late Imperial and Modern China*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 74.

<sup>861</sup> Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, *op.cit.*, p. 34.

l'humain, tandis que le fantôme correspond à la déchéance de celui-ci. Qui plus est, le fantôme peut se réincarner en être humain ou s'élever au niveau céleste s'il fait suffisamment des actions charitables. La divinité peut également tomber au statut d'être humain ou de fantôme si celle-ci reçoit un châtement. D'ailleurs, l'esprit est considéré comme étant au même niveau ou au niveau inférieur que l'être humain. Ainsi, sa relation avec la divinité et le fantôme est identique à celle de l'être humain. Somme toute, leurs relations – humain-divinité-fantôme, esprit-divinité-fantôme – sont interchangeableables. Par le biais de ces personnages surnaturels, le créateur littéraire brise ainsi les frontières entre le monde humain et les mondes imaginaires.



Néanmoins, les *tonghua* de Ye n'impliquent ni divinités (immortels), ni fantômes, ni esprits. Ceci est étroitement lié au contexte de l'époque. A l'orée du XX<sup>e</sup> siècle, le Mouvement du 4 mai déclenche une vague de réformes idéologiques. Selon certains jeunes intellectuels progressistes, les divinités (immortels), les fantômes et les esprits appartiennent au domaine de la superstition. Bien que la personnification des animaux et des plantes dans les *tonghua* soit également impliquée dans le débat sur la question de la superstition, ce mode d'écriture obtient tout de même le soutien de la plupart des écrivains.

## 6 Le motif de la métamorphose dans les contes français et chinois

La métamorphose est une compétence surnaturelle qui apparaît couramment dans les genres littéraires susmentionnés. Cependant, celle-ci se différencie malgré tout par son mode de transformation au sein de nos corpus français et chinois. Dans les lais de Marie, la métamorphose est davantage une déchéance de l'être humain, par exemple, le loup-garou (Bisclavret) est la métamorphose involontaire de l'homme en loup.

Dans « Yonec », bien que la poétesse ne le précise pas, il semble pertinent de supposer que le mode de la métamorphose soit plutôt du chevalier vers l’oiseau, car cela lui permet de rencontrer la dame enfermée dans sa chambre. Néanmoins, cette faculté de se transformer en animal est considérée par certains chercheurs comme une punition divine. Ainsi, la métamorphose servirait à gêner les dévots.

Toutefois, chez Perrault, la métamorphose est plus diversifiée. En effet, hormis la métamorphose liée à la forme humaine et à la forme animale, il s’agit encore de métamorphose liée aux déguisements. Dans « Peau d’Asne », la princesse devient la Peau d’âne. Cendrillon se transforme en la plus belle des princesses avec l’aide de sa fée marraine. Dans ces deux cas, la métamorphose remplit plutôt une fonction narrative : la métamorphose en Peau d’âne permet à la princesse de s’évader sans se faire reconnaître, tandis que la métamorphose de Cendrillon rend possible sa rencontre avec le prince. Ainsi, dans « Peau d’Asne », la métamorphose physique reflète la déchéance sociale, alors que dans « Cendrillon », la métamorphose physique en question élève l’héroïne au statut royal. De plus, la métamorphose de l’ogre dans « Le Chat botté » permet au Chat botté de tuer ce dernier lorsque l’ogre se transforme en souris. Nous pouvons noter ici que le motif de la métamorphose devient chez Perrault une technique narrative permettant de transmettre un effet de merveilleux.

En plus de métamorphoses physiques, la femme de Bisclavret subit une métamorphose morale. Après s’être rendu compte de la bestialité de son mari, celle-ci est prise de panique :

La bestialité de Bisclavret représenterait pour la femme une maladie atroce, punitive, pratiquement inguérissable et répugnante. Pire encore elle peut [...] être contagieuse ou dériver. Elle pourrait aussi symboliser sa propre sauvagerie à elle.<sup>862</sup>

Donc, ce qui la rend tellement anxieuse, ce n’est pas seulement la bestialité dissimulée par son mari, mais aussi l’influence de cette bestialité sur elle-même. Le fait qu’elle accepte un mari doué de bestialité signifie qu’elle est également douée d’une certaine bestialité :

---

<sup>862</sup> BIBRING, Tovi, « Sexualité douteuse et bestialité trompeuse dans Bisclavret de Marie de France », *op.cit.*, pp. 6-7.

Ceci est possible puisque en acceptant l'animal dans son lit, la dame admet qu'elle aussi a un désir animal correspondant à celui de celui de son conjoint, partie idéologique de son corps. Ce désir-là est un désir diabolique, interdit et discourtois.<sup>863</sup>

C'est pourquoi elle ne veut plus coucher avec son mari : « Ne voleit mes lez lui gisir » (v. 102). En outre, la bestialité de son mari lui fait perdre sa qualité noble. En tant que dame noble, celle-ci a besoin d'un gentilhomme comme mari et non un loup-garou. Ainsi, elle tente de se séparer de son mari : « En maint endroit se purpensa / Cum ele s'en puïst partir » (vv. 100-101). Afin de défendre sa noblesse et sa courtoisie, elle doit faire disparaître son mari-loup. En profitant de la complaisance du chevalier-serviteur, elle piège son mari en enlevant ses vêtements, ce qui permet à l'héroïne d'échapper à cette situation difficile et pressante. Dans cette optique, sa mauvaise intention la transforme moralement en bête. Elle perd sa raison humaine en décidant d'exclure son mari de la société humaine pour toujours. Finalement, elle perd son nez en tant que punition. En effet, son apparence dévoile « sa bestialité – même sous forme humaine »<sup>864</sup>. Tout comme son mari sous forme de loup, elle est chassée de la société humaine où elle vit : « La femme ad del país ostee / E chaciee de la cuntree » (vv. 305-306). A cet égard, « elle reprend symboliquement les métamorphoses de Bisclavret »<sup>865</sup>. Pareille à la métamorphose prédestinée de Bisclavret, ce châtiment physique engendre un destin malheureux pour nombre de femmes de son lignage : elles naissent et vivent sans nez (vv. 312-314).

Par ailleurs, dans les contes de Duan et de Pu, la métamorphose évoque souvent une ascension des animaux, des plantes et/ou des minéraux : ceux-ci peuvent se métamorphoser en êtres humains après une longue période de culture physique et morale. Autrement dit, selon ces deux conteurs chinois, la métamorphose n'est pas une faculté offerte par un dieu ou un démon, mais plutôt une capacité que l'on peut cultiver soi-même. Comme Pu l'affirme à la fin de « Lianxiang (Fragrance de Lotus) » : « Mais obtenir un corps humain, n'est-ce pas ce qu'il y a de plus difficile au monde ? »<sup>866</sup> Nous constatons ici que les divinités s'attachent au bas monde, que les

---

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>865</sup> *Idem.*

<sup>866</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 280.

esprits surnaturels désirent vivre avec les humains, et que les fantômes aspirent à retourner dans ce monde mortel.

En apparence, ces personnages métamorphosés, tant français que chinois, sont tous créés sur la base des êtres humains. Cependant, chez Marie, la métamorphose d'un être humain en animal serait plutôt une punition divine selon le christianisme. En revanche, dans les contes de Duan et de Pu, la métamorphose d'un animal (d'un végétal ou d'un minéral) en être humain est une récompense de ses propres efforts.

Tout compte fait, l'allusion à la métamorphose de ces personnages nous permet de compliquer ou de simplifier leurs images. Par exemple, dans les lais de Marie :

c'est un peu l'animal au service de l'homme, comme compagnon ou comme gibier. Mais c'est surtout l'animal qui révèle l'homme à lui-même, par le reflet de l'allégorie, par l'imitation de la fable, par l'initiation de la plongée romanesque dans l'autre monde à la suite de la bête *faée*, par la question que pose à la nature humaine les confins monstrueux de l'animalité.<sup>867</sup>

Ainsi, le personnage humain métamorphosé en animal chez Marie est régulièrement considéré comme le « Double » de soi. A travers ce « Double » matérialisé en animal, nous rendons compte de la bestialité résiduelle chez l'être humain. La poétesse nous aide à faire face au désir parfois bestial enfoui au plus profond de notre être. Au contraire, dans le corpus chinois, la métamorphose porte surtout sur celle de l'animal vers l'humain. Les auteurs chinois tentent de nous faire découvrir l'humanité à travers ces esprits animaux. En particulier, chez Pu, l'auteur critique souvent les hommes en les comparant avec les esprits, tel est le cas de « Hua Guzi (Florette) ». Le conteur adresse une critique de manière directe : « Presque rien ne différencie l'homme et l'animal, disait Mencius, un sujet de discussions restées sans conclusion. En matière de gratitude, il est bien des hommes que les animaux couvriraient de honte. »<sup>868</sup>

Enfin, en ce qui concerne le mode de métamorphose, chez Marie<sup>869</sup>, il s'agit d'un

---

<sup>867</sup> ZINK, Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », dans Francis CERDAN (dir.), *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15<sup>e</sup> congrès*, Toulouse, vol. 15, no.1, 1984, p. 70.

<sup>868</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 718.

<sup>869</sup> Ici nous ne parlons plus de la métamorphose chez Perrault, car la métamorphose des héroïnes est plutôt un changement d'apparence, leur nature humaine ne change pas. Quant à la métamorphose de l'ogre dans « Le Chat botté », nous classons souvent l'ogre dans la catégorie des monstres. Autrement dit, il est doté de plus de bestialité. Donc, sa métamorphose en animal ne change pas sa nature bestiale.

mode comme suit : « homme-animal-homme ». Bisclavret et Muldumarec subissent tous deux une métamorphose animale et ils reprennent finalement leur forme humaine. Cependant, dans les ouvrages de Duan et de Pu, après s'être métamorphosés en humains, les animaux et/ou les plantes ne reprennent plus leur forme non humaine, à moins que ceux-ci ne doivent s'enfuir sous leur forme originelle. Ceci correspond donc au mode de métamorphose « animal (plante)-homme ». Ces deux modes de métamorphose convergent vers la même conclusion : l'homme, ou plutôt l'humanité, se situe toujours au centre du monde littéraire. Les personnages surnaturels sont une illusion de l'homme, mais la vérité de l'humanité.

### **Synthèse**

Nos analyses apportent quelque lumière sur les personnages surnaturels dans nos corpus français et chinois. Malgré leurs pouvoirs magiques, ces personnages sont toujours étroitement liés aux humains, et la plupart sont considérés comme le « Double » des hommes. Autrement dit, les personnages surnaturels sont par essence la « métamorphose » des hommes. Qu'il s'agisse de la fée, du loup doué de parole, de la divinité ou du fantôme, ceux-ci dévoilent en fait différentes facettes de l'humanité. Dans le cadre narratif, ils permettent aux contes français et chinois de s'inscrire dans un registre merveilleux ou étrange. En outre, par rapport aux personnages référentiels du chapitre précédent, les personnages surnaturels nous permettent de dévoiler la vérité de l'humanité à travers une interprétation surnaturelle et non une explication rationnelle. De ce fait, nous pouvons relever que la raison et la sociabilité constituent l'humanité qui se maintient chez l'homme, tandis que le cannibalisme et le désir démesuré qui forment une bestialité symbolique de la métamorphose chez les personnages surnaturels. Après avoir examiné ces éléments liés à la mise en scène de l'histoire, nous passerons en revue des thèmes offrant leur signification à une œuvre littéraire. Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur la relation entre le motif et le thème par le biais des contes français et chinois du même type.

## Partie III Comparaison thématique

### Chapitre 7 Des motifs aux thèmes

Dans cette partie consacrée à la comparaison thématique, il nous semble pertinent d'examiner des motifs pour mieux comprendre les thèmes traités dans les textes. Jean-Pierre Martin distingue le motif du thème comme suit :

Si les motifs constituent *la forme du contenu narratif*, il semble préférable de réserver la notion de *thème* pour *la substance du contenu*. [...] le mot *thème* est seul utilisé pour désigner, préalablement à toute mise en forme diégétique, ce que le récit vise à illustrer ou à signifier.<sup>870</sup>

Dans cette optique, quand nous faisons des analyses textuelles, il semble nécessaire de dessiner les thèmes du texte à partir des motifs en liant ainsi « la forme du contenu narratif » et « la substance du contenu ».

En outre, nous trouvons, du côté français, deux contes types existant à la fois au Moyen Âge et à l'époque de Perrault : AT « 432. *The Prince as Bird* » et AT « 750A. *The wishes* ». Le lai « Yonec » et le conte « L'Oiseau bleu » de Madame d'Aulnoy appartiennent au type AT « 432. *The Prince as Bird* », tandis que le fabliau intitulé « Les IIII souhaits saint Martin »<sup>871</sup> de l'auteur anonyme (XIII<sup>e</sup> s) et le conte de Perrault « Les souhaits ridicules » relèvent du type AT « 750A. *The wishes* ». Bien que le conte de Madame d'Aulnoy et le fabliau ne soient pas dans notre corpus français, les mêmes motifs qu'ils partagent respectivement avec le lai de Marie de France et le conte de Perrault nous permettent de confirmer encore une fois un lien de parenté éventuel entre les textes médiévaux, comme les lais et les fabliaux, et les contes. Ce qui est intéressant pour l'analyse des transformations du même motif dans différents contextes, c'est de noter que non seulement le sens du motif varie, mais aussi le thème interprété par le motif est différent :

[...] l'environnement où un motif donné est inséré permet une quantité élevée de

---

<sup>870</sup> MARTIN, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017, pp. 92-93.

<sup>871</sup> Il est à noter que le fabliau intitulé « Le Sohait des Vez » de Jean Bodel partage avec ce fabliau le motif de vits. Il pourrait donc être considéré comme une variante de ce type. Mais comme le schéma narratif de ce fabliau de Jean Bodel se distingue du conte de Perrault, nous n'en parlons pas ici.

modifications : le sens même du motif varie dans ce cas, pouvant être dédoublé, renversé, éventuellement subverti jusqu'à devenir comique ; cette richesse sémantique est à l'origine même de tendances thématiques à la fois vastes et souples.<sup>872</sup>

D'ailleurs, le motif « D537. *Transformation by changing clothes* » nous retient l'attention. Il nous semble pertinent d'examiner différents thèmes que ce motif interprète dans nos corpus français et chinois. Enfin, nous tenterons de comparer les contes français et chinois du même type en les situant dans les contextes socio-culturels correspondants : le conte français « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et le conte chinois numéroté « x1.3 » chez Duan, le lai titré « Milun » et le conte chinois intitulé « Yatou (La Petite) ».

## 1 « Yonec » et « L'Oiseau bleu » : AT 432

**AT 432. *The Prince as Bird.*** Visits to the princess. The wicked stepmother. The wound on the window ledge.

**I. *The Bird Lover.*** (a) A prince in the form of a bird flies to a beautiful maiden. (b) When in her presence he becomes a man.

**II. *The Lover Wounded.*** The cruel stepmother (sister) severely wounds him with a knife, a thorn, or glass placed on the window-ledge.

**III. *The Lover Healed.*** (a) The maiden follows her lover and (b) on the way overhears in a conversation of animals or witches how he may be healed. (c) She follows their directions and heals him.<sup>873</sup>

« Yonec » de Marie de France	« L'Oiseau bleu » de Madame d'Aulnoy
<p><b>I. <i>L'amant oiseau.</i></b> (a) Un chevalier sous forme d'oiseau s'envole vers une dame mal mariée. (b) Lors de sa présence, il devient un homme.</p>	<p><b>I. <i>Le remariage du père.</i></b> Le père de l'héroïne Florine épouse une veuve. Celle-ci a une fille nommée Truitonne.</p>
<p><b>II. <i>L'amant blessé.</i></b> Le mari de la dame le blesse sévèrement à l'aide de pièges pleins de pointes acérées placés sur la fenêtre.</p>	<p><b>II. <i>La rencontre entre le prince et la princesse.</i></b> Les deux princesses sont en âge nubile. La belle-mère veut que sa fille épouse le roi Charmant. Mais le prince n'aime que Florine.</p>
<p><b>III. <i>L'amant mourant.</i></b> (a) La dame suit son amant, et elle le trouve mourant. Celui-ci lui donne un anneau magique qui efface le souvenir de son mari. Il meurt enfin.</p>	<p><b>III. <i>La substitution de la mariée.</i></b> La belle-mère remplace la mariée par sa propre fille.</p>
<p><b>IV. <i>La vengeance du fils de l'amant.</i></b> Le fils de la dame et de l'amant oiseau tue son beau-père pour venger son père.</p>	<p><b>IV. <i>L'amant oiseau.</i></b> Lorsque le prince découvre la vérité, il ne veut pas tenir sa promesse de mariage. La fée marraine de Truitonne le transforme en oiseau bleu. (a) Le prince sous forme d'oiseau s'envole vers la princesse Florine.</p>
	<p><b>V. <i>L'amant blessé.</i></b> La marâtre découvre le prince et lui dresse un piège pour le blesser. Le prince pense alors que la princesse le trahit.</p>

<sup>872</sup> TIMELLI, Maria Colombo, « Jean-Pierre Martin, Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée Médiévale 1) », *Studi Francesi* [En ligne], 188 (LXIII | II) | 2019, p. 2, disponible sur : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/19357> (consulté le 25 janvier 2021).

<sup>873</sup> AARNE, Antti et THOMPSON, Stith, *The types of the folktale : a classification and bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, op.cit.*, p. 146.



	<p><b>VI. <i>L'amant guéri.</i></b> Un enchanteur sauve l'oiseau bleu et demande à la fée marraine de lui redonner sa forme humaine. La marraine fée y consent à condition que le prince promette d'épouser Truitonne.</p> <p><b>VII. <i>La recherche de l'amant oiseau.</i></b> Après la mort du roi, la marâtre est tuée par le peuple. La princesse devient reine et part à la recherche de son amant. Lorsqu'elle arrive au château du prince, elle découvre qu'il est sur le point d'épouser sa demi-sœur. Elle échange donc ses bijoux contre un séjour dans le cabinet des Échos en révélant la vérité au prince.</p> <p><b>VIII. <i>Le mariage.</i></b> Le prince découvre enfin la princesse déguisée en souillon. Ils se marient. La demi-sœur est transformée en truie.</p>
--	--

En rapprochant ces deux schémas narratifs, il est facile pour nous de trouver que la trame du conte de Madame d'Aulnoy est beaucoup plus compliquée que le lai de Marie de France. En ce qui concerne les ressemblances, l'amant oiseau constitue le motif le plus important dans les deux textes. Néanmoins, Marie de France n'explique pas pourquoi le chevalier peut se transformer en oiseau ; alors que la métamorphose du prince Charmant en oiseau bleu est précisément interprétée dans l'épisode IV. Le prince préfère devenir un oiseau plutôt que de se marier avec la mariée substituée. Dans cette optique, la transformation du prince incarne sa rébellion contre le mariage forcé. Par ailleurs, il est intéressant de relever que, même s'il s'agit d'un triangle amoureux dans les deux textes, le centre de la relation triangulaire est différent. Chez Marie de France, c'est la dame qui est au centre alors que chez Madame d'Aulnoy c'est le prince.

L'autre motif commun est l'amant blessé. Tous les deux protagonistes sont blessés à cause des pièges, dressés soit par le mari de la dame (« Yonec »), soit par la marâtre de la princesse (« L'Oiseau bleu »). La différence réside dans la réaction des deux protagonistes après avoir été blessés. Muldumarec annonce cette menace de mort à la dame lors de leur première rencontre, il est donc contraint d'accepter la mort à cause de l'amour démesuré de son amie. Au contraire, les pièges qui blessent le prince l'amènent à mettre en doute la loyauté de la princesse. Suite à ces doutes, il souffre à la fois physiquement et psychologiquement. Les plaies physiques semblent

donc symboliser ici une souffrance amoureuse. Cela nous évoque de plus la blessure incurable de Guigemar, celle-ci projette « son manque d'intégrité »<sup>874</sup> – indifférence à l'amour. Finalement, le destin des deux blessés s'oppose : Muldumarec meurt tandis que le prince Charmant est guéri par un enchanteur.

F. Gardès-Madray et CH. Tronc pensent que la différence essentielle entre ces deux textes se trouve dans une « axe du désir » :

[...] la détermination de l'axe du désir fait apparaître une différence importante entre les deux récits : dans Y, l'axe du désir est la recherche de l'amour vrai [...] Dans O, l'axe du désir est aussi la recherche de l'amour vrai, mais à la différence d'Y, cet amour est étroitement inscrit dans le temps humain ; l'objet de la quête est un mariage d'amour.<sup>875</sup>

En se référant aux deux tableaux établis par ces deux chercheurs, nous faisons nous-mêmes deux schémas pour éclaircir la différence thématique entre ces deux récits.

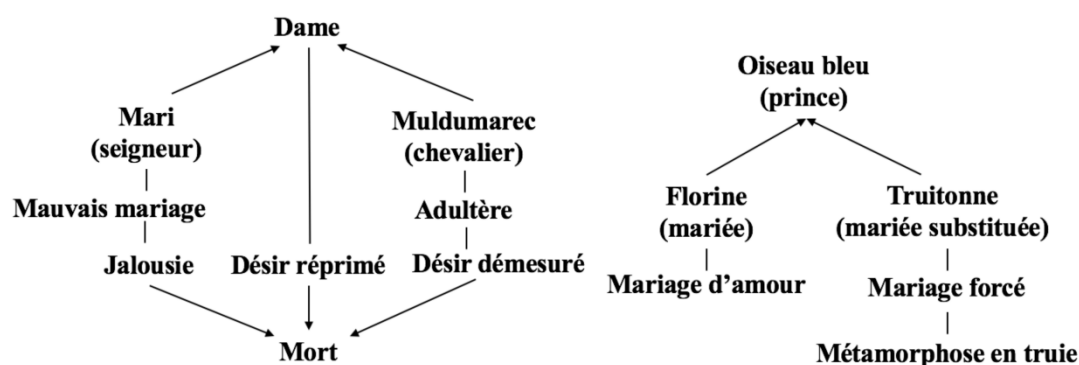


Schéma 1 : « Yonec »

Schéma 2 : « L'Oiseau bleu »

Dans « Yonec », la jalousie, le désir réprimé et le désir démesuré mènent tous à la mort. Le dénouement tragique des trois personnages dans cette relation triangulaire suggère que l'« amour vrai » de la dame et du « chevalier-oiseau » « au mépris du mariage et de sa réalité sociale »<sup>876</sup> soit en tous les cas merveilleux. La mort et le merveilleux justifieraient l'impossibilité de l'amour vrai dans la réalité sociale. Seul dans un monde médiéval rempli de merveilleux nous pouvons trouver l'amour vrai et le désir comblé. En outre, dans « L'Oiseau bleu », il s'agit de conflit entre le mariage

<sup>874</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France, op.cit.*, p. 23.

<sup>875</sup> GARDES-MADRAY, Françoise et TRONC, CH., « Marie de France : Lai d'Yonec ; Marie Catherine, baronne d'Aulnoy : L'Oiseau bleu ; variantes et invariants d'un schème actantiel », dans Charles Camproux et Centre d'études occitanes (dir.), *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, tome 1, Montpellier, C.E.O, 1978, pp. 373-374.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 373.

amoureux et le mariage forcé. Cependant, ce n'est plus la fille qui se rebelle contre le mariage forcé comme chez Perrault (« Peau d'Asne »), c'est le prince qui entreprend son aventure amoureuse. Notons que le prince signifie le pouvoir patriarcal, à savoir qu'il a le droit de disposer de sa propre destinée. C'est à cause du pouvoir merveilleux de la fée opposante que le prince devient un rôle soumis. Le renversement du rôle soumis nous permet de constater une aventure amoureuse « [définie] par les règles d'une galanterie fille de la préciosité »<sup>877</sup>.

## 2 « Les IIII souhaits saint Martin » et « Les souhaits ridicules » : AT 750A

**AT 750A. *The wishes.*** Christ and Peter grant a poor peasant who has received them hospitably three good wishes ; the rich one, however, they grant three evil wishes.

**I. *Hospitality Rewarded.*** (a) Christ and Peter (a god, or other supernatural being) reward hospitality and punish the opposite. (b) A limited number of wishes will be fulfilled.

**II. *The Wishes.*** (a) The hospitable person uses his three wishes wisely ; the inhospitable in his anger makes two foolish wishes (e.g. his horse's neck broken, his wife stuck to the saddle) and must use the third to undo them ; or (b) the same with one wish : to keep doing all day what you begin ; one gets good linen all day, while the other throws water on the pig ; or (c) a husband given three wishes transfers one to his wife who wastes it on a trifle ; in his anger he wishes the article in her body and must use the third to get it out.<sup>878</sup>

### « Les IIII souhaits saint Martin » de Jean Rychner

**I. *L'invocation récompensée.*** Saint Martin offre quatre souhaits à un vilain qui l'invoque tous les jours.

**II. *Les souhaits.*** Les quatre souhaits sont perdus. Le vilain accorde le premier vœu à sa femme. Celle-ci souhaite que son mari soit chargé de vits. Le mari utilise alors le deuxième souhait pour que sa femme soit pleine de cons. Puis, le troisième est employé pour que le mari n'ait pas de vit et que la femme n'ait pas de con. Le dernier vœu permet un retour à la normale.

### « Les souhaits ridicules » de Perrault

**I. *La plainte du bûcheron.*** Le bûcheron se plaint toujours de sa pauvreté. Jupiter se présente devant le bûcheron en lui donnant trois vœux à exaucer.

**II. *Les souhaits.*** Les deux premiers vœux faits par le bûcheron sont insensés. Le premier sert à demander une aune de boudin. Le deuxième est utilisé pour qu'une aune de boudin s'attache au nez de sa femme, car il ne supporte pas les reproches de celle-ci. Finalement, il doit employer le troisième vœu pour que sa femme redeviene comme avant.

Joseph Bédier fait un classement synoptique de différentes versions du fabliau des « SOUHAITS SAINT-MARTIN »<sup>879</sup> dans son ouvrage intitulé *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen âge*. Il compte vingt-deux variantes et résume cinq formes principales de ce conte. Le conte de Perrault se trouve alors dans le « E'-I-c », tandis que le fabliau intitulé « Les IIII souhaits saint Martin »

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>878</sup> AARNE, Antti et THOMPSON, Stith, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen*, op.cit., pp. 254-255.

<sup>879</sup> Il est intéressant de trouver qu'une fable de Marie de France figure aussi dans la liste des variantes : Fable XXIV, *Dou Vilain qui prist un folet*.

figure dans le « E'-III-g ». Selon Joseph Bédier, dans ces deux textes, c'est la femme qui « forme et gâche le premier souhait » (E'), mais de façon différente. Dans le conte de Perrault, c'est en fait le mari qui souhaite premièrement « par distraction ou futilité »<sup>880</sup> ; alors que dans le fabliau, c'est la femme qui forme le souhait « par sensualité »<sup>881</sup>. Malgré cette différence de celui qui gâche le premier souhait, la perte de tous les trois (quatre) souhaits est analogue dans les deux textes. D'ailleurs, Marc Soriano suppose la liaison entre le conte de Perrault et les matières médiévales<sup>882</sup> en repérant le caractère « peu galant » du conte :

Si vous estiez moins raisonnable,  
Je me garderois bien de venir vous conter  
la folle & peu galante fable.<sup>883</sup>

La « peu galante fable » nous laisse présumer que le remplacement des vits du fabliau par l'aune de boudin est symbolique. L'interprétation licencieuse de celle-ci est déjà justifiée par de nombreuses recherches.

Par ailleurs, Perrault met en relation son conte et la fable de La Fontaine « Jupiter et le Métayer »<sup>884</sup>. Ces deux récits en vers nous font remarquer que « les hommes ne connoissent pas ce qu'il leur convient, & font plus heureux d'estre conduits, par la Providence, que si toutes choses leur succedoient selon qu'ils le desirent »<sup>885</sup>. Cette morale est justifiée parfaitement par les souhaits perdus du bûcheron : il est inutile pour les gens « misérables, aveugles, imprudents, inquiets, variables »<sup>886</sup> de faire des vœux afin de réaliser une ascension sociale, car généralement ils ne savent que se plaindre et se payer de mots. En revanche, le fabliau nous fait signaler plutôt la démesure du désir. Dans cette optique, le problème de la mesure réside non seulement dans l'amour courtois mais aussi dans l'amour des vilains. L'amour démesuré de la

---

<sup>880</sup> BÉDIER, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, op.cit., pp. 220-221. Joseph Bédier dit que c'est la femme qui forme et gâche le premier souhait chez Perrault dans la note 3 de bas de page 217. Il écrit ainsi : « Perrault, *Les souhaits ridicules*, conte en vers. C'est Jupiter qui les accorde à un bûcheron, lequel en abandonne un à sa femme. » Cependant, dans le conte de Perrault, tous les trois souhaits sont formés par le bûcheron. Donc il se peut que Joseph Bédier se trompe de ce détail.

<sup>881</sup> *Ibid.*, pp. 220-221.

<sup>882</sup> « Le conte a pu lui parvenir par une autre voie : la fable de Marie de France dont il a déjà été question et aussi dans un fabliau *Les quatre souhaits Saint-Martin* qui, lui aussi, fait intervenir des souhaits indécents. » (p. 109)

<sup>883</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, op.cit., « Les souhaits ridicules », p. 3.

<sup>884</sup> Cf. la préface de l'ouvrage intitulé *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*.

<sup>885</sup> *Ibid.*, « Préface », p. [iii].

<sup>886</sup> *Ibid.*, « Les souhaits ridicules », p. 12.

dame de Muldumarec mène à la fin tragique, et le désir démesuré de la femme du fabliau gâche tous les souhaits. En outre, ce fabliau nous fait remarquer une misogynie : « Par ce fabliau vous saurez que celui-là n'est pas bien sage qui croit mieux sa femme que lui, car il en a honte et ennui »<sup>887</sup>.

### **3 Le motif « D537. *Transformation by changing clothes* » et différents thèmes qu'il interprète dans les corpus français et chinois**

Nous portons l'attention sur le motif « D537. *Transformation by changing clothes* ». Chez Marie de France, Bisclavret se métamorphose périodiquement en loup en retirant ses vêtements, et reprend forme humaine en les remettant. Dans les analyses des personnages surnaturels, nous avons déjà expliqué que le loup-garou serait une sorte de punition divine. Mais le motif de la métamorphose fournit seulement un cadre narratif : la dame de Bisclavret trahit son mari en enlevant ses vêtements, sans lesquels le protagoniste est contraint de rester sous forme de loup. Toutefois, Bisclavret se comporte respectueusement envers le roi pour montrer sa raison et son intelligence, ce qui lui permet d'aller dans le château avec le roi. Par ailleurs, lorsqu'il attaque la dame en lui arrachant le nez, le roi fait un interrogatoire à la dame plutôt que de donner une punition à Bisclavret en raison de la gentillesse et la douceur de celui-ci.

En revanche, la transformation du protagoniste chinois dans « Xianggao (En tigre vengeur) » sert à venger son frère aîné. Comme le protagoniste ne peut obtenir justice pour son frère par le biais du système judiciaire, il se dissimule chaque jour dans les taillis le long des chemins de montagne en attendant le bon moment pour assassiner le meurtrier. En vêtant la robe de toile donnée par un prêtre taoïste, il se transforme en tigre. Dans cette optique, la transformation du protagoniste chinois n'est pas une punition divine comme chez Marie de France, mais plutôt une assistance divine : « Garder la vie en faisant agir une autre créature est un tour de passe-passe

---

<sup>887</sup> ROUGER, Gilbert (dir.), *Fabliaux*, présentation, choix et traduction de Gilbert Rouger, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 144.

miraculeux »<sup>888</sup>. Le tigre court immédiatement vers son ennemi et le mord à la tête. De ce fait, dans le récit de Pu, ce motif de la métamorphose d'un être humain en animal nous permet de combattre l'injustice : « Quel dommage que les victimes d'injustices ne puissent quitter leur forme humaine, comme il est désolant de ne pouvoir les transformer momentanément en tigre ! »<sup>889</sup> Dans la suite du récit, nous découvrons la troisième différence entre les deux textes. Chez Pu, c'est plutôt l'âme du protagoniste qui se transforme en tigre, son corps reste toujours au bord de la rue. Quand le tigre est tué par un serviteur du meurtrier, le protagoniste se réveille dans les taillis au bord de la route : « Il avait l'impression de sortir d'un rêve »<sup>890</sup>. Ici, le motif de la métamorphose est lié au motif du rêve. Il semble que la métamorphose du protagoniste soit juste un rêve, mais le fait que son ennemi a été égorgé par le tigre nous persuade en revanche de sa transformation en tigre. De même, dans le lai de Marie, il y a un sommeil inexplicable après que le chevalier a repris sa forme humaine : « Sur le demeine lit al rei / Truevent dormant le chevalier » (vv. 298-299). Ce motif de sommeil semble impliquer une renaissance métaphorique.

#### 4 « Cendrillon » et « x1.3 » : AT 510A

AT 510A <i>Cinderella</i>	
<p><b>I. <i>The Persecuted Heroine.</i></b> (a) The heroine is abused by her stepmother and stepsisters (a<sup>1</sup>) stays on the hearth or in the ashes and, (a<sup>2</sup>) is dressed in rough clothing – cap of rushes, wooden cloak, etc.</p> <p>II. <i>Magic Help.</i> While she is acting as servant (at home or among strangers) she is advised, provided for, and fed (a) by her dead mother, (b) by a tree on the mother's grave.</p> <p>III. <i>Meeting the Prince.</i> (a) She dances in beautiful clothing several times with a prince who seeks in vain to keep her, or she is seen by him in church.</p> <p><b>IV. <i>Proof of Identity.</i></b> (a) She is discovered through the slipper-test.</p> <p><b>V. <i>Marriage with the Prince.</i></b><sup>891</sup></p>	
« Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » de Perrault	« x1.3 » de Duan
<p><b>I. <i>L'héroïne maltraitée.</i></b> (a) L'héroïne est maltraitée par sa belle-mère et ses belles-sœurs. (a<sup>1</sup>) Elle couche dans un grenier, s'assoit sur les cendres, (a<sup>2</sup>) et elle est vêtue de médiocres habits.</p>	<p><b>I. <i>L'héroïne maltraitée.</i></b> (a) L'héroïne est maltraitée par sa belle-mère. (a<sup>3</sup>) Elle est chargée de ramasser du bois dans la montagne et de puiser de l'eau dans la ravine profonde.</p> <p>II. <i>Le poisson magique.</i> L'héroïne attrape un</p>

<sup>888</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., p. 920.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p. 921.

<sup>890</sup> *Idem.*

<sup>891</sup> ANTTI, Aarne et THOMPSON, Stith, *The types of the folktale : a classification and bibliography*, Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen*, op.cit., p. 177.

<p>II. <i>L'aide magique</i>. L'héroïne veut aller au bal donné par le prince. Elle est aidée (c) par sa fée marraine.</p> <p>III. <i>La rencontre avec le Prince</i>. (a) Elle danse deux fois avec le prince en portant de beaux habits.</p> <p>IV. <i>La preuve d'identité</i>. (a) Elle est découverte grâce au test de la pantoufle.</p> <p>V. <i>Le mariage avec le Prince</i>.</p>	<p>poisson géant et l'élève dans un bassin. La belle-mère tue le poisson. L'héroïne cache le squelette du poisson. Si elle fait un vœu devant les arêtes du poisson, son vœu se réalisera.</p> <p>III. <i>Les Festivités de la tribu</i>. Elle va à la fête en mettant de beaux vêtements et des chaussures d'or. Elle perd l'une de ses chaussures d'or. Le roi du pays voisin achète cette chaussure chez un commerçant.</p> <p>IV. <i>La preuve d'identité</i>. (a) Elle est découverte grâce au test de la chaussure.</p> <p>V. <i>Le mariage avec le roi</i>.</p> <p>VI. <i>La disparition des arêtes du poisson</i>.</p>
---	--

Par l'intermédiaire de la comparaison de ces trois schémas, nous constatons que le conte de Perrault suit fidèlement le schéma du type AT510A mais avec des détails différents, alors que le récit de Duan suit les épisodes : I, IV, V ; mais les parties – II, III et VI – sont assez différents en comparaison du conte français.

#### 4.1 Le traitement de l'héroïne

Selon les schémas des deux textes, les deux héroïnes sont maltraitées par leurs marâtres au début de récit. Il nous semble intéressant de comparer d'abord ces deux héroïnes française et chinoise. Premièrement, le nom de Cendrillon est symbolique, comme l'atteste Ronald Labelle en ces termes :

C'est [...] la Grèce qui nous a fourni l'origine du nom « Cendrillon ». L'identification de l'héroïne avec la cendre dans le foyer est un trait distinctif du conte et ce sont les Grecs qui ont donné à l'héroïne un surnom qui signifie « la chatte des cendres ». Selon Anna Birgitta Rooth, le surnom original grec évoquait l'image d'une chatte assise le derrière dans les cendres. Il s'agirait là d'une expression péjorative utilisée pour décrire une femme qui se tient toujours près du foyer.<sup>892</sup>

Dans cette optique, le nom de Cendrillon nous fait découvrir la situation initiale de l'héroïne : une fille persécutée. Ainsi se développe l'intrigue suivante chez Perrault :

<sup>892</sup> LABELLE, Ronald, « Le conte de *Cendrillon* : de la Chine à l'Acadie sur les ailes de la tradition », *Rabaska*, vol. 15, 2017, p. 14. L'auteur a précisé que « la présence du motif d'un soulier perdu dans une légende grecque datant du premier siècle av. J.-C. fait souvent croire qu'il s'agit là de la véritable origine de notre *Cendrillon* » (p. 7). Dans le texte intitulé « A propos de Cendrillon en Chine », André Lévy cite l'origine de cette légende : « déjà Strabon (63 avant-19 après J.C.) nous raconte dans sa *Géographie*, à propos d'une pyramide : "Ce serait le mausolée d'une hétéaire [...] qui était l'amante de son propre frère, venu vendre du vin de Lesbos à Naucratis. On l'appelait aussi Rhodope. On raconte qu'un aigle avait emporté l'une de ses sandales alors qu'elle se baignait et l'avait lâchée aux pieds du roi en son château, lequel, émerveillé par la finesse et la beauté de la chaussure, aurait fait partout rechercher la femme à laquelle la sandale appartenait. On retrouva ainsi Rhodope à Naucratis : elle fut amenée au roi qui l'épousa [...]" ». (André Lévy, « A propos de Cendrillon en Chine », *T'oung pao*, vol. 81 (1/3), 1995-01-01, p. 158)

Lors qu'elle avoit fait son ouvrage, elle s'alloit mettre au coin de la cheminée, & s'asseoir dans les cendres, ce qui faisoit qu'on l'appelloit communément dans le logis Cucendron ; la cadette qui n'estoit pas si malhonneste que son aisnée, l'appelloit Cendrillon...<sup>893</sup>

Au contraire, le nom de Cendrillon chinois – Yexian, n'ayant aucune signification symbolique – est juste un nom ordinaire de fille. En d'autres termes, il manque à ce conte chinois le motif des cendres lié au nom de Cendrillon.

Quant à la personnalité de l'héroïne, Yexian est « intelligente dès son plus jeune âge, habile à faire de la poterie<sup>894</sup> »<sup>895</sup>. Elle est de plus bienveillante : afin de nourrir le poisson, « elle [immerge] tous les restes de repas qu'elle [peut] trouver »<sup>896</sup>. Elle sanglote pour la mort de son poisson. Après tout, les détails de la fille sont moins nombreux que ceux de Cendrillon. Elle est pour ainsi dire plus plate que Cendrillon de Perrault. Celle-ci est une fille « d'une douceur & d'une bonté sans exemple »<sup>897</sup>. Elle souffre de toutes les épreuves données par sa marâtre sans rien dire. De ce point de vue, elle est intelligente et rusée. Elle sait comment flatter ses deux sœurs et cacher ses véritables sentiments devant sa belle-mère et ses sœurs. D'un côté, lorsqu'elles lui demandent si elle veut aller au bal du prince, elle se moque d'elle-même en disant : « Mesdemoiselles, vous vous mocquez de moy, ce n'est pas là ce qu'il me faut »<sup>898</sup>. D'un autre côté, elle va au bal avec l'aide de sa marraine féerique, et elle s'assied délibérément à côté de ses deux sœurs et partage avec elles des oranges et des citrons offerts par le prince. Quand elle rentre chez elle avant minuit, elle fait semblant de ne rien savoir et d'exprimer son envie d'aller au bal avec elles. La nuit suivante, elle est « plus parée que la première fois »<sup>899</sup>. En particulier, lorsqu'elle est sur le point de se séparer du prince, elle laisse presque délibérément<sup>900</sup> tomber une pantoufle de verre sur le sol ; laquelle permet finalement au prince de la retrouver. Arnold Lebeuf conclut ainsi : « elle est souple et docile, condition nécessaire à la réussite sociale »<sup>901</sup>.

---

<sup>893</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., pp. 120-121.

<sup>894</sup> L'autre version : elle est « habile à laver l'or ».

<sup>895</sup> LÉVY, André, « A propos de Cendrillon en Chine », op.cit., p. 154.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>897</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 118.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>900</sup> La description de Perrault ne précise pas si la perte de la pantoufle est dans une intention délibérée, mais selon notre hypothèse, l'héroïne le fait consciemment. Nous le préciserons dans le « 4.3 » de ce chapitre.

<sup>901</sup> LEBEUF, Arnold, « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, no. 25, 1989, p. 167.



Ainsi, la ruse et le savoir-vivre de Cendrillon lui permet de réaliser une ascension sociale, alors que le mariage royal de Yexian est plutôt attribué à ses arêtes magiques.

#### 4.2 Le traitement de la féerie

Dans le conte chinois, l'héroïne a deux assistants surnaturels. L'un est un poisson magique. Puisque Yexian perd ses parents et souffre de la maltraitance de la belle-mère, le poisson qu'elle élève est sa seule consolation. La spécificité du poisson se trouve dans trois aspects. Premièrement, le poisson grandit rapidement et dépasse la taille normale :

Il lui arriva de trouver un poisson à écailles d'à peine plus de deux pouces : comme il avait des yeux dorés et la nageoire dorsale rouge, elle l'éleva en cachette dans un grand bol d'eau. Il grandissait de jour en jour, si bien qu'elle dut changer maintes fois de vase et finit par le lâcher dans l'étang derrière la maison, rien ne pouvant plus contenir une créature d'une telle dimension.<sup>902</sup>

Le poisson apparaît seulement en présence de Yexian : « Lorsqu'elle arrivait devant l'étang, le poisson ne manquait pas de sortir la tête et de la poser sur le bord. Il ne sortait pas quand c'était une autre personne qui venait »<sup>903</sup>. Ses arêtes sont en outre magiques : « Il te suffira de les invoquer selon tes besoins : tes souhaits seront exaucés »<sup>904</sup>. Le poisson l'accompagne ainsi tous les jours. Lorsque l'héroïne découvre que le poisson n'est plus là, ses larmes amères signifient non seulement la tristesse de la perte du poisson, mais aussi le chagrin d'être seule de nouveau. L'autre assistant est l'homme qui descend du ciel. La seule apparition de celui-ci lui révèle la magie des arêtes de poisson. Ici, l'homme probablement divin assume la fonction de révélateur. En plus du secret des arêtes de poisson, il lui apprend encore la mort du poisson : celui-ci est tué par sa marâtre.

Dans le conte de Perrault, Cendrillon a une marraine féerique. Celle-ci remplace le rôle de la mère qui accompagne et protège Cendrillon. A l'aide des pouvoirs magiques, elle transforme une écorce de citrouille en « beau carrosse tout doré », six

---

<sup>902</sup> LÉVY, André, « A propos de Cendrillon en Chine », *op.cit.*, p. 155.

<sup>903</sup> *Idem.*

<sup>904</sup> *Idem.*

souris en « bel attelage de six chevaux »<sup>905</sup>, un rat en gros Cocher, et six lézard en six Laquais. De plus, les habits humbles de Cendrillon sont changés « en des habits de drap d'or & d'argent tout chamarez de pierreries »<sup>906</sup>. La fée lui offre encore une paire de pantoufles de verre. A cet égard, Perrault attache plus d'importance à la féerie, alors que dans l'histoire chinoise, la richesse et les beaux habits sont simplement venus des souhaits de l'héroïne.

Un autre motif clef et féérique tombe sur le test de la pantoufle (chaussure). Chez Perrault, c'est « une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde »<sup>907</sup>. Lors du test de la pantoufle, personne ne peut la chausser, sauf Cendrillon. D'ailleurs, chez Duan, il s'agit d'une chaussure en or : « elle était trop courte d'un pouce même pour les plus petits pieds. [...] Elle était légère comme la plume et ne faisait aucun bruit même sur la pierre »<sup>908</sup>. En rapprochant la pantoufle de verre et la chaussure en or, nous constatons que toutes ces deux chaussures sont faites avec des matières spécifiques. Et la pantoufle de verre semble plus féérique que la chaussure de Duan, car il paraît que la première peut changer de taille automatiquement comme la botte de sept lieues de l'ogre, et seule Cendrillon peut la chausser, comme l'atteste les extraits suivants :

On commença à l'essayer aux Princesses, ensuite aux Duchesses, & à toute la Cour, mais inutilement : on la porta chez les deux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied dans la pantoufle, mais elles ne purent en venir à bout. [...] Il fit asseoir Cendrillon, & approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entroit sans peine, & qu'elle y estait juste comme de cire. (« Cendrillon »)

Les bottes estoient fort grandes & fort larges ; mais comme elles estoient Fées, elles avoient le don de s'agrandir & de s'appetisser selon la jambe de celui qui les chaussoit, de sorte qu'elles se trouverent aussi justes à ses pieds & à ses jambes que si elles avoient esté faites pour lui. (« Le petit Pouçet »)<sup>909</sup>

Cependant, dans le récit chinois, la taille de la chaussure en or semble être toujours la même, elle est juste trop petite pour toutes les femmes du royaume Tuohan, comme le confirme l'extrait suivant :

---

<sup>905</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 127.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>907</sup> *Idem.*

<sup>908</sup> LÉVY, André, « A propos de Cendrillon en Chine », *op.cit.*, p. 155.

<sup>909</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, « Cendrillon », pp. 143-144 ; « Le petit Pouçet », pp. 221-222.

Il demanda à son entourage de l'essayer : elle était trop courte d'un pouce même pour les plus petits pieds. Il la fit alors essayer par toutes les femmes du royaume. Aucune, finalement, ne réussit à la chausser.<sup>910</sup>

En effet, la chaussure est soulignée par sa légèreté : « Elle était légère comme la plume et ne faisait aucun bruit même sur la pierre »<sup>911</sup>. Donc, le roi Tuohan veut chercher l'autre chaussure pour avoir la paire au complet plutôt que de chercher la belle femme qui la chausse.

### 4.3 Le traitement du motif de la chaussure perdue

La perte de la chaussure et la reconnaissance par la chaussure perdue constituent les deux motifs les plus importants du type Cendrillon. La chaussure y remplit généralement deux fonctions : la fonction narrative et la fonction symbolique. La chaussure sert à enchaîner deux actions principales : la connaissance entre le héros et l'héroïne, et la reconnaissance de l'héroïne par le héros. Chez Perrault, Cendrillon va au bal du prince en portant les pantoufles de verre, la perte de l'une des pantoufles lui permet de laisser un « message » au prince :

[E]n perdant sa chaussure, Cendrillon laisse un message, celui de son altérité de femme. [...] Cette altérité *messagée* par Cendrillon – cette chaussure qu'une seule (elle, et seulement elle) peut chausser – est la mise en branle d'un rapport. C'est à partir de ce message que le prince part en chasse de cette femme-là.<sup>912</sup>

Dans cette optique, la pantoufle sert de message de Cendrillon. Celle-ci invite le prince à la retrouver à l'aide de cette pantoufle, et l'autre pantoufle qu'elle garde sera une preuve de reconnaissance. Bernadette Bricout ajoute que la pantoufle est « de tous les objets du conte le seul qui, passé minuit, ne se désenchante pas »<sup>913</sup>. Puisque seule cette pantoufle peut justifier l'identité de Cendrillon, le désenchantement de la pantoufle est nécessaire pour le déroulement narratif.

En revanche, chez Duan, au lieu d'aller au bal du prince, Yexian va aux festivités de la tribu avec une paire de chaussures en or. En raison de différents contextes, la

---

<sup>910</sup> LÉVY, André, « A propos de Cendrillon en Chine », *op.cit.*, p. 156.

<sup>911</sup> *Idem.*

<sup>912</sup> BELMONT, Nicole et LEMIRE, Elisabeth, *Sous la cendre : Figures de Cendrillon*, Paris, Librairie José Corti, 2007, pp. 396-397.

<sup>913</sup> BRICOUT, Bernadette, *La clé des contes*, *op.cit.*, p. 140.

fonction de message de la chaussure semble absente dans l'histoire chinoise. Si Yexian perd l'une de ses chaussures, c'est qu'elle s'enfuit précipitamment car elle est identifiée par sa marâtre et sa demi-sœur :

La fille née de la marâtre la reconnut et, se tournant vers sa mère, lui souffla « Celle-ci ressemble beaucoup à ma sœur aînée ! »

La marâtre partageait ses doutes. Sa belle-fille s'en rendit compte et fit demi-tour si précipitamment qu'elle perdit l'une de ses chaussures qui fut ramassée par quelqu'un de la tribu.<sup>914</sup>

A cet égard, cette chaussure est perdue par mégarde. Au surplus, ce n'est pas le prince qui ramasse la chaussure perdue mais un marchand de la tribu. Celui-ci la vend au roi de Tuohan. Puisqu'aucune femme du royaume de Tuohan ne peut la chausser, le roi décide d'aller à la tribu pour chercher l'autre chaussure. Il est à noter qu'il y va pour « obtenir la paire au complet »<sup>915</sup>. Autrement dit, il cherche plutôt le propriétaire de la chaussure que son épouse future. La chaussure chinoise serait plutôt le symbole de la richesse, car elle est en or. Rappelons-nous en effet que le roi décide d'épouser la fille après avoir connu le don du poisson magique, notamment la fille est « aussi belle qu'une céleste créature »<sup>916</sup>. Le mariage avec la fille lui permet d'obtenir plus de richesses, en plus de la paire de chaussures en or. Celle-ci est en quelque sorte un signe de reconnaissance, mais elle ne sert pas à reconnaître la fille qu'il aime, mais à identifier la grande richesse qu'il désire.

#### 4.4 Des motifs aux thèmes

Ces deux contes étonnamment proches par certains motifs permettent d'autant mieux de comprendre à travers ces différences les thèmes essentiels proposés par les deux conteurs français et chinois.

Chez Perrault, le conteur nous révèle en apparence l'ascension sociale de l'héroïne par le mariage royal. Cette promotion sociale est néanmoins « représentée différemment selon qu'il s'agit d'un homme (maître de son destin) ou d'une femme

---

<sup>914</sup> LÉVY, André, « A propos de Cendrillon en Chine », *op.cit.*, pp. 155-156.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>916</sup> *Idem.*

(soumise à la volonté masculine) »<sup>917</sup>. Certains héros de Perrault reçoivent le succès matériel, comme le fils cadet du meunier et le petit poucet, tandis que les aventures de la plupart des héroïnes de Perrault finissent par le mariage : « A partir du moment où le statut social est atteint, il n’y a plus matière à histoire et le conte s’achève sur note glorieuse »<sup>918</sup>. Sophie Raynard remarque que la féerie « ne sert chez Perrault qu’à mettre en place des subterfuges permettant au héros de triompher dans son entreprise de réussite sociale »<sup>919</sup>. Pour Cendrillon, « les prodiges ne l’aident qu’à s’y rendre et à s’y faire remarquer par le prince grâce à sa beauté naturelle rehaussée par l’éclat de sa parure acquise magiquement »<sup>920</sup>. Ainsi, toutes les misères dont elle souffre et toute la magie de sa marraine la préparent à une ascension sociale ou, plus exactement, par le biais de laquelle, elle est impatiente de quitter la famille tyrannique où elle a perdu le soi. La conquête du mariage est par essence la lutte pour le soi, la réalisation de sa propre personnalité. Il s’agit alors d’initiation d’une jeune fille à l’adulte, de la famille à la société.

Cependant, il est évident que le mariage comme dénouement du conte n’est pas du goût de Duan. Celui-ci porte plus d’attention à la loi du *karma* et au désir illimité de l’être humain. Nous constatons ainsi en premier lieu la loi du *karma* : le bien et le mal auront à la fin leur récompense. Même si Yexian est maltraitée par sa marâtre, elle demeure gentille et bienveillante. Sa bienveillance avec le poisson lui vaut en retour la richesse et tout ce qu’elle veut grâce aux arêtes magiques. Quant à la marâtre, elle est punie de mort par suite de sa malveillance. En revanche, la différence du destin des personnages bons et mauvais est moins évidente chez Perrault. Cendrillon pardonne sa marâtre et ses deux demi-sœurs « de bon cœur »<sup>921</sup>. Qui plus est, elle fait loger ses deux sœurs au palais et les marie à deux grands seigneurs. Dans cette optique, Perrault met en valeur le triomphe de la grande vertu de l’héroïne.

Le désir illimité porte à la démesure. En ce qui concerne la raison principale pour

---

<sup>917</sup> RAYNARD, Sophie, *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002, pp. 204-205.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p.205.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>920</sup> *Idem.*

<sup>921</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, p. 145.

laquelle le roi se marie avec Yexian, la beauté fait place à la richesse. Il veut simplement trouver la paire de chaussures en or au complet. Quand il trouve que le propriétaire de la chaussure est une fille « aussi belle qu'une céleste créature »<sup>922</sup>, et surtout qu'elle possède les arêtes magiques qui exaucent tous ses vœux ; le roi Tuohan retourne en emmenant les arêtes du poisson et Yexian. Bientôt son avidité se manifeste totalement :

La première année, le roi avide, multipliant les sollicitations, obtint des ossements du poisson une quantité illimitée de pierres précieuses. L'année suivante, comme il n'en recevait plus de réponse, il fit ensevelir les restes du poisson au bord de la mer, sous un couvercle bordé d'or et constitué de cent boisseaux de perles, jusqu'au moment où se produisit une mutinerie. On allait rouvrir le tumulus pour subvenir aux besoins de l'armée, quand, un soir, il fut emporté par la marée.<sup>923</sup>

Tous les désirs démesurés sont vains. Somme toute, l'histoire chinoise vise plutôt à transmettre des valeurs morales et à critiquer l'avidité du roi.

## 5 « Milun » et le « Yatou (La Petite) » : AT 873 et AT 974

<p><b>AT 873 The King Discovers his Unknown Son. Marries the mother.</b>  A king in disguise leaves a token with a girl to give to their son if one is born. The boy is twitted with being a bastard and goes on a quest for his unknown father. The king incognito discovers the boy's liaison with a noble girl and orders his execution. Before the execution the token is discovered and the son acknowledged. The king marries the boy's mother.</p> <p><b>AT 974 The Homecoming Husband.</b> Husband (lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another.<sup>924</sup></p>	
<p style="text-align: center;"><b>« Milun » de Marie de France</b></p> <p><b>I. L'amour secrète entre le héros et l'héroïne.</b> Le héros donne un anneau en or à l'héroïne en signe d'amour.</p> <p><b>II. L'enceinte avant le mariage.</b> L'héroïne tombe enceinte avant le mariage. Elle envoie l'enfant chez sa sœur. Le héros part pour louer ses services, et l'héroïne est donnée en mariage à un grand seigneur.</p> <p><b>III. Le Messenger secret.</b> Milon et la dame s'échangent des messages par un cygne pendant vingt ans.</p> <p><b>IV. Le tournoi entre le père et le fils.</b> Le fils devient adulte et part pour gagner la gloire. Le père et le fils se rencontrent dans un tournoi.</p> <p><b>V. La preuve d'identité.</b> Le fils est découvert</p>	<p style="text-align: center;"><b>« Yatou (La Petite) » de Pu</b></p> <p><b>I. La rencontre amoureuse entre le héros et l'héroïne.</b> Face à l'opposition de la mère de l'héroïne, ils s'enfuient ensemble.</p> <p><b>II. La grossesse avant le mariage.</b> La mère de la fille la ramène chez elle et l'enferme. L'héroïne donne naissance à un fils. La mère l'abandonne dans la rue.</p> <p><b>III. La rencontre entre le père et le fils.</b></p> <p><b>IV. La preuve d'identité.</b> L'identité du fils est confirmée par les mots écrits sur sa poitrine et la lettre de l'héroïne.</p> <p><b>V. Le mariage entre le héros et l'héroïne.</b> Le fils libère sa mère en tuant sa grand-mère. Le héros se marie enfin avec l'héroïne.</p> <p><b>VI. La transformation du fils.</b></p>

<sup>922</sup> LÉVY, André, « A propos de Cendrillon en Chine », *op.cit.*, p. 156.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>924</sup> ANTTI, Aarne et THOMPSON, Stith, *The types of the folktale : a classification and bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen*, *op.cit.*, p. 292, p. 343.

En comparant les schémas des deux textes, nous remarquons que les changements se trouvent non seulement dans les contextes différents, mais aussi dans la dynamique du récit et l'économie narrative. Le rapprochement de deux textes permet de mettre en lumière les transformations des motifs et les différences thématiques.

### 5.1 Le traitement des protagonistes

Malgré leur forme similaire, ces deux textes sont par essence très différents en termes de contenu et de thème. Parce qu'ils se distinguent par leurs contextes : tous les lais de Marie de France se passent dans un milieu aristocratique alors que la plupart des histoires de Pu sont plutôt populaires. Chez Marie de France, Milon est chevalier, et l'héroïne est la fille d'un baron ; tandis que chez Pu, le héros nommé Wang Wen est bachelier, et l'héroïne Yatou est prostituée-renarde. Aucune de ces deux héroïnes, noble ou prostituée, ne peut échapper à la domination. La dame de Milon, manipulée par l'autorité paternelle, se marie avec un grand seigneur : « S'amie remest a meisun./ Sis peres li duna barun, / Un mut riche humme del païs, / Mut esforcible e de grant pris » (vv. 123-126). Yatou, manœuvrée par sa mère, devient prostituée pour gagner de l'argent :

La fillette vient d'avoir quatorze ans. Bien des amateurs ont appâté la mère, mais la fille ne veut rien savoir. Même que la vieille a dû la fouetter. Mais elle a tant supplié, se disant trop jeune, qu'on attend encore aujourd'hui de célébrer ses fiançailles, à la mode de cette maison.<sup>925</sup>

De ce fait, l'héroïne chinoise ressemble plutôt aux héroïnes persécutées de Perrault, comme Cendrillon maltraitée par sa marâtre.

En ce qui concerne la personnalité, dans le lai, la dame de Milon est dynamique dans cette relation amoureuse. C'est elle qui prend l'initiative d'offrir son amour au chevalier. Nous remarquons facilement ses sentiments dans cette aventure amoureuse : la joie d'avoir reçu le consentement amoureux de Milon (vv. 47-48), l'inquiétude de

---

<sup>925</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 673.

tomber enceinte (vv. 55-62), le désespoir de devoir se marier avec un grand seigneur (vv. 123-132), le chagrin de se séparer de son ami (vv. 226-230), et le bonheur de retrouver son fils et son ami (vv. 520-530). De ce point de vue, même si l'héroïne essaie de rechercher la liberté de l'amour, elle doit s'incliner devant la réalité sociale : le mariage arrangé sous un régime patriarcal. En endurant le sort malheureux, elle recherche quand même l'« amour vrai » pendant vingt ans en échangeant des messages avec son ami. Son habileté et sa ruse lui permettent de réaliser finalement le mariage amoureux.

Chez Pu, nous constatons une héroïne rebelle. Malgré le fait qu'elle vit dans une maison de prostitution, sa sincérité et son innocence lui empêchent de se soumettre au pouvoir de l'argent. Elle n'est pas à la merci de son propre destin, et aspire à un mariage fidèle et un amour sincère. Comme l'honnêteté de Wang la touche, elle décide de s'enfuir avec lui pendant la nuit pour échapper à la vie infernale. Après avoir été capturée par sa mère, elle est maltraitée et emprisonnée. Cependant, elle préfère mourir plutôt que de céder à sa mère. Sa loyauté envers l'amour est prisée par l'auteur : « Souffrir mille avanies et risquer la mort en refusant tout autre homme, ce n'est pas si courant chez les humains, et pourtant cet héroïsme s'est trouvé chez une renarde ! »<sup>926</sup> De plus, dans la lettre au héros, elle demande à son fils de la sauver, mais de ne pas faire de mal à sa mère et sa sœur : « Si cruelles que soient ma mère et ma sœur, elles sont de mon sang et je vous conjure de ne leur faire aucun mal »<sup>927</sup>. Elle reste bienveillante même envers celles qui la maltraite.

## 5.2 Le traitement du motif de la rencontre du père et du fils.

Chez Marie de France, le père et le fils se rencontrent dans un tournoi, symbole de la gloire du chevalier. Nous notons ainsi la rivalité entre le père et le fils. Reprenons ici les analyses de Milena Mikhaïlova-Makarius :

L'incitation au départ pour le père et pour le fils est la renommée de l'autre. Pour quitter sa tante, le fils évoque l'image de son père dont la réputation menace de l'écraser et l'oblige à se montrer digne et à se dépasser... Milon, envieux à son tour (v. 343-48), part lui-aussi d'abord

---

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 679.

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 677.



pour défendre son honneur face à la renommée croissante du chevalier inconnu et ensuite, dit-il, pour chercher son fils. Chacun part à la recherche de cet autre auquel il doit se mesurer, recherche déguisée de sa propre valeur.

Père et fils, prolongement de soi et rival (qui est le prolongement inversé de soi), sont les deux ombres complémentaires qui hantent les personnages et qui déterminent leurs quêtes.<sup>928</sup>

Nous comparons les descriptions de Marie de France sur le père et le fils. Milon est un excellent chevalier : « Frans e hardiz, curteis e fiers » (v. 14), alors que le fils semble surpasser son père : « De tutes les terres de la / Porta le pris e la valor. / Mut fu curteis, mut sot honor. » (vv. 330-333) Notamment, Judith Rice Rothschild a remarqué l'importance de la largesse du fils : « Yet the son displays the quality of largesse (indeed, Marie refers to it several times, in 323, in 328-30, and again in 340) never mentioned in his father's portrait »<sup>929</sup>. Ainsi, la rencontre entre le père et le fils dans le tournoi est manifestement significative, car les armes peuvent « établir l'unique lien de parenté valable, celui que forge le mérite personnel »<sup>930</sup>.

Par ailleurs, chez Pu, le père et le fils manquent de cette rivalité. Le père rencontre le fils, quand celui-ci n'a que sept ou huit ans. Nous remarquons sur la poitrine du petit les indications de son père : « Fils de Wang Wen du Shandong ». Mais le héros croit que ce doit être un homonyme. Il décide quand même de l'élever, car il l'aime beaucoup. Donc le père et le fils vivent ensemble dès son enfance. De ce point de vue, la paternité est assumée, même s'il ne connaît pas leur relation parentale. En comparant avec Marie de France qui concentre son attention sur la rivalité entre le père et le fils, Pu attache plus d'importance à la parenté entre la mère et le fils et à la violence de celui-ci.

Celui-ci (le fils) grandissait. Il excellait dans les arts martiaux, se plaisait à chasser, et, au lieu de s'donner aux travaux utiles, aimait par-dessus tout se battre et tuer. Même son père ne pouvait le tenir. Il se vantait d'être capable de détecter spectres et renards. [...] Les pouvoirs surnaturels désormais reconnus à Wang Zi inspiraient un respect plus grand que jamais.<sup>931</sup>

Les pouvoirs surnaturels du fils nous suggèrent la parenté entre la mère-renarde et le

---

<sup>928</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France*, op.cit., p. 75.

<sup>929</sup> ROTHSCHILD, Judith Rice, *Narrative technique in the Lais of Marie de France: Themes and variations*, vol. I, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974, p. 236.

<sup>930</sup> EDGARD, Sienaert, *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1978, p. 143.

<sup>931</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., p. 676.

filshumains. Étant donné que Yatou est renarde, il est raisonnable que son fils soit doué de pouvoirs surnaturels. Néanmoins, son tempérament violent s'oppose à la bienveillance de ses parents. Quoi qu'il en soit, son excellence dans les arts martiaux permet de préparer un rebond narratif. Elle lui permet de sauver sa mère en tuant sa grand-mère. Dans une certaine mesure, c'est en raison du tempérament violent de leur fils que se réalise la réunion des deux amants. L'échec de la fugue amoureuse justifie exactement l'impossibilité d'une réunion sans violence.

En ce qui concerne la reconnaissance du père et du fils, le fils de Milon est découvert par l'anneau en or à son doigt qui est le signe d'amour donné par Milon. Puis, la parole de son fils justifie plus solidement de son identité (« vv. 445-466 »). Le jeune homme précise le nom de son père : « Jo vus dirai / De mun pere tant cum j'en sai. / Jeo quid k'il est de Gales nez / E si est Milun apelez » (vv. 445-448). En revanche, chez Pu, après que son ami lui a appris la nouvelle de l'héroïne et de son fils, le héros se rend compte que le garçon qu'il élève est son propre fils.

### **5.3 Le traitement du motif parricide**

Dans le lai, même si le beau-père n'est pas tué par le fils, celui-ci en a l'intention. Ainsi, la mort du beau-père peut être considérée comme un parricide métaphorique. Un autre lai de Marie de France – « Yonec » partage le même motif parricide. Dans cette histoire, pour venger ses parents, Yonec coupe la tête de son beau-père avec l'épée de son père biologique, et il remplace donc son beau-père en devenant le seigneur. Nous avons déjà évoqué le conflit entre le père et le fils. Symboliquement, le père représente le pouvoir ancien mais en déclin, tandis que le fils incarne le pouvoir nouveau et progressif. La théorie psychanalytique de Freud affirme que la rébellion du fils contre son père est le seul moyen d'établir l'identité masculine. Même si ce sont les beaux-pères qui sont tués dans ces deux histoires au lieu du père biologique, l'autorité patriarcale qu'ils représentent ne fait aucun doute. Lorsque les fils remplacent leurs beaux-pères, ils retrouvent leurs vraies valeurs.

Au contraire, dans le texte chinois, ce n'est pas le fils qui gagne à la fin, mais la mère. Cette différence nous donne à réfléchir. Symboliquement, le triomphe de la

mère signifie la priorité de la piété filiale dans la culture confucianiste. Nous le précisons par la suite.

#### 5.4 Des motifs aux thèmes

Le lai « Milun » est étroitement lié à deux thèmes principaux : l'amour et la valeur chevaleresque. Milena Mikhaïlova-Makarius estime que l'amour et la gloire se méritent :

L'amour doit être personnel, non imposé, mais partagé, et qui s'aimera ainsi réussira, toujours et par-delà les obstacles, à rencontrer l'être aimé (vv. 298-390 ; la vaillance, d'autre part, doit constituer le seul critère de valeur et doit prévaloir sur des considérations de classe et de naissance.<sup>932</sup>

Dans le lai, l'aventure chevaleresque de Milon commence par la quête de l'amour. Au début du conte, nous trouvons le motif « T11. *Falling in love with person never seen* » : « Ele ot oï Milun nomer, / Mut le cumençat a amer » (vv. 25-26). A cet égard, c'est la vertu du chevalier qui lui donne envie de l'aimer. Ensuite, le motif « T30. *Lovers meeting* » invite les deux amants à commencer leur aventure amoureuse. Il est problématique qu'ils ne se marient pas légitimement, car Milon semble jugé inférieur à cause de sa naissance. En outre, nous constatons une confrontation entre « le mérite personnel et le privilège de classe » : « La parenté et la société optent pour le dernier contre le premier »<sup>933</sup>. Selon Milena Mikhaïlova-Makarius, « attiré par les combats, Milon ne semble pas prêt »<sup>934</sup>. Ainsi se produit la première séparation des deux amants lorsque la fille tombe enceinte. Il est évident que la grossesse avant le mariage est immorale en tous les cas : « De li iert faite granz justise : / A gleive serat turmentee / U vendue en autre cuntree » (vv. 60-62). Après que le fils de Milon a été confié à la sœur de l'héroïne, Milon se met à son aventure chevaleresque pour rechercher la gloire.

Néanmoins, leur amour ne se rompt pas ainsi. Après le mariage de l'héroïne avec

---

<sup>932</sup> SIENAERT, Edgard, *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, op.cit., p. 143.

<sup>933</sup> *Idem*.

<sup>934</sup> MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France*, op.cit., p. 70.

un grand seigneur qu'elle n'aime pas, les deux amants continuent leur aventure amoureuse à travers des messages échangés pendant vingt ans. La deuxième séparation des deux amants se produit à la suite du motif de la quête du père. Le fils de Milon décide d'aller à la recherche de la gloire pour retrouver son père valeureux :

A sei meïsmes pense e dit :  
« Mut se deit hum preisier petit,  
Quant il issi fu engendrez  
E sis pere est si alosez,  
S'il ne se met en greinur pris  
Fors de la tere e del païs. » (vv. 305-310)

Le grand mérite du fils invite son père à combattre ce jeune homme puis à se mettre en quête de son fils. Dans cette perspective, le motif de la quête de la gloire est étroitement lié au motif de la quête du père / fils : le combat entre le père et le fils « renoue les liens brisés de la famille »<sup>935</sup>. Au bout de toutes ces épreuves, l'amour secret entre les deux amants aboutit à l'union légitime après la reconnaissance du père et du fils et la mort du mari de l'héroïne.

En outre, dans ces deux textes, l'union des parents est consacrée par les fils. Dans le corpus chinois, du fait de sa violence, le fils élimine l'obstacle de l'union de ses parents, c'est-à-dire sa grand-mère. En revanche, dans le corpus français, le fils est « né de l'amour réciproque des amants et prouvé digne de la vaillance de son père, [...] le fils récompense le mérite personnel de son père et l'amour partagé »<sup>936</sup>. A cet égard, la contribution du fils de Milon semble plus positive que celle du fils de Wang, car ce dernier utilise la violence pour réaliser l'union de ses parents. Néanmoins, il est manifeste que la mort du mari de la dame est obligatoire pour la réunion de Milon et la dame. La mort du mari est par essence le meurtre métaphorique du fils, car celui-ci déclare tout de même son intention de tuer le mari de sa mère : « 'Par fei, bels pere, / Assemblerai vus e ma mere ! / Sun seigneur qu'ele ad ocirai / E espuser la vus ferai.' » (vv. 497-500).

Au contraire, le texte de Pu surenchérit sur le schéma d'amour. L'attention est

---

<sup>935</sup> *Idem.*

<sup>936</sup> SIENAERT, Edgard, *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, op.cit., p. 143.

portée en priorité sur la modestie, la loyauté et la piété filiale de l'héroïne. Yatou ne méprise pas la pauvreté du protagoniste, donc elle décide de s'enfuir avec celui-ci. Elle a même un plan pour le futur : « Nous pourrions vivre ici du commerce tous les trois à l'aise, sur un train de vie modeste. La vente des ânes nous procurera le capital de départ nécessaire »<sup>937</sup>. C'est ainsi que nous connaissons l'intelligence et la modestie de l'héroïne. Après la séparation avec son amant, Yatou subit toute sorte de tortures en refusant de se soumettre à sa mère :

Enfermée dans une pièce sombre où ne pénètre pas la lumière du jour, la peau lacérée de coups de fouet, rongée d'inquiétude, tenaillée par la faim, il me semble que les journées s'écoulaient plus lentement que des années.<sup>938</sup>

En dépit de ces souffrances, elle ne se soumet pas à l'autorité patriarcale. De là, nous découvrons sa loyauté envers son ami. Enfin, le conteur met en scène la transformation cruelle du fils pour souligner l'importance de la piété filiale dans la culture chinoise :

« Notre fils a le nerf rebelle. Si on ne le lui extrait pas, il finira par commettre un meurtre et ruiner la famille. » [...] Yatou le piqua avec une grosse aiguille près de la cheville à une profondeur de trois à quatre dixièmes de pouce et se servit d'une lame pour sectionner le nerf qui se rompit avec un bruit sec. Elle procéda de même dans la région du coude et à la nuque. L'opération achevée, elle détacha les liens et l'amena à un sommeil paisible en le tapotant.<sup>939</sup>

Face au fils qui tue sa grand-mère et sa tante, la femme-renarde décide d'extraire le nerf qui est la cause de son tempérament brutal, car, à son avis, son fils viole le devoir de la piété filiale en raison de son nef rebelle.

Dans cette histoire chinoise, il existe deux conflits entre personnages. L'un se trouve entre la fille et la mère, et l'autre entre le fils et la mère. Puisque le rôle du père de l'héroïne est absent, la mère prend en quelque sorte la place du rôle patriarcal. Le fait que le fils tue la grand-mère pour sauver sa mère affaiblit en fait le pouvoir patriarcal, mais ce qui transgresse le principe de la piété filiale. Ainsi, dans le conflit entre le fils et la mère, celle-ci remplit la fonction d'autorité patriarcale et transforme le fils brutal en homme relativement faible. D'une part, l'héroïne ébranle le pouvoir

---

<sup>937</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., p. 675.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 677.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 679.

masculin. D'autre part, elle rétablit l'ordre communautaire par la violence, car le fils brutal nuira à la famille s'il commet des crimes. Dans cette optique, le « moi » doit se sacrifier pour la communauté (la famille, la société) quand il y a un conflit entre eux. De plus, ce qui importe le plus, c'est la piété filiale. Kongzi suggère que le fils doit toujours respecter ses parents :

Un fils, tout en servant ses parents, peut leur faire des reproches, mais avec douceur. S'il voit qu'ils ne suivent pas son conseil, il n'en restera pas moins respectueux et obéissant ; quand bien même il serait maltraité, il n'en gardera pas rancune.<sup>940</sup>

Dans cette perspective, la transformation impressionnante du fils semble juste et honorable. Néanmoins, il s'agit d'une autre forme de l'autorité patriarcale. En définitive, nous constatons que l'auteur chinois est contradictoire. D'un côté, il est favorable à l'héroïne rebelle qui recherche la liberté de mariage sous le pouvoir patriarcal. Cependant, de l'autre côté, il ne permet pas à un fils d'être désobéissant et offensant dans un tel contexte confucianiste.

## Synthèse

En étudiant comparativement nos corpus français et chinois, nous signalons que les contes du même type sont peu nombreux, notamment la plupart des *tonghua* de Ye sont exclus des index-types établis par les folkloristes occidentaux et chinois. Cela nous permet de constater la détermination de Ye à déconstruire le stéréotype de conte à son époque qui exige un renouveau littéraire et idéologique. En outre, on constate que les mêmes motifs ne sont pas interprétés de la même manière dans deux cultures différentes, donc ils donnent un sens différent à leurs textes. Si la similitude des contes types et des motifs nous permet de remarquer l'universalité de la nature humaine et d'observer le voyage des contes dans le monde entier, différents thèmes qu'ils interprètent nous invitent alors à explorer diverses cultures et littératures. Donc, le chapitre suivant sera consacré à l'examen des thèmes dominants dans nos corpus français et chinois.

---

<sup>940</sup> Kongzi et ses disciplines, *Entretiens de Confucius*, op.cit., 1981, p. 46.

## Chapitre 8 Exploration de différentes cultures à travers les thèmes dominants

### 1 L'amour et le mariage dans les contes français et chinois

#### 1.1 L'amour complexe chez Marie de France

Les deux thèmes principaux des œuvres de Marie de France sont l'amour adultère et le mauvais mariage. De plus, ces thèmes sont souvent associés à d'autres thèmes, tels que la chevalerie et la société féodale. La poétesse semble vouloir nous en dire plus à travers les thèmes de l'amour et du mariage.

##### 1.1.1 Un jeu d'amour

Pour mieux comprendre le contexte, reprenons d'abord trois conceptions de l'amour récurrentes de la littérature médiévale résumés par Alain Corbellari dans son ouvrage intitulé *Prismes de l'Amour courtois* : la *bone*, la *fine* et la *fole amor*. De surcroît, l'auteur constate que pour la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, les lais de Marie de France font figure d'exception quant au topos de l'amour :

Entre ces deux auteurs [Chrétien de Troyes et Bérout] on pourrait placer une Marie de France, dont les douze lais semblent chacun s'attacher à résoudre un problème amoureux particulier [...] De fait, chez Marie de France, la seule règle de l'amour semble bien être « fais que voudras ». Marie n'a pas une conception de l'amour, elle les a toutes et nous enchante précisément par la merveilleuse liberté de son jeu poétique. Par là, elle est peut-être la dernière représentante d'une civilisation que les casuistes de l'amour courtois vont mettre en coupe réglée. A moins, justement, que, dans l'admirable indifférence qu'elle affiche envers le mythe progressiste défendu avec tant d'acharnement par son contemporain Chrétien de Troyes, elle n'annonce encore un autre type d'utopie...<sup>941</sup>

Tout porte à penser que, dans ses lais, Marie mettrait en scène un jeu d'amour, jonglant avec ces trois conceptions, mais de façon revisitée. Prenons un exemple typique de la *fin'amor* : « Laüstic ». La *fin'amor* repose sur « l'inégalité et l'adultère »<sup>942</sup>. Ainsi, remarquons dans ce lai un triangle amoureux : dame – mari – chevalier. La

---

<sup>941</sup> CORBELLARI, Alain, *Prismes de l'Amour courtois*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 73-75. Nous ajoutons la partie entre crochets.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 43.

*fin'amor* est en outre ascétique :

*Fine*, tout d'abord, exprime parfaitement l'idéal élitiste du modèle troubadouresque : connotant, au-delà de la finesse, la purification et la perfection, il s'applique par excellence à une conception qui met le raffinement, la patience et l'ascèse au cœur de ses préoccupations.<sup>943</sup>

Dans ce lai, il s'agit d'un amour plutôt platonique. Les deux amants se voient la nuit à travers les fenêtres :

Des chambres u la dame jut,  
Quant a la fenestre s'estut,  
Poeit parler a sun ami  
De l'autre part, e il a li,  
E lur aveirs entrechangier  
E par geter e par lancier. (vv. 39-44)

Cependant, la *fin'amor* est « un état instable, sans cesse menacé, [...] par l'excès de la passion »<sup>944</sup>, d'où la *fole amor* dans « Equitan » : la dame nourrit le plan malveillant de tuer son mari. A la différence de ces deux conceptions de l'amour, il y a encore la *bone amor*, comme dans « Fresne ». Reprenons d'abord sa définition : « la *bone amor* finit par s'assimiler à un type d'amour quasiment conjugal, d'une stabilité totalement opposée à l'inquiétude troubadouresque »<sup>945</sup>. Cependant, avant le mariage de Fresne et son seigneur, ce n'est pas un amour égalitaire pour autant. La condition inférieure de Fresne l'empêche de se marier avec le protagoniste. C'est après avoir retrouvé son statut noble que leur amour devient un amour conjugal.

Il existe du reste des cas hybrides et trompeurs. Autrement dit, certains lais mélangent ces conceptions de l'amour ou même les modifient en grande partie. Dans l'aventure de Guigemar, par exemple, il s'agit premièrement d'amour adultère qui s'opère en secret. Néanmoins, les relations charnelles éloignent cet amour de la tradition courtoise, qui pour sa part prône l'ascèse. Une fois que cet amour secret est dévoilé, l'amour adultère du protagoniste est terminé. Grâce à la nef magique, la dame retrouve son ami en se séparant de son mari cruel. Dans le monde de Guigemar, la dame se débarrasse de son statut matrimonial. Par conséquent, son union avec

---

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 379.



Guigemar à la fin du lai devient légitime. D'où découle la *bone amor*. De même, dans « Eliduc », il s'agit d'un passage de l'amour adultère à la *bone amor*. Le marié Eliduc s'éprend de la fille de son seigneur, Guilliadun. Grâce à la séparation volontaire de sa femme, il arrive à épouser son amie. Cependant, dans « Bisclavret », il semble que l'amour adultère de la dame n'appartienne ni à la *fin'amor* ni à la *fole amor*, car l'amour de la dame est né de son désir d'être servi par le chevalier.

De surcroît, la poétesse parle de l'amour avant le mariage. Dans « Deus Amanz », l'amour incestueux du père-roi envers sa fille et l'amour démesuré du héros mène les deux jeunes amants à la mort. Dans « Milun », la condition inférieure du chevalier l'empêche d'épouser son amie. Lorsque leur amour continue après le mariage de l'héroïne, cela devient alors un amour adultère. Somme toute, la conception de l'amour chez Marie de France est bien complexe.

### 1.1.2 L'amour et le mariage

Dans les œuvres de Marie de France, le mariage constitue soit la cause de l'amour adultère, soit le dénouement de la *bone amor*. Il est à noter que, parmi sept histoires d'amour adultère, trois (voire quatre<sup>946</sup>) parlent du mauvais mariage. Quant aux autres, ce serait plutôt le désir naturel qui encourage un amour adultère. Ces mauvais mariages sont principalement dus à l'inégalité entre les deux époux, comme la vieillesse du mari en opposition à la jeunesse de la dame. Dans « Guigemar », le mari de la dame est « vielz hum » (v. 210), alors que la dame est « de haut parage, / Franche, curteise, bele e sage » (vv. 211-212). Il semble que la dame soit parfaite. Celle-ci se plaint de son mari lors de la première rencontre avec le chevalier :

Riches hum est, de haut parage,  
Mes mut par est de grant eage.  
Anguissusement est gelus ;  
Par cele fei ke jeo dei vus,

---

<sup>946</sup> Les trois lais qui parlent du mauvais mariage sont « Guigemar », « Yonec », « Laüstic ». Dans « Chievrefoil », la poétesse ne précise pas que l'amour entre Tristan et la reine est dû au mauvais mariage entre la reine et le roi. Mais à travers une lecture intertextuelle avec *Le Roman de Tristan et Iseut* de Joseph Bédier, nous savons que l'amour entre Tristan et la reine se passe avant le mariage de la reine et du roi, à l'aide d'un philtre magique. En tous les cas, se marier avec un homme qu'elle n'aime pas, c'est un mauvais mariage pour la reine. A cet égard, nous pouvons déduire que l'amour adultère des deux protagonistes est de même causé par le mauvais mariage.

Dedenz cest clos m'ad enseree. (vv. 341-345)

En raison de sa jalousie – la beauté et la jeunesse de sa femme étant à même de séduire de potentiels rivaux –, le mari enferme son épouse dans une tour. Ainsi la dame perd-elle non seulement la liberté, mais aussi son aspiration à l'amour et au mariage. Toutefois, lorsqu'elle se plaint de son mari au chevalier – jeune et beau, contrairement à son époux –, elle commence à ouvrir son cœur enfermé par son mari jaloux. Cette plainte fournit une bonne excuse pour leur amour adultère futur. Ce qui importe, c'est que cet amour secret rend à la dame une intégrité physique et psychologique. Une semblable inégalité d'âge entre les deux époux se trouve aussi dans « Yonec » et « Laüstic ». Dans le premier texte, un mauvais mariage avec un mari âgé et jaloux prive la jeune dame de sa beauté et de sa joie de vivre. Dans le second récit, le mari cruel tue un rossignol, symbole de l'amour secret entre la dame et le jeune chevalier voisin. La dame est ainsi privée du plaisir de voir le chevalier la nuit. Tout nous porte à estimer que le mauvais mariage incite les dames à trouver quelque réconfort dans l'amour adultère.

Par ailleurs, le mariage sert de dénouement à la *bone amor*. Dans « Fresne », même si Fresne et le seigneur s'aiment, leur mariage est irréalisable car l'héroïne est une fille abandonnée. L'inégalité de leur condition sociale entrave leur mariage. Aussi, lorsque l'héroïne reprend son titre de noblesse, la disparition de l'inégalité permet-elle à Fresne de se marier avec le seigneur.

Dans d'autres lais, le mariage joue différents rôles. Dans « Deus Amanz », le mariage est non seulement le point de départ de l'épreuve du héros :

Sorti esteit e destiné,  
Desur le munt fors la cité  
Entre ses braz la portereit  
Si que ne se resposereit. (vv. 43-46)

mais aussi la barrière de l'amour incestueux du père-roi envers sa fille :

Mes li reis en la volt doner,  
Kar ne s'en poeit consirrer.  
Li reis n'aveit autre retur,  
Pres de li esteit nuit e jur.

Cunfortez fu par la meschine,  
Puis que perdue ot la reïne. (vv. 27-32)

Dans « Equitan », le roi s'éprend de la femme de son sénéchal. Selon la narration, ce seraient à la fois la jalousie et sa supériorité hiérarchique qui l'aurait incité à développer une relation adultère avec la dame, car la femme la plus belle du royaume doit appartenir à l'homme le plus puissant de ce royaume, soit le roi. Par conséquent, celui-ci commence à la désirer avant même de l'avoir vue. Dans le cas présent, l'amour de la dame la plus belle du royaume apparaît donc comme un symbole de souveraineté.

Dans « Lanval », il semble que l'amour de la reine pour Lanval ne soit pas un véritable amour. Lanval serait plutôt l'objet de son désir ou, plus précisément, la reine voudrait ainsi manifester son charme par le biais de la conquête d'un chevalier noble. Dans une « courtoise assemblée »<sup>947</sup> (v. 254), la reine déclare d'abord son amour à l'intention du chevalier. Mais le fait que celui-ci la refuse lui fait honte. De surcroît, le chevalier commet l'affront de la comparer avec la servante de la femme qu'il aime :

Une de celes ki la sert,  
Tute la plus povre meschine,  
Vaut mieuz de vus, dame reïne,  
De cors, de vis e de beauté,  
D'enseignement e de bunté ! (vv. 298-302)

La honte finit par se muer en haine envers Lanval. Dans cet exemple, le mariage de la reine avec le roi Arthur lui donne le pouvoir d'accuser à tort le chevalier.

De même, dans « Eliduc », le mariage d'Eliduc constitue la barrière de son amour instinctif pour son amie Guilliadun, car il promet à sa femme de lui rester loyal. Cependant, il ne peut s'empêcher de s'éprendre de Guilliadun :

Ore est sis quors en grant prisun !  
Sa lëauté voleit garder,  
Mes ne s'en peot niënt jeter  
Que il nen eimt la dameisele,  
Guilliadun ki tant fu bele (vv. 466-470)

---

<sup>947</sup> Marie de France, *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner, *op.cit.*, p. 147.

Suivant ses désirs naturels, Eliduc nourrit un amour adultère, dans l'ignorance de son épouse. Aime-t-il encore sa femme ? Selon le *Traité de l'amour courtois*, « une conquête facile rend l'amour sans valeur ; une conquête difficile lui donne du prix »<sup>948</sup>. A cet égard, la conquête de l'amie, défendue par le christianisme – « S'a m'amie esteie espusez, / Nel sufferreit crestiëntez » (vv. 601-602) – donne de la valeur à cet amour adultère. Son amour pour sa femme est donc relativement sans valeur.

Enfin, dans « Bisclavret », le mariage de la dame et Bisclavret est heureux avant que l'identité bestiale de ce dernier ne soit dévoilée. La peur de la dame l'invite à se séparer de son mari bestial. Elle promet alors son amour à un chevalier qui l'aime depuis longtemps, en lui demandant d'enlever les vêtements de son mari lors de la métamorphose de ce dernier. En récompense, la dame se marie avec le chevalier. Dans ce lai, son mariage avec Bisclavret est lié à l'amour, mais celui-ci disparaît immédiatement avec la révélation du secret de son mari. Au contraire, son mariage avec le chevalier n'a rien à voir avec l'amour : « Ele ne l'aveit unc amé » (v. 107). Ce mariage-ci est plutôt un échange, une récompense pour le service rendu par le chevalier.

Au demeurant, chez Marie de France, l'amour n'est pas la base du mariage, et celui-ci n'est pas le résultat de l'amour non plus. Dans la relation amoureuse ou conjugale, il faut toujours garder un équilibre sentimental. Une fois que cet équilibre est rompu, l'amour démesuré causerait la mort, comme c'est le cas pour la dame et le roi dans « Equitan ».

### 1.1.3 L'amour et le secret

L'idéal de la *fin'amor* est constitué de « discrétion », « *mezura* » et « ascèse »<sup>949</sup>. Même si le thème de la *fin'amor* ne domine pas dans les histoires d'amour de Marie de France, la discrétion et la mesure y sont tout de même importantes. Par conséquent, nous examinerons ensuite la relation entre le secret, la mesure et l'amour.

La confidentialité est l'une des spécificités essentielles de l'amour adultère. Dans

---

<sup>948</sup> André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 182.

<sup>949</sup> CORBELLARI, Alain, *Prismes de l'Amour courtois*, op.cit., p. 75.

l'ignorance du public, cet amour ne nuit pas à l'ordre social. En revanche, la révélation du secret mène souvent au malheur des protagonistes. Par exemple, le lai « Equitan » se termine de façon tragique : l'envie de déclamer leur amour leur fait oublier toute mesure, ce qui aboutit sur la mort du roi et de la dame. Dans « Guigemar », le dévoilement de l'amour secret entre Guigemar et la dame entraîne leur séparation. Dans « Bisclavret », lorsque le secret de la forme bestiale de Bisclavret est dévoilé, l'amour de la dame envers son mari se mue en peur et en rancune. Dans « Yonec » et « Lanval », l'amour secret entre les personnages humains et surnaturels vise à garder l'équilibre entre le monde des mortels et l'autre monde. Le dévoilement de ce secret provoque la mort du chevalier-*faé* et la disparition de la fée de Lanval.

Par ailleurs, ces secrets aboutissent souvent à deux dénouements différents : d'un côté, le dénouement tragique, comme c'est le cas dans « Equitan » ; de l'autre côté, le *happy ending*, comme c'est le cas dans « Guigemar », « Bisclavret », « Lanval » et « Milun ». Guigemar emmène son amie en s'emparant du château du seigneur. Bisclavret reprend sa forme humaine et obtient la confiance du roi même si ce dernier connaît son identité bestiale. Lanval s'en va enfin avec la fée pour Avalon<sup>950</sup>. Milon se marie enfin avec la dame.

En outre, « l'amour médiéval exige la complicité de la nuit, et l'aurore est l'instant où tout se remet en place »<sup>951</sup>. Ainsi, la rencontre secrète se passe souvent dans la nuit, comme c'est le cas dans « Equitan », « Laüstic » et « Eliduc ».

De nuiz veneit, de nuiz alout  
veeir celui que ele amout. (vv. 199-200)

« Equitan »<sup>952</sup>

Les nuiz, quant la lune luseit  
E ses sires cuchiez esteit,  
De juste lui sovent levot  
E de sun mantel s'afublot ; [...]  
E le plus de la nuit veillot.

<sup>950</sup> Même si le départ pour Avalon est une mort symbolique, c'est un *happy ending* pour Lanval que de se dégager de la cour injuste et d'obtenir le pardon de la fée.

<sup>951</sup> PAYEN, Jean-Charles et LEGROS, Huguette, « La femme et la nuit, ou recherches sur le thème de l'échange amoureux dans la littérature courtoise », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979 (généré le 14 novembre 2020), p. 330, disponible sur : <http://books.openedition.org/pup/3677> (consulté le 14 novembre 2020).

<sup>952</sup> Ces deux vers ne sont pas dans l'édition de Jean Rychner, mais dans la version traduite, présente et annotée par Laurence Harf-Lancner.

Delit aveient al veoir,  
Quant plus ne poeient avoir. (vv. 69-72, 76-78)

« Laüistic »

La nuit, quant tut fust avespré,  
S'en eïssist fors de la cité ;  
Li chamberlencs od li ira  
E il encuntre li sera. [...]  
La nuit, quant tut fu aseri,  
De la vile s'en sunt parti  
Li dameisels e ele od lui,  
E ne furent mais que il dui. (vv. 771-774, 791-794)

« Eliduc »

Dans « Eliduc », nous constatons une contradiction entre les désirs naturels du protagoniste et sa monogamie. Eliduc hésite à accepter l'amour de Guilliadun, car il n'oublie pas son serment de garder sa foi envers sa femme. La pulsion amoureuse l'emporte finalement sur la raison. Cette contradiction est plus évidente dans d'autres lais de Marie de France où les amours secrets se passent principalement pendant la journée, tel est le cas dans « Guigemar », « Lanval », « Yonec » et « Chievrefoil »<sup>953</sup>. Dans « Guigemar », la rencontre entre la dame et Guigemar se passe « tôt dans l'après-midi » (v. 261). Lors de la première rencontre de Lanval et la fée, le chevalier reste avec celle-ci « tout l'après-midi jusqu'au soir » (vv. 155-156). Puis, ils se rencontrent à chaque appel de Lanval. Dans « Yonec », la première rencontre de la dame et du « chevalier-oiseau » se passe quand la dame voit « la clarté del soleil » (v. 62). Il semble que la poétesse tente de brouiller la frontière entre le secret et la mise au grand jour de l'amour, d'une manière temporelle et symbolique. Elle semble faire de la journée un temps au-delà de tous les interdits. L'amour adultère en plein jour pourrait bien être interprété comme le simple épanchement de désirs naturels, plutôt que comme le crime impardonnable que prônerait le point de vue chrétien. Nous pouvons en effet choisir de rester fidèle envers l'époux (ou l'épouse), mais nous ne pouvons nous empêcher de nous éprendre de quelqu'un(e), car c'est là une pulsion naturelle.

---

<sup>953</sup> Même si l'auteur n'a pas précisé l'heure précise de la rencontre dans « Chievrefoil », mais il est logique de déduire que c'est pendant la journée, car c'est le jour du départ du roi pour Tintagel.

#### 1.1.4 L'amour et la mesure

La mesure constitue l'autre problème préoccupant de l'amour courtois. Chez Marie de France, nous remarquons deux modèles exemplaires qui gardent la mesure de l'amour : Fresne et Guildeluëc. Même le jour de noces de son amant, Fresne reste tranquille et prépare le lit de la nouvelle mariée. Dans « Eliduc », quand Guildeluëc apprend l'amour adultère de son époux, elle déplore le sort malheureux de son rival plutôt que de se plaindre de son mari. De plus, elle décide de servir Dieu en quittant son mari, ce qui permet à celui-ci de se marier avec son amie. Il est à noter que l'amour courtois est souvent considéré comme un jeu masculin et éducatif des chevaliers, pour que ceux-ci apprennent à maîtriser leur pulsion et leur sentiment. Dans ces deux cas, ce sont néanmoins les femmes qui gardent la mesure. Autrement dit, la mesure de l'amour est principalement le fruit d'une décision féminine.

De même, la démesure se retrouve chez les héroïnes d'« Equitan », de « Deus Amanz », de « Yonec » et de « Chaitivel ». S'aimant d'un amour démesuré, Equitan et la dame cherchent le malheur du mari de cette dernière, mais ce malheur retombe sur les deux amants. Dans « Deus Amanz » : « Mes jo creim que poi ne li vaille, / Kar n'ot en lui point de mesure » (vv. 188-189), la passion démesurée du jeune homme le mène à la mort. Cependant,

Cette "mesure", il ne faut pas la réduire à la simple reprise d'un motif courtois ; elle n'est qu'une autre façon de nommer la sagesse, passablement désabusée, qui est volontiers celle des vieux rois comme de tous ceux qui taxent toujours de "*grant folie*" (v. 160) les entreprises de la jeunesse.<sup>954</sup>

L'autre exemple est « Yonec », dans lequel le héros meurt en raison de l'amour démesuré de son amie. Le chevalier *faé* fait remarquer à son amie le problème de la mesure dès leur première rencontre : « Mes tel mesure en esgardez / Que nus ne seium encumbrez » (vv. 201-202). La démesure provoque en tous les cas la mort de Muldumarec : « Bien le vus dis qu'en avendreit : / Vostre semblanz nus ocireit » (vv. 321-322). Enfin, dans « Chaitivel », le fait que la dame hésite entre les quatre

---

<sup>954</sup> RIBARD, Jacques, « Le lai des Deux Amants : essai d'interprétation thématique », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979, p. 372.

chevaliers constitue également une démesure :

Ne volt les treis perdre pur l'un :  
Bel semblant feseit a chescun,  
Ses drueries lur donout,  
Ses messages lur enveiout.  
Li uns de l'autre le saveit,  
Mes departir nuls nes poeit : [...] (vv. 55-60)

Comme le *Traité de l'amour courtois* indique que « rien n'empêche une femme d'être aimée par deux hommes et un homme d'être aimé par deux femmes »<sup>955</sup>, la dame dans « Chaitivel » est aimée de quatre barons. Dans le tournoi de ces derniers, trois d'entre eux meurent alors que le quatrième est gravement blessé. Dans ce contexte, malgré la survivance, celui-ci se sent malheureux car la dame déplore toujours la mort des trois autres chevaliers : « Teus cent maus me fetes souffrir ! / Mieuz me vaudreit la mort tenir » (vv. 223-224). L'amour démesuré de la dame provoque, en définitive, le malheur des quatre chevaliers.

En fin de compte, l'amour selon Marie de France est assez différent de l'amour courtois dans d'autres œuvres médiévales. D'un côté, il pourrait être superficiel, tel est le cas du lai « Equitan », l'amour du roi pour la dame provient avant tout de ses propres fantasmes : il est en effet séduit aussitôt après avoir entendu parler de sa beauté, sans même l'avoir vue. Gagner l'amour de la femme la plus belle de son pays satisfait sa vanité. Cependant, d'un autre côté, l'amour pourrait être naturel et inconditionnel, comme dans « Fresne », l'amour du héros pour Fresne commence avant que celle-ci ne reprenne son titre de noblesse. Le secret et la mesure ne sont pas les exigences de l'amour chez Marie, celui-ci naît plutôt à partir d'un désir personnel. Au demeurant, la conception de l'amour est complexe chez Marie, car l'humanité elle-même est complexe.

## 1.2 Le mariage arrangé chez Charles Perrault

Il semble que l'amour ne soit pas la raison principale pour laquelle un homme se marie avec une héroïne chez Perrault. Presque tous les princes charmants de Perrault

---

<sup>955</sup> André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, *op.cit.*, p. 183.



s'éprennent de leur héroïne, bergère ou princesse, en raison de leur beauté incomparable. Cela nous rappelle l'épreuve amoureuse des chevaliers médiévaux : il leur faut trouver une femme qui surpasse en beauté toutes celles qui résident dans la région. Les princes chez Perrault pratiquent encore ce genre de conquête de la belle femme, de la gloire et de la fortune pour atteindre à la maturité et à la responsabilité.

Dans « Griselidis », le prince qui méprise les femmes tombe amoureux de Griselidis à la première rencontre, car celle-ci est « l'objet le plus agreable, / Le plus doux & le plus aimable / Qu'il eût jamais veu sous les Cieux »<sup>956</sup>. Dans « Peau d'Asne », le prince s'éprend à en souffre de l'héroïne portant « une riche parure / Et ses superbes vestemens / Qui tissus de fin or & de gros diamans / Egalotent du Soleil la clarté la plus pure »<sup>957</sup>. Pour lui, c'est « une Divinité »<sup>958</sup>. Mais si le prince avait vu la princesse sous la peau de l'âne lors de leur première rencontre, l'aurait-il encore aimée ? La réponse semble négative. Dans « Cendrillon », le fils du roi s'éprend de Cendrillon, car la beauté, la grâce et les parures merveilleuses de l'héroïne portent tout le monde à croire que c'est « une grande Princesse »<sup>959</sup>. Il semble que l'amour de ces princes soit superficiel.

Qui plus est, dans « Les Fées », le prince est davantage attiré par la fortune de l'héroïne que par tout autre chose : « Le fils du Roi en devint amoureux, & considerant qu'un tel don valoit mieux que tout ce qu'on pouvoit donner en mariage à un autre, l'emmena au Palais du Roi son pere, où il l'épousa »<sup>960</sup>. De même, dans « La belle au bois dormant », le père du prince se marie avec une ogresse, car celle-ci possède une grande fortune.

La superficialité se retrouve également chez les héroïnes de Perrault. Dans « La Barbe bleüe », l'héroïne ne veut pas se marier avec un homme dont la barbe est si bleue. Cependant, après que celui-ci a montré sa grande fortune, le mariage finit par se conclure. Dans « Le Chat botté », la princesse s'éprend « à la folie »<sup>961</sup> du héros,

---

<sup>956</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697, op.cit.*, « Griselidis », p. 14.

<sup>957</sup> *Ibid.*, « Peau d'Asne », p. 22.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>959</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez, op.cit.*, p. 131.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 63.

car il a la jeunesse, les beaux habits et la bonne mine. Tout cela renforce la confiance de la princesse en son titre de Marquis de Carabas, inventé en fait par son chat.

L'analyse de ces exemples nous mène à la conclusion qu'il s'agit de mariages par intérêt, pour le profit. Les princes n'acceptent de se marier qu'en échange de la beauté ou de la fortune des femmes, le mariage semblant ainsi n'avoir pour but que de satisfaire leur vanité : vanité de posséder une belle ou riche épouse. Quant à eux, les personnages féminins troquent contre le mariage leur ascension sociale, comme c'est le cas dans « Cendrillon » et « Les Fées » ; ou contre la fortune, comme le fait l'héroïne dans « La Barbe bleüe ». Par ailleurs, dans « Riquet à la Houppe », le prince promet la sagesse à la princesse si celle-ci promet en retour de se marier avec lui. A cet égard, le mariage selon Perrault semble être davantage un moyen de réaliser ses propres désirs, plutôt que le fruit de l'amour. Cela correspond d'ailleurs à la vision du mariage arrangé, très en vogue à l'époque de l'auteur : la « conception du mariage qui était celle du XVII<sup>e</sup> siècle et qui demeurera pendant les siècles suivants : affaire commerciale qui, une fois le contrat signé, impose des rapports d'oppresser à opprimé [...] »<sup>962</sup>.

En revanche, il semble paradoxal qu'à l'issue du conte « Riquet à la Houppe », le conteur vante l'amour plutôt que l'esprit ou la beauté : « la puissance de l'amour remplace les fées »<sup>963</sup>. C'est l'amour qui, au lieu d'une force merveilleuse, dote le prince de beauté : « La seule féerie est celle de l'amour ; mais l'amour aussi est une illusion. C'est le mystérieux pouvoir qui permet de ne plus voir "la difformité (d'un) corps ni la laideur (d'un) visage" »<sup>964</sup>. Dans cette optique, l'auteur dépeint en fait un amour réaliste. Cependant, la réalité sociale de son époque l'invite à dépouiller le mariage de la nation d'amour. Ce type de mariage se distingue pourtant du mauvais mariage des lais de Marie de France par la volonté du personnage féminin. Le mauvais mariage selon Marie est souvent imposé contre la volonté de l'héroïne, alors que le mariage selon Perrault se réalise sur la base d'un consentement des deux parties.

---

<sup>962</sup> DI SCANNO, Teresa, *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Liguori Editore, 1975, p. 76, note 2.

<sup>963</sup> STORER, Mary Elisabeth, *La mode des contes de fées : 1685-1700, op.cit.*, p. 103.

<sup>964</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires, op.cit.*, pp. 197-198.

Dans cette optique, le mariage sans amour des lais de Marie pourrait bien constituer une critique du mariage forcé de son époque, là où Perrault se moquerait de ceux qui, par le mariage, cherchent l'exaucement de leurs désirs.

### 1.3 Le mariage arrangé mais fatidique chez Duan Chengshi

Il n'y a pas beaucoup d'histoires centrées sur le mariage et l'amour chez Duan. Néanmoins, par l'intermédiaire de ces quelques histoires, nous pouvons avoir un aperçu général des concepts d'amour et de mariage des gens de l'époque de Duan. A titre d'exemple, on contracte souvent un mariage arrangé par « la décision des parents et les pourparlers des entremetteuses »<sup>965</sup>. D'autre part, le mariage doit se faire, à l'époque, entre deux familles de même rang social. Enfin, exception faite du mariage arrangé, c'est souvent le « *yuanfen* 缘分 », sorte d'affinité naturelle, voire prédestinée ou hasardeuse, qui noue des liens intimes.

Chez Duan, le mariage est souvent arrangé par les parents. Dans « 14.29 », un lettré voyage accidentellement dans le Pays de Longues Antennes<sup>966</sup>. Lors de son séjour à la cour, le roi lui donne sa fille en mariage, sans l'avoir consultée, sans même que celle-ci ait pu voir son futur mari. Dans « x2.4 », le couple Wang héberge une passante pour la nuit. Le mari trouve la jeune femme aimable et habile à faire le ménage ; en conséquence, il souhaite la marier à son fils. Avec l'accord de la jeune femme, il organise la noce le même jour. De ce point de vue, on respecte encore et toujours le principe confucianiste portant sur le mariage. Car, selon *Mengzi* 孟子 子, il faut contracter un mariage sur « la décision des parents et les pourparlers des entremetteuses »<sup>967</sup>. Si l'un des futurs mariés viole ce principe en rencontrant en cachette son potentiel époux, « les parents et les gens du pays [le mépriseront] »<sup>968</sup>. De plus, une loi des Tang souligne l'importance des parents dans le mariage :

Si l'enfant vit en dehors (de la maison), il peut lui-même contracter un mariage. Si le mariage arrangé par ses parents survient après celui de l'enfant et si l'enfant a accompli les formalités légales de mariage, ce mariage est reconnu comme valide. Si les formalités légales de

---

<sup>965</sup> Mengzi, *Mencius*, *op.cit.*, p. 95.

<sup>966</sup> Il s'agit d'un pays imaginaire où habitent les esprits-crevettes.

<sup>967</sup> *Idem.*

<sup>968</sup> *Idem.*

mariage ne sont pas accomplies, l'enfant doit alors accepter l'arrangement de ses parents. Toute violation est punie de cent coups.<sup>969</sup>

Dans ce contexte, il est généralement difficile pour les jeunes de contracter eux-mêmes un mariage, car les formalités légales sont laborieuses à accomplir sans l'accord des parents.

Un autre principe fondamental du mariage des Tang (ou même des temps impériaux) est « *mengdang hudui* 门当户对 (une alliance parfaite) », soit un mariage « entre deux familles de même rang social »<sup>970</sup>. Bien que, sous les Tang, les *shizu* 氏族 – c'est-à-dire les familles distinguées de mandarin<sup>971</sup> – ne jouissent plus de privilèges politiques et économiques, l'idée d'un mariage avec une personne de la même classe sociale est encore enracinée dans leur esprit. Selon *Jiu Tangshu* (*Ancien Livre des Tang*), les *shizu* étaient « particulièrement arrogants, et ils n'acceptaient de contracter une alliance que par le mariage entre eux »<sup>972</sup>. Dans un tel contexte, les histoires d'amour ou de mariage de Duan sont naturellement imprégnées du concept de lignage. Cela se perçoit dans les noms de famille des personnages. Bien que chez Duan la plupart des personnages féminins se présentent comme des épouses, le conteur y précise leurs noms de familles : Pei dans « x1.17 », Li dans « x2.28 » et « x3.9 », Wei dans « x1.15 », Liu dans « 14.32 ». Selon *Xin Tangshu* (*Nouveau Livre des Tang*), « parmi les “noms de famille de la préfecture” de l'est du mont Xiao, ce sont Wang 王, Cui 崔, Lu 卢, Li 李, Zheng 郑 qui sont au premier rang », tandis que, « parmi les “noms de famille de la préfecture” de Guanzhong, ce sont Wei 韦, Pei 裴, Liu 柳, Xue 薛, Yang 杨, Du 杜 qui sont au premier rang »<sup>973</sup>. A l'époque de Duan, il existe cinq noms de familles distinguées dont les femmes sont considérées comme des

---

<sup>969</sup> ZHANGSUN, Wuji, *et al.*, « Tanglü Shuyi », disponible sur : [https://zh.m.wikisource.org/wiki/唐律疏議/卷第十四#188\\_尊長與卑幼定婚](https://zh.m.wikisource.org/wiki/唐律疏議/卷第十四#188_尊長與卑幼定婚) (consulté le 16 octobre 2020). Traduction personnelle.

<sup>970</sup> Le terme chinois « *mengdang hudui* » vient d'un *zaju* (ancien théâtre-opéra chinois) intitulé *Xixiang Ji*, ouvrage de la dynastie des Yuan. Bien que ce terme n'apparût qu'après les Tang, ce concept de mariage entre deux familles de même rang social existe depuis longtemps.

<sup>971</sup> Les *shizu* sont en effet les anciennes familles distinguées de mandarins, ou au sens large les familles nobles. Il y avait, dans la société impériale chinoise, un système bureaucratique. Par conséquent, outre la famille impériale et familles associées, les grandes familles de fonctionnaires érudits jouissaient de privilèges politiques et économiques. Ces familles étaient en un sens nobiliaire.

<sup>972</sup> XU, Jialu et HUANG, Yongnian (dir.), *Jiu Tangshu* (*Ancien Livre des Tang*), *op.cit.*, pp. 2252-2253. Traduction personnelle.

<sup>973</sup> XU, Jialu (dir.), *Xin Tangshu* (*Nouveau Livre des Tang*), tome 7, *op.cit.*, p. 4263. Traduction personnelle.

épouses parfaites : Cui 崔, Lu 卢, Li 李, Zheng 郑 et Wang 王<sup>974</sup>. Il n'est donc pas étrange que les femmes des récits de Duan portent principalement ces noms-là.

D'une part, cela révèle la vénération des gens du peuple pour les anciennes familles distinguées. Une telle alliance relève pourtant du marchandage. Afin d'accroître la puissance sociale et de stabiliser les classes sociales, les grandes familles ont recours au mariage de leurs enfants comme moyen de gagner du pouvoir et des intérêts économiques. De ce point de vue, le mariage est l'affaire des deux familles plutôt qu'une affaire individuelle. Cela nous évoque le mariage forcé chez Marie de France et le mariage marchandage chez Perrault. Pour se rebeller contre le mariage forcé, certaines héroïnes de Marie de France recourent à l'amour adultère, tandis que de nombreuses héroïnes, chez Perrault, troquent leur mariage contre une ascension sociale. Quant à eux, les personnages dépeints par Duan se soumettent volontiers au mariage arrangé, car il s'agit de piété filiale ou, plus simplement, de l'obéissance aux aînés. La gloire familiale a le dessus sur les autres choses. Notons encore qu'il est légal, dans la Chine impériale, d'avoir des épouses secondaires, contrairement au christianisme médiéval qui interdit d'avoir plus d'une femme. En tous les cas, le mariage arrangé ne constitue pas un problème majeur pour les hommes chinois.

D'autre part, une telle alliance accentue les inégalités entre noblesse et roture. De plus, le gouvernement impérial impose le respect des classes sociales par le biais du *Tang Lü* 唐律 (*Code des Tang*). Celui-ci stipule : « chacun a son propre conjoint, les deux époux doivent appartenir au même rang social. Comme les nobles et les roturiers appartiennent à deux rangs différents, comment peuvent-ils s'unir ? »<sup>975</sup> A cet égard, seules les personnes de la même classe sociale pouvaient se marier, le mariage entre noble et roturier était juridiquement interdit. Ainsi, contraint par les lois, le peuple de l'époque devait accepter sans condition la bipolarisation de la société, scindée entre

---

<sup>974</sup> Cf. *Nouveau Livre des Tang* : « Actuellement, le public catégorise Cui, Lu, Li et Zhang comme les quatre noms de familles distinguées. En outre, le nom de famille Wang de Taiyuan constitue un cinquième nom distingué ». (*Idem.*) Traduction personnelle.

<sup>975</sup> Disponible sur : [https://zh.wikisource.org/wiki/%E5%94%90%E5%BE%8B%E7%96%8F%E8%AD%B0/%E5%8D%B7%E7%AC%AC%E5%8D%81%E5%9B%9B#191\\_%E5%A5%B4%E5%A8%B6%E8%89%AF%E4%BA%BA%E5%A5%B3](https://zh.wikisource.org/wiki/%E5%94%90%E5%BE%8B%E7%96%8F%E8%AD%B0/%E5%8D%B7%E7%AC%AC%E5%8D%81%E5%9B%9B#191_%E5%A5%B4%E5%A8%B6%E8%89%AF%E4%BA%BA%E5%A5%B3) (consulté le 16 octobre 2020). Traduction personnelle.

noblesse et roturier.

Le « *yuanfen* », terme chinois à « charge culturelle partagée »<sup>976</sup>, représente le principe le plus important des relations personnelles dans la culture chinoise. Même si l'on ne peut pas trouver d'équivalent français, ce terme chinois pourrait se traduire par « coïncidence fatidique ». En d'autres termes, la rencontre serait un hasard prévu par le destin<sup>977</sup>. Cette notion provient à vrai dire du concept bouddhique des *douze nidanas*<sup>978</sup>, et elle est donc liée à la notion de *karma*. Dans « 14.35 », la jeune fille de village est emportée par un Yaksha<sup>979</sup>. Celui-ci lui explique comme suit : « le *fen* décide que je vous prends comme épouse »<sup>980</sup>. Puis, sur le point de la quitter, il ajoute : « le *yuan* est fini, je vous renverrai quand il y aura du vent et de la pluie »<sup>981</sup>. Dans ce cadre, le *fen* serait plutôt le destin tandis que le *yuan* serait plutôt la chance. Ils se rencontrent par chance, et leur mariage est arrangé par le destin. Cependant, lorsque la chance est finie, ils doivent se séparer. Prenons un autre exemple, tiré de « x1.17 ». Tandis qu'il se rend à Changzhou pour organiser son mariage, le protagoniste rencontre un mendiant capable de prédire l'avenir. Ce dernier lui prédit que celle qu'il projette d'épouser ne deviendra pas sa femme. Avant de partir, il lui donne un petit sachet en lui demandant de l'ouvrir quand il aura des doutes sur son mariage. Vingt ans plus tard, l'homme épouse la fille de la famille Pei. En ouvrant le sachet donné par le mendiant, il trouve un papier sur lequel est écrit « l'épouse de Xinmi [le protagoniste de l'histoire] est la fille de la famille Pei à Hedong, elle est née le... »<sup>982</sup>. Le plus étonnant demeure que, l'année où il avait rencontré le mendiant, son épouse n'était pas encore née. Dans cette optique, c'est le *yuanfen* qui lie le protagoniste à la fille de la famille Pei.

---

<sup>976</sup> Robert Galisson a proposé « le mot à charge culturelle partagée » dans son article intitulé « Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à C.C.P. ». D'après lui, les mots sont porteurs d'une implication culturelle : « [...] certains mots où elle [cette culture primordiale] se dépose avec prédilection, que j'appelle les mots à charge culturelle partagée [...] ». GALISSON, Robert, « Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à C.C.P. », *ELA*, n°67, 1987, p. 119.

<sup>977</sup> Il semble que cette explication est un peu paradoxale. Mais ce terme chinois comporte à la fois le sens du hasard et celui de la fatalité.

<sup>978</sup> Il s'agit de l'une des principales doctrines bouddhiques. Celle-ci fait référence à une suite cyclique composée de douze chaînons. La cause et l'effet se succèdent sans interruption durant trois vies. De plus, les douze *nidanas* comprennent la notion de *karma*.

<sup>979</sup> Un Yaksha est un esprit de la nature.

<sup>980</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 554. Traduction personnelle.

<sup>981</sup> *Idem.*

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 814. Traduction personnelle.

## 1.4 L'opposition entre le mariage d'amour et le mariage arrangé chez Pu Songling

Bien que presque mille ans se soient écoulés de l'époque de Duan à celle de Pu, l'institution du mariage de l'époque de Pu n'a pas évolué de manière significative. Comme le régime aristocratique demeure, les concepts de mariage tels que mentionnés ci-dessus se perpétuent : le mariage doit être arrangé par « la décision des parents et les pourparlers des entremetteuses »<sup>983</sup> et avoir lieu entre deux familles de même rang social. Par contraste avec les œuvres de Duan, celles de Pu – du reste celles portant sur les thèmes de l'amour et du mariage – tendent à se rebeller plutôt contre de tels mariages arrangés. En particulier, les personnages féminins de Pu aspirent à un mariage basé sur l'amour. Pour parvenir ainsi à une conception du mariage en avance sur son temps, en mettant en avant le mariage fondé sur le libre choix, Pu recourt alors à des éléments et personnages surnaturels : les femmes-renardes et les fantômes en particulier. Celles-ci peuvent prendre l'initiative d'établir une relation amoureuse sans se soucier des contraintes mondaines que les femmes humaines doivent suivre dans la société impériale. A cet égard, par rapport au *yuanfen* qui décide l'amour dans les œuvres de Duan, l'amour selon Pu dépend plutôt des efforts de l'être humain lui-même.

### 1.4.1 Les entraves de l'amour libre

Semblant aux personnages de Duan, ceux de Pu rencontrent les mêmes problèmes qui les empêchent de réaliser un mariage amoureux. Il est premièrement question de hiérarchie sociale. Dans « Lian Cheng (Broderie) », par exemple, le père de l'héroïne s'oppose à la demande en mariage du protagoniste, en raison de la pauvreté de celui-ci. Par la suite, il promet la main de sa fille au fils d'une famille aristocratique. Toute réalisation d'un amour libre est strictement limitée par les anciens rites entre hommes et femmes, comme c'est le cas du rendez-vous secret dans « Hua Guzi (Florette) ». Celui-ci est considéré par le père de l'héroïne comme une « honte » : « Souillon ! Tu

---

<sup>983</sup> Mengzi, *Mencius, op.cit.*, p. 95.

déshonore ma maison, tu nous fais mourir de honte »<sup>984</sup>. Son père apparaît ainsi comme le défenseur des règles morales. Il est en outre à noter que celui-ci est un esprit-daim. Même les esprits suivent les règles morales du monde humain. De même, dans « Hongyu (Jade Rouge) », face aux reproches du père du protagoniste, qui les réprimande d'avoir organisé un rendez-vous secret, l'amante se sent honteuse, avouant ainsi : « Ces blâmes et ces reproches me couvrent de honte et d'humiliation. C'est plus que j'en puis supporter. Voilà qui met un terme à notre liaison ! »<sup>985</sup> A cet égard, les valeurs morales, considérées comme un privilège de la société patriarcale, sont profondément enracinées dans l'esprit des femmes, en les convainquant intimement de leur statut inférieur et servile. Devant les règles morales traditionnelles, l'amour apparaît fort fragile et vulnérable.

Hormis ces deux entraves morales, les personnages de Pu rencontrent d'autres problèmes lors de leur liaison amoureuse, comme l'oppression de l'aristocratie ou l'instabilité sociale. Dans « Shuchi (Bibliomane) », l'une des deux protagonistes est une déesse venant d'un livre. Le sous-préfet, cupide et autoritaire, convoite sa beauté et, en conséquence, fait arrêter le couple. La protagoniste s'échappe « sans laisser de trace »<sup>986</sup>, alors que son amant est soumis « aux plus cruels moyens »<sup>987</sup>. Leur vie heureuse est ainsi détruite par le fonctionnaire autoritaire. L'idéologie patriarcale profondément enracinée et la stricte hiérarchie de la société impériale permettent à l'aristocratie de jouir de nombreux privilèges, ce qui crée une pression énorme sur l'amour des protagonistes. Par ailleurs, le fait que certains hauts fonctionnaires enlèvent des femmes en abusant de leur pouvoir est récurrent, tant dans les histoires de Pu que dans la vie concrète.

Au demeurant, en comparaison des histoires d'amour de Duan, celles de Pu sont situées dans des contextes sociaux plus variés et plus réalistes.

---

<sup>984</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, op.cit., p. 715.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 1601.

<sup>987</sup> *Idem.*



#### 1.4.2 Les rébellions contre la morale traditionnelle

Les histoires d'amour non seulement se produisent entre de jeunes gens non mariés, mais peuvent aussi concerner des hommes mariés<sup>988</sup>. Après tout, à l'époque de Pu, la plupart des mariages avec une première épouse sont arrangés par les parents, et il est donc compréhensible que les époux n'éprouvent pas de sentiments amoureux l'un pour l'autre. Pour ceux-ci, le mariage représente plutôt une obligation dont il faut s'acquitter. En tous les cas, l'amour ne constitue pas la base du mariage, mais un accessoire dont on peut se passer. Par ailleurs, les premières épouses sont souvent considérées comme des modèles de la société impériale, respectant souvent très sérieusement la vertu féminine. En d'autres termes, elles sont peu attrayantes pour leurs maris, au contraire des femmes-renardes de Pu. Celles-ci sont premièrement coquettes et séduisantes, à l'instar de prostituées qui peuvent satisfaire le désir sexuel des protagonistes. Qui plus est, nombre d'entre elles sont non seulement belles, mais aussi douées d'un talent artistique ou littéraire. Elles sont donc également capables, en retour, d'apprécier les talents de leurs amis lettrés. De ce point de vue, les femmes-renardes sont idéales, physiquement et moralement, pour les lettrés de Pu.

En plus de personnages surnaturels, il existe aussi des personnages humains qui réalisent un mariage amoureux par des moyens surnaturels. Par exemple, dans « A Bao (Le Perroquet amoureux) », le héros tombe amoureux de l'héroïne dès leur première rencontre. Mais le père de celle-ci refuse résolument de la marier à ce pauvre jeune homme. Celui-ci est tant malade d'amour que son âme quitte son corps et habite dès lors celui d'un perroquet. Jour et nuit, il s'envole et rejoint sa bienaimée pour demeurer auprès d'elle. Dans son corps de perroquet, il franchit la barrière entre homme et femme et réussit à établir avec elle un lien amoureux. Ils se marient enfin, d'un amour sincère et en dépit de la pauvreté. Aussi le thème de l'étrange permet-il à l'âme du protagoniste d'habiter le corps d'un perroquet, ce qui offre la possibilité à l'auteur de créer une histoire d'amour fondée sur le libre choix. De plus, il est à noter

---

<sup>988</sup> Il est en revanche bien clair que les femmes mariées ne jouissent pas du droit d'expérimenter de telles rencontres extraconjugales, car ceci transgresserait l'éthique morale défendue par l'auteur confucéen. Bien que l'esprit de Pu manifeste quelque avance sur son temps, il lui est de toute manière impossible de se débarrasser de la morale confucéenne.

que l'amour libre et le mariage amoureux respectent en l'occurrence la morale confucéenne. La plupart des amours secrets entre lettrés et femmes-renardes (ou fantômes) se terminent par l'union légitime ou la séparation. L'auteur, en tant que confucianiste, ne peut échapper totalement aux principes de l'éthique confucéenne. Il se débat ainsi à la frontière entre tradition et innovation.

### 1.1.3 Le mariage d'amour

Les personnages féminins de Pu mettent l'accent sur les qualités morales de leurs amants, plutôt que sur leur richesse ou d'autres facteurs extérieurs. Dans « A Xia (Époux déloyal) », par exemple, le lettré Jing tombe amoureux de l'héroïne. Pour pouvoir l'épouser, il répudie sa première épouse sans rime ni raison. Cependant, son amante le quitte lorsqu'elle l'apprend, car elle le trouve inconstant et égoïste, comme elle le soutient en ces mots : « Trahir sa femme est pire que me trahir. Qui se conduit pareillement avec son épouse, de quoi ne serait-il pas capable avec les autres ? »<sup>989</sup> A cet égard, les qualités morales sont importantes pour les personnages féminins de Pu.

En outre, les femmes aspirent à un amour exclusif, comme c'est le cas dans « Zhang Hongjian (Attachement conjugal) ». Le protagoniste tombe amoureux d'une femme-renarde, rencontrée en chemin, dans un refuge. Comme sa première épouse et ses enfants lui manquent, le protagoniste veut rentrer chez lui. Aussi la femme-renarde est-elle mécontente car, d'après elle, l'amour est égoïste et exclusif : « J'avais admis que ta loyauté conjugale témoignait de ton sérieux, mais me garder en ne pensant qu'à l'autre, c'est par ailleurs trahir les liens intimes qui nous unissent. »<sup>990</sup> Néanmoins, poussé par la passion amoureuse, le protagoniste lui répond qu'il les aime toutes les deux : « quand je serai rentré chez moi, je penserai à toi tout comme je me la rappelle aujourd'hui. Si la nouvelle devait me faire oublier l'ancienne, comment le prendrais-tu ? »<sup>991</sup> Dans cette optique, tous deux possèdent manifestement des conceptions différentes de l'amour. Le fait que la femme-renarde se sépare résolument du protagoniste reflète chez elle, et plus généralement, parmi les femmes, un éveil de la

---

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 1369.

<sup>991</sup> *Idem.*

conscience de soi.

D'ailleurs, les figures féminines des récits de Pu recherchent une indépendance à la fois dans leur vie et leur esprit. Dans « Xianü (Vengeresse) », les deux protagonistes masculin et féminin ont un contexte familial similaire : ils mènent une vie pauvre et doivent s'occuper de leur vieille mère. Bien qu'ils s'aiment, la jeune dame refuse plusieurs fois les demandes en mariage de son amant, car elle veut venger son père. Elle lui dit ainsi : « Partager la même couche, puiser de l'eau, de qui serait-ce la part sinon de l'épouse ? A quoi bon parler de mariage alors que nous nous adonnons déjà aux tâches qui reviennent aux conjoints ? »<sup>992</sup> Après avoir donné naissance à un fils, elle refuse tout de même de l'épouser. Même après avoir réalisé sa vengeance, elle n'accepte pas non plus le mariage. Qui plus est, elle abandonne son fils. En tous les cas, le mariage ne l'intéresse pas. Elle ne veut pas se contraindre à jouer le rôle de l'épouse et de la mère. Elle s'affranchit de la rencontre amoureuse en affirmant : « S'il le faut, je reviendrai. Sinon, inutile d'insister »<sup>993</sup>. Le droit de décision est entre les mains de la protagoniste, et celle-ci agit seulement au gré de sa volonté, ce qui renverse les concepts traditionnels de famille et de mariage.

Outre l'amour, une femme peut également se lier d'amitié avec un homme. Il existe nombre d'histoires dans lesquelles l'héroïne est la confidente du héros, tel est le cas dans « Jiaona (Grâce) », conte à la fin duquel le narrateur ajoute ce commentaire :

En ce qui me concerne, si j'envie Kong, ce n'est pas tant d'avoir trouvé une jolie femme que de s'être fait un ami intime. Contempler le visage d'une beauté peut faire oublier la faim ; sa voix mélodieuse peut détendre les muscles zygomatiques. Mais disposer d'un bon ami, pouvoir trinquer et bavarder à tout moment, n'est-ce pas une fusion des âmes de loin supérieure au pêle-mêle des vêtements dénoués ?<sup>994</sup>

L'amitié, ou l'admiration des hommes pour les femmes, constitue ainsi une autre forme de relation personnelle. D'un autre point de vue, ici l'auteur met en valeur une amitié spirituelle, celle-ci étant supérieure à un amour charnel.

Le conteur traite de l'homosexualité. Selon le chercheur Sun Xiaofeng, treize contes de Pu abordent ainsi ce *topos* : « Xianü », « Huang Jiulang », « Shang Sanguan

---

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>994</sup> *Ibid.*, pp. 99-100. Traduction personnelle.

», « Nianyang », « Feng Sanniang », « Nan Shengzi », « Chang'e », « Shennü », « Jinü », « Nanqie », « Wei Gongzi », « Zhousheng » et « Renyao », « parmi lesquels, quatre ont des intrigues assez simples et manquent de descriptions concrètes »<sup>995</sup>.

En définitive, l'emploi du thème de l'étrange permet à l'auteur de créer des relations idéales ou, du reste, un peu plus équilibrées entre hommes et femmes. Aussi pouvons-nous remarquer, parmi les personnages féminins, des modèles de bonnes épouses et de bonnes mères dans la lignée du confucianisme, et aussi bien que des amies confidentes, pour certains hommes, qui rompent avec la morale traditionnelle. En observant la vie de l'auteur, nous pourrions déduire que son rêve d'une diversité des relations entre hommes et femmes serait lié à sa propre expérience. En 1651 en effet, alors qu'il n'est âgé que de douze ans, Pu se fiance à la deuxième fille de Liu Guoding, fille qui n'alors que neuf ans. En 1657, les fiancés se marient<sup>996</sup>. Selon les documents historiques, l'auteur ne connaîtra qu'une seule épouse toute sa vie durant, ayant toujours respecté cette femme vertueuse. Pourtant, il semble qu'il manque de passion dans ce mariage légitime. Une fois devenu le conseiller du haut fonctionnaire nommé Sun Hui 孙惠, Pu rencontre l'épouse secondaire de Sun, nommée Gu Qingxia 顾青霞. Or, Pu écrit dès lors nombre de poèmes sur cette belle femme, qui, avant son mariage avec Sun, était prostituée. Dans ses vers, certains parlent de sa belle voix quand elle récite des poèmes, tandis que d'autres parlent de sa beauté<sup>997</sup>. Il n'est pas difficile de percevoir l'admiration de l'auteur pour cette belle femme. Par conséquent, dans ses ouvrages, les personnages féminins travailleurs et sérieux seraient créés sur la base de son épouse Liu, tandis que la simple admiration et l'amitié entre Pu et Gu lui auraient entre autres inspiré « Jiaona (Grâce) ». Somme toute, l'auteur semble recourir à des personnages féminins pour rechercher lui-même une liberté affective et s'autoriser à rêver d'un mariage idéal.

---

<sup>995</sup> SUN, Xiaofeng, « Qianxi *Liaozhai* zhongde Tongxinglian (Analyses de l'homosexualité dans *Liaozhai*) », *Dazhong Wenyi*, no. 7, 2010-04-15, p. 183.

<sup>996</sup> Cf. LU, Dahuang, *Pu Songling Nianpu (Biographie chronologique de Pu Songling)*, op.cit.

<sup>997</sup> Cf. MA, Ruifang, « Pu Songling he Gu Qingxia (Pu Songling et Gu Qingxia) », *Pu Songling Yanjiu (Études de Pu Songling)*, no. 02, 2015, pp. 5-14.

## 1.5 L'amour pour la nature chez Ye Shengtao

Mao Dun 茅盾 apprécie les premiers romans de Ye Shengtao, comme il l'explique dans l'extrait ci-après :

Cependant, pendant la première période de ses œuvres, [c'est-à-dire durant les années où il écrit le cycle de romans intitulé *Gemo*, entre la huitième et la dixième année de la République de Chine (1912-1949)], Ye avait un « idéal » de vie. [...] Il pensait que la « beauté » (la nature) et l'« amour » (les cœurs battant à l'unisson) constituaient le sens le plus important de la vie, et qu'ils étaient nécessaires pour que la vie « grise » se transforme en « lumière ». La « beauté » et l'« amour » sont exactement son idéal de vie.<sup>998</sup>

Les thèmes de la « beauté » et de l'« amour » s'appliquent effectivement à certains contes de Ye. Il semble que le conteur veuille projeter les enfants protagonistes de ses récits et, avec eux, ses lecteurs dans un rêve d'enfance, pour leur faire découvrir la beauté et l'amour de la vie. Dans ces histoires, la beauté se trouve dans la nature et dans la campagne. De plus, le thème de l'amour se manifeste principalement au travers de l'affection familiale.

Les histoires consacrées à ces thèmes comportent souvent de nombreuses descriptions de paysages qui font ressortir la beauté de la nature. Prenons l'exemple du « Xiao Baichuan (Le petit bateau blanc) » :

Un petit ruisseau abritait toutes sortes de belles choses. De petites fleurs rouges se tenaient là, souriant et faisant parfois de belles danses. Des herbes vertes étaient ornées de gouttes de rosée éblouissantes, comme s'il s'agissait d'une robe de fée. Le cours d'eau était recouvert de feuilles vertes de lentille d'eau. Des fleurs jaunes de lentille d'eau se dressaient dans l'eau, comme les nénuphars dans les régions tropicales – ou plutôt les nénuphars du Pays des gens minuscules. Les petits poissons allaient et venaient en groupes. Ils étaient tellement fins ! comme des aiguilles à broder, avec seulement deux grands yeux qui brillent [...].<sup>999</sup>

C'est dans cette nature belle et merveilleuse que les deux enfants commencent leur aventure, sur un petit bateau blanc. Comme pour renforcer cette image idyllique, tous deux chantent au bord de l'eau : « Venez, les poissons. Venez, les poissons. Nous n'avons ni le filet de pêche ni l'hameçon. Nous pouvons chanter pour vous, nous voulons jouer avec vous [...] »<sup>1000</sup>. Le conteur place en contraste le monde des enfants

---

<sup>998</sup> Maodun, « “Xiaoshuo Yiji” Daoyan (Introduction de “Xiaoshuo Yiji”) », dans LIU, Yunfeng (dir.), *1917-1927 Zhongguo Xinwenxue Daxi Daoyanji (Les introductions de la nouvelle littérature chinoise entre 1917-1927)*, Tianjin, Tianjin People's Publishing House, 2009, pp. 69-70. Traduction personnelle.

<sup>999</sup> YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, op.cit., p. 1. Traduction personnelle.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 5. Traduction personnelle.

et celui des adultes. Dans ce dernier, le filet de pêche et l'hameçon représentent le malheur des poissons, tandis que, dans le monde des enfants, ces choses qui font mal aux poissons, n'existent pas. Ce qui importe, dans l'univers des enfants, c'est le respect envers toutes les créatures vivantes. Enfin, leur conversation avec l'homme géant nous dévoile directement les thèmes de la beauté et de l'amour : les oiseaux chantent pour tous ceux qui les aiment, le parfum des fleurs symbolise la vertu, et la blancheur du petit bateau signifie l'innocence enfantine.

La beauté dépeinte par Ye se retrouve en outre dans l'innocence des enfants, tel est le cas dans « Bo Qigai (Le Mendiant boiteux) » et « Yanlei (Les larmes) ». Les enfants rendent beau ce monde froid. Dans « Bo Qigai (Le Mendiant boiteux) », le protagoniste consacre toute sa passion à son travail de facteur. Même s'il devient boiteux, il continue son travail. De même, dans le conte « Yanlei (Les larmes) », le protagoniste ne parvient à trouver des larmes de sympathie que chez les enfants : « Les larmes de sympathie sont versées pour la souffrance des autres, non pas pour les souhaits personnels »<sup>1001</sup>.

Donc, il s'agit, plutôt qu'un amour entre hommes et femmes, de celui ressenti à l'égard de la nature et des parents. Puisque les protagonistes et les lecteurs des *tonghua* sont principalement des enfants, l'amour entre hommes et femmes n'est pas abordé dans les contes de Ye. Cette absence constitue d'ailleurs l'une des principales originalités des *tonghua* de Ye, qui se distinguent ainsi des *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu, des lais de Marie de France et des contes de Perrault, l'amour et le mariage constituant, pour ces derniers, deux thèmes importants.

Prenons à présent l'exemple de « Fang'er de Meng (Le rêve de Fang'er) » en vue d'étudier l'amour des enfants pour leurs parents. Dans son rêve, Fang'er s'envole vers le ciel et ramasse des étoiles pour en faire un collier, qu'il offre à sa maman comme cadeau d'anniversaire. La description de l'auteur nous offre un beau rêve enfantin, comme l'atteste l'extrait suivant :

---

<sup>1001</sup> Cette définition des larmes de sympathie citée ici est celle des éditions ultérieures. Dans la première édition, il est écrit ceci : « Les larmes de sympathie sont versées pour la plupart des gens, non pas pour quelques-uns. » Si l'on choisit de citer la définition modifiée, c'est que cette modification justifie plus clairement la compassion de l'auteur pour le peuple misérable. En outre, l'auteur privilégie en tous les cas la collectivité sur l'individu, ou quelques individus.

Plus les deux pieds de Fang'er bougeaient, plus il se sentait détendu et agile. Il regardait les étoiles qui se rapprochaient de plus en plus ; chacune d'elles était aussi grande qu'un litchi, elles étaient tellement brillantes ! Bientôt, il arriva parmi les étoiles, comme s'il se trouvait dans une forêt pleine de fruits. En regardant autour de lui, il pouvait cueillir les étoiles à portée de main. Puis, observant, il trouva une lumière si brillante qu'il n'aurait pu la décrire, dans laquelle même la racine des poils étaient visibles. Il était si heureux qu'il se mit à ramasser les étoiles. [...] La sœur Lune lui avait donné un beau cordon de soie, et lui avait appris à enfiler les étoiles pour en faire un collier.<sup>1002</sup>

Son aventure à travers le ciel nocturne a pour finalité la création d'un collier d'étoiles pour sa mère. C'est un beau rêve en associant la beauté de la nature et l'amour pour sa maman. Dans un autre conte intitulé « Yanzi (L'Hirondelle) », l'auteur crée un monde plein d'amour. Une hirondelle blessée tombe par terre. Le saule, l'étang et les fleurs la réconfortent. Les petites filles prennent soin d'elle, et l'aident à retrouver sa maman. C'est ainsi un monde plein d'amitié et d'amour maternel, et ces marques d'amour rendent la nature plus belle.

Au demeurant, ces histoires sur les thèmes de l'amour et de la beauté sont plutôt idéalistes. Nombre d'aventures permettent aux protagonistes de découvrir le monde (l'extérieur) et de connaître le soi (l'intérieur). Tel est le cas dans « Wutongzi (La Semence de Platane) », celle-ci s'envolant au gré du vent pour découvrir le monde, quittant sa maman. Dans « Xiangge de Huqin (Le *huqin* de Xiangge) », la mère de Xiang'er l'encourage à quitter la campagne pour la ville. Après cette aventure en ville, le garçon retrouve ses aspirations initiales et retourne à la campagne. L'exploration du monde extérieur est, pour l'essentiel, une découverte de soi.

## 1.6 Le désir sexuel dans les corpus français et chinois

Les thèmes de l'amour et du mariage se retrouvent chez nos cinq auteurs, mais de façon bien différente. Chez Ye, il s'agit plutôt d'un amour familial et d'un amour pour la nature, plutôt que d'un amour entre hommes et femmes, comme chez d'autres auteurs. Par conséquent, il nous semble intéressant de faire contraster entre elles les différentes conceptions auctoriales de ces thèmes communs. Ainsi pouvons-nous constater, en premier lieu, deux types d'amour entre hommes et femmes : l'amour

---

<sup>1002</sup> YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, op.cit., p. 72.

bilatéral et l'amour triangulaire. Ces deux types de relations amoureuses pourraient être expliqués par les institutions de mariage français et chinois d'une part, et par les désirs sexuels d'autre part.

A travers l'institution matrimoniale, un homme et une femme peuvent établir un partenariat de manière légale et morale. Cette relation conjugale forme ainsi une famille, les familles forment une société, et les sociétés constituent une nation. Le mariage est alors un élément constitutif fondamental de la société humaine. Le corpus français nous montre que la monogamie constitue l'unique option officiellement valable matrimoniale, en France, depuis le Moyen Âge. Par le biais du lai de Marie intitulé « Eliduc », nous constatons une influence évidente de la religion chrétienne sur l'institution du mariage : « S'a m'amie esteie espusez, / Nel sufferreit crestientez. » (vv. 601-602), ce que défend également Carole Avignon, de la manière suivante :

Le mariage médiéval s'impose en effet comme une institution sociale sacralisée, cadre exclusif de la sexualité légitime concédée aux laïcs, sous le contrôle de l'Église. Aux finalités patrimoniales et politiques d'inscription du couple dans la vie sociale qui justifient une prise en charge normative séculière (lois barbares, coutumes et ordonnances laïques, statuts communaux), s'ajoutent des obligations évangéliques et patristiques de monogamie, fidélité, indissolubilité, mais aussi d'une exogamie qu'il a fallu faire respecter sans trop heurter le précédent principe.<sup>1003</sup>

Il est évident que la monogamie est l'un des principes les plus importants du mariage chrétien. En effet, bien que Perrault ne mentionne pas directement le régime monogame dans ses histoires, celles-ci racontent généralement une relation amoureuse ou conjugale entre *deux* personnes, ce en conformité au principe de la monogamie. Cependant, il peut être relevé, avec Carole Avignon, que sous une telle monogamie se dissimule davantage d'amour triangulaire que chez Marie de France. Nous en reparlerons plus tard.

En revanche, dans le corpus chinois, les histoires d'amour sont assez peu nombreuses chez Duan et Ye. Chez Pu, au contraire, environ un quart des histoires traitent de l'amour et du mariage, ce qui permet de se faire une idée plus précise de

---

<sup>1003</sup> AVIGNON, Carole, « Les mariages clandestins : impasse disciplinaire, scandale ou moteur de la réflexion doctrinale ? », *Médiévales : conflits et concurrence de normes*, vol. 71, no. 2, 2016-11-20, p. 55. Traduction personnelle.



l'institution matrimoniale, dans la Chine ancienne, ainsi que de la conception de l'amour propagée par l'auteur. Dans la Chine impériale se pratique la polygamie, ou plutôt une monogamie susceptible de dissimuler de multiples relations extraconjugales. Tao Yi 陶毅 et Ming Xin 明欣 expliquent comme suit ces pratiques, dans leur ouvrage *Zhongguo Hunyin Jiating Zhidushi (L'histoire des institutions matrimoniales et familiales en Chine)* comme suit :

Dans la Chine ancienne, la monogamie était courante. Un homme ne pouvait avoir qu'une seule femme. Même si de nombreux ouvrages encourageaient la « polygamie » pour les hommes nobles, « la polygamie » aurait signifié pour eux avoir « plusieurs héritiers en ligne direct », ce qui était incompatible avec l'institution matrimoniale, basée sur le patriarcat. Par conséquent, au lieu de « polygamie », il serait plus exact de définir cette relation comme une « monogamie avec autorisation d'épouser des concubines ». <sup>1004</sup>

Autrement dit, à cette époque, un homme ne peut avoir qu'une seule épouse principale, à laquelle peuvent s'ajouter plusieurs épouses secondaires. L'épouse principale jouit d'un statut égal à son mari, tandis que les épouses secondaires sont inférieures par rapport à l'épouse principale. D'un point de vue rituel, seule l'épouse principale peut participer aux rites familiaux, et seuls ses descendants sont les héritiers légitimes de la famille. Prenons « Qingmei (Demi-renarde, double dévouement) » à titre d'exemple. Qingmei est la servante d'Axi, fille du docteur Wang. Celle-ci promet au protagoniste d'épouser Qingmei, mais celui-ci est trop pauvre pour la racheter <sup>1005</sup>. Quand Axi demande à son père de promettre la main de sa servante au lettré, son père lui répond ainsi : « Voilà qu'il se contente d'une servante, lui qui nourrissait naguère de si folles prétentions ! Mais qui cède soubrette à noble maison doit en exiger plusieurs fois le prix payé jadis » <sup>1006</sup>. C'est à la demande de sa fille que le père refuse de vendre à un autre la servante, en qualité de concubine. Ainsi, le mariage d'une servante est souvent une affaire d'argent. Par ailleurs, parmi les histoires d'amour triangulaire de Pu, le modèle « mari – épouse principale – épouse secondaire » se rencontre assez régulièrement.

---

<sup>1004</sup> TAO, Yi et MING, Xin, *Zhongguo Hunyin Jiating Zhidushi (L'histoire des institutions matrimoniales et familiales en Chine)*, Shanghai, Dongfang Publishing House, 1994, p. 236.

<sup>1005</sup> Dans la société impériale, il est fréquent que la servante soit vendue à la famille distinguée ou riche. Par conséquent, si un lettré souhaite se marier avec elle, il lui faut d'abord la racheter, pour pouvoir obtenir son contrat de vente.

<sup>1006</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 512.

Par ailleurs, la sexualité est étroitement liée au mariage et à l'amour, Jean-Baptiste Pettier résume en ces termes deux positions morales chinoises fréquentes dans la Chine impériale :

[...] l'une prône la maîtrise du désir ; l'autre son accomplissement. Toutes deux prêtent un rôle symbolique majeur, mais ambigu, aux sociétés occidentales. La première, plus traditionnelle, voit en l'Occident une figure repoussoir. La seconde, plus libérale, voit en l'Occident un modèle de société permettant l'accomplissement de soi et de ses désirs.<sup>1007</sup>

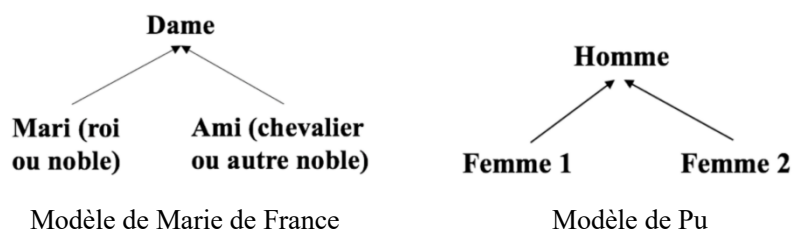
Ces deux positions morales pourraient également s'appliquer aux contes de Perrault. Mais restons pour l'heure dans notre corpus chinois. Premièrement, « la maîtrise du désir » semble provoquer une répression sexuelle. La polygamie chinoise et la culture prostitutionnelle illustrées dans les ouvrages de Pu permettent de relever que, dans une telle société patriarcale, ce n'est jamais le désir des hommes qui est réprimé, mais celui des femmes. Contrairement aux hommes qui sont autorisés à avoir des concubines et à fréquenter des prostituées légalement, les femmes chinoises de l'ancien temps doivent respecter rigoureusement les normes morales. Pu donne en revanche aux femmes le droit à la liberté sexuelle, en les métamorphosant en personnages surnaturels, en fantômes et femmes-renardes notamment. Selon les travaux du chercheur Lin Yuwen 林毓文, sur 148 textes consacrés aux thèmes de l'amour et du mariage, 79 combinent le thème de l'amour avec celui de la sexualité, 37 illustrent le thème de la sexualité sans amour, et 32 autres traitent du thème de l'amour sans sexualité<sup>1008</sup>.

De même, dans le corpus français, la monogamie et la fidélité exigées par le mariage chrétien répriment les désirs des femmes, surtout des mal-mariées. Dans les lais de Marie de France, le désir réprimé est principalement satisfait par l'adultère. En confrontant les œuvres de Pu et de Marie, nous pouvons établir deux modèles d'amour triangulaire comme suit :

---

<sup>1007</sup> PETTIER, Jean-Baptiste, « La morale et le désir : sexualité, genre et inégalité en Chine contemporaine », in : *Presses de Sciences Po* : « *Autrepart* », vol. 86, no. 2, 2018, p. 9.

<sup>1008</sup> Cf. LIN, Yuwen, *Cong Liaozhai Zhiyi kan Pu Songling de Xingaiquan (Du concept d'amour et de sexualité de Pu Songling à travers Liaozhai Zhiyi)*, mémoire de master de National Kaohsiung Normal University, 1996.



Une telle comparaison nous permet de relever que, chez Marie, c'est toujours la dame qui est au centre de cette relation triangulaire alors que, chez Pu, c'est l'homme qui en est le centre. Cela met en lumière le fait que l'égalité et la liberté que Pu accorde à ses personnages féminins sont toujours limitées au cadre particulier de l'éthique confucéenne. Par conséquent, les descriptions sexuelles se concentrent principalement sur les personnages féminins *surnaturels*<sup>1009</sup>. Notamment sous le régime de la polygamie, nombre d'histoires se terminent par le mariage d'un homme avec deux femmes. Dans « Lianxiang (Fragrance de Lotus) », par exemple, pour se marier avec le protagoniste, la femme-renarde Lianxiang et la fantôme Li se réincarnent en femmes humaines.

Au contraire, chez Marie de France, bien qu'elles soient confrontées à de multiples injustices dans la société patriarcale, les femmes sont tout au moins respectées et aimées de leurs amis. D'ailleurs, à en juger par la fin des histoires, aucun personnage féminin n'est jamais puni en raison de son adultère<sup>1010</sup>. L'adultère se retrouve déjà, par ailleurs, dans les mythes grecs. Le dieu Zeus, par exemple, connaît de nombreuses aventures extraconjugales, ce qui rend sa femme Héra extrêmement mécontente et jalouse. De là, il serait possible de percevoir une influence de ce berceau des cultures occidentales – que représente la Grèce – sur une certaine conception de l'amour, ou plutôt du désir selon Marie de France, comme étant plus important que le mariage.

Quoi qu'il en soit, le mariage serait toujours plus important que l'amour dans les récits de Pu. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'amour chez lui, mais que, quand on doit faire un choix entre l'amour et le mariage, ce dernier apparaît

<sup>1009</sup> Parmi 116 textes ayant la description sexuelle, seuls 30 sont la sexualité entre deux personnages humains. En outre, dans ces 30 histoires, les descriptions sexuelles sont souvent après le mariage et très brèves.

<sup>1010</sup> La femme de Bisclavret et la dame dans « Equitan » sont punies finalement, mais elles sont punies plutôt parce qu'elles veulent faire mal à leurs maris.

comme la bonne réponse de l'éthique confucéenne, car le mariage est l'affaire des familles, et celles-ci constituent la base d'une société encourageant une structure lignagère.

## 2 La mort dans les contes français et chinois

### 2.1 La mort par amour chez Marie de France

Le problème de la mort est au centre des préoccupations de nos cinq conteurs, par exemple, nombre de lais de Marie parlent de la mort par amour. Il y a premièrement la mort causée par la démesure de l'amour. Dans « Yonec », par exemple, la joie et le regain de beauté de la dame sont particulièrement révélateurs de l'amour adultère entre Muldumarec et son amante. L'amour démesuré de cette dernière provoque directement la mort du chevalier *faé*. A la fin du lai, après que la dame a raconté à son fils les aventures de son père, elle meurt sur la tombe de ce dernier ; le fils tue finalement son beau-père pour venger ses parents. Cette fin tragique contraste avec la fin heureuse de « Milun ». Ces deux lais se rapprochent par l'analogie de l'intrigue : il s'agit tous d'amour secret entre un chevalier et une dame, et tous ces protagonistes mettent au monde un fils illégitime. Cependant, à la différence de la dame de Muldumarec, celle de Milon respecte toujours la mesure en faisant du cygne leur messenger :

Vint anz menerent cele vie  
Milun entre lui e s'amie.  
Del cigne firent messagier,  
N'i aveient autre enparlier, [...] (vv. 277-280)

Ainsi, la mort du mari permet enfin l'union de Milon et de la dame :

Lur fiz amdeus les assembla,  
La mere a sun pere dona.  
En grant bien e en grant duçur  
Vesquirent puis e nuit e jur. (vv. 527-530)

Qui plus est, dans « Chaitivel », l'hésitation démesurée de la dame entre les quatre chevaliers provoque la mort tragique de trois d'entre eux. Tout suggère ainsi que la démesure constitue un défaut mortel.

De surcroît, trois morts métaphoriques peuvent être constatées, soit des morts qui ne sont pas réelles : celle de Guigemar, de Lanval et de Guilliadun. La nef magique dans « Guigemar » nous rappelle aisément le transport posthume, en bateau, du roi Arthur vers l'Avalon. Il est donc logique de déduire que le voyage de Guigemar dans la nef magique symboliserait par essence la mort. Ainsi, après avoir guéri sa blessure dans l'autre monde, il renaît lors de son voyage de retour vers le monde humain. Dans « Lanval » d'ailleurs, la mort métaphorique de Lanval est exprimée de façon plus directe, par l'indication de sa destination : Avalon, monde des morts. De même, dans « Eliduc », l'évanouissement de Guilliadun suggère la mort métaphorique. En apparence, sa perte de conscience est due à la honte d'avoir commis l'adultère. Nous pouvons y déceler, à vrai dire, une punition métaphorique du Ciel, exprimée par le truchement d'une tempête inattendue.

Enfin, il s'agit d'une mort symbolique. Dans « Laüstic », la mort du rossignol signifie la fin de l'amour secret entre la dame et le chevalier voisin, car le rossignol constitue la seule excuse, pour l'héroïne, de voir son ami durant la nuit. Quand son mari brutal jette le cadavre du rossignol sur les genoux de sa femme, la mort de l'oiseau lui annonce en effet une menace de mort :

Although the husband's thought process remains somewhat mysterious throughout these events, his decision to kill the bird can be interpreted as a nonverbal death threat, a portent of what will happen to the lady should she choose to pursue her rebellion against arranged marriage. Like Sun Tzu's trainees, the lady is given a choice between obedience and death.<sup>1011</sup>

Dans cette perspective, la mort du rossignol symbolise en réalité la domination du mari sur sa femme. Elle implique de plus que le prétexte de la malmariée pour se lever la nuit et sa passion secrète disparaissent ensemble.

---

<sup>1011</sup> BERNTHAL, Sarah, « Dismemberment and Remembrance in the *Lais* of Marie de France », *Pacific Coast Philology*, vol. 54, Issue 1, 2019, p. 26.

## 2.2 La mort comme avertissement et punition chez Charles Perrault

La mort dans les contes de Perrault se sert souvent d'avertissement aux jeunes filles, en punition de leur frivolité ou de leur curiosité, tels sont les cas dans « Le petit chaperon rouge », « Les Fées » et « La belle au bois dormant ».

Dans « Le petit chaperon rouge », l'héroïne est dévorée par le loup à cause de sa frivolité : elle est facilement trompée par le loup en prenant le chemin le plus long, et s'amuse « à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs »<sup>1012</sup>. Le conteur explicite dans sa moralité que son conte met en garde les jeunes filles. Et dans « Les Fées », la fille aînée est morte à cause de sa malhonnêteté. Le début du conte oppose deux filles :

[le narrateur] définit l'aînée comme *désagréable* et *orgueilleuse* et taxe de *folie* l'amour de sa mère envers elle, alors qu'il caractérise la cadette par la *douceur*, l'*honnêteté* et la *beauté*, et qualifie d'*effroyable* l'*aversion* de la mère à son endroit.<sup>1013</sup>

Par le biais de ces deux personnages, le conteur établit un système manichéen : le bien contre le mal. Ainsi, dans les péripéties suivantes, le narrateur répète les rencontres respectives des deux filles avec la fée, mais à la façon différente. Nous comparons maintenant leur rencontre avec les fées.

Filles	Cadette	Aînée
<b>Contenant</b>	Une grande cruche	Le plus beau Flacon d'argent dans le logis
<b>Déguisement de fée</b>	Une pauvre femme de village	Une Dame magnifiquement vêtue
<b>Don</b>	A chaque parole qu'elle dit, il lui sortira de la bouche ou une Fleur, ou une Pierre précieuse.	A chaque parole qu'elle dit, il lui sortira de la bouche ou un serpent ou un crapaud.
<b>Épreuve morale</b>	Honnêteté	Malhonnêteté
<b>Dénouement</b>	Mariage princier	Mort

La fille cadette va à la fontaine avec une grande cruche pour puiser de l'eau, alors que sa sœur aînée y va avec le plus beau flacon d'argent dans le logis pour acquérir le don féerique. Lors de la rencontre de la cadette avec la fée, cette dernière se déguise en

<sup>1012</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 51.

<sup>1013</sup> VERINE, Bertrand et DÉTRIE, Catherine, *Dialogisme et narrativité : production de sens dans les Fées de Charles Perrault*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 16.

pauvre femme de village pour tester son honnêteté, tandis que la fée prend la forme d'une Princesse afin de voir « jusqu'où [va] la malhonnêteté de [l'aînée] »<sup>1014</sup>. Après ces épreuves morales, la cadette, considérée comme « l'archétype de la douceur, de l'honnêteté et de la beauté »<sup>1015</sup>, obtient un don magnifique ; et l'aînée, caractérisée comme « guère honneste » et « peu obligeante »<sup>1016</sup>, reçoit en revanche la punition. A la fin du conte, la cadette se marie avec le prince alors que l'aînée est morte au coin d'un bois. Par le biais de ce simple système du bien et du mal, le conteur nous montre que l'honnêteté reçoit toujours la récompense, mais la malhonnêteté ne vaut que la punition, ou même la mort dans ce conte.

Au surplus, le sommeil de cent ans de la princesse pourrait être considéré comme la mort métaphorique, ce qui nous rappelle le sommeil de Guigemar, et le réveil signifie alors la renaissance. Le malheur de l'héroïne du conte est causé par sa curiosité, ce qui nous évoque Ève, trompée par le démon et poussée par la curiosité, elle goûte le fruit défendu et en offre un à Adam au mépris de l'ordre de Dieu. Ce dernier les chasse alors du jardin d'Éden. De ce point de vue, la curiosité de la première femme provoque tous les maux de l'humanité. Puisqu'Ève se laisse tenter par le serpent de transgresser l'interdit de Dieu, la curiosité est de même éveillée par l'interdit chez Perrault. En raison de la malédiction contre la princesse qui dormira cent ans en se perçant la main d'un fuseau, tout le peuple du pays est interdit de « filer au fuseau » et d'« avoir des fuseaux chez soi sur peine de la vie »<sup>1017</sup>. Il y a pourtant une bonne vieille qui n'a point entendu parler des défenses de filer au fuseau, donc quand la princesse la voit filer, elle se met en danger par curiosité. Celle-ci lui fait payer un prix de cent ans de sommeil. Perrault juge la curiosité dans la première « moralité » qui suit « La Barbe bleüe » :

La curiosité malgré tous ses attraits,  
 Couste souvent bien des regrets ;  
 On en voit tous les jours mille exemples paroistre,  
 C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger ;

<sup>1014</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 112.

<sup>1015</sup> VERINE, Bertrand et DÉTRIE, Catherine, *Dialogisme et narrativité : production de sens dans les Fées de Charles Perrault*, op.cit., p. 19.

<sup>1016</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., p. 113.

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 9.

Dés qu'on le prend il cesse d'estre,  
Et toujourns il couste trop cher.<sup>1018</sup>

D'après lui, la curiosité est « un plaisir bien léger », et ce plaisir coûte toujours trop cher, comme cent ans de sommeil dans le cas de la princesse et le risque de mort dans le cas de la femme de Barbe bleue<sup>1019</sup>. Ce n'est pas néanmoins le crime impardonnable, tout au moins chez Perrault. Même si la curiosité leur fait souffrir, leur destin n'est pas aussi mauvais que celui du petit chaperon rouge. La princesse reçoit l'amour du prince après cent ans d'attente et la femme de Barbe bleue survit et hérite tous les biens de son mari cruel. Cependant, dans le cas de la belle au bois dormant, celle-ci est à nouveau menacée de mort à cause de sa belle-mère ogresse. Le conteur nous met en garde cette fois-ci contre « l'illusion qu'un prince charmant puisse protéger de l'emprise d'une belle mère acariâtre »<sup>1020</sup>, c'est exactement le mari qui met en danger sa femme et ses enfants en les confiants à sa mère ogresse.

### 2.3 La mort naturelle chez Duan Chengshi

En ce qui concerne le thème de la mort naturelle, nous constatons d'abord que la mort est prédestinée aux yeux de l'ancien peuple chinois, sous la dynastie des Tang, car il est question, dans « 14.36 » et « x2.16 », du *Shengsi Bu* 生死簿 (*Livre de la vie et de la mort*), qui enregistre la durée de vie des tous les êtres. Et nul être ne peut se soustraire à ce jour fatidique, prédit par le *Shengsi Bu*. En revanche, si l'être en question est décédé avant la date prédite, et même s'il se trouve alors aux envers, il lui est possible de renaître, comme l'illustre le récit « x3.1 ». Dans celui-ci, le protagoniste Li est emporté par erreur par deux gardiens fantomatiques. Puisque son jour n'est pas encore advenu, son fantôme renaît dans le corps d'une autre personne qui doit mourir. Un autre exemple illustrant que l'on ne peut mourir qu'à la date prévue est dépeint dans le récit « x1.15 ». Le héros nommé Wei, alors âgé de 29 ans, rêve d'un gardien fantomatique. Ce dernier lui annonce que la construction de sa

---

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1019</sup> Dans « La Barbe bleüe », c'est le mari qui est mort à la fin de l'histoire. Nous estimons que sa mort est symbolique, on en parlera dans la partie « 4.2 » de ce chapitre.

<sup>1020</sup> ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, *Textualité et intertextualité des contes*, *op.cit.*, p. 146.



tombe s'achèvera dix mille jours plus tard. Bien des années après cet événement, l'homme meurt effectivement à la date prédite.

Au demeurant, la mort n'épargne personne. Même si l'on corrompt les gardiens fantomatiques qui viennent nous chercher, comme le fait le protagoniste dans « x1.8 », l'on finit tout de même par être sanctionné – le protagoniste en question meurt trois jours plus tard. Tous ces exemples nous portent à constater que la peur de la mort et l'impuissance devant la mort sont dans le cœur de l'homme. En dépit de cette fatalité, le récit « x2.16 » nous démontre la volonté populaire de tenir la vie et la mort entre ses mains. Dans ce récit, le nom du héros est effacé du livre de la mort, ce qui signifie que l'on peut échapper au destin et choisir sa propre destinée.

D'autre part, le peuple chinois de cette époque tente de comprendre la mort à travers l'imagination. Chez Duan, les histoires portant sur un voyage dans le monde souterrain nous donnent ainsi une image de la destination de la vie. Celle-ci permet d'expliquer la question de la mort au peuple de cette époque, car personne ne sait ce qui se passera après la mort. Dans cet imaginaire, le monde des morts est construit d'après la hiérarchie de la société impériale : il y a ainsi un système bureaucratique pareil à celui des Tang (ou plutôt celui des temps anciens). Au surplus, les enfers sont créés sous l'influence du concept bouddhique de *karma* : on espère toujours que « partout la vertu y est récompensée, et partout le vice y est puni »<sup>1021</sup>. Les enfers comportent ainsi un tribunal judiciaire où tous les fantômes acceptent leur jugement, lui-même basé sur les actions qu'ils ont menées au cours de leur précédente vie. Ce monde souterrain superpose au concept bouddhique de *karma* une représentation du monde des morts qui est issue du taoïsme et des croyances populaires chinoises<sup>1022</sup>.

Il existe d'ailleurs des histoires sur la résurrection. Celles-ci tentent de résoudre la contradiction entre la vie et la mort en présentant la possibilité, pour l'une, de se muer

---

<sup>1021</sup> Cette citation est tirée de la préface de Perrault des contes en vers de Perrault de l'édition de 1695, préface écrite par l'auteur lui-même. De ce point de vue, les Français et les Chinois partagent le même souhait de récompenser la vertu et de punir le vice. En France, cette vision des choses provient des enseignements bibliques, qui sont eux-mêmes hérités, en la matière, de Platon.

<sup>1022</sup> Pour le concept taoïste sur le monde des morts, faites référence à la thèse de doctorat de QIAN Guangsheng, *A Study on the underworld and beliefs in Tang and the five dynasties and early Song dynasty*, Lanzhou University, 2013, et le mémoire de maîtrise de ZENG Wenwen, *Hantang zhijian Zhongguo Minjieguan de Bianhua Yanjiu (L'étude des changements de la conception sur le monde des morts entre les Han et les Tang)*, Sichuan Normal University, 2012.

en l'autre, et vice versa. Aussi les fantômes des défunts peuvent-ils rester dans le monde humain pour certaines raisons, comme c'est le cas dans le récit « x3.22 ». L'héroïne fantomatique continue de faire de la couture pour gagner de l'argent après sa mort, afin que son cadavre puisse être enterré. Cela illustre que la vie continue après la mort. Cette dernière n'est qu'une autre forme de la vie. Par ailleurs, les fantômes ressuscités vivent comme les êtres humains ordinaires et ils conservent la mémoire qu'ils avaient avant leur mort. Face à l'inconnu de la mort, la réaction instinctive de l'homme est généralement de vouloir s'y soustraire. En ce sens, l'imagination séculière de la mort diminue la peur du peuple face à elle. Les fantômes, en tant que représentations humaines après la mort, constituent une sorte de réconfort spirituel.

Enfin, chez Duan, il existe une autre forme de la mort : l'immortalité. D'un point de vue taoïste, l'immortalité est un état transcendant la vie et la mort. Elle signifie à la fois une ascension de la vie et une libération de la mort. La croyance aux immortels existe depuis longtemps dans la culture populaire, précédant même l'apparition du taoïsme, dont elle devient par la suite l'une des doctrines taoïstes essentielles. Par ailleurs, la quête de l'immortalité représente, d'une certaine manière, une attitude taoïste envers le monde : le non-agir.

Ne pas agir, c'est donc s'abstenir de toute action qui soit intentionnelle, dirigée, en vertu du principe qu'une action ne peut être vraiment efficace que si elle va dans le sens du naturel. Le thème central du non-agir conduit ainsi à celui du retour à la nature originelle.<sup>1023</sup>

Cela permettrait d'expliquer le retrait du monde de certains protagonistes, qui recherchent ainsi l'immortalité, comme c'est le cas dans les récits « 14.40 » et « x3.7 ». Pourtant, la quête de l'immortalité chez Duan serait plutôt une réponse au confucianisme qui demande à l'homme d'assumer sa responsabilité sociale. Deux termes pourraient résumer ces deux conceptions différentes du monde : le *chushi* 出世 (ou le retrait du monde), préconisé par le taoïsme<sup>1024</sup>, et le *rushi* 入世 (ou l'entrée dans le monde), encouragé par le confucianisme<sup>1025</sup>. Ainsi les taoïstes sont-ils souvent

---

<sup>1023</sup> CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 200.

<sup>1024</sup> Littéralement, le *chushi* signifie se retirer du monde, c'est-à-dire que l'on ne s'occupe pas des affaires sociales.

<sup>1025</sup> Littéralement, le *rushi* signifie entrer dans le monde, c'est-à-dire que l'on se consacre aux affaires sociales.

considérés comme des idéalistes ; les confucianistes, comme des pragmatistes. A travers les histoires de Duan, nous remarquons que nombre de lettrés préfèrent la conception confucianiste, car les êtres humains sont fondamentalement sociaux : on a besoin de gagner sa vie. Les examens impériaux constituent alors l'une des manières d'obtenir un poste officiel. Cependant, à l'époque de Duan, après la révolte d'An Lushan, la situation politique devient instable et l'Empire est en déclin, comme l'atteste l'extrait suivant :

Depuis le règne de Yi Zong, puisque les dépenses étaient somptuaires et que l'on menait fréquemment des opérations militaires, la perception des impôts devint de plus en plus fréquente. La région du Guandong fut en proie à des inondations et à des sécheresses pendant des années. Néanmoins, les préfectures et les comtés concernés ne rendirent pas compte fidèlement des catastrophes naturelles à la cour impériale, de sorte que les supérieurs et les inférieurs du gouvernement se trompaient les uns les autres. En perdant leurs maisons, les gens menaient une vie vagabonde. Qui plus est, il y avait des cadavres partout durant la famine. Par conséquent, les gens désespérés n'eurent plus d'autre choix que de s'assembler pour former des troupes de bandits.<sup>1026</sup>

Dans un tel chaos, où les *fanzhen* 藩鎮<sup>1027</sup> se disputent le pouvoir et les paysans se révoltent, beaucoup de lettrés contemporains de Duan souffrent de leur vie misérable. L'auteur, en tant que membre de la classe aristocratique, ne vit certainement pas dans la pauvreté, mais demeure un témoin de la situation misérable des lettrés de classe inférieure. Le récit « x3.7 » nous donne ainsi une image symbolique de la situation des lettrés : « les autres tiennent lieu de couteaux et de billots, et moi de poisson et de viande » ; autrement dit, tout le monde est astreint à la loi de la jungle. Quand les lettrés ne parviennent plus à trouver un avenir brillant dans les examens impériaux, ils se tournent alors vers l'idée de se retirer du monde. C'est la raison pour laquelle les lettrés de Duan tendent à abandonner leur carrière officielle pour rechercher l'immortalité.

Somme toute, par l'intermédiaire du thème de la mort représenté dans les contes de Duan, nous pouvons constater que la dynastie des Tang est une époque où

---

<sup>1026</sup> SIMA, Guang, *Zizhi Tongjian*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1976, p. 8174. Traduction personnelle.

<sup>1027</sup> Le *fanzhen* désigne les troupes militaires, gouvernées par les gouverneurs régionaux (*jiedushi*), et installées dans des régions situées le long des frontières de l'Empire chinoise. An Lushan est l'un de ces gouverneurs régionaux.

cohabitent le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. La conception de la vie et de la mort qui y est dépeinte met en lumière, en premier lieu, l'idéologie taoïste, qui préconise le « non-agir » en recherchant l'immoralité, puis le bouddhisme, qui se concentre sur le lien de cause à effet en aspirant à une meilleure vie dans le monde futur, et enfin le confucianisme qui met l'accent sur la vie présente en s'engageant en faveur de la société.

Par contraste avec le corpus français, les récits de Duan dépeignent une mort n'ayant rien à voir avec l'amour. Chez Marie de France, au contraire, c'est souvent l'amour démesuré qui conduit à la mort. Tandis que, chez Perrault, la mort serait plutôt une punition ou un avertissement pour les jeunes filles en âge de se marier, que subit entre autres le petit chaperon rouge, éponyme du célèbre conte : trompée par la séduction du loup, elle est finalement dévorée par ce dernier. Chez Duan, en revanche, la mort est plutôt un phénomène naturel. L'immortalité pourrait paradoxalement être perçue comme une forme de mort – en constituant le terme d'une vie mortelle –, tout en symbolisant, en outre, une déception de la vie réelle et une espérance de transcender la réalité de la mort.

#### **2.4 La « structure circulaire » entre la vie et la mort chez Pu Songling**

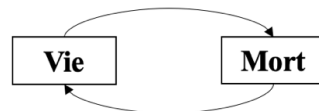
Parmi les histoires de Pu Songling, il y a environ deux centaines de textes qui utilisent le motif de la mort<sup>1028</sup>, parmi lesquels celui-ci constitue souvent avec le motif de la vie une « structure circulaire » qui se parcourt dans les deux sens : de vie à mort, et de mort à vie. Selon Pu, la mort est la continuation de la vie, ce qui se manifeste par un voyage entre le monde humain et le monde souterrain. Et ces « narrations circulaires » sont principalement basées sur le thème de l'amour ou celui de la vengeance.

Prenons l'exemple d'« A Bao (Le Perroquet amoureux) », le protagoniste fait deux allers-retours entre la vie et la mort. Tombant amoureux de l'héroïne au premier regard, Sun souffre tellement en amour que son âme sort du corps et habite chez un

---

<sup>1028</sup> Cf., QIU, Ju, « Liaozhai Zhiyi Siwang Xushi Zhuti Leixing Chutan (Étude sur le motif de la mort dans Liaozhai Zhiyi) », *Liaozhai Zhiyi Yanjiu (Études de Liaozhai Zhiyi)*, 2014(1), pp. 43-53.

perroquet, et il entre ainsi dans un état intermédiaire entre la vie et la mort. Après que l'héroïne s'est éprise de cet homme sous la forme d'un oiseau, Sun se réveille, autrement dit, il réalise le voyage de retour : de mort à vie. Cependant, après le mariage, Sun meurt subitement. Le récit revient au motif de la mort. Le roi des enfers est touché par la profonde affection de l'héroïne pour son mari, donc il autorise la résurrection de ce dernier, ce qui permet à Sun de retourner au monde humain. Sur le plan narratif, le récit accomplit le sens inverse de la mort à la vie.



Le sens « de la vie à la mort » nous démontre le fait le plus indiscutable de la vie : la mort est inévitable, et la mort selon Pu échappe à la volonté humaine est arrangée d'avance par le ciel. Par exemple, le fait que la mort de Sun est arrivée soudainement reflète par essence une vision du monde fataliste de Pu. Au contraire, le processus « de la mort à la vie » implique la lutte des hommes contre le destin, tel est le cas dans « Geng Shiba (Veuf manqué) ». Le protagoniste a beaucoup d'attachement pour sa mère vivante après sa mort, donc en effaçant son nom sur la voiture infernale, il s'échappe du monde souterrain et retourne enfin dans le monde humain. Force est de noter que cette « structure circulaire » entre la vie et la mort correspond exactement le concept de réincarnation bouddhique :

Selon les principes bouddhistes, la réincarnation se répartit en six univers : celui du dieu, celui des divins, celui de l'humain, celui de l'animal, celui du fantôme affamé et celui des enfers. Les trois derniers sont des espaces maléfiques alors que les trois premiers sont des espaces bénéfiques. La vie s'efface et revient en une continuité circulaire : le cycle consiste en une succession de moments terrestres, dont la qualité est liée au vécu précédent.<sup>1029</sup>

De surcroît, le motif de la mort joue souvent un rôle moraliste : le principe de *karma* est souvent attesté par l'expérience des ressuscités au monde souterrain. Lors d'un voyage au monde souterrain après sa mort, Zhang trouve que la maladie de son frère est attribuée à la punition donnée par les enfers. Donc, après le retour à la vie, il

<sup>1029</sup> WANG, Zhan et WU, Changli, « La mort dans la tradition chinoise selon le taoïsme, le bouddhisme et le confucianisme : des conceptions complémentaires », *Essais* [En ligne], 2021(17), mis en ligne le 27 avril 2021, disponible sur le site : <http://journals.openedition.org/essais/8420> (consulté le 26 mars 2022).

apprend à son frère tout ce qu'il a vu au monde souterrain. Et son frère corrige sincèrement ses erreurs et sa maladie est ainsi guérie. En profitant des expériences de Zhang au monde souterrain, le conteur moraliste vise à mettre en garde les hommes : les souffrances qu'ils subissent sont étroitement liées à ce qu'ils ont fait dans la vie.

### 3 Le rêve : point de jonction entre réel et imaginaire

#### 3.1 Le rêve dans le corpus français : la mort métaphorique et le passage du réel à l'imaginaire

Plusieurs motifs de rêve apparaissent dans le corpus français. Nous constatons que le motif du rêve est souvent lié à celui de la mort. Comme Montaigne le confirme ainsi : « Si nous ne la pouvons joindre [la mort], nous la pouvons approcher, nous la pouvons reconnoître [...] Ce n'est pas sans raison qu'on nous fait regarder à nostre sommeil mesme, pour la ressemblance qu'il a de la mort »<sup>1030</sup>. Tel est le cas de Guigemar endormi dans la nef magique : « El lit se colche, si s'endort. » (v. 203). Le songe ici signifie plutôt une mort métaphorique. Après le réveil, il s'éprend de la dame et retrouve ainsi la capacité d'aimer les femmes, ce qui lui permet de devenir un chevalier parfait. D'ailleurs, le motif de la belle endormie apparut dans le lai « Eliduc » et dans le conte « La belle au bois dormant » est un autre exemple convaincant qui lie le motif du rêve à celui de la mort. L'évanouissement de Guilliadon partage bien des ressemblances avec le sommeil de la princesse :

Desur sun vis cheï pasmee,  
tute pale, desculturee.  
En la pasmeisun demura,  
qu'el ne revint ne suspira. (vv. 853-856)  
En la pasmeisun la trovot :  
ne reveit, ne suspirot.  
De ceo li semblot granz merveille  
qu'il la veeit blanche e vermeille ;  
unkes la colur ne perdi  
fors un petit qu'ele enpali. (vv. 969-974)

« Eliduc »

---

<sup>1030</sup> MONTAIGNE, Michel de, *Essais : œuvres complètes*, Ed. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962, p. 351.

On vient de tous côtés, on jette de l'eau au visage de la Princesse, on la délace, on lui frappe dans les mains, on lui frotte les tempes avec de l'eau de la Reine de Hongrie ; mais rien ne la faisait revenir. [...] On eût dit d'un Ange, tant elle était belle ; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail ; elle avait seulement les yeux fermés, mais on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte.

« La belle au bois dormant »

L'évanouissement de Guilliadon est plus proche de la mort car elle ne respire plus, mais son visage conserve ses couleurs vives comme la princesse endormie : « Présence donc de ce corps mort certes, ou du moins cru tel, mais étrangement conservé et infiniment désirable, où Érôs et Thanatos nouent ensemble l'imaginaire de l'amour et le réel de la mort »<sup>1031</sup>. Et quand la princesse médiévale revient à la vie, elle a juste l'impression d'avoir dormi longtemps : « 'Deus', fet ele, 'tant ai dormi !' » (v. 1066). Concernant la princesse décrite par Perrault :

A hundred years' sleep may as well be death for an adolescent in the full bloom of youth and sexuality. The story understand this : "La bonne Fée qui lui avait sauvé la vie, en la condamnant à dormir cent ans". [...] Sleep functions as a border space : neither life nor death, it nevertheless displays characteristics of both. The sleeping princess thus embodies a kind of paradox : she sleeps to preserve her life, but her life such as it is resembles death.<sup>1032</sup>

Il semble ainsi pertinent d'estimer que ces deux héroïnes sont en effet dans un état intermédiaire entre la vie et la mort. Et le réveil après un tel long sommeil nous suggère une renaissance métaphorique après la mort : Guilliadon se marie avec son ami Eliduc tandis que la princesse du conte est initiée à la maturité et au mariage en épousant le prince et en donnant deux enfants. Il faut remarquer un autre exemple médiéval – Biclavret. Il tombe dans le sommeil après avoir repris ses vêtements : « Sur le demeine lit al rei / Truevent dormant le chevalier » (vv. 298-299). Son sommeil est inexplicable à moins que le rêve ne soit un moyen de reprendre sa forme humaine<sup>1033</sup>, ou une renaissance métaphorique : le dévoilement de son identité de loup-garou n'est plus la raison qui l'expulse de la société humaine.

Par ailleurs, dans le conte de Perrault, le réveil et le mariage n'égalent pas l'issue

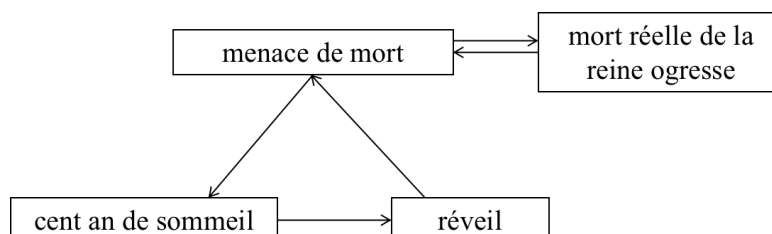
---

<sup>1031</sup> BADEL, Pierre-Yves, « Guildelüec et la merveille : sur les lectures nouvelles du lai d'*Eliduc* », *op.cit.*, p. 288.

<sup>1032</sup> FAY, Carolyn, « Sleeping Beauty Must Die : The Plots of Perrault's "La belle au bois dormant" », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tales Studies*, Vol. 22, No. 2, 2008, p. 269.

<sup>1033</sup> La métamorphose est symboliquement un passage dans l'autre état de vie. Ainsi, pour Biclavret, il passe de la société humaine au monde sauvage en raison de la métamorphose.

heureuse, car le mari de la princesse est en effet un ogre sous l'apparence d'un prince. Celui-ci confie sa femme et ses deux enfants à sa mère ogresse dont il connaît très bien l'appétit féroce pour les enfants. Dans cette optique, le réveil de la princesse la menace à nouveau de mort, ce qui nous fait découvrir une boucle fermée comme le schéma suivant :



La malédiction de la vieille fée entraîne le sommeil de cent ans de la princesse, et le réveil donne lieu à une nouvelle menace de mort à cause de sa belle-mère ogresse. Le conte se conclut enfin par la mort réelle de celle-ci. A cet égard, le conteur moderne développe de façon plus compliquée les motifs du rêve et de la mort. Néanmoins, il apparaît incertain que la mort de la reine ogresse puisse garantir la sécurité de l'héroïne, car son mari est de la même race de sa belle-mère, ce qui met une nouvelle fois la princesse en danger.

Au surplus, le motif du rêve constitue le passage du réel à l'imaginaire. Dans le cas de « Lanval », avant d'entrer l'autre monde de la fée, il se couche au bord d'une rivière : « Sur une ewe curant descent, / [...] Le pan de sun mantel plia / Desuz sun chief, puis se cucha » (vv. 45, 49-50). Nous nous référons aux analyses de Jean Frappier :

[Lanval] traverse un état flottant de rêverie et de mélancolie – frontière ou zone intérieure – au moment où il voit s'approcher, puis entend lui parler les deux messagères de la fée (vv. 39-73). Plus loin, alors qu'il vient de la quitter et qu'il pense à sa merveilleuse aventure, il vit en quelque sorte un rêve éveillé, entre le doute et la lucidité, se demandant s'il n'a pas été dupe d'une illusion.<sup>1034</sup>

Après sa première rencontre avec la fée, Lanval entretient des doutes sur son aventure : « Mult est Lanval en grant esfrei ; / de s'aventure vait pensant / e en sun curage dotant. / Esbaïz est, ne set que creire ; / il ne la quide mie a veire » (vv. 196-

<sup>1034</sup> FRAPPIER, Jean, *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 241.



200). Donc, d'un côté, le motif du rêve permet au héros de passer du réel à l'imaginaire, ce qui prépare de même son départ pour Avalon avec la fée à la fin du lai. D'un autre côté, le motif du rêve revient au motif de la mort : Avalon, île des morts selon les légendes arthuriennes, ce qui nous évoque la mort métamorphique de Lanval.

### 3.2 Le rêve dans le corpus chinois : frontière brouillée entre réel et imaginaire

En observant le développement du motif du rêve dans la littérature chinoise, on constate une interaction entre les « discours constituants », tels que les discours littéraire, religieux et philosophique. Ce terme venant de Dominique Maingueneau est défini en ces termes :

A la convergence de ces recherches, il nous a paru nécessaire de donner, au sein de la production énonciative d'une société, un statut spécifique à des types de discours qui prétendent à un rôle que, pour faire vite, on peut dire fondateur et que nous appelons *constituants*. [...] Dans l'état actuel de notre réflexion sont constituants essentiellement les discours religieux, scientifique, philosophique, littéraire, juridique.<sup>1035</sup>

Les histoires au sujet du rêve sont premièrement liées à la divination confucéenne par interpréter les rêves. Nombre de récits dans *Zuozhuan* 左传<sup>1036</sup> parlent des rêves et on les interprète souvent dans un sens politique, « afin qu'ils sachent comment infléchir leur politique face à la volonté du Ciel »<sup>1037</sup>. L'interprétation des rêves a d'ailleurs une relation profonde avec le bouddhisme et le taoïsme. Dans la philosophie bouddhique, la vie est chimérique comme le rêve, donc celui-ci peut non seulement prédire l'avenir, mais aussi refléter le monde réel. Par ailleurs, le rêve du papillon de Zhuangzi nous propose de supprimer la frontière entre la réalité et le rêve. Aussi l'interprétation des rêves consiste-t-elle à réinventer ceux-ci en y ajoutant des éléments fictifs, de sorte que les rêves deviennent progressivement un procédé narratif et une structure narrative. Ils sont ainsi intégrés par la suite dans les œuvres littéraires. Dans *Liezi* 列

---

<sup>1035</sup> MAINGUENEAU, Dominique et COSSUTTA, Frédéric, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, Volume 117, 1995, pp. 112-113.

<sup>1036</sup> C'est un commentaire explicatif des *Annales des Printemps et des Automnes*. Celles-ci sont une chronique de l'État de Lu.

<sup>1037</sup>

子<sup>1038</sup>, l'empereur Jaune 黄帝 visite le pays Huaxu 华胥国 dans son rêve. Nombre de *chuanqi* des Tang racontent l'aventure dans le rêve, tels *Sanmeng Ji* 三梦记 (*Conte de trois rêves*) de Bai Xingjian 白行简, *Qinmeng Ji* 秦梦记 (*Conte du voyage dans les Qin dans le rêve*) de Shen Yazhi 沈亚之, *Zhenzhong Ji* 枕中记 (*Conte du voyage dans l'oreiller*) de Shen Jiji 沈既济, entre autres. Un examen attentif de ces contes révèle que les rêves de la littérature sont davantage porteurs des expériences et des aventures personnelles plutôt que des présages à une échelle individuelle ou sociale :

le désir individuel apparaît de façon plus évidente dans le contenu onirique, et certains auteurs en viennent à produire des rêves n'ayant plus rien à voir avec le traditionnel aspect prédictif du songe, se concentrant uniquement sur l'expérience subjective du rêveur.<sup>1039</sup>

Les rêves dans l'œuvre de Duan servent souvent à la prévision de la mort, à la rencontre des fantômes et au voyage aux enfers ou à l'expérience d'une autre vie. Par exemple, la femme de Wang dans « x2.4 » rêve que son fils lui parle en pleurant : « On m'a presque tout mangé »<sup>1040</sup>. Quand elle va à la chambre de son fils, il ne reste que le crâne et les cheveux de ce dernier. Dans « x3.9 », le protagoniste s'occupe des affaires de mariage du couple de Cui. Il rêve un soir que la femme de Cui exprime à son mari son chagrin de la séparation. Et cette femme meurt un an après. Dans ces cas-là, le rêve prévoit la mort soit du rêveur, soit de celui dont on rêve. En outre, il y a deux exemples de rencontres avec des fantômes. Dans « x3.4 » et « x3.22 », les protagonistes rencontrent des fantômes dans le rêve. Le fantôme de « x3.4 » apparaît dans le rêve du héros pour se plaindre d'une injustice qu'il a subie dans une vie antérieure ; le fantôme de « x3.22 », de son côté, remercie le protagoniste car celui-ci la met en terre à nouveau. Enfin, dans l'exemple de « x3.7 », le protagoniste, amateur de poissons, découvre la vie aquatique comme un poisson : « les autres tiennent lieu de couteaux et de billots, et moi de poisson et de viande »<sup>1041</sup>. Étant donné cette expérience involontaire et horrible, le protagoniste décide de devenir moine.

Par ailleurs, outre ces rêves nocturnes, il y a aussi les rêves diurnes : « La

---

<sup>1038</sup> Ce livre est censé être écrit pendant la dynastie des Zhou orientaux (770-225 av. J.-C.).

<sup>1039</sup> LUCAS, Aude, « Rêve partagé, rêve réécrit : circulation du désir dans un conte de la Chine classique », *Communications*, Volume 108, Issue 1, 2021, p. 203.

<sup>1040</sup> DUAN, Chengshi, *Youyang Zazu*, *op.cit.*, p. 822. Traduction personnelle.

<sup>1041</sup> C'est un proverbe chinois. C'est à dire que les hommes sont astreints à la loi de la jungle : la vie du plus faible est à la merci du plus fort.

fonction du rêve en plein jour est de combler les lacunes de la réalité »<sup>1042</sup> :

Du point de vue de Freud, toutes les œuvres littéraires et artistiques, à l'instar du rêve, sont le déguisement du désir [...] Elles sont une "compensation". Il y a des lacunes dans la vie réelle, donc vous pouvez les compenser dans votre imagination. Les lacunes ressenties par chaque époque, chaque nation et chaque auteur sont différentes, de sorte que les façons de compensation se différencient de même.<sup>1043</sup>

Dans cette optique, le rêve, surtout diurne, est une sorte de satisfaction mentale. Dans « x1.11 », le protagoniste se couche en plein jour, et il rêve d'un homme en jaune qui lui annonce son succès aux examens impériaux l'année suivante. Le plus étrange, c'est que ce genre de rêves est étroitement lié à la vie réelle dans le récit. Lorsque le protagoniste entend cette bonne nouvelle, il invite cet homme en jaune à manger dans un restaurant. Notons que tout se passe dans le rêve, cependant, quand il se réveille, le serveur du restaurant vient le chercher pour lui demander de payer ce qu'ils ont consommé. Il est difficile non seulement pour le protagoniste, mais aussi pour les lecteurs de distinguer le rêve de la réalité, une indétermination qui correspond exactement à la pensée taoïste du rêve du papillon de Zhuang Zhou :

Jadis, Zhuang Zhou rêva qu'il était un papillon voltigeant et satisfait de son sort et ignorant qu'il était Zhou lui-même. Brusquement il s'éveilla et s'aperçut avec étonnement qu'il était Zhou. Il ne sut plus si c'était Zhou rêvant qu'il était un papillon, ou un papillon rêvant qu'il était Zhou. Entre lui et le papillon il y avait une différence. C'est là ce qu'on appelle le changement des êtres.<sup>1044</sup>

En se basant sur un tel rêve, Duan essaie de brouiller la frontière entre l'illusion et la réalité.

A l'époque de Pu, les écrivains chinois accumulent une riche expérience littéraire à ce sujet. La chercheuse chinoise Xue Lin 薛琳 compte chez Pu soixante-deux textes au sujet du rêve<sup>1045</sup>. On dit proverbialement en Chine que « ce à quoi vous pensez le jour, vous en rêverez la nuit ». Dans « Hu Meng (Rêve de renardes) », le protagoniste nommé Bi Yi'an est « un homme hors du commun tant par ses libres manières que par

---

<sup>1042</sup> ZHU, Guangqian, *Biantai Xinlixue (Psychologie de l'anomalie)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2012, p. 179. Traduction personnelle.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 200. Traduction personnelle.

<sup>1044</sup> Zhuangzi, *L'Œuvre complète de Tchouang-tseu, op.cit.*, p. 45. Nous avons remplacé Tchouang Tcheou par le pinyin (phonème chinois) Zhuang Zhou.

<sup>1045</sup> Cf. XUE, Lin, *Liaozhai Zhiyi zhong de Shemeng Xianxiang Yanjiu (Étude des rêves dans Liaozhai Zhiyi)*, mémoire de master de Qufu Normal University, 2012.

le plaisir qu'il y prend »<sup>1046</sup>. Il va à la résidence secondaire de son oncle, réputée infestée de renards. « Chaque fois qu'il [re]lit l'histoire de *Qingfeng* (*Phénichette*)<sup>1047</sup>, il [rêve] de ces charmantes créatures qu'il se [désole] de n'avoir jamais rencontrées »<sup>1048</sup>. A cet égard, c'est sa pensée et son attente qui font venir la femme-renarde dans son rêve. Le rêve fait alors le pont entre le désir du personnage et la réalisation imaginaire de son désir.

Ensuite, la plupart de ces rêves sont des mondes intermédiaires entre le monde humain et les mondes surnaturels. Par exemple, on rêve de s'aventurer dans le monde souterrain : « Zhu'er », « Liansuo », « Wu Qiuyue », et dans le monde divin : « Jiangfei », « Qitian Dasheng », « Yueshen ». Les humains peuvent y entrer et en sortir par le biais du rêve. D'une part, le rêve suggère l'existence réelle des autres mondes surnaturels dans l'opinion publique. Et d'autre part, le rêve élargit les circonstances spatio-temporelles dans la narration littéraire. Néanmoins, ce n'est toujours pas le monde surnaturel dans le rêve. Dans certains rêves, on part d'un monde humain pour un autre monde humain. Plus précisément, cet autre monde humain dans le rêve est dans la même dimension temporelle que le monde humain réel. Dans « Chengxian (Intervertis) », Cheng fait entrer dans le rêve son ami Zhou pour révéler la nature chimérique de la vie. Zhou y voit de ses propres yeux l'adultère de sa femme. Au reste, il rêve avoir tué sa femme. Parallèlement, dans le monde réel, sa femme est morte juste comme ce qu'il a expérimenté dans le rêve. Il est ainsi difficile pour nous d'identifier si c'est Cheng qui déplace le monde réel dans son rêve ou inversement, car le lieu où dort Zhou est bien loin de la résidence de sa femme. Le rêve constitue ici un espace qui efface la distance spatiale et la frontière entre la réalité et de l'illusion.

D'ailleurs, le rêve enlève la barrière entre la vie et la mort. Dans « Mengbie (L'adieu en rêve) », le protagoniste rêve de son ami qui lui dit adieu. Après son réveil,

---

<sup>1046</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 691.

<sup>1047</sup> Phénichette est un personnage surnaturel écrit par Pu. Le protagoniste dans cette histoire est inspiré de l'ami de Pu. Celui-ci dit à la fin du texte que l'histoire de Phénichette est inspirée de l'expérience de cet ami : « Le 19 du dernier mois de l'an 21 de l'ère Kangxi (16 janvier 1683), Bi Yi'an m'a raconté cette étrange aventure dans tous ses détails alors que nous étions étendus côte à côte dans la salle de Largesse. "Pareille renarde ne pourrait que rehausser l'éclat de mon pinceau", lui ai-je dit en prenant la résolution d'en rédiger le récit. » (*Ibid.*, p. 696)

<sup>1048</sup> *Ibid.*, pp. 691-692.

il trouve que son ami est mort. Dans « Yujiang (Le jeune Pourfendeur de loups) », le père mort du protagoniste lui dit dans le rêve que c'est le loup avec le nez blanc qui le tue. Dans ces exemples, le rêve est un espace-temps qui permet aux vivants de rencontrer les morts et de parler avec eux.

De surcroît, il existe des cas qui font apparaître alternativement le monde humain et le monde surnaturel dans le rêve. Reprenons l'exemple de « Xu Huangliang (Un nouveau « Rêve du millet jaune ») ». Le déplacement de différents espaces dans le rêve nous permet de découvrir la transmigration perpétuelle.

<b>Entrer dans le rêve</b>	
<b>En tant que fonctionnaire prévaricateur</b>	<b>Dans le monde humain</b>
se présenter devant l'empereur dans le palais impérial – rentrer dans ses nouvelles maisons magnifiques – rencontrer un homme égaré par l'ivresse en sortant d'un carrefour des faubourgs – être déporté à l'armée dans la province lointaine du Yunnan	
<b>En tant que fantôme</b>	<b>Entrer dans les enfers après la mort</b>
être jugé devant le roi Yanluo dans la salle d'un palais – tomber dans les bouillonnements d'huile en guise de punition – grimper le mont des Couteaux en guise de punition	
<b>En tant que fille pauvre</b>	<b>Se réincarner dans le monde humain</b>
renaître dans une pièce de terre battue – être condamnée injustement à l'épouvantable peine de la mort lente et être emmenée sur la place des exécutions capitales	
<b>Se réveiller en retournant dans le monde humain réel</b>	

La douleur qu'il subit dans le rêve est tellement vivante. Donc ce cauchemar fait disparaître toutes ses ambitions mandarinales, et il décide de « pénétrer plus avant dans la montagne »<sup>1049</sup>. De ce fait, en brouillant la frontière entre réalité et rêve, ce genre de rêves permettent au protagoniste de pénétrer la vanité de la vie humaine en expérimentant des vies différentes. Fréquemment, nombre d'entre eux se retirent du monde après avoir réveillé.

En fin de compte, sur le plan narratif, le rêve permet non seulement au narrateur de franchir les limites spatio-temporelles, mais aussi au rêveur de réaliser son désir, comme tuer l'épouse infidèle dans « Chengxian (Intervertis) », ou au rêveur d'expérimenter son désir, tel est le cas du protagoniste dans « Xu Huangliang (Un nouveau « Rêve du millet jaune ») ».

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 590.

## 4 L'actualité sociale dans les contes français et chinois

### 4.1 La contradiction entre chevalier et souverain chez Marie de France

L'amour adultère selon Marie de France a été analysé ci-dessus du point de vue des dames. Nous pourrions donc légitimement nous demander comment interpréter de telles relations adultères du point de vue des chevaliers.

Le mariage est souvent considéré comme une garantie de l'ordre social, un acte ou une preuve de fidélité, notamment envers son seigneur et son peuple. L'amour adultère est exactement l'inverse du mariage. D'un point de vue sociologique, « les sévères restrictions à la nuptialité des garçons multipliaient en effet dans ce milieu social les hommes non mariés, jaloux de ceux qui tenaient une épouse en leur lit, frustrés »<sup>1050</sup>. Certains chercheurs considèrent l'amour courtois comme une formation des chevaliers : « L'amour courtois apprenait à servir, et servir était le devoir du bon vassal »<sup>1051</sup>. Chez Marie de France, il y a des exemples dans lesquels les chevaliers apprennent à rendre service à la dame et à lui être fidèles. Dans « Bisclavret », la morale vassalique encourage le chevalier à rester fidèle de façon désintéressée envers sa dulcinée, même si celle-ci lui demande d'exclure Bisclavret du monde civilisé. Le service et la fidélité constituent les deux qualités chevaleresques essentielles. D'ailleurs, dans « Chaitivel », afin de conquérir l'amour de la femme, les chevaliers font de leur mieux pour la servir, même le risque de mort n'empêche pas leur fidélité envers la dame : « Icil quatre la dame amoent / E de bien fere se penoent ; / Pur li e pur s'amur aveir / I meteit chescuns sun poeir » (vv. 41-44).

S'inspirant d'un article de Christiane Marchello-Nizia, Georges Duby arrive à la conclusion suivante, dans son chapitre intitulé « A propos de l'amour que l'on dit courtois » : « servant son épouse, c'était [...] l'amour du prince que les jeunes voulaient gagner, s'appliquant, se pliant, se courbant »<sup>1052</sup>. Cette conclusion s'applique de même au dernier lai du recueil de Marie, « Eliduc ». Le mariage du chevalier éponyme avec Guildeluëc représente sa fidélité et son amour envers son ancien seigneur, tandis que l'amour adultère avec Guilliadun semble symboliser par

---

<sup>1050</sup> DUBY, Georges, *Mâle Moyen Âge : De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 2010 (1990), p. 78.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1052</sup> *Ibid.*, p. 82.

contraste, d'une part, sa déception et son ressentiment envers son ancien seigneur qui refuse de le croire en raison des calomnies – « Del rei sun seignur lur mustra / E de l'ire que vers lui a. / Mut li servi a sun poeir, / Ja ne deüst maugré avoir » (vv. 57-60) – et, d'autre part, il s'agit de sa fidélité et son amour envers son nouveau seigneur, père de son amie. Dans ce lai, « *ma dame* conserve souvent son sens premier (« ma suzeraine ») »<sup>1053</sup> ; l'amour adultère symbolise par conséquent le changement de la relation vassalique du chevalier.

D'ailleurs, il est à noter que « les textes qui nous en font connaître les règles [de l'amour courtois] ont tous été composés au XII<sup>e</sup> siècle dans des cours, sous l'œil du prince et pour répondre à son attente »<sup>1054</sup>. Comme les lais de Marie sont dédiés à « nobles reis » (v. 43) :

Le code de la fine amour servait en effet les desseins du prince, de deux manières. [...] d'abord, il rehaussait les valeurs chevaleresques [...] [tandis qu'] au sein même de la chevalerie, le rituel coopérait d'une autre façon, complémentaire, au maintien de l'ordre [...]»<sup>1055</sup>

Néanmoins, Marie ne semble viser ni au rehaussement des valeurs chevaleresques ni au maintien de l'ordre social par le biais de ses lais. Il semble que Marie conteste des valeurs chevaleresques dans certains lais. Dans « Equitan », par exemple, le service loyal du chevalier lui vaut en retour la trahison de son seigneur et de sa femme. Dans « Lanval », le chevalier éponyme, valeureux et vertueux, ne reçoit pas la récompense qu'il mérite :

A la Pentecuste en esté  
I avait li reis sujurné ;  
Asez i duna riches duns  
E as cuntas e as baruns.  
A ceus de la Table Roüinde –  
N'ot tant de teus en tut le monde –  
Femmes e teres departi,  
Fors a un sul ki l'ot servi :  
Ceo fu Lanval ; ne l'en sovint  
Ne nuls des soens bien ne li tint. (vv. 11-20)

<sup>1053</sup> MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 36, no. 6, 1981-11-01, p. 970.

<sup>1054</sup> DUBY, Georges, « A propos de l'amour que l'on dit courtois », *op.cit.*, p. 79.

<sup>1055</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

Par ailleurs, certains chevaliers se rebellent contre l'ordre stable de la société. Le jeune homme dans « Deus Amanz » persévère à prendre la princesse dans ses bras jusqu'au sommet de la montagne, sans prendre le philtre magique qui lui permet de réussir facilement. D'un point de vue sociologique, un tel chevalier n'est pas sans ébranler l'ordre social, appelant à des valeurs nouvelles, tout en dénonçant les anciennes, comme le soutient en ces termes Jacques Ribard :

[...] le jeune héros représenterait les aspirations légitimes à un renouvellement de la société, en même temps qu'il serait l'image de ces jeunes nobles privés de fief que le système social du temps empêchait d'atteindre à la maturité et à la responsabilité que représentait la possession d'une femme et d'une terre.<sup>1056</sup>

Il atteint ainsi le sommet de la montagne, symbole de l'ascension, en refusant de recourir au philtre magique. La mort finale du héros représenterait l'échec fatidique de sa tentative.

De même, dans « Guigemar », le chevalier éponyme déclenche la guerre contre son seigneur et s'empare de son château en le tuant : « Le chastel ad destruit e pris / E le seignor dedenz ocis » (vv. 879-880). Dans « Bisclavret », en épousant la femme de Bisclavret, le chevalier de la contrée prend la place du baron. Et dans « Yonec », afin de venger ses parents de sang, le fils illégitime de Muldumarec finit par tuer son beau-père, seigneur de Caerwent. Il devient alors le nouveau seigneur. Toutes ces analyses nous mènent à constater une contradiction entre le chevalier et son seigneur ou, plus symboliquement, une aspiration à un renouvellement de l'ordre social.

## 4.2 La contradiction entre noblesse et roturier chez Charles Perrault

Dans les contes de Perrault, nous remarquons également des actualités sociales :

Des recherches historiques récentes nous l'ont montré, le «siècle de Louis XIV» n'a pas été cette ère majestueuse et raffinée que l'on s'est plu longtemps à décrire – et Perrault, on le sait, n'est pas étranger à la création de ce mythe. C'est au contraire un siècle dur, une «période pénible» où les structures se transforment et où les contradictions s'accroissent. [...] L'économie française reste essentiellement agricole, mais les conditions de vie des paysans s'aggravent. Les écarts sociaux se précisent.<sup>1057</sup>

---

<sup>1056</sup> RIBARD, Jacques, « Le lai des Deux Amants : essai d'interprétation thématique », *op.cit.*, p. 369.

<sup>1057</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires, op.cit.*, p. 88.



Dans un tel contexte historique, Perrault nous fait découvrir la vie des paysans, ou plus exactement des roturiers qui, dépourvus des privilèges de la noblesse, vivent dans la misère, du moins dans ses contes : « Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles »<sup>1058</sup>. Il souhaite que l'aristocratie connaisse « comment vivent les Peuples »<sup>1059</sup>, nombre de personnages de Perrault sont donc des roturiers, comme la bergère dans « Griselidis », le couple de bûcherons dans « Les Souhairs ridicules », la fille de village dans « Le petit chaperon rouge », le fils du meunier dans « Le Chat botté », les paysannes dans « Les Fées », et la famille de bûcherons « Le petit Poucet ». De surcroît, la plupart des personnages féminins et ruraux réalisent leur ascension sociale par le biais du mariage royale. Au contraire, il est plus difficile pour les personnages masculins, issus de la campagne, de changer de vie. Dans « Les Souhairs ridicules », même avec les trois souhaits exaucés par Jupiter, le pauvre bûcheron, « las de la penible vie »<sup>1060</sup>, n'échappe pas à la pauvreté, en raison de sa parole étourdie et de sa pensée imprudente. Dans « Le Chat botté », le fils cadet du meunier n'hérite que d'un chat. Cependant, « l'industrie & le sçavoir faire » du chat lui permettent d'obtenir une vie meilleure que celle de ses frères. Enfin, dans « Le petit Poucet », en raison de la famine, le couple de bûcherons doit abandonner ses sept enfants au fond d'une forêt. Cependant, grâce à sa ruse, le petit Poucet parvient à faire le bonheur de toute la famille. A cet égard, l'inégalité sociale réside effectivement au niveau de l'esprit. Si les hommes misérables possédaient en effet les mêmes compétences que le Chat botté ou le petit Poucet, ils pourraient sans doute eux aussi réaliser leur ascension sociale, ou du moins apporter davantage de bonheur à leur famille.

« Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont des siècles de transition entre une économie féodale et une économie fondée sur l'industrie. Un monde nouveau remplace l'ancienne société féodale. Le changement politique (le régime parlementaire, les "libertés") suit l'évolution économique »<sup>1061</sup>. Dans un tel contexte, certains

<sup>1058</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, « Épitre », pp. [iii-iv].

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. [iv].

<sup>1060</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, *op.cit.*, « Les souhaits ridicules », p. 4.

<sup>1061</sup> MICHEL, Andrée, *Le féminisme*, Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2007, p. 43.

aristocrates deviennent impécunieux, tandis que certains bourgeois<sup>1062</sup> tentent de réaliser une ascension sociale par le biais de leur richesse. Le mariage avec une femme noble est ainsi un bon choix pour ces derniers : « Les nouveaux capitalistes investissaient leur argent dans les femmes, comme ils l’investissaient dans les terres »<sup>1063</sup>. Dans les contes de Perrault, nous constatons ainsi la déchéance de la noblesse et l’élévation de la bourgeoisie.

« La Barbe bleüe » est un exemple éloquent. Le statut social de Barbe bleue n’est pas précisé dans le conte, tandis que celui de l’héroïne est indiqué par le narrateur : l’héroïne est la fille cadette d’une « Dame de qualité »<sup>1064</sup>. Examinons ensuite la description de Barbe bleue : « un homme qui avoit de belles maisons à la Ville & à la Campagne, de la vaisselle d’or & d’argent, des meubles en broderie, & des carosses tout dorez »<sup>1065</sup>. Le narrateur nous dévoile seulement sa richesse, qui plus est, selon Catherine Velay-Vallantin, « [c]e citadin présente tous les attributs bourgeois, jusqu’au “grand coutelas”, outil de manant, tandis que les frères vengeurs arrivent à cheval et tirent l’épée »<sup>1066</sup>. Autrement dit, il possède « le dernier mot du confort et du luxe en cette fin du XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>1067</sup>. Aussi serait-il bien possible que Barbe bleue soit un riche bourgeois, ce d’autant plus que la narration élude soigneusement de mentionner son statut social, comme pour faire accepter plus aisément, aux lecteurs contemporains de Perrault, une telle mésalliance. Le statut inférieur du protagoniste l’invite à rechercher une ascension sociale par l’intermédiaire du mariage. Et même si, physiquement, sa barbe bleue le rend « si laid & si terrible »<sup>1068</sup>, sa grande fortune finit par convaincre l’héroïne qu’il n’a plus « la barbe si bleüe »<sup>1069</sup>. En d’autres termes, sa fortune parvient à faire oublier son statut bourgeois. De ce point de vue, la barbe bleue symboliserait la bourgeoisie : « la couleur vaut apparemment comme une

---

<sup>1062</sup> Selon Friedrich Engels, « By bourgeoisie is meant the class of modern Capitalists, owners of the means of social production and employers of wage-labour ». Il s’agit là d’une note d’Engel, dans l’édition anglaise du *Manifeste du parti communiste* en 1888. MARX, Karl, et ENGELS, Frederick, *Manifesto of the communist party*, *op.cit.*, note (a), p. 7.

<sup>1063</sup> ROWBOTHAM, Sheila, *Féminisme et révolution*, Paris, Payot, 1973, p. 27.

<sup>1064</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 58.

<sup>1065</sup> *Idem.*

<sup>1066</sup> VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Barbe-bleue, le dit, l’écrit, le représenté », *Romantisme*, n. 78, 1992, p. 79.

<sup>1067</sup> SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, *op.cit.*, p. 166.

<sup>1068</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, *op.cit.*, p. 58.

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 60.

tare généalogique, et donc comme symbole de manque de naissance »<sup>1070</sup>. L'analyse de Catherine Velay-Vallantin sur la couleur bleue le justifie davantage :

L'ambivalence de la couleur bleue retient l'attention : Michel Pastoureau a bien montré que, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, le bleu opère un véritable raz de marée dans la plus grande partie de l'Europe occidentale. Cette couleur, qui est devenue celle de la Vierge et celle de la fonction royale, commence de faire concurrence au rouge, et cette concurrence durera jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Plus le bleu l'emportera, au point d'être aujourd'hui cité comme « couleur préférée » par plus de la moitié de la population adulte dans tous les pays d'Europe. Cependant, si le bleu est devenu la couleur de la civilisation occidentale, il reste que, comme toutes les couleurs, il peut symboliser à la fois une vertu et son vice contraire. C'est ainsi que le terme péjoratif du bleu est la bâtardise.<sup>1071</sup>

Au surplus, la barbe bleue du bourgeois contraste avec le sang bleu de la jeune femme. Le fait que le sang bleu de l'héroïne qui tache la clef ne disparaisse jamais pourrait bien symboliser la souillure de sa famille, de sa lignée voire plus généralement de cette partie de la noblesse qui, comme elle, se laisse entacher par une telle mésalliance.

Pourtant, le monde de Barbe bleue n'est pas moins sublime que celui de l'aristocratie. En ce sens, il peut être pertinent de comparer la vie de bourgeoisie dépeinte dans « La Barbe bleüe » avec la vie de cour de « Griselidis » :

Ainsi, quand le matin, qu'il donnoit aux affaires, [...]  
L'autre moitié de la journée  
A la chasse estoit destinée, [...]  
Ensuite au Palais ils se rendent,  
Où mille plaisirs les attendent,  
Où la Danse, les Jeux, les Courses, les Tournois  
Répandent l'allegresse en differens endroits

« Griselidis »

La Barbe bleüe pour faire connoissance, les mena avec leur Mere, & trois ou quatre de leurs meilleures amies, & quelques jeunes gens du voisinage, à une de ses maisons de Campagne, où on demeura huit jours entiers. Ce n'estoit que promenades, que parties de chasse & de pesche, que danses & fostins, que collations : on ne dormoit point, & on passoit toute la nuit à se faire des malices les uns aux autres [...]

« La Barbe bleüe »<sup>1072</sup>

Il semble que la vie de Barbe bleue et celle du prince soient similaires. Parmi les

---

<sup>1070</sup> ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op.cit.*, p. 115.

<sup>1071</sup> VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté », *op.cit.*, p. 79.

<sup>1072</sup> PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, *op.cit.*, « Griselidis », pp. 7-8, 31 ; *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, « La Barbe bleüe », pp. 59-60.

activités de Barbe bleue, la chasse est particulièrement remarquable, car elle constitue ordinairement l'un des privilèges de la noblesse à l'époque de Perrault. A travers la description de la vie luxueuse de Barbe bleue, le narrateur tend manifestement à sensibiliser ses lecteurs à l'élévation économique de la bourgeoisie. Les deux protagonistes que sont Barbe bleue et Grisélidis témoignent d'une opposition sociale entre la noblesse et la bourgeoisie. Représentant de cette dernière, Barbe bleue se montre cruel et tyrannique. Ce qui n'est pas sans rappeler les maris cruels des lais de Marie, dans lesquels les époux sont tous de naissance royale, au contraire de Barbe bleue, ce qui marque une fois encore un certain rapprochement entre cette nouvelle bourgeoisie et la noblesse séculaire.

Par ailleurs, Barbe bleue met en danger sa femme ou, plus symboliquement, la bourgeoisie menace l'existence de la noblesse. Or, à l'époque de Perrault, c'est précisément le principal souci de la noblesse, celle-ci se sentant usurpée par la bourgeoisie. Dans le conte, la jeune fille, noble mais pauvre, aspire à une vie fastueuse après son mariage, tandis que le riche bourgeois tente d'entrer dans le cercle aristocratique par l'intermédiaire de son mariage. Le mariage « se conclut »<sup>1073</sup> ainsi comme un contrat commercial. Autrement dit, sa femme devient sa propriété. De ce point de vue, il est logique que le maître du logis – mais aussi de sa femme – puisse condamner l'héroïne à mort en raison de sa désobéissance. Toutefois, à la fin du récit, les deux frères de l'héroïne, appartenant eux aussi à l'aristocratie, viennent la sauver en égorgeant Barbe bleue. Comme son épouse est sa seule héritière, elle hérite de tous ses biens. Perrault y rétablit par conséquent l'ordre social : la fortune, censée usurpée par la bourgeoisie, retourne ainsi dans les mains de la noblesse. C'est le triomphe final de cette dernière.

### **4.3 La contradiction entre individuel et collectif chez Duan Chengshi et Pu Songling**

Les contes de Duan Chengshi et ceux de Pu Songling partagent beaucoup de

---

<sup>1073</sup> PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, op.cit., « La Barbe bleüe », p. 61.

mêmes sujets. Notre attention sera plutôt concentrée sur les textes de Pu, car les sujets concernés sont plus diversifiés, comme relèvent Chang Chun-shu et Chang Hsüen-lun :

Among the 431 short stories in the Liao-chai, the largest portion consists of love stories. If we try to group the rest of the collection according to their themes, they can be divided into three major categories: stories that exposed the corruptions of the bureaucracy; stories intended chiefly as a satire upon the civil service examination system and upon the scholarship of the age as a whole; and the stories that reflected the anti-Manchu feelings of the Chinese people. Of course, some of the stories are for other purposes or merely for amusement, such as some ghost stories that emphasize only the thrill of horror.<sup>1074</sup>

Parmi lesquels, la contradiction entre le régime bureaucratique (ou les examens impériaux) et les lettrés est la plus remarquable. Afin de consolider le pouvoir et d'assurer la paix et la sécurité à long terme, les dirigeants mandchous instaurent en Chine, d'une part, de leur propre système administratif, formé des Huit Bannières mandchoues. D'autre part, ils acceptent certaines méthodes du gouvernement des Ming, telles que les examens impériaux pour sélectionner les fonctionnaires. Cela conduit ainsi au gouvernement conjoint de l'empire par les bureaucrates mandchous et hans<sup>1075</sup>. Cependant, les Mandchous jouissent de privilèges par rapport aux Hans. Au sein des groupes bureaucratiques fourmillent des factions et sévissent la corruption et d'autres problèmes sociaux. Pendant le règne de Kangxi, par exemple, un certain nombre de factions politiques sont ainsi capables de maîtriser le gouvernement impérial. Selon *Qingshi Gao (Ébauche d'une histoire des Qing)* :

Mingzhu avait une faction politique au service de ses ambitions personnelles. Parmi les fonctionnaires mandchous, il était en collusion avec Folun, Ge Site et ses neveux Fu Lata et Xizhu. Chaque fois qu'ils étaient en réunion ou avaient une discussion pour élire des candidats, ils se montraient dictatoriaux et ne permettaient pas aux autres d'y participer. Parmi les Hans, il était en collusion avec Yu Guozhu. Lorsque les postes officiels étaient vacants, comme ceux de gouverneur général, gouverneur provincial, commissaire d'administration provinciale ou commissaire de surveillance, Yu Guozhu et d'autres membres de sa faction politique cherchaient indirectement des pots-de-vin. Qui plus est, ils ne s'arrêtèrent pas avant que leur désir ne fût satisfait. En la vingt-troisième année du règne de Kangxi, une fois que le mandat du commissaire de l'éducation eut expiré, le poste vacant

---

<sup>1074</sup> CHANG, Chun-shu et CHANG, Hsüen-lun, « The World of P'u Sung-ling's Liao-chai chih-i : Literature and the Intelligentsia during the Ming-Ching Dynastic Transition », *Zhongguo Wenhua Yanjiusuo Xuebao*, vol. 6, no. 2, 1973-12, p. 407.

<sup>1075</sup> Les Hans constituent le plus grand groupe ethnique de la Chine moderne.

fut mis en négociation et réservé bien à l'avance.<sup>1076</sup>

Aussi la plupart des problèmes de corruption et de marchandage des postes officiels proviennent-ils de la classe dirigeante. Les fonctionnaires corrompus et les fonctionnaires intègres ont par ailleurs déjà été analysés dans notre partie relative aux personnages. De ces analyses, nous pouvons également constater les désavantages de la bureaucratie, à l'époque de l'auteur. Le conte « Cuzhi (Grillons de combat) » est un exemple très parlant<sup>1077</sup>. Dans la pyramide bureaucratique, l'empereur, qui se tient au sommet, mène une vie de luxe et d'oisiveté. Pour satisfaire sa passion pour le combat de grillons, des tournois sont organisés dans tout le pays, ce qui contribue à l'augmentation de la valeur marchande de ces insectes, en particulier dans les provinces où ceux-ci sont rares. Aussi la cour impériale finit-elle par imposer tout détenteur de ces insectes. Or, dans le Shaanxi, un sous-préfet, « pour plaire à ses supérieurs »<sup>1078</sup>, demande une contribution régulière à ses subordonnés, en dépit de la rareté des grillons dans la région. Accablé d'une telle charge, le protagoniste « gauche et bredouillant »<sup>1079</sup>, cherche vainement des grillons de combat. Il se tourmente « au point de ne plus songer qu'à la mort »<sup>1080</sup>. Le peuple, tout au bas de la pyramide bureaucratique, est ainsi tourmenté par d'absurdes accablements, provoqués par des supérieurs hiérarchiques. Quant à eux, les fonctionnaires recherchent des intérêts personnels, en flattant leurs supérieurs et en brutalisant leurs inférieurs.

La critique approfondie de l'auteur sur le régime bureaucratique de son époque fait pour l'essentiel allusion à l'injustice des examens impériaux, d'où provient un gouvernement rempli de fonctionnaires incompetents et corrompus. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, l'auteur passe toute sa vie à se présenter aux examens impériaux, mais en vain. Pour Pu, fils d'une famille ordinaire, le moyen le plus direct et le plus efficace de réaliser ses ambitions politiques est en effet de réussir

---

<sup>1076</sup> ZHAO, Erxun, *et al.*, *Qingshi Gao (Ébauche d'une histoire des Qing)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1977, p. 9993. Traduction personnelle.

<sup>1077</sup> Bien que cette histoire se déroule sous la dynastie des Ming et que les problèmes sociaux qu'elle révèle ne puissent pas être imputés aux Qing, le problème bureaucratique demeure dans la Chine impériale, tant sous les Ming que sous les Qing. Ici, nous voudrions argumenter, par le biais des contes de Pu, le problème bureaucratique qui existe tout le temps dans l'Empire chinois plutôt que de critiquer le gouvernement des Qing.

<sup>1078</sup> PU, Songling, *Chroniques de l'étrange, op.cit.*, p. 546.

<sup>1079</sup> *Idem.*

<sup>1080</sup> *Idem.*

les examens impériaux pour devenir fonctionnaire. Bien qu'il devienne bachelier dans sa jeunesse, il ne parvient pas à dépasser ce titre, et manque ainsi, toute sa vie durant, de réaliser son ambition de servir le gouvernement impérial : « tous les trois ans, ses attentes finissent par être déçues »<sup>1081</sup>. Ce n'est qu'à l'âge de 71 ans qu'il reçoit enfin le titre honorifique de *Gongsheng* 贡生. Il décède finalement dans son pays natal en tant que bachelier et détenteur d'un titre honorifique.

Sa critique féroce des fonctionnaires incompetents et corrompus lui permet d'exprimer sa déception et sa colère, devant le constat que des lettrés ambitieux tels que lui ne peuvent pas réussir aux examens impériaux, dans un tel système. Car, à vrai dire, les examens impériaux ne sont jamais tout à fait justes et impartiaux. Leur réussite requiert non seulement la compétence des candidats eux-mêmes, mais aussi une part de chance. Sous la dynastie des Qing, en particulier, si les dirigeants mandchous continuent d'utiliser les examens impériaux pour sélectionner les fonctionnaires, c'est en grande partie pour mieux gouverner les Hans et parvenir à une co-gouvernance pacifique des Mandchous et des Hans. Or, puisque les Mandchous jouissent de privilèges par rapport aux Hans, la proportion des Hans accédant à des postes de fonctionnaires est réduite. De plus, la proportion de candidats hans susceptibles de réussir à leurs examens impériaux est encore amoindrie en raison, tout particulièrement, de la vénalité des offices et du favoritisme. Les ambitions de l'auteur sont ainsi dissimulées dans ses œuvres, mais nous pouvons tout de même y déceler son regret et sa colère. Dans cette optique, la contradiction entre régime bureaucratique (ou examens impériaux) et lettrés chez Pu est en effet celle entre collectif et individuel.

#### 4.4 La contradiction entre modernité et tradition chez Ye Shengtao

Pour leur part, les *tonghua* semi-merveilleux et semi-réalistes de Ye ne se contentent pas d'appeler à l'amour et à la beauté en créant un monde idéal. Dans ces récits plutôt réalistes, l'auteur nous propose de découvrir le monde des adultes du

---

<sup>1081</sup> C'est ce que déplore Pu en 1702, alors âgé de soixante-deux ans, après avoir échoué encore une fois aux examens impériaux. Traduction personnelle.

point de vue des enfants. En exposant la réalité sociale, ces écrits critiquent les injustices et expriment leur sympathie pour les travailleurs. Ils nous dévoilent une contradiction entre modernité et tradition.

Ces histoires réalistes nous apprennent ainsi que, pour construire un monde plein d'amour et de beauté, il faut d'abord être clairement conscient des inégalités et des injustices du monde réel, pour essayer ensuite de changer cette cruelle réalité. Par exemple, le conte « Da Houlong (Le Mégaphone) » critique l'industrialisation qui prive d'innombrables familles d'accéder au bonheur : l'usine occupe des milliers de travailleurs, de sorte que ceux-ci n'ont plus le temps de vivre avec leurs proches. Le « Lüxing jia (Le Voyageur) » raconte le séjour d'un voyage extraterrestre sur la Terre, voyage au travers duquel nous découvrons le fossé entre riches et pauvres. Dans « Huameiniao (L'Oiseau Huamei) », un oiseau qui vit toujours dans une magnifique cage s'envole vers le monde humain. Au cours de cette aventure, il découvre qu'il y a des malheurs partout dans le monde. Le dernier *tonghua*, « Daocao Ren (L'Épouvantail) », décrit la vie misérable des paysannes.

En fin de compte, le monde perd en amour et en beauté dans ces histoires réalistes. Les récits portant sur les thèmes de l'amour et de la beauté – que nous avons analysés plus haut – constituent une source d'inspiration pour les enfants, tandis que les histoires pleines de misères – que nous considérons à présent – donnent un aperçu de différentes réalités sociales, en exprimant la nécessité d'une « la sauvegarde de la nation ». En effet, à la fin du mouvement de la nouvelle culture, la situation à l'intérieure de la Chine change rapidement, et la « sauvegarde de la nation » prévaut sur « l'initiation culturelle ». En conséquence, les *tonghua* de Ye issus de sa deuxième période de création littéraire sont plus réalistes que ses anciens *tonghua*. En outre, les personnages des *tonghua* réalistes représentent souvent une certaine couche de la société, comme les ouvriers ou les paysans, tandis que les personnages des *tonghua* dédiés aux thèmes de l'amour et de la beauté sont plutôt dépeints dans leur rapport à leur famille, comme un fils et sa mère par exemple. Les *tonghua* réalistes répondent ainsi au Mouvement du 4 mai, associé aux valeurs de l'égalité, de la liberté et de la démocratie. Par ses *tonghua*, Ye semble vouloir libérer les êtres humains, en



particulier leurs enfants, des carcans impériaux, pour en faire des citoyens libres et indépendants.

## Synthèse

Par cette mise en contraste des différentes œuvres de nos corpus, nous pouvons remarquer, au travers des thèmes étudiés, une contradiction entre « *tianli* » (le principe céleste) et « *renyu* » (les désirs humains), telle que proposée par le néoconfucianisme. Anne Cheng explique en ces mots la première de ces deux notions :

« Seul le principe peut rendre compte totalement du Ciel, ce n'est pas le cas des formes visibles. Comment se pourrait-il que les techniques astronomiques rendent pleinement compte du Ciel par les seules formes visibles ? » [...] Zhou Dunyi développe ainsi la grande idée de Mencius : exprimer des notions éthiques en termes cosmologiques, c'est dire que la pratique morale est fondée en nature puisqu'elle relève d'un « principe céleste » (*tianli* 天理).<sup>1082</sup>

Sous la dynastie des Ming, le néoconfucianisme recommande d'encourager le principe céleste mais de réprimer les désirs humains, car, selon lui, la pratique morale favorise la stabilité sociale, mais les désirs humains nuisent à l'ordre social. A vrai dire, ce problème de rapport entre principe céleste et désirs humains pourrait être interprété comme une contradiction entre collectivité et individu.

Chez Marie de France et Perrault, l'accent est toujours placé sur l'individu. Dans les lais de Marie, par exemple, lorsqu'amour et mariage sont inconciliables ou, plus précisément, lorsqu'il y a une contradiction entre désir individuel et responsabilité sociale<sup>1083</sup>, les protagonistes féminins choisissent en premier lieu l'amour et la passion. Dans les contes de Perrault, la plupart des héroïnes décident de changer leur situation initiale par le mariage. Dans ces cas-là, le mariage constitue plutôt un moyen de satisfaire leurs désirs : s'enrichir comme la protagoniste de « La Barbe bleüe » ou réaliser son ascension sociale comme Cendrillon. En général, les histoires de ces auteurs sont axées sur le développement des individus, et appréhendent ceux-ci dans leur dimension affective.

---

<sup>1082</sup> CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, op.cit., pp. 437, 444.

<sup>1083</sup> La responsabilité sociale serait ici synonyme de mariage, considéré comme le « droit sacré » de la femme au Moyen Âge, selon Gaston Paris.

Contrairement au corpus français, le corpus chinois contient peu d'exemples dans lesquels les désirs individuels priment sur l'intérêt collectif. Les trois auteurs chinois en question se concentrent toujours sur la relation entre individu et société. Chez Duan, par exemple, la plupart des histoires d'amour comportent une fin tragique en raison des anciennes règles morales. Pu tente pour sa part de placer l'individu au centre de ses histoires, dont la plupart content néanmoins une relation contradictoire entre individu et société, comme c'est le cas, par exemple, de la relation entre lettrés et régime bureaucratique, entre lettrés et examens impériaux, entre femmes et famille, ou encore entre femmes et société. L'auteur présente dans ses œuvres un compromis entre individu et collectivité, le besoin individuel devant parfois se sacrifier au profit de l'intérêt collectif. Enfin, les histoires de Ye se développent toujours autour de la relation entre homme et nature, entre homme et famille, entre homme et ville ou entre homme et campagne ou, plus symboliquement, entre tradition et modernité. Au demeurant, les auteurs chinois essayent de trouver un équilibre entre individu et collectivité dans leurs ouvrages, tandis que les auteurs français s'intéressent plutôt au développement personnel.

## Conclusion

A la lumière de nos observations comparatives, nous pouvons rassembler ici les résultats de nos recherches.

### 1 L'évolution générique du lai au conte et du *zhiguai xiaoshuo* au *tonghua*

Sur le plan formel, le lai et le conte sont relativement différents. Étant donné que les lais de Marie sont un produit particulier du Moyen Âge, ceux-ci possèdent une forme poétique fixe. Cependant, bien que trois contes de Perrault soient écrits en vers et que les moralités soient versifiées, ils ne sont pas soumis à des règles fixes et précises. Jean-Paul Sermain explique le choix poétique de ces trois récits de la manière suivante :

Les contes en vers sont une œuvre expérimentale dans le sens où ce qui est proprement un conte de fées est associé à deux autres récits plus familiers, une nouvelle très célèbre de Boccace et une fable au tracé et à la leçon également vifs et clairs.<sup>1084</sup>

A cet égard, le recours au vers des trois contes sert tout d'abord à « introduire en surplomb une distance »<sup>1085</sup>, tout en évoquant des histoires anciennes. En outre, la versification des moralités nous rappelle « un mode reçu bien illustré par La Fontaine »<sup>1086</sup>, qui relie le conte à la fable. Malgré une différence de forme, les similitudes génériques entre le lai de Marie et le conte de Perrault résident principalement dans leurs matières et leurs thèmes : les deux conteurs français racontent souvent l'aventure d'un protagoniste teintée d'éléments merveilleux. Sur le plan thématique, ils explorent tous deux le thème de l'amour et du mariage.

Du côté chinois, la comparaison du *zhiguai xiaoshuo* et du *tonghua* nous a permis de constater l'existence d'une certaine transformation générique ou, plus exactement, d'un passage de la tradition à l'innovation dans les contes chinois. A partir des textes de Duan et de Pu, qui appartiennent au *zhiguai xiaoshuo*, nous n'avons pas observé un grand changement en termes de forme, de matière et de thème des contes. Bien que les contes de Duan et ceux de Pu soient séparés par des centaines d'années, la plus

---

<sup>1084</sup> SERMAIN, Jean-Paul, « Perrault, conteur en vers », *op.cit.*, p. 6.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>1086</sup> *Idem.*

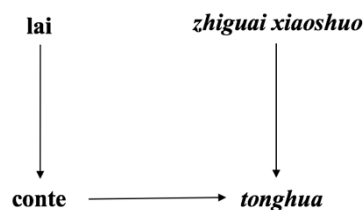
grande différence réside dans l'art de l'écriture. La constance générique s'expliquerait par la permanence de l'ancien régime de la Chine : même si différentes dynasties se sont succédé, le système impérial a subsisté pendant des millénaires. Dans un tel contexte, nous pouvons déduire qu'il existe une caractéristique permanente des matières et des thèmes majeurs dans les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu : les histoires du lettré abondent et les thèmes sont essentiellement centrés sur l'examen impérial et la bureaucratie.

Néanmoins, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la réforme de la Chine a porté un coup au système impérial. Par le biais de la comparaison entre le *zhiguai xiaoshuo*, le *tonghua* et le conte français, nous avons remarqué l'existence d'une influence des contes occidentaux sur la création des *tonghua*. Les matières des *zhiguai xiaoshuo* sont plus diversifiées que celles des *tonghua*. Les *zhiguai xiaoshuo* portent non seulement sur des aventures personnelles mais aussi sur tout ce qui est étrange aux yeux du conteur. Au contraire, les aventures dans les *tonghua* de Ye, de même que dans les lais de Marie et les contes de Perrault, évoquent des rites de passage : initiation des chevaliers à la maturité masculine (chez Marie), initiation des héroïnes à la maturité féminine (chez Perrault), et initiation des enfants et des jeunes hommes à l'intégration sociale (chez Ye). Concernant les thèmes, Ye est doué d'un esprit critique, tout comme Duan et Pu, par conséquent la plupart des *tonghua* regorgent de réalités sociales. La différence des thèmes dans les *zhiguai xiaoshuo* et les *tonghua* réside principalement dans le changement des conflits sociaux. Dans la Chine ancienne, les conflits sociaux qui se trouvent dans les *zhiguai xiaoshuo* de Duan et de Pu sont essentiellement axés sur les anciennes règles morales qui font obstacle à la réalisation d'un désir personnel, sur l'injustice des examens impériaux qui empêchent de nombreux lettrés d'obtenir un poste officiel, ou encore sur la corruption du système bureaucratique qui entraîne des problèmes sociaux. En revanche, les conflits sociaux dans les textes de Ye correspondent à de nouvelles injustices sociales, telles que l'inégalité entre riches et pauvres et la contradiction entre tradition et modernité.

En ce qui concerne le registre littéraire, certains lais de Marie s'inscrivent dans un registre merveilleux, et d'autres se trouvent dans un registre réaliste. En outre, les

contes de Perrault s’inscrivent tous dans un registre merveilleux. En revanche, les *zhiguai xiaoshuo* et les *tonghua* subissent un changement de registre, allant de l’étrange au merveilleux. Ce changement est étroitement lié à l’influence des contes occidentaux sur les *tonghua* chinois. A l’époque de Ye, l’étrange, attaché à des divinités et des fantômes, a été abandonné par le conteur, probablement en raison de son affinité avec la superstition. De plus, étant donné que les *tonghua* sont créés pour les enfants, le recours au merveilleux invite le lecteur à découvrir la naïveté des *tonghua* et le changement générique du conte chinois.

En fin de compte, dans le cadre de notre travail, le conte est un genre mobile et social : il change selon l’évolution de la société en question. En ce qui concerne la forme, la matière et le thème, le *zhiguai xiaoshuo* est resté constant de Duan à Pu, autrement dit, il n’a pas subi de grands changements. Si des changements fondamentaux se produisent, la réalité du conte<sup>1087</sup> passe d’un genre littéraire à l’autre, tel est le cas de l’évolution du lai au conte dans la littérature française, et du *zhiguai xiaoshuo* au *tonghua* dans la littérature chinoise. Le schéma *infra* nous permet de synthétiser ce changement générique.



## 2 La mise en scène dans différentes traditions narratives

Auteurs	Temps	Espace	Personnage
Marie de France	fictif	fictif + réel	fictif
Charles Perrault	fictif	fictif	fictif
Duan Chengshi	réel + fictif	réel + fictif	réel + fictif
Pu Songling	réel + fictif	réel + fictif	réel + fictif
Ye Shengtao	fictif	fictif	fictif

Le tableau ci-dessus expose la vraisemblance des trois constituants essentiels permettant de mettre en scène une histoire : le temps, l’espace et le personnage. Il faut

<sup>1087</sup> La réalité du conte existe avant le genre littéraire du conte.

noter que le « réel » signifie qu'il y a des références réelles, telles que le temps calendaire, des toponymes réels et des personnages historiques.

Par comparaison, nous avons pu constater que les *zhiguai xiaoshuo* sont profondément influencés par la tradition historiographique, de sorte que les circonstances spatio-temporelles et les personnages sont imprégnés d'éléments réels. En revanche, les trois constituants du corpus français sont tous fictifs, mis à part quelques toponymes réels dans les lais de Marie. A cet égard, l'exigence de « dire le voir »<sup>1088</sup> au Moyen Âge lui demande de garantir une certaine authenticité de ses histoires en ayant recours à des toponymes réels. Cet art d'imitation l'invite à éloigner ses histoires du vrai tout en conservant certains éléments merveilleux. Cependant, Perrault ne prête guère d'attention quant à l'authenticité de ses histoires, car il précise déjà dans le titre de son recueil *Histoires ou contes du temps passé* que tout est faux. Ainsi, le temps et le lieu sont imprécis, et les personnages sont tous fictifs. En ce qui concerne les *tonghua* de Ye, en raison de l'influence des contes occidentaux et du déclin de la tradition historiographique chinoise, le conteur chinois abandonne les références réelles dans la mise en scène de ses histoires. Pour revenir aux *zhiguai xiaoshuo*, il faut noter que le temps calendaire et les toponymes réels servent plutôt de décorations historiographiques permettant de dissimuler leur nature fictive. Quant aux personnages historiques dans les récits de Duan et de Pu, ils sont dotés de deux réalités : la réalité sociale et la réalité littéraire. Prenons l'exemple de Guan Yu, qui était un général chinois de la fin de la dynastie des Han et du début de la période des Trois Royaumes. Telle est sa réalité sociale. Par ailleurs, sa bravoure, sa droiture et sa loyauté manifestées par ses exploits militaires lui permettent de s'élever au rang des dieux dans la croyance populaire chinoise. Ainsi, il se présente en tant que dieu chargé de faire passer à deux candidats un examen au poste de génie tutélaire dans « Kao Chenghuang (Examen au poste de génie tutélaire) », et en qualité de dieu qui rend justice au héros-victime dans « Dong Gongzi (Tête recollée ?) ». Tout cela constitue la réalité littéraire de Guan Yu dans les contes de Pu.

---

<sup>1088</sup> Cf. la note de bas de page dans l'introduction.

D'un point de vue plus général, ces deux réalités, sociale et littéraire, existent en fait dans tous les contes français et chinois. La réalité sociale exerce souvent une influence sur la réalité littéraire, tel est le cas du thème du mariage. D'un point de vue sociologique, le mariage médiéval sert plutôt à renforcer les liens et la cohésion des familles aristocratiques. Cette réalité sociale du mariage constitue chez Marie le déclencheur de l'amour adultère. Celui-ci établit alors la réalité littéraire du mariage dans les lais de Marie. En outre, à l'époque de Perrault, le mariage restait une alliance politique ou économique, c'est pourquoi il était souvent arrangé par les parents des futurs époux. Cependant, dans les contes de Perrault, la plupart des jeunes héroïnes se marient de leur propre volonté pour pouvoir réaliser leur désir personnel, tel que l'ascension sociale. Du côté chinois, à l'époque de Duan et de Pu, le mariage était également arrangé par les parents, raison pour laquelle le mariage sans amour constitue une réalité sociale. Néanmoins, dans leurs contes, cette réalité sociale encourage les protagonistes à rechercher l'amour pour réaliser un mariage amoureux, ce qui constitue une réalité littéraire. La réalité littéraire se produit, pour ce faire, en reposant sur la réalité sociale.

### **3 L'orientation différente des deux cultures dans les contes français et chinois**

Notre recherche comparative nous a permis de découvrir que l'évolution des deux cultures s'oriente différemment vis-à-vis de l'homme et de la nature, de l'individuel et du collectif, ainsi que de la réalité et de la fiction.

Nature et homme. Nos corpus français et chinois évoquent tous deux de la relation entre l'homme et la nature. Les textes français tendent à nous faire découvrir le clivage entre l'homme (civilisation) et la nature (sauvagerie) à travers des lieux symboliques, comme la forêt. Chez Marie, le fait que Bisclavret vive dans la forêt sous forme de loup suggère son exclusion de la société des hommes. De même, chez Perrault, le loup et une famille d'ogres, synonymes de la sauvagerie, habitent dans la forêt. De ce fait, la forêt symbolise souvent la sauvagerie, contrastant avec la civilisation humaine. Le retour de Bisclavret dans la cour du roi correspond alors à sa réintégration dans la civilisation humaine. Il en est de même pour les autres animaux

dans les lais de Marie de France, ils sont « presque immédiatement symbolisé[s], culturalisé[s], et par là, destiné[s] à disparaître : les être hybrides retrouvent leur humanité »<sup>1089</sup>. A cet égard, il y a une coupure radicale entre l'homme et la nature, ou plus symboliquement, entre la culture et la nature. Dans les contes chinois, d'un côté, la nature correspond à l'autre forme de vie qui coexiste avec l'homme. Ainsi apparaissent des esprits dans les *zhiguai xiaoshuo* : les plantes et les animaux peuvent se transformer en humains, soit après des centaines d'années de vie, soit à l'aide d'une puissance surnaturelle, comme la femme-renarde chez Pu. Dans cette perspective, les Chinois de l'époque ancienne recherchaient toujours la symbiose entre l'homme et la nature, c'est pourquoi il n'y a pas de frontière infranchissable entre l'homme et la nature dans ces contes. De l'autre côté, il n'est pas difficile pour nous de constater le sentiment de supériorité des hommes sur d'autres créatures : « Pour la tradition chinoise, l'homme a un esprit plus délié et plus subtil que celui des animaux. Ce qui l'en distingue n'est pas une faculté de raisonnement qui lui serait propre ni la possession d'une âme raisonnable, mais le sens moral »<sup>1090</sup>. Aussi faut-il un grand effort pour les animaux et les plantes de se métamorphoser en êtres humains ou, plus exactement, d'avoir un sens moral. Un tel pouvoir magique implique alors une récompense de leur mérite dans les contes chinois, alors que, dans les lais de Marie, la métamorphose de l'homme en animal est plutôt une punition divine, cependant ce dernier, comme le loup-garou, n'est pas dépourvu de raison. Donc, il ne s'agit que d'un changement formel dans le cas de Marie tandis que l'on parle d'une transformation à la fois formelle et mentale du côté chinois. Par ailleurs, dans les *tonghua* de Ye, celui-ci contraste la ville avec la campagne afin d'adresser une critique violente contre la modernisation de son époque, qui négligeait le développement de la campagne : de plus en plus d'hommes abandonnaient la campagne pour aller vivre et travailler en ville. A la différence de l'opposition entre la civilisation et la sauvagerie dans les contes français, Ye confronte en effet la

---

<sup>1089</sup> CORBELLARI, Alain, « Pour une étude générique et synthétique du récit de rêve dans la littérature française médiévale », dans Alain CORBELLARI et Jean-Yves TILLIETTE (dir.), *Le rêve médiéval*, Genève, Librairie Droz S. A., 2007, p. 67.

<sup>1090</sup> GERNET, Jacques, « Introduction à la pensée chinoise », dans Sylvain AUROUX (dir.), *La Pensée chinoise : dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. XXVIII.



modernisation à la tradition.

Individuel et collectif. Les contes français attachent plus d'importance à l'individuel alors que les contes chinois prêtent plus d'attention au collectif, ce qui nous incite à réfléchir sur l'influence de la théologie chrétienne et de la pensée confucéenne :

Il est vrai que la recherche de la perfection dépend de la culture assidue de la personnalité individuelle, mais le but peut être atteint à condition que le développement de l'individu soit conforme aux normes sociales et morales universellement reconnues et acceptées. En d'autres termes, l'harmonie des relations humaines est le présupposé nécessaire du progrès moral individuel. Et pour maintenir un juste équilibre entre l'individu, d'une part, et la société, de l'autre, la maîtrise de soi est toujours de mise. [...] Confucius reconnaît pleinement et respecte la valeur de l'individu, mais il la mesure plus à l'observation des devoirs sociaux qu'au degré de réussite personnelle. Chaque fois qu'il y a conflit entre le désir ou l'intérêt de l'individu et ses obligations envers la société, la règle morale dicte de modérer ses passions, ce qui constitue un frein à l'individualisme absolu qui sévit en Occident sous l'influence de la théologie chrétienne.<sup>1091</sup>

Chez Marie et Perrault, nous voyons que les aventures constituent un rite de passage individuel : les chevaliers sont initiés à la maturité masculine par l'amour tandis que les jeunes filles parviennent à la maturité féminine par le mariage. De plus, dans les lais de Marie, le mariage, représentant de la responsabilité sociale, fait place à l'amour et la passion, synonyme du désir personnel. Ainsi, l'amour adultère est, selon Marie, rémissible. De même, dans les contes de Perrault, cette responsabilité sociale sert à réaliser le désir personnel de certaines héroïnes, comme l'ascension sociale de Cendrillon ou encore la vie luxueuse de la femme de Barbe bleue. Cependant, du côté chinois, dans les contes de Duan et de Pu, l'individu doit se sacrifier pour le collectif si jamais un conflit vient à se produire entre les deux. Par exemple, dans « Shuizai (L'inondation) » de Pu, lorsqu'une inondation se produit, le protagoniste sauve sa mère au prix de la vie de ses deux enfants, ce qui correspond exactement à l'exigence confucéenne de la piété filiale. En tant que vertu fondamentale de l'individu, celle-ci contribue à l'harmonie d'une famille, puis de l'ensemble de la société. Néanmoins, dans les *tonghua* de Ye, on recherche plutôt une

---

<sup>1091</sup> XIN, Ru, « L'unité de l'homme dans la philosophie chinoise ancienne », *Diogène*, Volume 140, 1987, p. 8.

harmonie entre individuel et collectif, tel est le cas de « Da Houlong (Le Mégaphone) ». Le conte nous raconte la contradiction entre vie privée et industrialisation : les hommes doivent sacrifier leur vie privée afin de pouvoir travailler dans l'industrie. Il est évident que le conteur désapprouve ce genre de sacrifice, donc le dénouement du conte permet aux personnages de passer plus de temps avec leur famille.

Réalité et fiction. Les contes français séparent réalité et fiction alors que les contes chinois rendent flous la frontière entre réalité et fiction, ce qui s'explique par l'interprétation de l'histoire et de la fiction dans deux cultures :

[D]ans les catégories de l'esthétique classique, héritées de celles d'Aristote, l'histoire, en tant qu'elle vise à restituer le réel, ressortit au vrai, le roman, en tant qu'il vise à produire des émotions, au vraisemblable. C'est dire qu'Histoire et Roman se situent dans des sphères à la fois voisines et en même temps totalement étrangères, mieux, antithétiques. Le vraisemblable est le contraire du vrai, en ce qu'il se pose comme objet mimétique et ne s'occupe que de faire accroire, sans jamais s'interroger sur la réalité de ce qu'il raconte. [...]

En Chine, nous avons une tout autre configuration. L'histoire et le roman y entretiennent des rapports infiniment plus apaisés. [...] Ce qui distingue l'histoire du roman, c'est que l'une est divertissement, l'autre enrichissement. Il peut y avoir du romanesque dans l'histoire, comme de l'historicité dans le roman. [...] Antérieurement à la constitution des grands cycles historiques et à l'apparition des conteurs spécialisés sous les Song, au onzième siècle, la littérature de fiction avait déjà été profondément influencée par l'histoire, et ce à travers les biographies illustres ou exemplaires, dont Sima Qian inaugura le genre.<sup>1092</sup>

Dans de tels contextes, on constate que les *zhiguai xiaoshuo* emprunte à l'Histoire non seulement une forme biographique, mais aussi des thèmes et des personnages. Au contraire, du côté français, chez Marie, le prologue de chaque lai précise la source de l'histoire tout en séparant la réalité et la fiction, et l'épilogue du lai invite le lecteur à retourner dans la réalité. De plus, la formule célèbre « il était une fois » des contes de Perrault permet au lecteur d'entrer dans la fiction dès la première phrase. Au contraire, les contes chinois tendent à brouiller la frontière entre réalité et fiction, par exemple, nombre d'éléments réels apparaissent dans les *zhiguai xiaoshuo*. Qui plus est, de nombreux contes de Duan et de Pu ont pour lieu le rêve. La fin de ce genre de contes nous dévoile généralement que le rêve et la réalité se confondent : ce que l'on croit

---

<sup>1092</sup> LEVI, Jean, *La Chine romanesque : fictions d'orient et d'occident, op.cit.*, pp. 132-138.

être un rêve peut se produire dans la réalité et vice-versa. Par conséquent, il est difficile de distinguer la réalité du rêve, à l'instar du rêve du papillon de Zhuangzi : celui-ci ne peut pas identifier si c'est le rêve du papillon ou celui de Zhuangzi. Finalement, bien que les circonstances spatio-temporelles et les personnages des *tonghua* de Ye soient tous fictifs, ils regorgent de réalités sociales d'époque en raison de l'esprit critique du conteur, comme les inégalités entre pauvres et riches et l'avidité des richesses. Ainsi s'entremêlent réalité et fiction dans les contes chinois.

Au bout du compte, nous espérons que nos recherches apporteront quelque lumière sur les contes français et chinois. Lorsque ces derniers se rencontrent, il s'agit non seulement d'une comparaison générique et textuelle, mais aussi d'un dialogue interculturel. Cependant, il nous reste encore beaucoup de thèmes à approfondir pour d'éventuelles futures recherches.



## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier le professeur Alain Corbellari. Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans son soutien et les conseils qu'il m'a prodigués.

J'adresse mes remerciements les plus sincères à Joëlle Légeret, Shi Zhongyi et Yang Shengqiang pour les échanges fructueux qui ont accompagné mes recherches. Je remercie également tous ceux qui ont contribué à ce travail par leurs informations et leurs conseils, y compris Loreto Núñez, Camille Schaer, Cyrille François et Jiang Zihua.

J'exprime ma gratitude à Maeva Galiano, Éric Bonvin et Balcon Bastien pour leur soutien et leur patiente relecture du manuscrit.

Je souhaite aussi adresser ma sincère reconnaissance à tous les bibliothécaires de la BCU Lausanne qui ont bien voulu répondre à mes questions pour m'aider dans mes recherches documentaires.

Enfin, un immense merci à ma mère Yang Anping et mes amies Zhao Qinghua, Ruan Yingying, Wu Yaqi, Jiang Wenjia, Gao Wenxiao, Che Xiaofei et Chen Yao pour la confiance qu'elles m'ont témoignée tout au long de mon travail.



## Bibliographie

### a. Corpus

#### a-1 Corpus étudié

- DUAN Chengshi, *Youyang Zazu*, traduit et annoté par ZHANG Zhongcai, Beijing, Zhonghua Book Company, 2017.
- Marie de France, *Les Lais de Marie de France*, publié par Jean Rychner, Paris, Éditions Champion, 1983.
- PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé : avec des Moralitez*, Paris, Chez Claude Barbin, 1697.
- *Contes de Perrault : fac-similé de l'édition originale de 1695-1697*, Genève, Slatkine Reprints, 1980.
- PU, Songling, *Chroniques de l'étrange*, traduit du chinois et présenté par André Lévy, Arles cedex, Éditions Philippe Picquier, 2005.
- *Liaozhai Zhiyi*, édité par Zhu Qikai, Beijing, People's Literature Publishing House, 2007.
  - *Liaozhai Zhiyi*, corrections, annotations et critiques assemblées par Zhang Youhe, Shanghai, Shanghai Classics Publishing House, 2011.
- YE, Shengtao, *Daocao Ren (L'Épouvantail)*, Beijing, The Commercial Press, 1927.

#### a-2 Corpus secondaire et corpus de référence

- LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers*, Paris, Chez Claude Barbin, 1668.
- Marie de France, *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke, Paris, Le livre de poche, 1990.
- *Lais*, préface, traduction nouvelle et notes de Philippe Walter, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
  - *Lais Bretons (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> Siècles) : Marie de France et ses contemporains*, traduite et annotée par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion Classiques, 2011.
  - *Les fables*, édition critique accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire par Charles Brucker, Louvain, Peeters, 1998.
- Meizhi, *Xiao Hongmao Tuoxian Ji (L'aventure du petit chaperon rouge)*, Shanghai, New Literature & Art Publishing House, 1952.
- PU, Songling, *Chroniques de l'étrange : contes traduits du chinois et présentés par André Lévy*, Paris, Éditions Philippe Picquier poche, 1999.
- *Liaozhai Zhiyi*, édition révisée, annotée et commenté par plusieurs critiques, Jinan, Qilu Press, 2000.
  - *Liaozhai Zhiyi*, édité et rédigé par Ren Duxing, Jinan, Qilu Press, 2000.
  - *Liaozhai Zhiyi*, annoté par Yu Tianchi, traduit par Sun Tonghai, Yu Tianchi et al., Beijing, Zhonghua Book Company, 2015.
- ZHANG, Tianyi, *Zhang Tianyi Zuopin Xuan (Œuvres choisies de Zhang Tianyi)*, Beijing, Chinese Juvenile & Children's Publishing House, 1980.

### b. Études et critiques

#### b-1 sur les Lais de Marie de France

- AMPÈRE, Jean-Jacques, « De la chevalerie. Première partie », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, Quatrième série, vol. 13, no. 3, 1838-02-01, pp. 265-304.
- André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, trad. Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974.
- AVIGNON, Carole, « Les mariages clandestins : impasse disciplinaire, scandale ou moteur de la réflexion doctrinale ? » *Médiévales : conflits et concurrence de normes*, vol.71, no.2, 2016-11-20, pp. 55-74.
- BADEL, Pierre-Yves, « Guildelüec et la merveille : sur les lectures nouvelles du lai d'*Eliduc* », *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 130 (Issue 2), pp. 269-315.
- BARONI, Raphaël, « Tension narrative (suspense, curiosité et surprise) », disponible sur : [http://serval.unil.ch/resource/serval: BIB\\_9E64AE94E07C.P001/REF.pdf](http://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_9E64AE94E07C.P001/REF.pdf) (consulté le 22 mars 2021).
- BASTIDE, Mario, « La "Dame", la "Pucele" et leurs parasyonymes dans les Lais de Marie de France », *L'Information Grammaticale*, vol. 69 (1), 1996, pp. 9-11.
- BEDIER, Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Librairie Émile Bouillon, 1895.
- BERNTHAL, Sarah, « Dismemberment and Remembrance in the *Lais* of Marie de France », *Pacific Coast Philology*, vol. 54, Issue 1, 2019, pp. 20-37.
- BESSEYRE, Marianne, LE POGAM, Pierre-Yves, et MEUNIER, Florian (dir.). *L'animal symbole*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019 (généré le 03 mars 2020), disponible sur : <http://books.openedition.org/cths/5008> (consulté le 15 avril 2020).
- BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour : (Chrétien de Troyes)*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1968.
- BIBRING, Tovi, « Sexualité douteuse et bestialité trompeuse dans Bisclavret de Marie de France », *French Studies : A Quartely Review*, vol. 63, no. 1, 2009-01, p. 1-13.
- « Scènes érotiques, écriture courtoise. La symbolique naturelle dans les *Lais* de Marie de France », *Clio. Femmes, Genres, Histoire*, vol. 31, 2010-01-01, pp. 185-195.
- BODIN, Jean, *De la démonomanie des sorciers*, Paris, Jacques du Puys, 1580.
- BOUILLOT, Anne, « Quand l'homme se fait animal, deux cas de métamorphose chez Marie de France : Yonec et Bisclavret », dans CUER MA (dir.), *Magie et illusion au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1999, pp. 44-53.
- BRUNO, Stéphanie, « Par la fenêtre du toit : l'union mystique à l'époux animal, à partir du lai de *Yonec* de Marie de France et de récits mythologiques celtes et japonais », dans Chantal CONNOCHIE-BOURGNE (dir.), *Par la fenêtre : études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003 (généré le 12 mai 2019), pp. 1-8, disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pup/2185> (consulté le 8 avril 2020).
- Centre de recherches et d'applications linguistiques de l'Université de Nancy II, Section de traitement automatique des textes littéraires, *Index des lais de Marie de France*, Nancy, Université de Nancy II, 1979.
- CHÊNERIE, Marie-Luce, *Le chevalier errant : dans les romans arthuriens en vers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Librairie Droz, 1986.



- CHOTZEN, Theodor Max Thomas, « Emain Ablach – Ynys Avallach – Insula Avallonis – Île d'Avalon », *Études celtiques*, vol. 4, fascicule 2, 1948.
- CORBELLARI, Alain, « Retour sur l'amour courtois », *Cahiers de recherches médiévales*, no. 17, 2009-06-15, pp. 375-385.
- « Pour une étude générique et synthétique du récit de rêve dans la littérature française médiévale », dans Alain CORBELLARI et Jean-Yves TILLIETTE (dir.), *Le rêve médiéval*, Genève, Librairie Droz S. A., 2007, pp. 53-71.
- COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.
- DELCOURT, Thierry, *La littérature arthurienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- DIU, Isabelle et PARINET, Élisabeth, *Histoire des auteurs*, Paris, Perrin, 2013.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>ème</sup>-XIII<sup>ème</sup> siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Genève, Éditions Slatkine, 1991.
- *La merveille médiévale*, Paris, Éditions Champion, 2016.
- DUBY, Georges, *Dames du XIII<sup>e</sup> siècle : II, Le souvenir des aïeules*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- *Mâle Moyen Âge : De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 2010 (1990)
- FAURE, Marcel, « Le Bisclavret de Marie de France, une histoire suspecte de loup-garou », *Revue des langues romanes*, t. LXXXIII, 1978 (2<sup>e</sup> fascicule), pp. 345-353.
- FLORI, Jean, « Seigneurie, noblesse et chevalerie dans les Lais de Marie de France », *Romania*, vol. 108 (430/431(2/3)), 1987-01-01, pp. 183-206
- *La chevalerie en France au Moyen Age*, « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
  - *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2012.
- FRAPPIER, Jean, « Remarques sur la structure du lai : essai de définition et de classement », dans Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Centre de philologie romane et de langue et littérature françaises contemporaines (dir.), *La littérature narrative d'imagination : des genres littéraires aux techniques d'expression : Colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, pp. 23-37.
- *Histoire, mythes et symboles : études de littérature française*, Genève, Librairie Droz, 1976.
- FRANÇOISE, Henry, *La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1932.
- GARDES-MADRAY, Françoise et TRONC, CH., « Marie de France : Lai d'Yonec ; Marie Catherine, baronne d'Aulnoy : L'Oiseau bleu ; variantes et invariants d'un schème actantiel », dans Charles Camproux et Centre d'études occitanes (dir.), *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, tome 1, Montpellier, C.E.O, 1978, pp. 365-381.
- GESIKA, Anne, « *Sacrum et profanum* dans *Yonec* de Marie de France (XII<sup>e</sup> siècle) », *Quêtes littéraires*, vol. 3, no. 3, 2013-12-30, pp. 9-15.
- GUYENOT, Laurent, *La mort féerique : anthropologie du merveilleux XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.
- HARF-LANCIER, Laurence, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, Genève, Éditions Slatkine, 1984.
- « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol.

- 40, no. 1, 1985-01-01, pp. 208-226.
- « De la métamorphose au Moyen Âge », dans Laurence HARF-LANCNER (dir.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985, pp. 3-26.
  - « Claude Lecouteux – Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge. Histoire du double », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 36, no. 143, 1993, pp. 318-319.
  - *Le monde des fées dans l'occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003.
- HUNT, Tony, « Glossing Marie de France », *Romanische Forschungen*, vol. 86, no. 3/4, 1974, pp. 396-418. Disponible sur : [www.jstor.org/stable/27938109](http://www.jstor.org/stable/27938109) (consulté le 18 octobre 2018).
- JOUBERT, Claude-Henry, *Oyez Ke Dit Marie : étude sur les Lais de Marie de France*, Paris, Librairie José Corti, 1987.
- KINOSHITA, Sharon et MCCRACKEN, Peggy, *Marie de France : a critical companion*, Cambridge : D.S.Brewer, 2012.
- KOOPMANS, Jelle et VERHUYCK, Paul, « Guigemar et sa Dame », *Neophilologus*, vol. 68, no.1, 1984-01, pp. 9-21.
- LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Éditions Imago, 1992.
- LENOBLE-PINSON, Michèle, *Le langage de la chasse : Gibiers et prédateurs*, Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1977 (généré le 04 juin 2019), disponible sur : <http://books.openedition.org/pusl/9273> (consulté le 3 avril 2020).
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 36, no. 6, 1981-11-01, pp. 969-982.
- MARKALE, Jean, *Les Celtes et la civilisation celtique : mythe et histoire*, Paris, Payot, 1969.
- MARTIN, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste : définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France : contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- MERCERON, Jacques E., « Sagesse et folie dans les Lais de Marie de France : expression lexicale, positionnements narratifs et significations », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 244, 2018, pp. 329-356.
- MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Milena, *Le présent de Marie : lecture des Lais de Marie de France*, Paris, Éditions Diderot, 1996.
- NARVAEZ, Michèle, *A la découverte des genres littéraires*, Paris, Ellipses, 2000.
- OATES, Caroline, « Démonologues et lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Age*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1985.
- Ovide, *L'art d'aimer, d'Ovide*, traduction en vers, avec des remarques, par M. Ai. Philippe, Paris, Imprimerie de Carpentier-Méricourt, 1829.
- PARIS, Gaston, P « La légende du mari aux deux femmes : séance du 18 novembre 1887 », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 31, no. 4, 1887, pp. 571-586.
- *La littérature française au Moyen âge (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hachette, 1888.
- PAYEN, Jean-Charles et LEGROS, Huguette, « La femme et la nuit, ou recherches sur le thème de l'échange amoureux dans la littérature courtoise », *Mélanges de langue et littérature françaises*

- du Moyen âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979 (généré le 14 novembre 2020), pp. 228-334, disponible sur : <http://books.openedition.org/pup/3677> (consulté le 14 novembre 2020).
- POIRION, Daniel, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.
- RIBARD, Jacques, « Le lai des Deux Amants : essai d'interprétation thématique », *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1979.
- ROUGER, Gilbert (dir.), *Fabliaux*, présentation, choix et traduction de Gilbert Rouger, Paris, Éditions Gallimard, 1978.
- SALY, Antoinette, « Observations sur le Lai de Guigemar », *Image, structure et sens : Études arthuriennes* [en ligne], Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1994 (généré le 12 mai 2019), pp. 1-11, disponible sur : <http://books.openedition.org/pup/3983> (consulté le 3 avril 2020).
- SCHIÖTT, Emil, *L'amour et les amoureux dans les lais de Marie de France*, Lund, Impr. de Malmström, 1889.
- SÉGUY, Mireille, « Un autre palimpseste. L'hypertextualité genettienne à l'épreuve de l'intertextualité médiévale : l'exemple des 'lais bretons' moyen-anglais », *Perspectives médiévales*, 42, 2021, pp. 1-15.
- SERGET, Bernard, *L'origine celtique des lais de Marie de France*, Genève, Librairie Droz S.A., 2014.
- SIENAERT, Edgard, *Les lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1978.
- STANESCO, Michel, *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E. J. Brill, 1988.
- TIMELLI, Maria Colombo, « Jean-Pierre Martin, Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée Médiévale 1) », *Studi Francesi* [En ligne], 188 (LXIII | II) | 2019, p. 2, disponible sur : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/19357> (consulté le 5 janvier 2021).
- VERDON, Jean, *La femme au Moyen Age*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2013 (1999).
- VOISENET, Jacques, *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.)*, Nouvelle édition [en ligne]. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1994 (généré le 02 mars 2020), disponible sur : <http://books.openedition.org/pumi/4535> (consulté le 20 avril 2020).
- WHALEN, Logan E et PICKENS, Rupert T, « Gardens and Anti-Gardens in Marie de France's Lais », *Romance Philology*, vol. 66, 2012, pp. 185-210.
- ZINK, Michel, « Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge », dans Francis CERDAN (dir.), *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 15<sup>e</sup> congrès*, Toulouse, vol. 15, no.1, 1984, pp. 47-71.

## **b-2 sur les contes de Charles Perrault**

- AARNE, Antti et THOMPSON, Stith, *The types of the folktale : a classification and bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentype*, translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.
- ADAM, Jean-Michel, « Discursivité, généricité et textualité : distinguer pour penser la complexité

- des faits de discours », *Recherches, Les discours en classe de français*, 2012(56), pp. 9-27.
- ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages : Les genres de la parole*, no.153, mars 2004, pp. 62-72.
- *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- ADAM, Antoine, « Baroque et préciosité », *Revue des Sciences humaines*, no. 55-56, juillet-décembre 1949, pp. 208-223.
- BELMONT, Nicole, « La Barbe bleue en Utopie », *Fabula*, vol. 53 (3-4), 2012.
- BELMONT, Nicole et LEMIRE, Elisabeth, *Sous la cendre : Figures de Cendrillon*, Paris, Librairie José Corti, 2007.
- BRICOUT, Bernadette, *La clé des contes*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- CARLIER, Christophe, *La clef des contes*, Paris, Ellipses, 2016.
- DANIELS, Morna, « The Tale of Charles Perrault and Puss in Boots », *eBJL*, 2002, pp. 1-14, disponible sur : <https://www.bl.uk/eblj/2002articles/article5.html> (consulté le 21 avril 2021).
- DE VISÉ, Donneau, « Contes », dans Donneau DE VISÉ (dir.), *Mercure galant*, Paris, Chez Michel Brunet, 1697, pp. 249-252.
- DEFRANCE, Anne, « La politique du conte aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : pour une lecture oblique », *Féeries*, vol. 3 (3), 2006-02-01, 2006, pp. 13-41.
- DI SCANNO, Teresa, *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Liguori Editore, 1975.
- DU BOSQ, Jacques, *L'Honnête femme*, Lyon, Antoine Laurens, 1665[1632].
- ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005.
- « Au nom de Corneille. L'auteur comme genre », *Presses universitaires du Midi – Littératures classiques*, no. 89, 2016.
- FAY, Carolyn, « Sleeping Beauty Must Die : The Plots of Perrault's "La belle au bois dormant" », *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tales Studies*, Vol. 22, No. 2, 2008, pp. 259-276.
- FRANZ, Marie-Louise Von, *L'Interprétation des contes de fées*, trad, française de F. Saint René Taillandier, Paris, La Fontaine de Pierre, 2009 (1978).
- FROMM, Erich, *Le Langage oublié*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980.
- GAUDIN, Nicolas V., « Étude sociocritique du "Chat botté" de Charles Perrault », *The French Review*, vol. 59, no. 5, 1986, pp. 701-708.
- GELINAS, Gérard, *Enquête sur les Contes de Perrault*, Paris, Éditions Imago, 2004.
- GOIMARD, Jacques, « MERVEILLEUX », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encycopedie/merveilleux/> (consulté le 19 mars 2022).
- HEIDMANN, Ute, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries*, vol. 8, 2011-10-15, pp. 45-69.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1981.
- JOLLES, André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- LABELLE, Ronald, « Le conte de Cendrillon : de la Chine à l'Acadie sur les ailes de la tradition », *Rabaska*, vol. 15, 2017, p. 7-28.
- LEBEUF, Arnold, « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, no. 25, 1989, pp. 165-179.
- LEBON, Stéphanie, « Panorama historique du conte et la nouvelle en France », *Revista de Lenguas Modernas*, no. 18, 2013, pp. 133-167.

- LECLERC, Marie-Dominique, « Les avatars de Grisélidis », *Merveilles & contes*, vol. 5(2), 1991-12-01, pp. 200-234.
- Les Frères GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Tome 1, 2<sup>e</sup> édition, Paris, José Corti, 2009.
- OMSEL, Marie-Claude, « âNE », Encyclopædia Universalis [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ane/> (consulté le 04 mai 2020).
- OTHSCHILD, Judith Rice, *Narrative technique in the Lais of Marie de France: Themes and variations*, vol. I, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
- RAYNARD, Sophie, *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002.
- « Perrault et les conteuses précieuses de la génération 1690 : dialogue intertextuel ou querelle masquée ? », *Romanic Review*, vol. 99, no. 3/4, 2008-05-01, pp. 317-331.
- RENRAD, Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines*, collection : « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France / Humensis, 2022(1999).
- ROWBOTHAM, Sheila, *Féminisme et révolution*, Paris, Payot, 1973.
- RUFFEL, David, *Les contes de Perrault (1694-1697), illustrés par Gustave Doré*, Paris, Hatier, 2006.
- SAUPE, Yvette, *Les contes de Perrault et la mythologie : rapprochements et influences*, Paris, Biblio 17, suppléments aux *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- SERMAIN, Jean-Paul, SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées, du classicisme aux lumières*, Paris, Éditions Desjonquières, 2005.
- « Perrault, conteur en vers », *Féeries* [en ligne], 14, 2017, pp. 1-9, disponible sur : <http://journals.openedition.org/feeries/1041> (consulté le 03 avril 2021).
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- *Perrault : Contes*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 (1968).
- « PEAU D'ÂNE », Encyclopædia Universalis [en ligne], disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/peau-d-ane/> (consulté le 04 mai 2020).
- STORER, Mary Elisabeth, *La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928.
- THOMPSON, Stith, *Motif-index of Folk-literature : A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fables, Jest-books and Local Legends*. London, Indiana University Press, 1966.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- TOURRETTE, Éric, *Contes (Charles Perrault) : illustrations de Gustave Doré*, Paris, Bréal, 2006.
- TRINQUET, Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, Tübingen, Narr Verlag, 2012.
- VELAY-VALLANT, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992.
- « Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté », *Romantisme*, n. 78, 1992, pp. 75-90.
- VERINE, Bertrand et DÉTRIE, Catherine, *Dialogisme et narrativité : production de sens dans les*

*Fées de Charles Perrault*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

### **b-3 sur les *zhiguai xiaoshuo* de Duan Chengshi et de Pu Songling**

Anonyme, *Shiben*, Jinan, Shandong Qilu Presse, 2000.

Anonyme, *I-Li-Cérémonial (Yili)*, traduit par Séraphin Couvreur (1835-1919), Les humanités d'Extrême-Orient, Cathasia, Série culturelle des Hautes Études de Tien-Tsin, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 188, disponible sur : [http://classiques.uqac.ca/classiques/chine\\_ancienne/B\\_livres\\_canoniques\\_Petits\\_Kings/B\\_13\\_Yi\\_Li\\_ceremonial/i\\_li.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/chine_ancienne/B_livres_canoniques_Petits_Kings/B_13_Yi_Li_ceremonial/i_li.pdf). (consulté le 18 octobre 2019).

BAN, Gu, *Baihu Tongyi*, disponible sur : <https://zh.wikisource.org/wiki/白虎通/卷07> (consulté le 6 novembre 2019).

CAO, Xun, « Youyang Zazu zhong de Yiduan Xiayi Shiliao (Étude historique du pays de Xiayi dans *Youyang Zazu*) », *Zhongguo Dianji yu Wenhua Luncong (Symposium des livres chinois et de la culture chinoise)*, vol. 5, 2000-02-09, pp. 319-327.

CHANG, Chun-shu et CHANG, Hsüen-lun, « The World of P'u Sung-ling's Liao-chai chih-i : Literature and the Intelligentsia during the Ming-Ching Dynastic Transition », *Zhongguo Wenhua Yanjiusuo Xuebao*, vol. 6, no. 2, 1973-12, pp. 401-423.

CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

DAI, Sheng, *Li Ki ou mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, texte chinois avec une double traduction en français et en latin, par S. Couvreur S.J., deuxième édition, deux tomes, Xi'an, Ho Kien Fou (Imprimerie de la mission catholique), 1913, disponible sur : <https://archive.org/details/likioummoires02couvuoft/page/28> (consulté le 13 octobre 2019).

- *Dadai Liji*, 100-200, disponible sur : <https://ctext.org/da-dai-li-ji/ben-ming/zhs> (consulté le 10 novembre 2019).
- *Liji*, traduit et annoté par YANG Tianyu, Shanghai, Shanghai Classics Publishing House, 2004.

DING, Naitong (TING NAI-TUNG), *A type index of chinese folktales : in the oral tradition and major works of non-religious classical literature*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1978.

EBERHARD, Wolfram, *Zhongguo Minjian Gushi Leixing (Les types des contes populaires chinois)*, traduit par Wang Yansheng et Zhou Zusheng, Beijing, The Commercial Press, 1999.

ETTIER, Jean-Baptiste, « La morale et le désir : sexualité, genre et inégalité en Chine contemporaine », *Presses de Sciences Po : « Autrepart »*, vol. 86, no. 2, 2018, pp. 3-21.

FENG, Zhenluan, « Lugong Nü Pizhu (Annotation de "Lugong Nü") », dans Youhe ZHANG (dir.), *Liaozhai Zhiyi*, édition de Sanhui, Shanghai, Shanghai Classics Publishing House, 1986.

GAN, Bao, *A la recherche des esprits*, traduit du chinois, présenté et annoté sous la direction de Rémi Mathieu, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1992.

- « Biographie de Gan Bao », dans XU Jialu (dir.), *Jinshu (Livre de Jin)*, Shanghai, Hanyu Da Cidian Publishing House, 2004, p. 1835.

GERNET, Jacques, « Introduction à la pensée chinoise », dans Sylvain AUROUX (dir.), *La Pensée chinoise : dictionnaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, pp. XXI-XXXIV.

GOLDIN, Paul Rakita (dir.), *Routledge handbook of early Chinese history*, London/New York, Routledge, 2018.

GU, Xijia, *Zhongguo Gudai Minjian Gushi Leixing (Les types des anciens contes populaires chinois)*, Hangzhou, Zhejiag University Press, 2014.

- HANG, Borui, *Wuzhen pian*, annoté par Dong Dening, Beijing, Huaxia Publishing House, 1989.
- HUANG, Yi et WANG, Yanhua, « *Liaozhai Zhiyi* zhong de Diming Yanjiu (Étude des toponymes de *Liaozhai Zhiyi*) », *Journal of Hezhou University*, vol. 32, no. 04, 2016-12, pp. 90-93.
- JI, Jianghong (dir.), *Encyclopedia of China : History*, tome 2, Beijing, Beijing Publishing House, 2003.
- JI, Yun, *Yuwei Caotang Biji (Notes de la chaumière des observations subtiles)*, Chengdu, Bashu Press, 1995.
- JIA, Haijian, *Shenguai Xiaoshuo yu Shanyue Xinyang Guanxi Yanjiu (Étude des relations entre shenguai xiaoshuo et croyance en montagne)*, thèse de doctorat de Minzu University of China, 2011.
- KANG, Xiaofei, *The Cult of the Fox : Power, Gender, and Popular Religion in Late Imperial and Modern China*, New York, Columbia University Press, 2006.
- Kongzi, *Hiao King (Le livre de la Piété Filiale)*, traduit par Pierre-Martial CIBOT, 1779, p. 6, disponible sur : <http://ekladata.com/kIcOwK77hGtW7j2FOuUqtn6RwyY/Confucius-Hiao-King-Le-Livre-De-la-Piete-Filiale.pdf> (consulté le 2 février 2020).
- Kongzi et ses disciplines, *Entretiens de Confucius*, traduit du chinois par Anne Cheng, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Laozi, *Les deux arbres de la voie : le livre de Lao-Tseu*, traduction, introduction et notes par Jean Lévi, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 2018.
- LEVI, Jean, *La Chine romanesque : fictions d'Orient et d'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- LÉVY, André, *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire*, première partie, premier volume, Paris, Presses universitaires de France, 1978.
- « A propos de Cendrillon en Chine », *T'oung pao*, vol. 81 (1/3), 1995-01-01, pp. 153-164.
- LI, Fang, *Taiping Guangji (Grand Recueil de l'ère de la Grande Paix)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1986.
- LI, Jianguo, *Tangwudai Zhiguai Chuanqi Xulu 2 (Aperçu des zhiguai et chuanqi des Tang et des Cinq Dynasties 2)*, Tianjin, Nankai University Publishing House, 1993.
- LI, Zhihong et BI, Yanhua, « Shehui Xingbie Lilun xia Liaozhai Zhiyi Wenben Tongji ji qi Nüxiang Fenxi (Statistique textuelle de *Liaozhai Zhiyi* et analyse des images féminines en se basant sur la théorie du genre sociale) », *Études de Liaozhai Zhiyi*, no. 04, 2014-12-30, pp. 15-28.
- LIN, Yuwen, *Cong Liaozhai Zhiyi kan Pu Songling de Xingaiguan (Du concept d'amour et de sexualité de Pu Songling à travers Liaozhai Zhiyi)*, mémoire de master de National Kaohsiung Normal University, 1996.
- LIU, An, *Les grands traités du Huainan zi*, traduit du chinois par Claude Larre, Isabelle Robinet, Elisabeth Rochat de la Vallée, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.
- LIU, Qi, *Guiqian zhi (Chroniques de Guiqian)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1997.
- LÜ, Bi, *Mingchao Xiaoshi (Petite histoire de la dynastie des Ming)*, disponible sur : <https://zh.wikisource.org/wiki/明朝小史/卷06#駿馬易蟲> (consulté le 21 février 2020).
- LU, Dahuang, *Pu Songling Nianpu (Biographie chronologique de Pu Songling)*, Jinan, Qilu Press, 1980.
- LUCAS, Aude, « Rêve partagé, rêve réécrit : circulation du désir dans un conte de la Chine classique », *Communications*, Volume 108, Issue 1, 2021, pp. 203-213.

- Luxun, *Brève histoire du roman chinois*, traduit du chinois par Charles Bisotto, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- *Kuangren Riji (Le Journal d'un fou)*, Chengdu, Sichuan People's Publishing House, 2017.
- MA, Ruifang, « Chu Wuni er Buran de Xihou : Liaozhai Renwu Tan (Xihou : sortie intacte de la fange – des personnages de *Liaozhai*) », *Wenshi Zhishi (Connaissance de la littérature et de l'histoire)*, no. 02, 1996, pp. 93-95.
- « Pu Songling he Gu Qingxia (Pu Songling et Gu Qingxia) », *Pu Songling Yanjiu (Études de Pu Songling)*, no. 02, 2015, pp. 5-14.
  - *Zhiyi shengshou : Pu Songling (Maître de l'étrange : Pu Songling)*, Jinan, Shandong Education Press, 2016.
- MA, Zhenfang, « Xianxing, Guixing yu Renxing (Caractères divins, fantomatiques et humains) », *Pu Songling Yanjiu (Études sur Pu Songling)*, no. 02, 2015-06-30, pp. 44-46.
- MATHIEU, Rémi, *Démons et Merveilles dans la littérature chinoise des Six Dynasties : le fantastique et l'anecdotique dans le Soushen ji de Gan Bao*, Paris, Éditions YOU-FENG, 2000.
- « L'inquiétante étrangeté », dans Charles Le Blanc et Rémi Mathieu (dir.), *Mythe et philosophie à l'aube de la Chine impériale : études sur le Huainan Zi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, pp. 29-38.
  - « Mythe et histoire dans le *Huainanzi* », dans Charles LE BLANC et Rémi MATHIEU (dir.), *Approches critiques de la mythologie chinoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, pp. 353-384.
- MEI, Xinlin, *Xianhua : shenren zhijian de mohuan shijie (Les histoires de shenxian : Le monde merveilleux des divinités et des humains)*, Shanghai, Shanghai Sanlian Press, 1992.
- Mengzi, *Mencius*, traduit par André Lévy, Paris, Éditions YOU-FENG, 2015.
- RAN, Jingxian, « Qingchao de Keju Zhidu (Le régime des examens impériaux des Qing) », dans Zhengxie Panshi Weiyuanhui (dir.), *Panshi Wenshi Ziliao (Les documents historiques et culturelles de Panshi)*, volume 6, Jilin, Imprimerie de Panshi, 1993.
- Seng You, *Hongming ji (Recueil de Hongming)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2011.
- SHEN, Defu, *Wanli Yehuo bian (Livre des années Wanli)*, disponible sur : <https://zh.wikisource.org/wiki/萬曆野獲編/卷24#鬪物> (consulté le 3 mars, 2020).
- SHEN, Jianshi, *Guizi Yuanshi Yiyi Chutan (Étude sur la signification originale du mot « gui »)*, Beijing, Peking University Press, 1936.
- SHI, Jie, *Shi Culai Ji*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1985.
- SHI, Menglan, *Shi Menglan Ji 7 : Jifu Yiwen Kao (Recueil de Shi Menglan 7 : Étude critique des œuvres littéraires et artistiques de Jifu)*, Tianjin, Tianjin Ancient Books Publishing House, 2015.
- SIMA, Guang, *Zizhi Tongjian*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1976.
- SIMA, Qian, *Shiji*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2010.
- SUN, Xiaofeng, « Qianxi *Liaozhai* zhongde Tongxinglian (Analyses de l'homosexualité dans *Liaozhai*) », *Dazhong Wenyi*, no. 7, 2010-04-15, pp. 183-185.
- TAN, Qixiang (dir.), *Atlas historique de la Chine*, volume V, Beijing, China Cartographic Publishing House, 1996, pp. 36-37. La version électronique de la carte est disponible sur : [https://bking.cdn.bcebos.com/pic/9d82d158ccb6c81800afc011076a63533fa838bea8b?x-bce-process=image/watermark,image\\_d2F0ZXIvYmFpa2UyNzI=,g\\_7,xp\\_5,yp\\_5](https://bking.cdn.bcebos.com/pic/9d82d158ccb6c81800afc011076a63533fa838bea8b?x-bce-process=image/watermark,image_d2F0ZXIvYmFpa2UyNzI=,g_7,xp_5,yp_5) (consulté le 23 août 2020).



- TAO, Yi et MING, Xin, *Zhongguo Hunyin Jiating Zhidushi (L'histoire des institutions matrimoniales et familiales en Chine)*, Shanghai, Dongfang Publishing House, 1994.
- UTHER, Hans-Jörg, « The fox in world literature : Reflections on a “Fictional Animal” », *Asian Folklore Studies*, vol. 65, no. 2, 2006-01-01, pp. 133-160.
- WANG, Bao, *Sizi Jiangde Lun*, disponible sur : <https://zh.m.wikisource.org/zh/四子講德論> (consulté le 27 mai 2020).
- WANG, Chong, *Lunheng*, Ha'erbin, Heilongjiang People's Publishing House, 2004.
- WANG, Gui, « Lun fushi secai wenhua zhong de zunbei guannian (Sur le concept de la hiérarchie dans les couleurs des vêtements) », *Qiusuo*, no. 02, 2015-02-28, pp. 169-173.
- WANG, Pu, *Tang Huiyao (Essentiel des moments des Tang)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1955.
- WANG, Qingyun, « Pu Songling *Liaozhai Zhiyi* Liuci Chengshu Guocheng Lice (Études sur le processus de six phases de l'écriture du *Liaozhai Zhiyi* de Pu Songling) », *Qingdao Haiyang Daxue Xuebao*, no. 4, 1995, pp. 54-56.
- WANG Sanpin, *Gujin Shiwukao (Enquêtes sur les choses et les affaires anciennes et nouvelles)*, Shanghai, The Commercial Press, 1937.
- WANG, Yanping, *Keju yu Shilin Fengqi (Examens impériaux et coutume du monde des lettrés)*, Beijing, The Easten Publishing Company, 2011.
- WANG, Yunxia, *Youyang Zazu Suojian Yuwai Ticao Yanjiu (Étude des matières étrangères dans Youyang Zazu)*, Le mémoire de master de Nanjing Normal University, 2017.
- WANG, Zhan et WU, Changli, « La mort dans la tradition chinoise selon le taoïsme, le bouddhisme et le confucianisme : des conceptions complémentaires », *Essais* [En ligne], 2021(17), mis en ligne le 27 avril 2021, disponible sur le site : <http://journals.openedition.org/essais/8420> (consulté le 26 mars 2022).
- WANG, Zhizhong, « Guanyu *Liaozhai Zhiyi* de Chengshu Niandai (Études sur les années où se forment le *Liaozhai Zhiyi*) », *Lilu Xuekan*, no. 5, 1987, pp. 115-119.
- WEI, Mingchen, « Cong Xuanguailu zhong Shenxian Fushi Tedian Chutan Tangdai Minjian Tongsu Shenxian de Dengji Zhidu (Étude préliminaire du système hiérarchique des divinités populaires à l'époque des Tang à partir des caractéristiques vestimentaires des divinités dans Xuanguai Lu) », *Zhongguo Wenyan Xiaoshuo Yanjiu (Étude des xiaoshuo chinois écrits en langue classique)*, no. 1, 2020-03-31, pp. 137-144.
- WEN, Yiduo, « Shenxian Zhuan (Biographie des divinités) », *Œuvres complètes de Wen Yiduo*, Wuhan, Hubei People's Press, 1993.
- WU, Xiuhua, *Mingmo Qingchu Xiaoshuo Xiqu zhong de Nüxing Xingxiang Yan jiu (Étude des figures féminines dans les xiqu et xiaoshuo de la fin de la dynastie des Ming au début de la dynastie des Qing)*, thèse de doctorat à Nanjing Normal University, 1997.
- XIN, Ru, « L'unité de l'homme dans la philosophie chinoise ancienne », *Diogène*, Volume 140, 1987, pp. 3-24.
- XU, Jialu (dir.), *Xin Tangshu (Nouveau livre des Tang)*, Shanghai, Hanyu Dacidian Publishing House, 2004.
- XU, Jialu et HUANG, Yongnian (dir.), *Jiu Tangshu (Ancien livre des Tang)*, Shanghai, Hanyu Dacidian Publishing House, 2004.
- XU, Shen, *Shuowen Jiezi (Origine des caractères chinois)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1978.

- XUE, Lin, *Liaozhai Zhiyi zhong de Shemeng Xianxiang Yanjiu (Etude des rêves dans Liaozhai Zhiyi)*, mémoire de master de Qufu Normal University, 2012.
- ZHANG, Yi et SHEN, Chaohui, « Lun *Liaozhai Zhiyi* xushi shijian de renwenhua (Etude culturelle du temps narratif de *Liaozhai Zhiyi*) », *Science and Technology Consulting Herald*, no. 19, 2007-07-01, pp. 122-123.
- ZHANG, Yongzheng et SHENG, Wei (dir.), *Liaozhaixue Yanjiu Lunji (Symposium des études de Liaozhai)*, Beijing, China Literary Federation Publishing House, 2001.
- ZHANGSUN, Wuji, *et al.*, « Tanglü Shuyi », disponible sur : [https://zh.m.wikisource.org/wiki/唐律疏議/卷第十四#188\\_尊長與卑幼定婚](https://zh.m.wikisource.org/wiki/唐律疏議/卷第十四#188_尊長與卑幼定婚) (consulté le 16 octobre 2020).
- ZHAO, Erxun, *et al.*, *Qingshi Gao (Ébauche d'une histoire des Qing)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 1977.
- ZHAO, Ye, *Wuyue Chunqiu (Annales des Printemps et Automnes de Wu et Yue)*, Guiyang, Guizhou People's Publishing House, 1993.
- ZHAO, Yu, « Pu Songling de Geyi yu Gejing ji qi Zuoze (Geyi de Pu Songling et Gejing et son auteur) », *Journal of School of Chinese Language and Culture : Nanjing Normal University*, no. 2, 2002, pp. 107-111.
- ZHONGYE, Meidaizi, *Zhongguo de Yaoguai (Les yaoguai chinois)*, Zhengzhou, Huanghei Literature and Art Publishing House, 1989.
- ZHOU, Ning, « Huayuan : Xiqu Xiangxiang de Yitubang (Le jardin : le monde extraordinaire dans l'imagination des opéras traditionnels chinois) », disponible sur : <http://www.artanthropology.com/show.aspx?id=302&cid=13> (consulté le 14 août 2020).
- ZHU, Guangqian, *Biantai Xinlixue (Psychologie de l'anomalie)*, Beijing, Zhonghua Book Company, 2012.
- Zhuangzi, *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, traduction, préface et notes de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/Unesco, 1992 (1969).

#### **b-4 sur les *tonghua* de Ye Shengtao**

- DAI, Wangshu, « *E Mama de Gushi xuyin* (Préface et introduction de Contes de ma mère l'oie) », dans Wenbing WANG (dir.), *Dai Wangshu Quanji : Sanwen juan (Œuvres complètes de Dai Wangshu : volume de proses)*, Beijing, China Youth Publishing Group, 1999, pp. 76-77.
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- GUO, Moruo, BA, Jin, etc., *Tonghua Xuan (Tonghua choisis)*, Shanghai, Shanghai Educational Publishing House, 1978.
- HE, Yubo, « Ye Shaojun de Tonghua (Les tonghua de Ye Shaojun) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, pp. 418-445.
- « Ye Shaojun Fangwen ji (La visite chez Ye Shaojun) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping (Xia) (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 876-881.
- JIANG, Feng, « Shilun Ye Shengtao de Tonghua Chuangzuo (De la création des *tonghua* de Ye Shengtao) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao*

- (*Documentation des recherches de Ye Shengtao*), Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, pp. 481-497.
- JIANG, Feng (dir.), *Shijie Ertong Wenxue Shidian (Ouvrage de référence de la littérature d'enfance mondiale)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 1992.
- JING, Sheng, « Tonghua yu Lunchang (Tonghua et éthique) », *Chenbao Fukan (Supplément du Journal matinal)*, 1924.
- Luxun, « Biao Yizhe de hua (préface du traducteur de Biao) », dans WANG Quangen (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping (Shang) (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire (1))*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 148-153.
- « Yonggan de Yuehan Jiao Houji (Postface de la correction de la révision de Yonggan de Yuehan) », dans WANG Quangen (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping (Xia) (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire (1))*, *op.cit.*, pp. 214-217.
- Maodun, « “Xiaoshuo Yiji” Daoyan (Introduction de “Xiaoshuo Yiji”) », dans LIU, Yunfeng (dir.), *1917-1927 Zhongguo Xinwenxue Daxi Daoyanji (Les introductions de la nouvelle littérature chinoise entre 1917-1927)*, Tianjin, Tianjin People's Publishing House, 2009, Pp. 52-77.
- SUN, Yongchang (dir.), *Suishu*, tome 2, Shanghai, Hanyu Dacidian Publishing House, 2004.
- SUN, Yuxiu, « Tonghua Xu (Préface du Tonghua) », dans Quangen Wang (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 16-18.
- YANG, Xianyi, *Yiyu Oushi (Notes des traductions)*, Jinan, Shandong Huabao Publishing House, 2006.
- YE, Shengtao, « Ganjin Chuangzuo Shiyu Ertong de Wenyipin (De la création artistique et littéraire pour les enfants) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Shang (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 1)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 44-48.
- « Ertong de Xiangxiang he Ganqing (L'imagination et le sentiment des enfants) », *op.cit.*, pp. 49-51.
  - « Gei Shaonianzhe Xu (Préface d'Aux jeunes) », *op.cit.*, pp. 904-905.
  - « Wo he Ertong Wenxue : Xu (La littérature d'enfance et de jeunesse et moi : Préface) », dans Shang WEI (dir.), *Ye Shengtao he Ertong Wenxue (Ye Shengtao et La littérature d'enfance et de jeunesse)*, Shanghai, Juvenile & children's Publishing House, 1990.
  - « Ye Shengtao Tonghua Xuan Houji (la postface des Œuvres choisies des tonghua de Ye Shengtao) », dans Zengren LIU et Guanglian FENG (dir.), *Ye Shengtao Yanjiu Ziliao (Documentation des recherches de Ye Shengtao)*, Beijing, Beijing October Arts & Literature Publishing House, 1988, pp. 261-262.
  - « Wenyitan : Sanshijiu (De l'art et la littérature : 39) », *op.cit.*, pp. 287-289.
- YE, Zhishan, *Fuqin Changchang de Yisheng (La vie de mon père)*, Nanjing, Jiangsu Education Publishing House, 2004.

- ZHAO, Jingshen, « Sun Yuxiu Tonghua de Laiyuan (L'origine des tonghua de Sun Yuxiu) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 839-843.
- ZHAO, Jingshen et ZHOU, Zuoren, « Guanyu Tonghua de Taolun (Discussions sur le tonghua) », dans Quangen WANG (dir.), *Minguo Ertong Wenxue : Wenlun Jiping Xia (La littérature d'enfance et de jeunesse de la République de Chine (1912-1949) : collections et critiques des ouvrages de théorie littéraire 2)*, Taiyuan, Hope Publishing House, 2015, pp. 201-213.
- ZHOU, Guisheng, *Xinan Xieyi Chubian (Le premier recueil des traductions humoristiques de Xin'an)*, disponible sur : [https://zh.wikisource.org/zh-hans/新庵谐译\\_自序](https://zh.wikisource.org/zh-hans/新庵谐译_自序) (consulté le 27 mai 2018).
- ZHOU, Zuoren, *Ertong Wenxue Xiaolun : Zhongguo Xinwenxue de Yuanliu (De la littérature d'enfance : l'origine et l'évolution de la nouvelle littérature chinoise)*, Beijing, Beijing Octobre Arts & Literature Publishing House, 2011.
- ZHOU, Huaizong, « Zuojia Jincheng le, Nianqingren Jinchengle, na Xiangtu Wenxue Quna'er le ? (Les écrivains vont en ville, les jeunes vont en ville, et où va la littérature du terroir ?) », disponible sur : <http://www.bjnews.com.cn/feature/2019/06/22/594402.html> (consulté 15 août 2020).
- ZHU, Ziqiang, « Tonghua Ciyuan Kao : Zhongri Ertong Wenxue Zaonian Guanxi Cezheng (De l'étymologie de "tonghua") » : démonstration des relations entre la littérature d'enfance de la Chine et celle du Japon », *Journal de l'Université normale du Nord-Est (édition de philosophie et sciences sociales)*, no. 2, 1994, pp. 30-35.

### c. Autres

- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, no. 11, 1968, pp. 84-89.
- S/Z, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- CHEN, Jun, *Wenlei Yanjiu (Etudes des genres littéraires)*, Thèse de doctorat de l'Université de Yangzhou, 2007.
- DÉTRIE, Muriel, « La Chine dans les études comparatistes : aperçu historique », dans Muriel DÉTRIE et Philippe POSTEL (dir.), *La Chine dans les études comparatistes : nouvelles approches et repositionnements*, Paris, SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée), 2020, pp. 9-18.
- « La traduction des contes de Pu Songling en France : une histoire exemplaire ? », dans Muriel Détrie (dir.), *France-Asie : un siècle d'échanges littéraires*, Paris, Librairie You Feng, 2001, pp. 39-54.
  - « Poétiques orientales, poétiques occidentales : une nouvelle mise au point », *Revue de littérature comparée*, vol.71, n.1, 1997, pp. 89-102.
- Fédération nationale des Chasseurs, « L'histoire de la chasse », disponible sur : <https://www.chasseurdefrance.com/decouvrir/histoire-de-la-chasse/> (consulté le 11 mars 2021).
- FLOBERT, Pierre (dir.), *Dictionnaire Latin-français*, Paris, Hachette-Livre, 2001.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FRANÇOIS, Jullien, « "Chine" – "Occident". Questions de comparaison », *Études chinoises*, vol. 7, no. 2, Automne 1988, pp. 27-36.
- GALISSION, Robert, « Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à C.C.P. », *ELA*,

- n°67, 1987, pp. 119-140.
- GILLESPIE, Gerald, « Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel ? – A review of terms », *Neophilologus*, vol. 51(1), 1967, pp. 117-127.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature (Paris. 1971)*, vol. 6 (2), 1972-05-01, pp. 86-110.
- HEIDMANN, Ute, « Pour un comparatisme différentiel », dans Anne TOMICHE (dir.), *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objets, Methods, Practices*, Tome 3, 2017, pp. 31-58.
- HEUBACH, Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de l'Académie Française* (Tome premier, A-K), Lausanne, Chez J.P. Heubach & Comp. / Libraires : [chez] Hignou et Comp. Imprimeurs, 1789.
- Lishi Kong, « Xiayi », disponibles sur : [https://k.sina.cn/article\\_1659337544\\_62e77b4800100omfd.html](https://k.sina.cn/article_1659337544_62e77b4800100omfd.html) (consulté le 8 septembre 2020).
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique et COSSUTTA, Frédéric, « L'analyse des discours constituants », *Langages*, Volume 117, 1995, pp. 112-125.
- MARX, Karl, et ENGELS, Frederick, *Manifesto of the communist party*, London, William Reeves, 1888.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais : œuvres complètes*, Ed. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962.
- POE, Edgar Allan, « 2 July (1844) : Edgar Allan Poe to James Russell Lowell », disponible sur : <http://theamericanreader.com/2-july-1844-edgar-allan-poe-to-james-russell-lowell/> (consulté le 24 juillet 2020).
- REY, Alain (dir.), *Le Robert*, disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/lai>. (consulté le 20 septembre 2018).
- *Le dictionnaire historique de la langue française*, tomes 1 et 2, Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 2012.
- SHI, Zhongyi, *Zhongxi Bijiao Shixue Xintan (Nouvelle tentative des études de la poétique comparatiste sino-occidentale)*, Kaifeng, Henan University Press, 2008.
- TLFi, « conte », disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/conte> (consulté le 31 août 2018).
- « lai », disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/lai> (consulté le 31 août 2018).
- Wikipédia, « Gandhara », disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gandhara> (consulté le 5 août 2020).
- « Mawangdui Hanmu », disponible sur : [https://zh.wikipedia.org/wiki/马王堆汉墓#/media/File:Mawangdui\\_silk\\_banner\\_from\\_tomb\\_no1.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/马王堆汉墓#/media/File:Mawangdui_silk_banner_from_tomb_no1.jpg) (consulté le 12 août 2020).
  - « Yanshi Zazhi », disponible sur : <https://ja.wikipedia.org/wiki/燕石雜誌> (consulté le 10 octobre 2018).
- XIA, Zhenong et CHEN, Zhili (dir.), *Cihai* (6<sup>e</sup> version, volume 3), Shanghai, Shanghai Cishu Publishing House, 2009.
- YU, Yang, « Rapport du développement de l'industrie chinoise de l'édition jeunesse », *Revue de Chubanneren*, 2018 (11), pp. 15-20.
- YUE, Daiyun, « La littérature comparée en Chine : état des lieux et problèmes », *Revue de littérature comparée*, n°337, 2011, pp. 12-17.



## Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>i</b>
<b>Introduction... ..</b>	<b>1</b>
1    Le corpus à traiter.....	3
1.1    Le corpus français.....	3
1.2    Le corpus chinois.....	10
2    L'état présent des études des contes français et chinois.....	16
3    La problématique.....	19
4    La méthode de travail et le plan de notre thèse.....	23
<b>Partie I    Comparaison générique.....</b>	<b>29</b>
<b>Chapitre 1    Lai, conte, <i>zhiguai xiaoshuo</i> et <i>tonghua</i> : étymologie et définition.....</b>	<b>29</b>
1    L'étymologie générique.....	31
1.1    Le lai.....	32
1.2    Le conte.....	33
1.3    Le <i>zhiguai xiaoshuo</i> .....	35
1.4    Le <i>tonghua</i> .....	38
2    La définition générique.....	42
2.1    Le lai.....	43
2.2    Le conte.....	46
2.3    Le <i>zhiguai xiaoshuo</i> .....	49
2.4    Le <i>tonghua</i> .....	52
3    Le registre littéraire : un effet générique.....	55
3.1    Le registre « merveilleux » chez Marie de France, Charles Perrault, Ye Shengtao.....	56
3.2    Le registre « étrange » chinois chez Duan Chengshi et Pu Songling.....	57
3.3    Le registre « réaliste ».....	60
4    Les « auteurs comme genre ».....	61
5    La contextualisation socio-historique de nos corpus français et chinois.....	63
Synthèse.....	68
<b>Chapitre 2    Ambiguïté générique et « parenté générique ».....</b>	<b>69</b>
1    La relation entre le texte et le genre littéraire.....	69
2    La « parenté générique » entre nos corpus français et chinois.....	72
3    Des Anciens aux Modernes.....	82
Synthèse.....	87
<b>Partie II    Comparaison narratologique.....</b>	<b>89</b>
<b>Chapitre 3    La « chronographie » : intemporalité et « chronographie » calendaire.....</b>	<b>89</b>
1    L'intemporalité chez Marie de France : souvenir du passé lointain.....	90
2    L'intemporalité chez Charles Perrault : trait générique et symbole de la fiction.....	92
2.1    La formule stéréotypée « il était une fois ».....	92
2.2    Le déguisement du temps de Perrault en intemporalité.....	95
3    La « chronographie » calendaire chez Duan Chengshi : tradition historiographique.....	98
4    La « chronographie » estompé et la distorsion temporelle chez Pu Songling : fonction	

narrative.....	99
4.1    Le temps estompé .....	99
4.2    La distorsion temporelle .....	100
5    L'intemporalité chez Ye Shengtao : symbole de la fiction .....	104
Synthèse.....	107
<b>Chapitre 4    La « topographie » : les mondes-ci et les autres mondes .....</b>	<b>109</b>
1    Le monde-ci et l'autre monde chez Marie de France .....	109
1.1    La « topographie » symbolique dans le monde-ci : la forêt, la rivière et la mer .....	109
1.2    Le monde-ci : référence au monde réel.....	112
1.3    L'autre monde : « ascension » du monde réel.....	113
2    L'autre monde composé par des lieux symboliques chez Charles Perrault.....	116
2.1    La forêt.....	116
2.2    Le château .....	118
2.3    La fontaine .....	119
3    Le monde-ci chez Duan Chengshi.....	120
3.1    La « topographie » réelle : toponymes réels et « topographie » destinée au voyage...	120
3.2    La « topographie » représentative donnant un effet étrange : le surnaturel intervient dans le monde humain .....	121
4    Le monde-ci et les autres mondes chez Pu Songling .....	128
4.1    La « topographie » symbolique du monde-ci : « topographie » domestique et « topographie » dépeuplée .....	129
4.2    Les autres mondes où voyagent les hommes .....	138
5    L'autre monde chez Ye Shengtao : opposition de la ville et de la campagne.....	151
Synthèse.....	159
Annexe.....	160
<b>Chapitre 5    Les « personnages référentiels ».....</b>	<b>163</b>
1    Les « personnages sociaux » .....	164
1.1    Les chevaliers chez Marie de France .....	167
1.2    Les princes chez Charles Perrault .....	172
1.3    Les lettrés et les fonctionnaires chez Duan Chengshi et Pu Songling .....	175
1.4    Les travailleurs chez Ye Shengtao .....	184
2    Les « personnages historiques » chez Duan Chengshi et Pu Songling .....	186
3    Les personnages personnifiés chez Ye Shengtao.....	191
4    D'autres personnages représentatifs dans les contes français et chinois.....	192
4.1    Les femmes « mal mariées » chez Marie de France .....	192
4.2    Le prince futile chez Charles Perrault.....	195
4.3    Les roturiers rusés chez Charles Perrault.....	196
4.4    Les « maris monstrueux » chez Marie de France et Charles Perrault.....	198
4.5    L'« idéal féminin » et les « femmes rebelles » dans les contes français et chinois .....	202
Synthèse.....	218
<b>Chapitre 6    Les personnages surnaturels : « Double » de l'homme.....</b>	<b>221</b>
1    Les personnages surnaturels chez Marie de France : « Double » du protagoniste.....	221
1.1    Les personnages métamorphosés.....	221
1.2    Les fées et la biche blanche .....	225



1.3	La croyance au Double .....	229
2	Les personnages surnaturels chez Charles Perrault : appui ou entrave dans le développement personnel .....	235
2.1	Les personnages « auxiliaires » : Jupiter, les fées marraines, l'âne, le chat botté .....	236
2.2	Les personnages dangereux : le loup et l'ogre.....	246
2.3	Le « Double » des personnages .....	251
3	Les personnages surnaturels chez Duan Chengshi et Pu Songling .....	254
3.1	<i>Shenxian</i> : dieux et immortels, « ascension » de l'homme .....	254
3.2	<i>Gui</i> : fantômes, « dégradation » de l'homme.....	263
3.3	<i>Jingguai</i> : représentation de la nature et « Double » de l'homme .....	269
4	La personnification chez Ye Shengtao : homme sous forme d'animaux et de choses inanimées.....	279
5	Les types de personnages surnaturels dans les contes français et chinois.....	282
6	Le motif de la métamorphose dans les contes français et chinois.....	284
	Synthèse.....	288
<b>Partie III Comparaison thématique.....</b>		<b>289</b>
<b>Chapitre 7 Des motifs aux thèmes.....</b>		<b>289</b>
1	« Yonec » et « L'Oiseau bleu » : AT 432 .....	290
2	« Les III souhaits saint Martin » et « Les souhaits ridicules » : AT 750A.....	293
3	Le motif « D537. <i>Transformation by changing clothes</i> » et différents thèmes qu'il interprète dans les corpus français et chinois .....	295
4	« Cendrillon » et « x1.3 » : AT 510A .....	296
4.1	Le traitement de l'héroïne .....	297
4.2	Le traitement de la féerie .....	299
4.3	Le traitement du motif de la chaussure perdue .....	301
4.4	Des motifs aux thèmes .....	302
5	« Milun » et le « Yatou (La Petite) » : AT 873 et AT 974 .....	304
5.1	Le traitement des protagonistes .....	305
5.2	Le traitement du motif de la rencontre du père et du fils.....	306
5.3	Le traitement du motif parricide .....	308
5.4	Des motifs aux thèmes .....	309
	Synthèse.....	312
<b>Chapitre 8 Exploration de différentes cultures à travers les thèmes dominants .....</b>		<b>313</b>
1	L'amour et le mariage dans les contes français et chinois.....	313
1.1	L'amour complexe chez Marie de France.....	313
1.2	Le mariage arrangé chez Charles Perrault .....	322
1.3	Le mariage arrangé mais fatidique chez Duan Chengshi.....	325
1.4	L'opposition entre le mariage d'amour et le mariage arrangé chez Pu Songling .....	329
1.5	L'amour pour la nature chez Ye Shengtao .....	335
1.6	Le désir sexuel dans les corpus français et chinois.....	337
2	La mort dans les contes français et chinois .....	342
2.1	La mort par amour chez Marie de France.....	342
2.2	La mort comme avertissement et punition chez Charles Perrault.....	344

2.3	La mort naturelle chez Duan Chengshi.....	346
2.4	La « structure circulaire » entre la vie et la mort chez Pu Songling .....	350
3	Le rêve : point de jonction entre réel et imaginaire.....	352
3.1	Le rêve dans le corpus français : la mort métaphorique et le passage du réel à l'imaginaire.....	352
3.2	Le rêve dans le corpus chinois : frontière brouillée entre réel et imaginaire.....	355
4	L'actualité sociale dans les contes français et chinois.....	360
4.1	La contradiction entre chevalier et souverain chez Marie de France.....	360
4.2	La contradiction entre noblesse et roturier chez Charles Perrault .....	362
4.3	La contradiction entre individuel et collectif chez Duan Chengshi et Pu Songling ....	366
4.4	La contradiction entre modernité et tradition chez Ye Shengtao .....	369
	Synthèse.....	371
	<b>Conclusion.....</b>	<b>373</b>
	<b>Remerciements.....</b>	<b>383</b>
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>385</b>