

La parole-fée dans les contes mondains du XVII^e siècle : Avoir voix au chapitre ou rester dans l'ombre

Christine Rousseau

« Le silence est un souffle au repos, et la parole un souffle
en mouvement, de sorte que parler de l'un revient à parler
de l'autre »
(Abû-Bakr Râzî)

Le dix-septième siècle est par excellence celui de l'éloquence. Les « cérémonies de la parole » (Truchet 753) foisonnent : succès du théâtre et de l'opéra, mais aussi discours et poèmes en l'honneur de Louis XIV, ou encore prétentieuses oraisons funèbres, et tout particulièrement essor des contes de fées, que les mondains aiment à se raconter en leur salon, parmi de nombreux autres genres de l'oralité que sont les entretiens, conversations ou récitations de pièces poétiques diverses.

Il est ainsi intéressant de voir comment les contes mettent en scène la parole au sein de la diégèse. En quoi le verbe a-t-il une puissance initiatrice et performative sur la fable ? Quand dire c'est être ou faire, le discours théatique des personnages est souvent programmatique de leur destinée.¹ Élément fondamental du récit, la dotation de l'art de l'éloquence par les fées distribue les rôles premiers et seconds. Celui qui maîtrise la parole dispose d'un pouvoir existentiel fort dans le schéma actanciel. L'accès à la parole est donc un enjeu narratif et mondain majeur : pour compter dans un genre salonnier, il faut avoir de la voix et savoir se faire entendre. Qui parle ? Qui donc a droit à la parole dans les contes de fées de cette fin de XVII^e siècle ? Nous verrons en quoi le silence et le verbe permettent à l'énonciateur, selon les situations ou les stratégies adoptées, de conquérir le pouvoir diégétique.

Notre analyse essaiera de mettre au jour le rôle complexe du collectif populaire dont la parole gnomique participe autant de l'éloge que du blâme héroïque, puis nous nous attacherons à souligner la réification par la privation de parole de princesses pourtant au cœur du schéma actanciel, comme de leurs pères émasculés par des épouses tyranniques et oppressives ; nous verrons enfin que le silence ou la parole parcimonieuse, utilisés efficacement, permettent une communication plus opérante.

1. *Vox populi*

Dans les contes, tous les personnages ou presque tiennent discours. Celui-ci, bref ou développé, caractérise le statut de chacun, mais c'est surtout les conditions de son expression qui révèlent la situation particulière des rôles à jouer. Les actants ne sont en effet pas tous détenteurs d'une parole opérante au sein de la diégèse, et leur aphasie détermine les modalités narratives d'intégration du personnage dans l'enchaînement du récit. La carence ou l'écart langagier permettent donc par principe de définir *in absentia* la valeur discursive et narrative des caractères.²

1.1. Murmures et rumeurs

Les figures secondaires du conte, doublures généralement réduites au silence, n'ont pas d'identité narrative propre. Leur existence est le plus souvent niée ou dépréciée parce qu'elles ne peuvent échanger à égalité avec les héros. Simulacres de personnages, les paysans, domestiques ou dames de compagnie traversent le conte d'une présence

1 Notre analyse s'inscrit dans la pragmatique du discours, voir à ce sujet Maingueneau (2010).

2 Voir à ce sujet Van Den Heuvel (1985 : 66-85).

industrielle, mais muette ; ouvriers de l'ombre, ils sont les facilitateurs des acteurs principaux. Leur discours est alors défaillant, censuré, voire inexistant parmi les échanges prééminents des protagonistes.

La voix de ces personnages inférieurs est communément, à l'image de la figure qu'elle incarne, collective et neutre. Leur part, bien que ponctuellement mais notablement efficiente dans l'économie narrative, demeure indistincte et anonyme. Ainsi « les confidents »³ sont là pour conseiller, ils sont écoutés, voire obéis, mais restent confinés dans une obscurité vague, telle Écho dans sa grotte renvoyant les mots de Narcisse. La parole de ces officieux est le plus souvent condensée et rapportée par le pronom indéfini neutre « on » qui renvoie aussi bien à un individu qu'à un groupe. Plus de précision n'aurait aucun intérêt pour le narrateur (et le lecteur) du XVII^e siècle, dont l'attention ne se concentre que sur les protagonistes aux *habitus* plus proches de ses propres pratiques. Les exemples d'indétermination sont ainsi pléthore : « on courut dire au roi cette nouvelle » (Aulnoy 915), « on lui dit que le roi venait dans sa chambre », « l'on ordonna à un valet de chambre » (Aulnoy 508), « l'on fut dire au roi » (Aulnoy 157), « on vint dire à la princesse » (Aulnoy 158), « l'on alla dire au roi » (Aulnoy 160), etc. Le parler de ces personnages est tout aussi invisible que leur présence, et leur voix est quasiment inaudible pour le reste des acteurs du conte ; au mieux, *medium* narratif, permet-elle l'avancement du récit, sans en être toutefois un moyen déterminant. Ce qui rappelle en effet à la princesse de *Riquet à la houppe* son futur mariage, ce sont les « voix souterraines » des gnomes au service de Riquet qui préparent le banquet des noces. Ce « grand bruit » est « le signal de son malheur » (Bernard 289) puisqu'il déclenche les festivités. La résonance du commun n'est ici qu'un moyen exotique et piquant de renforcer la répulsion de la princesse envers un peuple grotesque. L'obscur parole de masse, reléguée dans des fonctions triviales, est donc le plus souvent déréalisée et négligeable pour l'intrigue. Subordonnée et indistincte, la voix du personnel secondaire, individuel ou collectif, n'a guère plus de valeur et de portée que ces *factotum*.

La voix publique interfère cependant davantage dans l'intrigue lorsqu'elle traite de morale et de bienséance. Aux pressantes vellétés de son amant de quitter un royaume qui la retient prisonnière, la princesse Irolite objecte la raison et les convenances pour une jeune fille non mariée : « que dirait tout ce royaume de ma fuite ? » (Murat 63). L'action du conte est ainsi bridée et même le merveilleux doit se plier aux exigences éthiques de la vertu. Le respect de la parole populaire influe donc sur la diégèse et abandonne un possible narratif au profit d'une intrigue morale. La princesse Grognon, qui au contraire ne maîtrise pas l'étiquette *de auditu*, en dévoie le principe moral par une application dégradante. C'est en effet « parce qu'elle avait ouï dire que les reines d'Espagne faisaient ainsi la leur » qu'« elle voulut faire son entrée à cheval » (Aulnoy 155). Le cérémonial ne se conforme ici plus à une certaine convenance, mais appuie des désirs orgueilleux d'ostentation. L'ignorance et l'incapacité à déchiffrer le message transmis par l'opinion publique met en exergue l'échec de la communication dès lors qu'un des locuteurs n'entend pas le code langagier.

1.2. Discours de l'admiration

Bavardages, médisance ou murmure généralisant, la parole populaire et proverbiale tisse ainsi des liens au sein du schéma actanciel et s'immisce régulièrement dans la diégèse, affichant l'héritage folklorique des contes et définissant le statut hyperbolique des héros. La rumeur et le bruit populaire sont un moyen particulier, sinon privilégié, d'annonce et de caractérisation des protagonistes. La grandeur des héros paraît en effet autant dans leur physique admirable que dans le sillage de commentaires qu'ils suscitent. Une quantité

3 Par exemple, ceux de la reine mère qui lui conseillent le silence et de faire bonne figure face au roi (Aulnoy 902).

significative de personnages possèdent des noms programmatiques qui leur ont été attribués par la voix et le sens commun en fonction d'un trait physique ou de caractères signifiants. Quelques exemples extraits des contes de Mme d'Aulnoy : « on le nommait le roi Brun, parce qu'il fronçait toujours le sourcil » (301) ; « chacun s'empessa de chercher un nom à la princesse, qui exprimât ce qu'on ressentait pour elle : enfin on l'appela Aimée » (335) ; « Il y avait une fois la fille d'un roi, qui était si belle qu'il n'y avait rien de si beau dans le monde, et à cause qu'elle était si belle, on la nommait la Belle aux Cheveux d'Or » (175) ; « à cause de sa bonne grâce et de son esprit, on le nommait Avenant : tout le monde l'aimait » (176). C'est ainsi que les héros sont désignés par une entité collective inconnue, qui dépasse et prévaut le désir baptismal des parents. L'avis du sens commun a valeur d'autorité et la parole générale devient alors désignation performative.⁴

Mais surtout, les héros sont accompagnés d'une agitation sonore qui répercute la considération et le crédit qui leur sont accordés. Leur renommée est générée et amplifiée par le suffrage du peuple et des courtisans les entourant. C'est ainsi que lorsque le roi et la reine du conte de Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* se déplacent, ils sont « précédés des trompettes, des hautbois, des timbales et des tambours, qui se faisaient entendre de bien loin » (902). L'accumulation appuie la mise en scène et affiche par l'hyperbole le statut exceptionnel des personnages. L'ampleur du battage est conséquemment relative à la réputation et au rang évoqués. De même, quand la princesse Mama est rendue intelligente par Riquet et qu'elle se met à dire « des choses suivies, peu après de sensées, et enfin de spirituelles », la réaction de la cour est immédiate et partant « il n'était bruit que d'elle et que pour elle » (Bernard 288). Les progrès langagiers de la princesse soulignés par la gradation ascendante mettent en œuvre la stylistique emphatique propre au conte merveilleux : le prodige de la parole maîtrisée se réalise dans une accélération magique et hyperbolique du processus naturel. À l'avenant, le commentaire courtisan qui se développe emplit tout l'espace de la cour en une sorte de tautologie confuse et unanime, révèle le caractère merveilleux et spectaculaire du phénomène comme du personnage : l'éloge définit la stature héroïque. La parole diffuse, anonyme et publique se répand donc aisément et circule sans s'incarner dans une figure spécifique. Cet artifice est également fréquemment utilisé dans *Babiole* où la renommée de l'héroïne « volait d'un pôle à l'autre », sa « réputation [...] fit bruit au royaume des Guenons » (Aulnoy 510), ou encore dans *Le Parfait Amour*, où « la nouvelle du mariage de Parcine-Parcine avec Azire fut répandue en un moment dans tout le palais » (Murat 60). Même en l'absence d'une origine et d'un agent précis, le discours de célébration des personnages est particulièrement efficient et participe du portrait laudatif des héros comme de la rhétorique hyperbolique du genre.

2. La parole confisquée

2.1. Obéissances héroïques

Paradoxalement, la parole populaire ou collective semble avoir davantage de crédit que celle des héros, et notamment des héroïnes qui subissent les discours (baptismaux, laudatifs ou moraux) portés à leur encontre. C'est ainsi que certaines héroïnes, pourtant au premier plan, sont réduites à des figures désincarnées, fantômes à qui l'on a retiré le droit de parole. Leur présence n'est qu'un artifice littéraire et répond simplement à la construction du schéma actanciel.

Lors des préparatifs pour le bal du prince, Cendrillon est témoin de l'excitation de ses sœurs : « on ne parlait que de la manière dont on allait s'habiller » (Perrault 224).

4 Pour une synthèse sur les actes de langage proposé par Austin et les énoncés performatifs, voir Maingueneau (2010 : 19-22).

Spectatrice, elle assiste à la conversation, dont elle est exclue. Face à sa marraine, elle n'arrive pas à exprimer non plus son désir de les accompagner. C'est la fée qui complète son bégaiement et verbalise la requête « Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ? » (Perrault 226). Lors de l'essayage de la pantoufle Cendrillon ose enfin prendre la parole, mais l'embarras lui fait souffler sa demande dans un rire « Que je voie si elle ne me serait pas bonne » (Perrault 229), soulignant encore une fois la difficulté pour la jeune fille de s'imposer dans le groupe des protagonistes. L'héroïne de *Peau-d'âne* est le sujet de tous les discours du conte, qu'ils émanent de son entourage familial ou populaire. Elle ne prend cependant jamais la parole de son propre chef, mais répond uniquement aux demandes de son père ou du prince et répète les répliques dictées par sa marraine. Sa parole aliénée n'est qu'un écho du désir d'autrui et partant, son destin est soumis aux exhortations aléatoires des autres personnages.

Griselidis, de même, est asservie au prince par son statut, mais également par sa parole, puisqu'il monopolise l'espace discursif, ne lui laissant aucune initiative. La princesse n'existe que dans sa sujétion à une parole autoritaire qui domine l'ensemble du récit. Sa trajectoire héroïque est tout entière subordonnée au désir verbalisé par le prince qui l'extrait de son microcosme pastoral et social pour l'emmener à la cour subir ses caprices avant de la renvoyer, répudiée, dégradée, endeillée, à son foyer originel. L'ultime retour à la cour, réhabilitant Griselidis, est encore une fois conduit par les ordres du prince, qui n'est capable que de produire des énoncés injonctifs :

Assez dans d'autres temps vous pourrez satisfaire,
Lui dit le prince, aux tendresses du sang ;
Reprenez les habits qu'exige votre rang,
Nous avons des noces à faire. (Perrault 141)

Le conte, pourtant éponyme, privilégie donc apparemment la parole performative du prince qui occupe la première place diégétique et permet par opposition la glorification de la princesse, comme il l'avoue lui-même à la fin du récit :

[...] Et si dans tous les temps doit vivre la mémoire
Des ennuis dont son cœur ne fut point abattu,
Je veux que plus encore on parle de la gloire,
Dont j'aurai couronné sa suprême vertu. (Perrault 140)

Le pouvoir de Griselidis réside donc dans son silence : son triomphe ultime résulte de la reconnaissance *in fine* de sa patience. Les impératifs et invectives du prince énoncés sur le mode de l'excès élaborent une stratégie discursive de la louange contrastée. Plus le prince ordonne, plus la narration s'étend sur les qualités de Griselidis, plus il invoque d'épreuves, plus le récit se développe : l'emphase rhétorique, discursive et stylistique⁵ permet la progression diégétique et la production du conte.

À l'avenant, Plus Belle que Fée, héroïne du conte éponyme, ne semble émettre aucun langage articulé de toute son enfance, jusqu'à son enlèvement où elle pousse « un cri perçant » (La Force 311), sorte de vagissement inaugurant l'intrigue narrative et son véritable statut héroïque. Son entourage, très présent pendant son éducation, a largement exposé et amplifié sa renommée, la réduisant à l'état de marionnette silencieuse, manipulée et exhibée au regard général. Le discours métonymique de la beauté de l'héroïne qui lui est appliqué, la dépossédant de son propre langage, est cause de ses malheurs subséquents puisqu'il provoque la jalousie de la reine des fées et partant les péripéties du conte. Ce n'est qu'une fois enfermée dans sa geôle que la princesse pense enfin par elle-même et qu'elle répond en particulier à la voix d'une

⁵ Sur la notion d'emphase, voir Macé (2010).

autre victime des fées, sur un mode galant inattendu.⁶ La réciprocité des situations des deux prisonnières l'amène à produire un discours réfléchi et réflexif : son double héroïque lui permet de s'exprimer, ce qu'elle ne pouvait faire dans un environnement invasif et privatif.

De même, la jeune héroïne maltraitée de Ricdin-Ridon, est livrée par sa mère au premier prince charmant qui passe, en lui louant ses exceptionnelles qualités de fileuse. Abandonnée et transférée dans la plus grande précipitation, elle n'a que le temps de révéler son nom au prince. Au palais, Rosanie passe de mains en mains, est admirée, étudiée, commentée, jalouée, mais ne participe à aucun échange la concernant. Elle est maquillée, habillée, promenée, exposée et raillée. On la fait défiler comme un pantin dont chacun tire les ficelles selon son désir. Elle devient le principal sujet de conversation à la cour et à la ville. Réifiée, n'ayant aucune volonté propre, la jeune fille exécute obligeamment les demandes de son entourage. Elle est finalement placée dans une cellule pour filer une quantité extraordinaire de filasses selon ses mérites tant vantés. Ce n'est qu'à ce moment qu'elle se met à parler et à mentir pour retarder l'échéance fatale qui mettra au jour son inefficacité et révélera la mystification de sa mère. Le silence et le mensonge (par omission) permettent alors de retarder l'action, créant un effet de suspense et d'empathie pour une héroïne dont la destinée, qui a basculé dès l'ouverture du conte, peut rebondir à tout instant.

Ces jeunes filles, pourtant protagonistes éponymes des contes, au destin majeur et centres de l'intérêt du récit, sont donc d'emblée privées d'une parole active et efficiente. La médiation de leur voix, confisquée et rapportée, souligne leur soumission, et leurs actes comme leurs discours, sont pris en charge, relayés et assumés par d'autres personnages, véritables détenteurs du pouvoir. L'acquisition du langage performatif, souvent dans la douleur et la précipitation, leur permet *in fine* d'investir et d'incarner leur statut héroïque.

2.2. Déficiences paternelles

De la même manière, les maris gouvernés par leurs épouses, personnages marginaux et superfétatoires, sont absents du domaine éducatif et laissent le champ libre à des marâtres qui monopolisent une parole tyrannique. Le silence des pères est particulièrement néfaste pour des enfants dont la formation et la construction se trouvent altérées par des mégères qui adoptent un discours expressément agressif envers leurs belles-filles.

Bien qu'il ouvre le conte, le Gentilhomme de *Cendrillon*, n'est qu'un détour narratif pour introduire sa seconde femme et son humeur. Seul personnage masculin hormis le prince, il n'est plus jamais fait mention de sa présence et *a fortiori* de sa voix, au long du récit. Ce silence laisse tout loisir à l'expression de la malveillance féminine, initiatrice des brimades et partant moteur du récit. Semblablement, *Les Fées* et dans une moindre mesure *Grisélidis*, fonctionnent sur un manque identique de repères patriarcaux. Ces viragos, qui disposent du droit de parole et de ce fait du pouvoir, imposent leur loi au sein de la famille, sans trouver de voix qui puisse s'élever contre elles. En n'assumant pas de rôle protecteur, la carence discursive paternelle ouvre le schéma narratif aux péripéties et permet aux héroïnes d'accomplir (ou de subir dans un premier temps) leur destinée.

Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, dont la thématique principale est précisément la maîtrise de la parole, le gentilhomme qui épouse en secondes noces une veuve « opulente » pour rétablir sa fortune, lui est totalement soumis et maintient une certaine paix conjugale en s'efforçant « de ne la contredire jamais, et de la laisser

⁶ Elle apprend en effet très vite le langage de l'amour après l'irruption et la déclaration du fils de la reine des fées dans sa cellule. Jouant de ses sentiments, elle l'appelle ainsi à l'aide dès qu'elle, ou sa compagne de geôle, rencontre une nouvelle difficulté.

maîtresse absolue en toutes choses » (L'héritier 27). Le verbe « contredire » est parfaitement symptomatique de l'enjeu du pouvoir familial : celui qui détient la parole incarne l'autorité et ne souffre donc aucun opposant. Le dialogue familial est également rendu impossible par la différence culturelle et intellectuelle des époux : « il supportait ses emportements en philosophe ; et quand il la voyait trop en train de crier, comme il aimait la lecture, il s'en allait lire dans son cabinet » (L'héritier 72). La stratégie de fuite mise en place par le *maître de maison* dévie les échanges et substitue la lecture silencieuse à la discussion argumentée. Alors qu'il laisse sa femme morigéner constamment sa fille, ce n'est que lorsqu'elle s'attaque aux lectures de celle-ci qu'il prend un peu de courage pour la défendre et exprimer à travers sa voix la position de Mlle L'héritier sur l'intérêt des romans dans la formation des esprits. C'est alors la marâtre qui rompt la conversation, incapable d'entendre les développements de son mari sur l'utilité du divertissement littéraire pour l'édification des hommes. Les époux ne peuvent donc communiquer puisqu'ils ne partagent ni les connaissances ni les moyens de se comprendre. Le dialogue est impossible, la rupture de la communication entraîne un silence paternel lâche et passif qui marque leur renoncement à l'autorité sociale et diégétique. Le silence ou le musèlement de la parole sont ainsi des moyens de coercition exercés par des personnages qui ne maîtrisent pas nécessairement un art élaboré du discours, mais qui imposent arbitrairement une voix plus forte et paradoxalement provoquent le déroulement du récit.

3. Le pouvoir du silence

3.1. L'omission efficiente

Le silence, lorsqu'il est enfin délibéré et assumé, peut être aussi éloquent qu'une parole contrôlée.⁷ Loin d'être seulement un marqueur négatif de retrait du personnage, il est également le signe d'une praxis agissante. Quand le discours ne monopolise plus l'espace interpersonnel, il peut laisser place à la réflexion et à l'action.

Si la parole est le plus souvent active, la retenue ou le silence sont parfois des subterfuges narratifs. Si le prince ne révèle pas son mariage avec la Belle, c'est qu'il veut empêcher que sa femme ne se fasse dévorer par son ogresse de mère. Le refus de communication met en avant la défiance du fils et son silence devient alors un adjuvant du personnage potentiellement victime. En parallèle de l'abstention du prince, se déroule une ellipse, silence narratif qui écourté la description de sa vie conjugale clandestine. Une fois le mariage « publiquement » (Perrault 194) annoncé, le danger se manifeste, la parole ayant amorcé l'intrigue. Le retour au langage déclenche ainsi une nouvelle péripétie et donne une orientation inédite au conte qui présente alors des scènes de monstruosité cannibale. La tension entre l'arrêt et la reprise de la parole coudoie le conflit des personnages et la progression de l'intrigue.

Le Petit Poucet, caractérisé quant à lui essentiellement par son mutisme – il « ne disait mot » souligne l'auteur (Perrault 241) – sauve ses frères grâce à ses capacités d'observation et de discernement. Lorsqu'il sort de son contexte familial où la cacophonie règne (la fratrie ne compte pas moins de sept enfants, âgés de sept à dix ans), il retrouve une parole singulière et efficiente et c'est par la persuasion qu'il gagne un refuge. Maîtrisant un art langagier parcimonieux et performatif, il devient à l'issue du conte, le représentant du discours d'autrui, en endossant le rôle de messenger auprès des dames de la cour. À défaut d'être lui-même orateur, il devient le spécialiste de la communication galante, l'ambassadeur des amours illégitimes, ce qui est beaucoup plus rémunérateur qu'être l'émissaire des couples mariés, comme le souligne malicieusement le narrateur :

7 Voir à ce sujet Van Den Heuvel (1985 : 67-85).

une infinité de dames lui donnaient tout ce qu'il voulait pour avoir des nouvelles de leurs amants, et ce fut là son plus grand gain. Il se trouvait quelques femmes qui le chargeaient de lettres pour leur[s] maris, mais elles le payaient si mal, et cela allait à si peu de chose, qu'il ne daignait mettre en ligne de compte ce qu'il gagnait de ce côté-là. (249)

Son aptitude à la discrétion et à la mesure du dire lui assurent donc subsistance et fortune.

De même, Finette, figure féminine du Petit Poucet dans la version de Mme d'Aulnoy, utilise aussi son ouïe (sens qui la caractérise essentiellement puisque lui a été attribué le nom de Fine Oreille) à des fins plus avantageuses que son discours, pour sauver ses sœurs de l'abandon parental. De la même façon que le garçonnet, elle écoute la sinistre conversation de ses parents et ramène à deux reprises ses ingrates sœurs au foyer. Le silence ou la parole économe sont donc les marqueurs discriminants de personnages efficaces qui privilégient une rhétorique performative à un discours galant. L'extrême jeunesse de ces personnages justifie en particulier ce choix narratif singulier dans un corpus où l'échange mondain est privilégié.

Enfin, la princesse Mama qui a reçu son intellection de Riquet « s'était bien gardée de dire à personne par quelle aventure la raison lui était venue » (Bernard 288). Quand elle est acculée, face à l'exigence de choix du gnome, elle ne peut résister et son silence révélateur « fut le seul usage qu'elle fit alors de l'esprit que Riquet à la houppie lui avait donné » (Bernard 289). En déroband en effet sa réponse, la princesse met paradoxalement au jour son objection, verdict d'une sollicitation non comblée. Le silence montre ce que la parole ne peut énoncer et que le locuteur voudrait cacher, laissant au destinataire le soin de recomposer le message. L'interruption de la parole permet réflexion et action au personnage qui se recentre sur lui-même parce qu'il n'est plus asservi par un discours de représentation. La pause langagière libère ainsi le caractère profond du sujet et renvoie à l'interlocuteur son propre discours qu'il doit lui-même satisfaire.

3.2. L'indicible éloquent

L'énonciation emphatique des contes de fées atteint son paroxysme dans l'impossibilité pour le narrateur ou le personnage d'exposer verbalement une émotion ou un fait. La rhétorique de l'indicible se manifeste autant dans les descriptions et portraits que dans les discours des protagonistes. Le mutisme est ainsi un marqueur pathétique extrême. Le pathos contraint le personnage qui ne peut ou ne veut alors s'exprimer.

La joie et la douleur causées par l'amour sont les sentiments les plus souvent éprouvés par les protagonistes silencieux. L'attitude générale et des manifestations physiques compensent alors le défaut langagier et suppléent le message verbal que les interlocuteurs doivent déchiffrer et interpréter en fonction de leur propre discours. Ainsi le prince Panpan, fort ému devant la princesse dont il est tombé amoureux, peine à lui dévoiler son amour : « Il baissa la tête, et mettant un genou devant elle, il demeura tout interdit. Son silence fut long » (La Force 401). La déclaration est ainsi renforcée par cette pause solennelle. Le stratagème discursif effectué par le personnage se révèle alors particulièrement opérant puisque l'hommage est accepté d'emblée par la princesse.

Face à la révélation d'un prince transformé en rosier, la princesse Florinde reste interdite, agitée par l'indignation de s'être laissé parler d'amour et par un sentiment plus confus mêlé de tendresse et de pitié. La surprise du prodige l'incommode et la prive de réponse directe : la nouveauté et l'étrangeté du phénomène dépassent son entendement. Son schéma de représentations borné ne lui permet pas de répliquer, elle ne possède pas le discours adéquat à cette situation et le silence est la seule objection possible pour éviter l'impair moral et social. Lorsque le prince est délivré de son enchantement par Florinde,

l'extrême satisfaction qu'il éprouve en reprenant sa forme humaine le musèle et lui fait perdre à son tour « l'usage de ses sens à mesure qu'il les recouvrait ; il semblait par son immobilité tenir encore quelque chose de l'arbre qui l'avait caché » (Bernard 282). Le dialogue des amants est ainsi sans cesse contenu et retenu par le cadre de la civilité qui a cours dans les contes comme dans la société du narrateur.

De même, aux récriminations de son « faux » frère sur sa froideur, la princesse Belle Étoile « ne répliqua rien, et levant les yeux au ciel, elle poussa un profond soupir qu'il ne put s'empêcher d'expliquer en sa faveur » (Aulnoy 914). L'allocutaire, laissé dans l'expectative, est assigné à projeter dans la non-réponse, information nécessairement parcellaire, ses propres fantasmes justifiant le silence. Dans *La Princesse Belle-Étoile et le prince Chéri*, les protagonistes sont ainsi régulièrement réduits au silence par les malheurs qui les accablent. Lorsque la reine Blonde découvre qu'elle a mis au monde trois chiens, « les soupirs et les sanglots étouffèrent sa voix, elle n'eut plus de force pour parler » (Aulnoy 904). La reine mère, qui a fomenté ce méfait contre sa belle-fille, feint une affectation identique en annonçant à son fils cette naissance contre-nature. L'« air composé plein de douleur » (Aulnoy 905) qu'elle affiche provoque la même réaction chez son fils qui présume le malheur. Les mots deviennent inutiles et le langage du corps évoque une réalité trop lourde à verbaliser. Le silence se substitue à la parole et la dépasse par son amplitude qui recouvre un plus large spectre d'émotions et de nuances.

Enfin, les larmes, autre expression corporelle et ostensible du pathos, corrigent souvent le déficit linguistique et cristallisent dans l'indicible la souffrance des personnages. « La reine ne lui répondit que par ses larmes » (Aulnoy 904), « les larmes et les soupirs de ces jeunes amants se confondirent ensemble, et il fallut qu'ils en laissassent passer le cours avant que de se pouvoir dire la cause de cette vive douleur » (Murat 63), « la princesse était si affligée qu'elle ne répondit à la reine que par des larmes, elles n'ont point encore tari » (Murat 67), sont autant d'exemples du mode hyperbolique de l'insonorité extériorisée du langage. L'écoulement lacrymal supplante des mots insuffisants et impuissants pour expliciter un émoi extrême. Le déversement liquide transpose sur le mode physique un épanchement verbal impossible.

Dans le discours des contes, le silence devient donc paradoxalement l'acmé de l'hyperbole verbale. La parole déficiente ou absente révèle et affiche davantage le pathos des personnages et la confusion des sentiments.

Avoir voix au chapitre est donc essentiel pour les personnages d'un genre où la parole distribue les rôles et définit les enjeux narratifs. Si la maîtrise du langage n'est pas toujours nécessaire pour asseoir son autorité, sa détention est essentielle pour influencer sur le cours de l'intrigue. À défaut, l'individu n'est plus qu'un fantôme soumis au désir et au verbe performatif d'autres personnages plus loquaces. Si le manque est le signe d'une apparente faiblesse actancielle, une praxis verbale économique permet *a contrario* son efficacité narrative. En effet, dans la logorrhée générique caractéristique du merveilleux, le silence est parfois paradoxalement porteur d'un pathos exacerbé, d'un indicible hyperbolique en pleine monstration. Dans un genre où tout n'est que discours, parole et mutisme sont les tenseurs d'une dialectique du pouvoir diégétique. L'éloquence, au cœur de la narration féerique, est ainsi l'enjeu essentiel et ultime de l'interaction des personnages. Qu'il soit au service de l'action ou de l'agrément, l'art oratoire dirige le récit et chacun tente de l'utiliser et de le dominer pour arriver à ses fins, tel le loup du *Petit Chaperon rouge* : séducteur, orateur et finalement dévoreur.

OUVRAGES CITÉS

- Mme d'Aulnoy. *Contes des fées suivi des Contes nouveaux ou les fées à la mode*. Paris : Champion, 2004.
- Defrance, Anne. *Les Contes et les nouvelles de Madame d'Aulnoy. L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Genève : Droz, 1998.
- Escola, Marc. *Marc Escola commente [les] Contes de Charles Perrault*. Paris : Gallimard, 2005.
- Jasmin, Nadine. *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*. Paris : Champion, 2002.
- Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand, Mme d'Auneuil. *Contes*. Paris : Champion, 2005.
- Macé, Stéphane. « L'emphase : un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique ». *L'Emphase, copia ou brevitās ? (XVI^e-XVII^e siècles)*. Éd. Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010 : 21-35.
- Maingueneau, Dominique. *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin, 2010.
- Mainil, Jean. *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*. Paris : Kimé, 2001.
- Mme de Murat. *Contes*. Paris : Champion, 2006.
- Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes. *Contes merveilleux*. Paris : Champion, 2005.
- Rabau, Sophie. *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^{ème} siècle*. Paris : Champion, 2000.
- Râzî, Abû-Bakr. *Guide du médecin nomade*. Paris : Sindbad, 1980.
- Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e*. Paris : Champion, 2002.
- Sermain, Jean-Paul. *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2005.
- Truchet, Jacques. « Jeux de l'oral et de l'écrit dans la littérature française du XVII^{ème} siècle. » *XVII^{ème} siècle XLV*(1993) : 747-756.
- Van Den Heuvel, Pierre. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti, 1985.