

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'Homme et l'Animal dans les recueils de conte italiens (XVI^e-XVII^e siècle)

Figures aux frontières des espèces chez Giovan Francesco Straparola et Giambattista Basile

Auteur : Mathis Gatelier

Promoteur(s) : Silvia Mostaccio

Lecteur(s) : William Riguelle et Gilles Lecuppre

Année académique 2021-2022

Master 120 en Histoire – Finalité approfondie

ANNÉE ACADÉMIQUE : 2021-2022 SESSION : Septembre

NOM : Gatelier

PRÉNOM : Mathis

TITRE DU MÉMOIRE : L'Homme et l'Animal dans les recueils de conte italiens (XVI^e-XVII^e siècle). Figures aux frontières des espèces chez Giovan Francesco Straparola et Giambattista Basile

PROMOTEUR : Silvia Mostaccio

Résumé du mémoire en 12 lignes :

1. Cette recherche vise à interroger le rapport entre homme et animal à l'époque moderne à travers des
2. figures imaginaires se situant à la frontière des espèces. Se basant sur de la littérature des XVI^e et
3. XVII^e siècle, ce mémoire utilise comme sources principales deux recueils de contes : *Le piacevoli*
4. *notti* de Giovan Francesco Straparola (1551) et *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile (1634-
5. 1636). D'autres sources d'appoint sont utilisées afin d'ancrer ces œuvres dans le climat général de
6. l'époque étudiée. Le mémoire se base sur l'analyse de contes et de figures-types s'y trouvant:
7. homme bestialisé, animal humanisé, métamorphoses, monstres hybrides. Mobilisant à la fois des
8. théories littéraires et une méthodologie historique, cette étude montre les contes comme un lieu
9. de dialogue entre les différentes théories sur l'animalité et l'humanité. Cette frontière entre
10. espèces est mobilisée dans les contes pour exprimer toute une série de critiques sociales, de
11. questionnements et d'angoisses propres aux XVI^e et XVII^e siècles, nous démontrant la vision
12. de nos auteurs sur l'humanité et la société dans laquelle ils évoluent.

Il est demandé aux étudiants qui déposeront leur mémoire pour la prochaine session d'examens de bien vouloir rédiger un résumé (12 lignes maximum), à insérer en début de mémoire.

Ce résumé doit faire état de la problématique, des sources utilisées et des principaux résultats obtenus.

Remerciements

Parce que ce mémoire aurait été bien différent sans eux, je tiens à remercier toute une série de personnes qui m'ont accompagné durant cette entreprise.

Tout d'abord, je remercie sincèrement Madame Mostaccio, qui m'a épaulé durant tout ce projet. Ses relectures, ses conseils avisés et ses pistes de réflexion ont été autant de balises qui ont aidé ce mémoire à naviguer en eaux troubles et lui ont permis d'arriver à bon port, enfin on l'espère.

Je remercie aussi mes parents pour leur soutien et leur patience. Ils ont toujours été là pour une parole réconfortante ou un dernier conseil.

Un grand merci aussi à tous les chercheurs qui m'ont conseillé, ont témoigné leur intérêt pour mon sujet et m'ont envoyé quelques pages de leurs propres recherches : M. William Riguelle, M. Thomas Croisez, Mme Ilda Mendes-Dos Santos, Mme Irène Salas, Mme Maurine Nyssen.

Enfin, je remercie mes amis qui m'ont soutenu durant ces années de master, certains partageant les mêmes épreuves que moi à travers leur propre rédaction de mémoire, d'autres conseillant car déjà passé par là. Leur compagnie m'a été précieuse.

1. Introduction

Alors que le philosophe Jacques Derrida est nu dans sa salle de bain, son chat l'observe. Se rendant compte qu'il est épié dans sa nudité par son animal de compagnie, Derrida ressent alors une honte, mais pourquoi ? De cet épisode découle un long questionnement sur l'animal, sur son rapport à l'homme et sur nos identités respectives. En confrontant plusieurs philosophes, montrant par la même occasion l'importance de l'animal dans les questions existentielles de chaque époque, ainsi que ses propres réflexions, Jacques Derrida essaie de saisir notre rapport ambigu à l'animal. Il voit ce dernier le reflet de l'homme, une sorte de miroir qui nous permet aussi de comprendre qui nous sommes. Ainsi, la réflexion sur l'animal a une dimension fortement ontologique, puisque remettre en question l'animalité revient aussi à mettre en question son reflet, l'humanité. D'ailleurs, le terme même « animal » démontre la forte teneur identitaire du concept : l'animal étant tout ce qui n'est pas l'homme. Mais n'est-ce pas étrange de classer toutes les autres espèces, du ver au singe en passant par le poisson, dans une seule catégorie homogène qui s'opposerait fondamentalement à l'homme ? L'homme crée une catégorie de toutes pièces, il lui façonne et lui assigne une identité sans que les membres de cette catégorie imagée y aient quelque chose à dire. En effet, l'homme mène un dialogue de sourd avec l'animal, qui est par essence un interlocuteur qui ne répond pas mais que l'homme fait parler. C'est pour cela que Derrida lui préfère le néologisme « animot », sa manière de rappeler que l'animal n'est qu'un terme valise¹.

De la même manière, l'anthropologue Philippe Descola, en étudiant les Achuar, une tribu amazonienne, se questionne sur le clivage contemporain de la nature et de la culture. En étudiant la manière d'appréhender la nature (et donc l'animal) d'autres civilisations, il essaie d'en comprendre la cosmologie. De cette expérience, il ressort son ouvrage « Par-delà nature et culture », qui a fait grand bruit lors de sa parution et qui a ouvert de nombreuses pistes de réflexion aux anthropologues mais aussi historiens, philosophes et autres. Dans celui-ci, Descola nous montre que le clivage contemporain entre la nature et la culture (entendez par là tout ce qui touche à l'homme) n'est pas aussi évident qu'il en a l'air. En effet, cette compréhension du monde n'est pas partagée dans tous les lieux et toutes les époques². Ces ouvrages, ainsi que des faits d'actualité récents sur la protection animale et l'octroi de droits

¹ DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Editions Galilée, 2006, p. 9-54.

² DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Editions Gallimard, 2005, p. 9-15, 497-499.

aux animaux comme personne non-humaine³ montre bien que les frontières entre espèces sont loin d'être établies de manière stable.

a) L'homme et l'animal aux XVI^e et XVII^e siècles

Cette question des frontières entre l'homme et l'animal est très actuelle, mais elle était aussi présente durant l'époque moderne, notamment durant la période qui va nous intéresser dans cette étude, entre XVI^e et XVII^e siècle (1550-1650). En effet, les animaux sont omniprésents aux temps modernes. Le mode de vie agraire et féodal rend quotidien la fréquentation d'animaux « de ferme » : bovins, ovins, volailles, etc⁴. Ces animaux grandissent et deviennent plus forts durant les temps modernes, à cause de changement d'alimentation et de croisements. Les élevages se multiplient et se diversifient⁵. L'animal domestique est indispensable à l'homme : il sert à sa subsistance, mais aussi à ses loisirs (comme la chasse, qui mobilise chiens, chevaux, faucons, etc.) et même à sa compagnie. En effet, le XVI^e et le XVII^e siècle voient l'avènement des animaux de compagnie, comme les chiens et les chats⁶.

La littérature foisonnante sur l'animal

En plus d'être présent dans la vie quotidienne de l'homme moderne, l'animal est aussi très présent dans les récits de l'époque, et par conséquent dans l'imaginaire. En effet, l'animal, ou la *beste*⁷, sont des termes courants au XVI^e et XVII^e siècle pour décrire l'antonyme de l'humain dans la littérature. Dans la tradition médiévale, l'animal est surtout utilisé pour sa charge symbolique. Dans les bestiaires, inspirés du premier d'entre eux, le *Physiologus*, datant du II^e siècle, les animaux servent à tirer des enseignements moraux et spirituels. L'homme est

³ Voici quelques exemples d'articles francophones sur le sujet. Ceux-ci sont souvent titrés sous forme de questions, montrant bien le questionnement lié à ces thématiques. « Tommy le chimpanzé est-il une « personne » ? », dans *LCI*, le 8/09/2014, <https://www.lci.fr/insolite/tommy-le-chimpanze-est-il-une-personne-1560579.html>, (consulté le 05/05/2021). SUGY Paul, « Un animal est-il une personne ? », dans *Le Figaro*, le 5/05/2019, <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/un-animal-est-il-une-personne-20190405>, (consulté le 05/05/2021). « Le grand singe est-il une « personne » ? L'idée fait son chemin », dans *Le Point*, le 24/10/2018, https://www.lepoint.fr/insolite/le-grand-singe-est-il-une-personne-l-idee-fait-son-chemin-24-10-2018-2265639_48.php, (consulté le 05/05/2021).

⁴ BOEHRER Bruce, « The Animal Renaissance », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, vol. 3: *In the Renaissance*, Oxford/New-York, Berg, 2007, p. 1-26.

⁵ AUDOIN-ROUZEAU Frédérique, « Les éléments nouveaux de l'élevage aux Temps Modernes » dans *Cahiers d'histoire*, 42, n° 3-4, 1997, 481-509.

⁶ EDWARDS Peter, « Domesticated Animals in Renaissance Europe », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, *op. cit.*, p. 74-94.

⁷ « Animal privé de raison, se dit aussi d'une personne sans esprit ». Cette définition peut être mise en opposition avec celle de l'animal : « corps animé qui a du sentiment et du mouvement ». Par le terme sentiment, la définition de l'animal lui confère une intériorité alors que *beste* reprend dans ce dictionnaire une vision plutôt cartésienne. FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois (...)*, vol. 1, La Haye/Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

relié à l'animal par la Création, ils sont tous deux des créatures de Dieu, mais l'homme est malgré tout montré comme supérieur car lui seul peut s'émanciper de son appétit terrestre et faire preuve de raison⁸. Ces idées proviennent des auteurs antiques. En effet, la théorie de Platon sur la tripartition de l'âme est reprise pour théoriser l'idée chrétienne d'une âme mortelle (siège des passions, que l'on partage avec l'animal) et d'une âme immortelle (qui permet de s'approcher de Dieu)⁹. L'homme est donc un animal, mais le plus parfait des animaux. Aristote reprend en partie cette idée. Pour lui, la supériorité de l'homme se base sur des raisons anatomiques (cerveau plus gros, visage fin, taille droite, etc.) mais aussi sur ses capacités (savoir parler, avoir conscience de soi, utiliser des outils, etc.). Ces deux penseurs, dont les vues sur l'âme sont conciliées dans l'œuvre de Thomas d'Aquin, seront les principales inspirations des clercs des XVI^e et XVII^e. Les vues religieuses les plus courantes sur l'animal au XVI^e et XVII^e siècles restent donc inspirées de ces doctrines déjà présentes au Moyen Âge¹⁰.

Cependant, la redécouverte de nouveaux auteurs antiques lors de la Renaissance, particulièrement Plutarque, amène aussi un nouveau mouvement intellectuel et littéraire, avec Montaigne¹¹ comme chef de file. Ceux que l'on appelle les thériophiles reprennent les idées de Plutarque en voyant dans l'animal un être sensible et sage. Pour eux, les animaux sont autant, voire plus moraux et doués de raisons que les hommes, car ils suivent les usages de la nature et sont en harmonie avec elle¹². Ce mouvement, lancé donc par Montaigne avec son texte clé « Apologie de Raymond Sebon¹³ » en 1580, prendra de l'importance durant le XVII^e siècle, avec des personnages influents, comme Jean de la Fontaine, en opposition avec une troisième voie : le cartésianisme¹⁴. En effet, les idées de René Descartes¹⁵ à propos d'un animal-machine,

⁸ BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, 2^e édition, Paris, Editions du Cerf, 2015, p. 10-27.

⁹ SENIOR Matthew, « The Souls of Men and Beasts », dans SENIOR Matthew, *A Cultural History of Animals*, vol. 4 : *In the Age of Enlightenment* », Oxford/New-York, Berg, 2007, p. 23-46.

¹⁰ BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, *op. cit.*, p. 21-79.

¹¹ Montaigne est un penseur français né en 1533 et mort en 1592. Il est principalement connu pour ses *Essais*, parus en 1580. Dans ceux-ci il témoigne des changements de son monde avec un scepticisme hérité de l'auteur antique Sextus Empiricus. L'originalité de ses raisonnements, allant parfois à contre-courant, fait de lui un auteur influent, même en dehors de la France et après sa mort. COPPIN Joseph, « Montaigne (Michel Eyquem de) », dans GRENTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Seizième Siècle*, Paris, Arthème Fayard, 1951, p. 517-525.

¹² HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », dans *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, n° 3, 1998, p. 463-484.

¹³ Raymond Sebon, ou Ramon Sibiuda dans sa langue d'origine, est un théologien et philosophe catalan, né vers 1385 et mort en 1436. Ses œuvres, traitant de l'homme et de son rapport au monde qui l'entoure, seront mises à l'Index en 1564, alors que Montaigne était en train de les traduire. RODRIGUEZ DE LA TORRE Fernando, « Ramon Sabunde », dans *Diccionario Biografico Espanol*, vol. 46., Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, p. 472-473.

¹⁴ PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, *op. cit.*, p. 146-164.

¹⁵ Né en 1596 et mort en 1650, René Descartes est un philosophe et mathématicien français. Son œuvre principale, *Le Discours de la Méthode*, paru en 1637, introduisant le doute méthodique et la subjectivité du sujet, a eu une

dénué de n'importe quelle forme d'âme ou de discernement, commencent à se diffuser dans les milieux savants et religieux à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle¹⁶, avant d'être rapidement réfutées au XVIII^e siècle¹⁷. Ces trois courants, d'abord les thériophiles et les tenants de la tradition médiévale, puis les cartésiens, se livrèrent de nombreux débats et querelles, qui prodiguèrent une littérature philosophique et théologique abondante sur le sujet à l'époque¹⁸.

Toujours lié à cette mise en avant de la littérature antique, un autre type de littérature centrée sur l'animal apparaît alors. Les savants de la Renaissance annotent et critiquent Aristote. C'est le cas de Pomponazzi¹⁹ et Nifo²⁰ qui se réapproprient des savoirs parfois délaissés durant le Moyen Âge, et redécouvrent de nouveaux auteurs comme Aélien, Pline et Plutarque.

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, cette philosophie naturelle ne suffit plus et on commence à l'assortir de nouveaux travaux d'inventorisation et de classifications du réel²¹. C'est le début des grands travaux encyclopédiques de l'histoire naturelle menés par de nombreux savants européens comme Conrad Gesner²², Pierre Belon²³, Ulisse Aldrovandi²⁴ et beaucoup d'autres. Cette nouvelle branche du savoir ne vient pas non plus remplacer la

grande influence sur la philosophie en générale. Certains le considèrent comme un point de rupture entre philosophie médiévale et moderne. POIRIER René, « Descartes (René) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres français, Le Dix-septième Siècle*, Paris, Arthème Fayard, 1954, p. 329-345.

¹⁶ GUERRINI Anita, « Natural History, Natural Philosophy and Animals, 1600-1800 », dans SENIOR Matthew, *A Cultural History of Animals, op. cit.*, p. 121-144.

¹⁷ BARATAY Eric, « La promotion de l'animal sensible. Une révolution dans la Révolution », dans *Revue historique*, 2012/1, p. 131-153.

¹⁸ HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », *op. cit.*, p. 463-484.

¹⁹ Pietro Pomponazzi est un savant italien né en 1462 à Mantoue et mort en 1525 à Bologne. Professeur de philosophie naturelle, il est un grand commentateur d'Aristote. Cependant, ses théories matérialistes, notamment sur la mortalité de l'âme, lui valent des accusations d'hérésie et de nombreux scandales au début du XVI^e siècle. COMPAGNI Vittoria Perrone, « Pomponazzi, Pietro », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2015, p. 705-711.

²⁰ Agostino Nifo, né vers 1470 et mort en 1538, est un savant et philosophe italien. Commentateur prolifique d'Aristote et du philosophe musulman Averroès, il s'oppose à Pomponazzi sur sa doctrine matérialiste. Malgré cet antagonisme, les deux auteurs s'avèrent novateurs en ajoutant au commentaire d'Aristote de nombreux autres auteurs, grecs ou non. PALUMBO Margherita, « Nifo, Agostino », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2013, p. 547-552.

²¹ PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », *op. cit.*, p. 146-164.

²² Konrad Gessner ou Conrad Gesner est un naturaliste né en 1516 à Zurich et mort en 1565 dans la même ville. Il est connu pour avoir mené de grands travaux encyclopédiques en zoologie, avec notamment son *Historiae animalium*. Il entretient une correspondance avec d'autres naturalistes, comme Rondelet et Belon. FUETER Eduard, « Konrad Gesner », dans *Neue Deutsche Biographie*, vol. 6, Berlin, Duncker und Humblot, 1971, p. 342-346.

²³ Pierre Belon est un naturaliste et médecin français né vers 1517 et mort en 1564. Il est surtout connu pour ses nombreux travaux encyclopédiques sur les poissons et les êtres marins, sur lesquels il rédigeait à la fois en français et en latin. DELAUNAY Paul, « Belon (Pierre) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres français, Le Seizième Siècle, op. cit.*, p. 96.

²⁴ Né en 1522 et mort en 1605, Ulisse Aldrovandi est un savant bolognais, particulièrement connu pour ses nombreux traités de zoologie, botanique et médecine. Il réalise notamment un grand projet d'encyclopédie naturaliste, dans la même lignée que de nombreux auteurs naturalistes du XVI^e siècle. MONTALENTI Giuseppe, « Aldrovandi, Ulisse », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1960, p. 118-124.

philosophie naturelle mais la complète, l'une étant plus basée sur la collecte d'informations sur les animaux, leurs comportements, leurs habitats, etc., et l'autre cherchant à théoriser et généraliser à partir de ces savoirs²⁵. Ces connaissances nouvellement acquises sur les animaux vont aussi de pair avec le développement de la connaissance du corps humain. En effet, les anatomistes du XVI^e siècle, comme Vésale²⁶, se basent en grande partie sur l'anatomie des animaux pour décrire celle de l'homme et vice-versa, montrant qu'en science aussi les barrières entre espèces sont poreuses²⁷. Cette nouvelle histoire naturelle a évidemment des racines dans la tradition médiévale des bestiaires, mais elle s'en démarque aussi. Bien qu'elle ne classe plus les animaux comme purs et impurs, les notices sont souvent assorties d'un commentaire sur la moralité de l'animal, à la manière de Plutarque et Pline. De la même manière, même si certains ouvrages reprennent la classification par ordre alphabétique, de nouveaux moyens de classer les animaux apparaissent, liés à des caractéristiques propres comme leur habitat, leur manière de se déplacer ou la façon dont ils mettent au monde²⁸. Ces encyclopédies sont cependant loin de la zoologie empirique que l'on connaît aujourd'hui. Les illustrations sont souvent assez peu réalistes (les savants reprennent des animaux qu'ils n'ont pas toujours vu de leurs propres yeux, mais dont ils ont entendu parler dans des témoignages ou des récits de voyage), voire complètement fabulées. Les classifications restent parfois assez subjectives (par exemple, Aldrovandi classe les animaux par dignité). Enfin, il arrive que des animaux fantastiques se glissent dans ces ouvrages. Pour finir, la religion a toujours un grand impact sur l'histoire naturelle, et, pour Philippe Glardon, ses savants, plus proches de poètes que des chercheurs actuels, cherchent avant tout à mettre en avant le génie divin dans la diversité de la nature²⁹.

Cette manière de comprendre l'animal et le monde qui l'entoure changera dans la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque la dissection et l'expérimentation se généraliseront. Des académies se créent en France et en Angleterre, et des savants comme Claude Perrault³⁰ en

²⁵ GUERRINI Anita, « Natural History, Natural Philosophy and Animals, 1600-1800 », *op. cit.*, p. 121-144.

²⁶ André Vésale, né en 1514 et mort en 1564, est un médecin et anatomiste brabançon. Il sera un des premiers à remettre en cause des savoirs du grand médecin antique Galien, alors utilisé comme première autorité dans le domaine de l'anatomie. Son ouvrage phare est *De Corporis Fabrica*, paru en 1543. LÉBOUCQ G., « Vésale (André) », dans *Biographie Nationale*, t. 26, Bruxelles, Emile Bruylant, 1936-1938, p. 699-710.

²⁷ RABER Karen, *Animal Bodies, Renaissance Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, p. 31-44.

²⁸ TATON René, *Histoire générale des sciences*, vol. 2 : *La science moderne (de 1450 à 1800)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 156-164.

²⁹ GLARDON Philippe, « The Relationship between Text and Illustration in Mid-Sixteenth-Century Natural History Treatises », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, *op. cit.*, p. 119-145.

³⁰ Claude Perrault, né en 1613 et mort en 1688, frère du célèbre auteur de contes Charles Perrault, est un savant français. Il travaille sur de nombreuses questions, à la fois dans les domaines de la physique, de la mécanique, mais aussi de la physiologie et de la zoologie. Il s'oppose d'ailleurs aux théories cartésiennes sur la question de

France, Marcello Malpighi³¹ en Italie et Robert Boyle³² en Angleterre tentent d'appréhender le corps à l'aide des lois de la physique, de manière plus empirique³³.

Un style littéraire à part : le conte

Les XVI^e et XVII^e siècles ont aussi leur lot de styles littéraires fictionnels, dits « d'évasion », mettant les animaux en avant. Un style relativement récent nous intéressera particulièrement dans ce travail, le conte merveilleux, aussi appelé conte de fée. En général, le récit fictionnel bref de ces siècles, qu'ils s'agissent de contes, de fables, de nouvelles ou autres, prennent leurs racines dans des récits antiques (comme ceux d'Esopé, d'Apulée ou d'Ovide), des styles médiévaux (comme le lai, le fabliau, *l'exempla* ou l'isopet) mais aussi de nombreux récits d'origine orientale (comme le plus connu d'entre eux, *le roman des Sept Sages*, ou *Sept Sages de Rome*)³⁴. Pour le conte en particulier, des études ont montré qu'il puisait sa source dans les fables exemplaires médiévales, mais aussi dans prédications religieuses et les récits romanesques en latin³⁵. Le conte prend aussi pour origine la tradition orale folklorique. De plus, malgré ces origines et influences diverses et variées (antiques, médiévales, orientales, orales, ...), il faut garder à l'esprit que chaque auteur réadapte le récit à sa guise, en fonction de son contexte politique, socio-culturel, religieux, mais aussi de son propre appareillage mental³⁶.

En plus de son origine, une autre difficulté pour saisir le conte moderne réside dans sa définition. Le genre du conte merveilleux n'est à l'époque pas clairement défini. Par exemple, un des auteurs que nous utiliserons, Giovan Francesco Straparola, utilise dans son recueil à la

l'âme des animaux. DELAUNAY Paul, « Perrault (Claude) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Dix-septième Siècle*, op. cit., p. 796-797.

³¹ Marcello Malpighi est un médecin et naturaliste italien né en 1628 et mort en 1694. Connu pour ses travaux en physiologie, il base ses savoirs sur l'observation lors de vivisection. Il connaît de nombreuses oppositions à l'université pour ses méthodes qui s'éloignent de la médecine médiévale et moderne. PRETI Cesare, « Malpighi Marcello », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2007, p. 271-276.

³² Robert Boyle est un savant irlandais né en 1627 et mort en 1691. Il travaille à l'aide d'une méthode purement expérimentale, qui lui permet notamment de faire des découvertes sur l'air et l'existence du vide. « Boyle, Hon. Robert », dans *The Dictionary of National Biography*, vol. 2, Londres, Oxford University Press, 1921, p. 1026-1031.

³³ GUERRINI Anita, « Natural History, Natural Philosophy and Animals, 1600-1800 », op. cit., p. 121-144. GUERRINI Anita, « The Ethics of Animal Experimentation in Seventeenth-Century Europe », dans *Journal of History of Ideas*, vol. 50, n°3, 1989, 391-407.

³⁴ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux. L'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genève, Droz, 2013, (Les seuils de la modernité, n°16), p. 50-53.

³⁵ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales. The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007, p. 16-30.

³⁶ Dans son livre, Patricia Eichel-Lojkine compare notamment les variations autour d'une histoire racontée à la fois par Straparola, un Vénitien, écrivain des *Piacevoli Notti*, un recueil de conte qui nous intéressera, et Léon de Modène, un rabbin venant de la même ville, à une époque plus ou moins similaire. EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, op. cit., p. 53-57.

fois les termes *favola*, *istoria* et *novelluzza*³⁷ pour décrire son récit. Giambattista Basile, un autre auteur de conte de l'époque, préfère le terme napolitain *cunto*³⁸, mais qu'il utilise à la fois dans le sens de *favola* et de *fiaba*³⁹. La difficulté sémantique autour du conte des temps modernes est aussi liée au fait que le genre n'est alors pas vraiment un ensemble cohérent. En effet, les recueils de l'époque reprennent de la même manière ce que l'on qualifierait aujourd'hui de contes merveilleux (variante de la *nouvelle-aventure* selon la typologie de Wetzel⁴⁰), mais aussi des nouvelles « *beffa*⁴¹ », style popularisé par Boccace⁴² et son *Decameron*⁴³.

A partir de ces recueils, qui sont plus des anthologies de nouvelles diverses plutôt que des recueils de contes de fée comme on le verra à la fin du XVII^e et au XIX^e siècle, les caractéristiques que l'on donne généralement aux contes de fée (histoire non située dans le temps et l'espace, fin heureuse, morale, etc.), ne marchent pas forcément⁴⁴. Pour Jack Zipes, c'est justement son aspect merveilleux qui vient le distinguer des autres genres littéraires et qui s'exprime notamment dans l'apparition d'êtres fantastiques et l'omniprésence de magie⁴⁵. Cette présence de magie n'est pas anodine et reflète aussi une série de croyances et de fascinations de l'époque sur les monstres, la sorcellerie et les actes magiques. De plus, cela répond aussi à

³⁷ *Ibid.*, p. 40. Respectivement fable, histoire (ancienne écriture de *storia*) et nouvelle (ancienne écriture de *novella*). BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. 5, Turin, UTET, 1995, p. 747-749. *Ibid.*, vol. 8, p. 611-612. *Ibid.*, vol. 11, p. 600-602.

³⁸ *Racconto, Novella* ; Histoire courte. DE RITIS Vincenzo, *Vocabolario Napoletano, Lessigrafico e storico*, Naples, Dalla Stamperia Reale, 1845, p. 362.

³⁹ On utilise en général *fiaba* pour désigner les contes de fée et *favola* pour désigner les fables. Néanmoins, on peut souligner leur ressemblance sémantique (récit fictif et fantastique) dans le dictionnaire, qui les met d'ailleurs en synonyme. Dans le dictionnaire Treccani, on insiste sur la nécessité de différencier les deux, sans pour autant donner d'éléments de divergence et tout en admettant que la limite puisse être fine. BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. 5, *op. cit.*, p. 747-749 et p. 903. « Favola » dans *Enciclopedia Treccani*, en ligne, www.treccani.it/enciclopedia/favola/ (consulté le 09/05/2021).

⁴⁰ WETZEL Hermann, « Eléments socio-historiques d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès » dans SOZZI Lionello, *Nouvelles françaises à la Renaissance*, Genève, Saltkin, 1981, p. 41-80.

⁴¹ Moquerie, farce. BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. 2, Turin, UTET, 1995, p. 143.

⁴² Giovanni Boccaccio (dit Boccace en français), né en 1313 et mort en 1375, est un auteur-clé de la littérature italienne du XIV^e siècle. Son recueil de nouvelles, *Il Decameron*, rédigé à la moitié du XIV^e siècle, est un grand succès, à la fois dans la péninsule italienne mais aussi dans les autres régions d'Europe. Il continue d'avoir une grande influence sur la production littéraire plusieurs siècles après sa mort. Avec Dante et Pétrarque, il est considéré comme un des trois fondateurs de la littérature italienne. SAPEGNO Natalino, « Boccaccio, Giovanni », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1968, p. 838-857.

⁴³ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, *op. cit.*, p. 126-129.

⁴⁴ DARTON Robert, *Le grand massacre des chats: attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Laffont, 1986, p. 23-47.

⁴⁵ ZIPES Jack, « Cross-Cultural Connections and the Contamination of the Classical Fairy Tales », dans ZIPES Jack, *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, New-York, Norton, 2001, p. 845-879.

un climat propre aux temps modernes, où l’Eglise de la Contre-Réforme s’attèle à certifier les miracles et où les découvertes des Nouveaux Mondes participent à cet émerveillement⁴⁶.

Finalement, même si certains recueils ont eu un grand succès à l’époque, comme celui de Straparola, ils sont alors assez peu nombreux, et surtout présents en Italie. Ils auront du mal à s’implanter dans leur pays d’origine sur une temporalité plus longue et connaîtront beaucoup plus d’échos en France à la fin du XVII^e siècle, avec les recueils de Charles Perrault ou Madame D’Aulnoy, ou même en Allemagne au XIX^e siècle avec les frères Grimm. Ce relatif « échec » du genre sur son sol natal est expliqué notamment par la critique qui lui a été faite alors par une série de moralistes. Déjà au début du XVI^e siècle, des auteurs comme Erasme⁴⁷ ou Vivès⁴⁸ critiquaient ce qu’ils appelaient les « contes de bonnes femmes » et voyaient en lui un genre bien plus licencieux et moins propre à apprendre la morale que son homologue la fable antique⁴⁹. Cette vision du conte merveilleux comme un sous-genre, moins digne que la fable ou la nouvelle boccacienne, qui est pourtant sur le déclin, est aussi instituée en Italie durant les siècles qui suivent par les académies, des nouvelles instances intellectuelles et littéraires qui fleurissent au XVI^e siècle⁵⁰.

b) L’Europe, la France et l’Italie des XVI^e et XVII^e siècles

Outre ce bref aperçu de la littérature et du rapport à l’animal, il est nécessaire de réaliser aussi un rapide contexte socio-culturelle de l’époque et des zones géographiques que nous allons aborder puisqu’il sera aussi question de relier les discours sur l’animalité à des enjeux sociaux, culturels, politiques, etc. Ainsi, en étudiant les contextes à la fois de création et de diffusion de nos sources, nous allons nous pencher sur les territoires italiens (particulièrement Venise et Naples) et français de la première moitié du XVI^e jusqu’au premier tiers du XVII^e siècle.

⁴⁶ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science : Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 4-18.

⁴⁷ Désiré Erasme est un auteur néerlandais né entre 1466 et 1469 et mort en 1536. Philosophe, humaniste, professeur et théologien, il a été un écrivain prolifique et a rédigé des livres divers : traités d’éducation, de grammaire, livres religieux ou encore pamphlets politiques. Il est considéré comme un des représentants les plus notables de l’humanisme du nord de l’Europe. MARGOLIN Jean-Claude, « Erasme de Rotterdam », dans *Biographie Nationale*, t. 39, Bruxelles, Emile Bruylant, 1976, p. 291-337.

⁴⁸ Juan Luis Vivès, francisé en Jean-Louis Vivès, est un humaniste espagnol né en 1492 à Valence et décédé en 1540 à Bruges. Il vient d’une famille de juifs convertis au christianisme pour échapper à l’Inquisition espagnole. Il écrit plusieurs traités de grammaire ou d’éducation mais aussi des livres religieux et est professeur à l’université de Louvain. DE VOCHT Henri, « Vives (Jean-Louis) », dans *Biographie Nationale*, t. 26, Bruxelles, Emile Bruylant, 1936-1938, p. 789-800.

⁴⁹ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux, op. cit.*, p. 95-98.

⁵⁰ MAGNANINI Suzanne, « Telling Tales Out of the School : The Fairy Tale and Italian Academies », dans *Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, 2008, p. 257-270.

L'époque moderne est sans conteste une période liée aux changements. De manière très générale, l'Europe connaît, entre le XIV^e et le XVI^e siècle, une série de transformations profondes qui vont venir changer à la fois la conception de la société et du monde, les modes de vie individuels et collectifs, ainsi que le rapport à Dieu et à l'autre. Sans pouvoir expliquer tous ces changements et leurs causes⁵¹, au risque de s'appesantir trop longtemps sur le sujet, le XVI^e siècle hérite d'une véritable crise culturelle qui vient modifier profondément toute une série d'équilibres⁵². D'un point de vue plus philosophique, certains voient dans l'époque moderne, et plus particulièrement dans la Renaissance, un moment de redéfinition du rapport à soi et du rapport à Dieu. Ceci va mener vers une conception plus active du monde (la *vita activa* de Hannah Arendt) mais aussi à une forme de crise existentielle et à une sensation de vide au fur et à mesure que le rapport au divin évolue et se spiritualise⁵³. En bref, il faut voir dans ces XVI^e et XVII^e siècle un bouleversement profond des mentalités à l'échelle de l'Europe.

Les deux auteurs que nous allons utiliser viennent de la péninsule italienne : le premier, Straparola, vit à Venise durant la première moitié du XVI^e siècle et son ouvrage est diffusé durant toute la seconde moitié. Le second, Basile, vit à Naples durant la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle. La péninsule italienne de la première moitié du XVI^e vit un moment de contraste. Au niveau culturel, bien qu'elle touche à sa fin, la Renaissance italienne a permis dans la péninsule une ouverture intellectuelle unique. Au même moment cependant, les guerres d'Italie menées par les souverains français (Charles VIII, Louis XII et François Ier) ravagent le nord de l'Italie et déstabilisent l'équilibre politique⁵⁴. Durant la seconde moitié du siècle, outre les guerres extérieures des Vénitiens contre les Ottomans et quelques bras de fer entre les Français et les Espagnols qui occupent le royaume de Naples depuis 1504-1506⁵⁵, l'Italie ne connaît plus de guerre d'envergure. C'est aussi à partir de 1560 que plusieurs régions connaissent une consolidation étatique. Les duchés s'absolutisent et renforcent leur contrôle sur leur territoire, leur fiscalité et leur justice. C'est notamment le cas de Venise, où le pouvoir se rigidifie et les organes de contrôle se développent. Face à ce pouvoir qui se fait plus proche,

⁵¹ Pour néanmoins citer quelques événements et dynamiques qui participent à ces transformations : l'imprimerie, la chute de Constantinople, la découverte de l'Amérique et de nouvelles routes commerciales (et les changements économiques que cela occasionne), l'affaiblissement de l'autorité pontificale et l'affirmation des Etats, l'humanisme et le rejet de l'autorité des scolastiques, la Réforme de Luther, etc.

⁵² PIQUET MARCHAL Marie-Odile, « Les bouleversements politiques du XVI^e siècle et leurs incidences sur les grands courants de la pensée politique des temps modernes », dans *Revue historique de droit français et étranger*, 1983, vol. 61, n°1, p. 25-61.

⁵³ DELRUELLE Edouard, *Métamorphose du sujet. L'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 113-117.

⁵⁴ DELUMEAU Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIII^e*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 49-58.

⁵⁵ BENTLEY Jerry, *Politics and cultures in Renaissance Naples*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 7.

limitant la politique locale et commençant à museler la liberté intellectuelle de la péninsule, un vent de protestation souffle⁵⁶. C'est particulièrement le cas à Naples contre la domination espagnole. Frondeuse face au pouvoir du vice-roi, Naples se soulève à plusieurs reprises, dont une fois en 1547 face à la volonté du vice-roi d'implanter une Inquisition propre au territoire napolitain⁵⁷. En effet, une caractéristique importante de l'Europe de la Contre-Réforme, et particulièrement de l'Italie où l'Eglise romaine a un poids politique très lourd, est en effet ce contrôle moral, intellectuel et culturel croissant de la part des autorités religieuses. L'hérésie est partout et beaucoup craignent d'en être accusé. D'un point de vue économique, si la situation italienne générale semble être à la stagnation durant tout le XVI^e siècle, la condition paysanne, elle, se détériore. Les prix des denrées de base augmentent, le servage réapparaît à certains endroits, et des processus de reféodalisation dans le Sud mettent des villages entiers sous la coupe de barons. Il faut aussi ajouter à cela les épidémies de peste qui parcourent la seconde moitié du siècle et n'améliorent pas le niveau de vie. Le début du XVII^e siècle se situe dans la même dynamique, avec une crise économique dans les années 1620-1630 et d'autres vagues de peste⁵⁸.

Comme nous le développerons par la suite, une de nos source, Straparola, connaîtra une diffusion assez importante dans la France de la seconde moitié du XVI^e siècle. Or le contexte français est assez proche de ce qui se passe en Italie. Le siècle est marqué par des épidémies, des famines et des guerres, dont les fameuses guerres de religion, qui voient s'affronter catholiques et huguenots dans des épisodes particulièrement sanglants⁵⁹. En plus de la guerre civile, le pouvoir royal est en pleine mutation. Celui-ci tend à s'absolutiser et passe d'une monarchie avec un clientélisme aristocratique à un clientélisme ministériel. Les nobles, face à cette mutation, ont le sentiment d'une monarchie qui ne les écoute plus (ou qui n'écoute qu'une petite faction de favoris). Ils vont s'opposer alors à ces rois qui, selon eux, dévoient l'idée-même de la monarchie. Cette critique royale couplée au conflit confessionnel qui fait rage entraîne une crise de la monarchie française durant une bonne partie de la seconde moitié du XVI^e siècle⁶⁰. Les nobles ne sont pas les seuls à exprimer une résistance face à ces changements de société. En effet, à partir de 1548, on rentre dans un cycle de révolte paysanne qui s'accroît

⁵⁶ DELUMEAU Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe*, op. cit., p. 183-202.

⁵⁷ ROMEO Giovanni, « Inquisition and Church in Early Modern Naples », dans ASTARITA Tommaso, *A Companion to Early Modern Naples*, Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 235-256.

⁵⁸ DELUMEAU Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe*, op. cit., p. 98 et 229-238.

⁵⁹ MUCHEMBLED Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 56-59.

⁶⁰ SAUPIN Guy, *La France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2020, p. 113-138.

encore à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle⁶¹. S'exprimant sous la forme de révoltes fiscales, on peut aussi y voir une résistance à ce pouvoir royal qui se rationalise et se rend plus proche en contrôlant plus étroitement son territoire, sa fiscalité et la justice⁶². L'autorité de l'Eglise aussi se rend plus proche. Bien que la France ne connaisse pas d'Inquisition comme l'Espagne ou l'Italie, l'Eglise de la Contre-Réforme accentue son contrôle moral et intellectuel sur la population⁶³.

c) Sources

Cette étude a comme source principale deux recueils de conte des XVI^e et XVII^e siècle. Ces derniers proviennent d'auteurs venant des territoires de l'actuelle Italie : Giovan Francesco Straparola et Giambattista Basile.

Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*

Nous avons assez peu d'informations sur Giovan Francesco Straparola. Son nom ne serait d'ailleurs qu'un sobriquet que l'on pourrait traduire en français par « le dégoiseur », terme utilisé pour désigner quelqu'un qui parle trop⁶⁴. Tout ce que l'on sait de lui c'est qu'il serait originaire de Caravaggio, dans la région de Bergame. On situe sa naissance en 1480. Outre l'œuvre dont nous allons traiter et qui est son œuvre phare, on n'a gardé de lui qu'un recueil de poèmes et de chansons avec une très forte influence d'auteurs italiens comme Dante, Pétrarque ou Boccace. Appelé l'*Opera nova* et paru en 1508, ce qui laisse supposer qu'il était déjà assez âgé lors de la rédaction des *Piacevoli notti*, ce recueil est considéré comme assez médiocre et tombe vite dans l'oubli. Sa date de décès n'est pas connue⁶⁵.

Son œuvre principale est donc un recueil de nouvelles paru pour la première fois à Venise en 1551⁶⁶ chez l'imprimeur Comin da Trino⁶⁷. Venise est alors la ville de l'imprimerie

⁶¹ MUCHEMBLED Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVIe-XVIIIe siècle*, op. cit., p. 107-108.

⁶² SAUPIN Guy, *La France à l'époque moderne*, op. cit., p. 142-149.

⁶³ MUCHEMBLED Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVIe-XVIIIe siècle*, op. cit., p. 74.

⁶⁴ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, op. cit., p. 131-132.

⁶⁵ PIROVANO Donato, « Straparola, Giovanni Francesco », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2019, p. 315-318. « Straparola Gianfrancesco », dans *Enciclopedia Treccani*, en ligne, www.treccani.it/enciclopedia/gianfrancesco-straparola/, (consulté le 09/05/2021).

⁶⁶ PIROVANO Donato, « Straparola, Giovanni Francesco », op. cit., p. 315-318.

⁶⁷ Comin da Trino est un des imprimeurs les plus actifs de Venise au XVI^e siècle, mais nous ne savons pas grand-chose de sa vie. Probablement né vers 1510, sa carrière d'imprimeur aurait duré de 1540 à 1574. Bien qu'ayant imprimé quelques ouvrages de nature juridique (comme les textes de lois de Venise) ou religieuse (comme le bréviaire de Monte Olivento), le gros de sa production consiste en des ouvrages grecs et latins ou de la littérature italienne contemporaine. On ne connaît pas la date de sa mort. RHODES Dennis E., « Comin da Trino », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1982, p. 576-578. DONVITO

par excellence en Europe. On imprime plus dans cette ville que dans toute l'Italie et elle surpasse largement toute autre ville concurrente dans ce domaine en Europe. Ce secteur du livre en expansion est notamment encouragé par la politique permissive de la ville, tant au niveau économique qu'au niveau moral, qui fait de Venise une ville avec une liberté intellectuelle et d'expression sans équivalent dans le reste de l'Europe de l'époque⁶⁸. Le livre sort donc pour la première fois en 1551. Il s'agit d'un recueil de 25 nouvelles structuré, comme la plupart des livres de nouvelles de l'époque, autour d'un récit-cadre, *cornice* en italien. Celui-ci rassemble plusieurs jeunes hommes et jeunes filles (dont certains sont des personnages contemporains du livre) qui se retrouvent dans un palais sur l'île de Murano à Venise. Ceux-ci doivent raconter des histoires à la princesse en exil Maria Sforza afin de lui faire oublier ses soucis. Durant cinq nuits, cinq histoires sont donc racontées de cette manière, avec, à la fin de chacune, une énigme⁶⁹. Ces histoires sont, comme nous l'avons déjà évoqué dans la courte introduction au genre du conte de la Renaissance, de plusieurs types. Nous retrouvons des contes de fée, mais aussi des histoires comiques et ironique de style boccacien ou encore certaines, directement tirées d'un livre latin de 1520 par l'auteur de fable napolitain Girolamo Morlini⁷⁰, du style de *l'exempla*⁷¹. L'ouvrage sort donc en 1551 ; une seconde partie, rajoutant huit nuits et 48 nouvelles, sort deux ans plus tard, en 1553. Les deux sont réunies dans une nouvelle édition en 1557⁷². Avant même que la deuxième partie ne sorte, la première partie est rééditée une fois la même année. Ceci montre le succès immédiat de l'œuvre. De plus, une vingtaine d'éditions⁷³ paraissent en Italie jusqu'en 1608, témoignant de son statut de best-seller de l'époque⁷⁴.

Vincenza, « Comin da Trino », dans MENATO Marco, SANDAL Ennio et ZAPPELA Giuseppina (dir.), *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani : il Cinquecento*, Milan, Ed. Bibliografica, 1997, p. 307-314.

⁶⁸ PIROVANO Donato, « Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola », dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 177, 2000, p. 540-569.

⁶⁹ PIROVANO Donato, « Straparola, Giovanni Francesco », *op. cit.*, p. 315-318.

⁷⁰ Les documents dont nous disposons ne nous permettent pas de connaître la date de naissance ou de mort de Girolamo Morlini. On sait cependant qu'il était un docteur en droit au début du XVI^e siècle. Il est surtout connu pour avoir rédigé les *Novellae*, un ouvrage paru en 1520 à Naples contenant 20 fables, 80 nouvelles et une comédie en un acte. PIGNATTI Franco, « Morlini Girolamo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, p. 308-313.

⁷¹ PIROVANO Donato, « Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola », *op. cit.*, p. 540-569.

⁷² Edition princeps : STRAPAROLA Giovanni Francesco, *Le piacevoli notti (...)*, Venise, per Comin da Trino, 1550. Bien que l'ouvrage indique 1550 comme date, il est bien paru en 1551. Les éditions suivantes, jusque 1557, sont toutes publiées chez Comin da Trino.

⁷³ Entre 1550 et 1608, chiffre qui détrône le nombre d'éditions du *Decamerone* de Boccace sur une période équivalente. EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁴ Sur un compte-rendu détaillé des différentes éditions italiennes : PIROVANO Donato, « Per l'edizione de Le piacevoli notti di Giovan Francesco Straparola », dans PIROVANO Donato, *Le piacevoli notti*, 2 volumes, Rome, Salerno Editrice, 2000, (I novellieri italiani, vol. 29), p. 60-93.

Cependant, la ville de Venise doit adopter les différents Index de la seconde moitié du XVI^e siècle, mettant à mal la liberté d'expression des imprimeurs et libraires, et par la même occasion des *piacevoli notti*. Un Index paraît à Rome en 1554 et est relayé à Venise. Bien que Straparola n'y figure pas, l'éditeur opère une correction préventive dans une nouvelle édition en 1555. Une des nouvelles mettant en scène un religieux brisant son vœu de chasteté y est remplacée par deux autres plus courtes. Cette nouvelle version s'imposera dans les éditions suivantes. Bien que ce premier Index soit rapidement suspendu à Venise à cause des protestations des professions du livre, un suivant arrive en 1558, mettant à mal l'industrie livresque vénitienne, mais pas le succès de Straparola. En 1564 sort l'Index tridentin, qui donne un socle de principes régissant la censure. Encore une fois, Straparola n'y figure pas mais les éditeurs opèrent une censure préventive en 1565 en expurgant des récits les membres du clergé. Enfin, en 1593, l'Index est modifié et les *piacevoli notti* sont menacées d'y être placées si elles ne sont pas modifiées. Bien que cette condamnation ne soit donc pas définitive, elle marque la fin du succès de ce livre. Les nouvelles sont rabotées de toutes parts dans une édition en 1597, si bien que le livre est très différent de ses premières éditions. Après une édition en 1604 et une en 1608, le livre de Straparole tombe dans l'oubli, avant sa redécouverte aux XIX^e et XX^e siècles⁷⁵.

Malgré tout, il faut retenir le succès de ce recueil, succès international d'ailleurs étant donné que le livre a été traduit plusieurs fois. Outre une traduction en espagnol en 1598, le livre est aussi traduit en français dès 1560, à Lyon, publié chez Guillaume Rouillé⁷⁶. Cette première traduction⁷⁷ du premier tome, menée par Jean Louveau⁷⁸, est accompagnée d'une traduction du

⁷⁵ PIROVANO Donato, « Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola », *op. cit.*, p. 540-569.

⁷⁶ Né en 1518 et mort en 1589, Guillaume Rouillé, aussi appelé Rouvillé, est un libraire influent à Lyon au XVI^e siècle. Rouille entretient des liens étroits avec les imprimeurs d'Italie. Il est notamment allé se former à Venise et épouse en 1544 la fille d'un imprimeur italien. Écrivant couramment en toscan, il est considéré comme un de ces libraires italianisants qui ramenèrent des ouvrages italiens en France. « Rouillé, Guillaume Ier », dans *Bibliographie Lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettre de Lyon au XVI^e siècle*, vol. 9, Paris, F. De Nobele, 1964, 13-256.

⁷⁷ Edition princeps : STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean, *Les facecieuses nuictz du Jean Seigneur François Straparole (...)*, Lyon, chez Guillaume Rouillée, 1560.

⁷⁸ Nous savons très peu de choses de Jean Louveau, si ce n'est qu'il traduit plusieurs livres du latin et de l'italien à la même période, comme *l'Ane d'or* d'Apulée ou *les problèmes de Jérôme Garimbert*. BARROUX Robert, « Louveau, Jean », dans GRENTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres français, Le Seizième Siècle, op. cit.*, p. 461.

second volume de Straparola par Pierre de Larivey⁷⁹ en 1572⁸⁰, à Lyon chez un autre imprimeur, Benoist Rigaud⁸¹. Ces deux traductions seraient alors tirées de la version italienne datant d'après la première censure de 1554. En termes de langue, bien que la mode de l'époque soit à la traduction libre, on peut constater des différences entre les textes. La version de Jean Louveau se veut la traduction exacte du texte italien, alors que celle de Larivey prend plus de libertés avec le style⁸². Cependant, plusieurs contresens et coquilles dans la version de Louveau laissent à penser qu'il ne maîtrisait pas toujours ce qu'il traduisait⁸³. Pour Ruth Bottigheimer, aucune des deux traductions ne dénature le propos narratif et stylistique de l'œuvre de Straparola⁸⁴.

L'apparition sur Lyon des premières éditions françaises de Straparola n'est pas un hasard. Il s'agit alors d'un centre d'imprimerie en France, qui a des connections avec les autres villes importantes dans ce domaine, comme Venise. Quatre foires annuelles du livre se tiennent dans cette ville et attirent des marchands de toute l'Europe, ce qui peut laisser envisager une diffusion bien plus vaste de l'édition française de Straparola. L'ouvrage arrive à Paris en 1573 et la succession rapide d'édition laisse deviner son succès dans la capitale (en plus de Lyon, où il avait déjà connu plusieurs réimpressions). C'est sûrement dû à ce succès que l'imprimeur parisien Abel l'Angelier⁸⁵ demanda une nouvelle version à Larivey⁸⁶. En 1585, ce dernier retravailla l'ouvrage, corrigeant la traduction du premier tome de Louveau et rajoutant des chansons et énigmes qui avaient été omises par celui-ci⁸⁷. Finalement, une petite vingtaine

⁷⁹ Pierre de Larivey est un auteur français, dont le père est originaire de Florence, né en 1541 et mort en 1619. Auteur des poésies et de comédies, la plupart de ses œuvres sont en réalité des traductions, plus ou moins libres, d'ouvrages italiens. Son œuvre, bien que peu originale, se distingue par l'importation en France d'ouvrages et styles italiens. LEBÈGUE Raymond, « Larivey, Pierre de », dans *Dictionnaire des Lettres français, Le Seizième Siècle, op. cit.*, p. 122-123. LERIS, A. de, « Larivey, Pierre de », dans *Dictionnaire de biographie française*, vol. 19., Paris, Letouzey et Ané, 1995, p. 978-979

⁸⁰ STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, *XIII Facétieuses Nuits (...)*, Lyon, Chez Benoist Rigaud, 1572.

⁸¹ Imprimeur important de Lyon, Benoit Rigaud imprime principalement des livres poétiques bon marché. Il amasse une petite fortune durant sa carrière et ses héritiers restent sur le devant de la scène de l'imprimerie lyonnaise jusqu'au XVIII^e siècle. Il décède en 1597 après une carrière bien remplie. « Rigaud, Benoit », dans *Bibliographie Lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettre de Lyon au XVI^e siècle*, vol. 3, Paris, F. De Nobele, 1964, 175-182.

⁸² EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux, op. cit.*, p. 142-143.

⁸³ STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, (éd.) JANNET Pierre, *Facétieuses Nuits du seigneur Jean François Straparole (...)*, Paris, chez P. Jannet, 1857, p. 8.

⁸⁴ BOTTIGHEIMER Ruth, « France's First Fairy Tales : The Restoration and Rise Narratives of Les facetieuses nuits du Seigneur François Straparole », dans *Marvels & Tales*, vol. 19, n°1, 2005, p. 17-31.

⁸⁵ Abel L'Angelier est un imprimeur parisien ayant exercé de 1572 à 1609. Sa femme lui succède à partir de 1615. Assez connu dans la communauté des imprimeurs parisiens, il est leur syndic en 1595 et 1596. « L'Angelier, Abel » dans RENOARD Philippe, *Répertoire des imprimeurs parisiens. Libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie*, Paris, Lettres Modernes, 1965, p. 236.

⁸⁶ BOTTIGHEIMER Ruth, « France's First Fairy Tales : The Restoration and Rise Narratives of Les facetieuses nuits du Seigneur François Straparole », *op. cit.*, p. 17-31.

⁸⁷ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux, op. cit.*, p. 145.

d'éditions, à Paris, Lyon et Rouen, entre 1560 et 1615⁸⁸, témoignent aussi du succès français de Straparola. De plus, il est attesté que les auteurs des recueils de contes français de la fin du XVII^e siècle ont lu et s'inspirent directement de Straparola⁸⁹.

Dans ce travail, nous nous baserons principalement sur une édition de 1857⁹⁰ de l'ouvrage de 1585⁹¹, par Pierre Jannet⁹². Cette édition, en fac-simile (comme l'atteste la reproduction des lettrines), a l'avantage d'être munie d'une préface qui reprend un par un les différents contes et les compare à la version italienne de Straparola. L'auteur, Jannet, pointe ainsi les suppressions, ajouts et modifications des éditions françaises par rapport aux italiennes⁹³.

Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*

Le deuxième recueil auquel nous allons nous intéresser nous provient aussi d'un auteur italien, mais cette fois-ci de la région de Naples. Contrairement à Straparola, nous avons plus d'informations sur sa vie. Giambattista Basile naît en 1566 à Giugliano, près de Naples (bien que Benedetto Croce date sa naissance en 1575)⁹⁴, dans une famille de classe moyenne⁹⁵. On connaît assez peu ses premières années mais il semblerait qu'il ait erré en Italie après avoir quitté sa famille pour des raisons économiques. Il est mercenaire durant un temps pour la ville de Venise, et se fait apprécier par des familles fortunées pour ses qualités littéraires. En 1608, il est de retour à Naples où vit sa sœur, une chanteuse célèbre de l'époque qui gravite autour des élites de la ville. Durant cette époque, il est un écrivain prolifique et se fait connaître avec ses poèmes et ses histoires pastorales. Il devient alors courtisan et effectue des rôles

⁸⁸ L'arrêt soudain des éditions de Straparola en France en 1615 est aussi probablement dû à la crainte de censure, tout comme à Venise. BOTTIGHEIMER Ruth, « France's First Fairy Tales : The Restoration and Rise Narratives of Les facetieuses nuicts du Seigneur François Straparole », *op. cit.*, p. 17-31.

⁸⁹ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, *op. cit.*, p. 148-149.

⁹⁰ STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, (éd.) JANNET Pierre, *Facetieuses Nuicts du seigneur Jean François Straparole (...)*, Paris, chez P. Jannet, 1857.

⁹¹ STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, *Facetieuses Nuicts du seigneur Jean François Straparole (...)*, Paris, Abel L'Angelier, 1585.

⁹² Né en 1820 et décédé en 1870, Pierre Jannet est célèbre pour sa carrière de bibliophile et de libraire, qu'il entame en 1847. Son œuvre principale est la bibliothèque elzévirienne, une collection consacrée à l'édition d'auteurs anciens, qui perdure après sa mort. D'autres libraires prennent en effet sa succession dans l'édition jusque 1895. LABARRE Albert, « Jannet Pierre », dans *Dictionnaire de biographie française*, vol. 18., Paris, Letouzey et Ané, 1994, p. 440-441.

⁹³ Afin de simplifier les notes de bas de page, nous nous utiliserons pour cette édition de référence uniquement le nom de Straparola et le début du titre. Les contes ne disposant pas véritablement de nom, nous nous référerons à eux selon leur place dans l'ouvrage. Ainsi, la troisième fable de la quatrième nuit sera notée comme suit : N4F3. Exemple d'une référence simplifiée : STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F1, t. 1, p. 237-241.

⁹⁴ ASOR-ROSA Alberto, « Basile, Giambattista », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.7, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1965, p. 76-81.

⁹⁵ CROCE Benedetto, « The Fantastic Accomplishment of Giambattista Basile and His Tale of Tales », dans ZIPES Jack, *The Great Fairy Tale Tradition*, *op. cit.*, p. 879-902.

d'administrateur pour le vice-roi de Naples, qui est alors sous domination espagnole. Il meurt en 1632, lors d'une épidémie qui frappe la ville. Les œuvres de Basile les plus connues ne sont pas ces poèmes mais bien deux œuvres écrites en dialecte napolitain, probablement rédigées dans les années 1620 et publiées de manière posthume par sa sœur : *La Musa Napoletana* et *Lo cunto de li cunti*⁹⁶.

L'œuvre qui nous intéressera ici est *Lo cunto de li cunti*, que l'on pourrait traduire en français par « Le conte des contes », aussi connu sous le nom *Il Pentamerone*⁹⁷. L'ouvrage nous livre 50 nouvelles, autour d'un récit-cadre. Dans celui-ci, dix femmes vont raconter des histoires pendant cinq jours, au prince Taddeo et à la princesse Zoza, laquelle s'est fait voler son bien-aimé prince par une esclave. Le conte de fée, ou *fiaba di magia*, occupe une place prépondérante dans ces nouvelles, à l'inverse de Straparola où le genre est minoritaire. Dès la première nouvelle, qui est en réalité le prologue de la *cornice*, le livre utilise des éléments de merveilleux de manière implicite, notamment au travers d'une phrase lancée par une vieille femme à Zoza, qui se demande si ce n'est qu'une insulte ou une malédiction de sorcière⁹⁸.

L'édition princeps sort sur plusieurs années. Les trois premières journées sortent en 1634, la quatrième en 1635 et la cinquième en 1636, toutes à Naples, chez l'imprimeur Lazzaro Scoriggio⁹⁹. Il est ensuite réédité six fois entre 1637 et 1697, dont une fois à Rome¹⁰⁰. Le secteur de l'imprimerie à Naples est alors en pleine expansion. La ville quadruple son nombre d'ouvrages imprimés entre le XVI^e et le XVII^e siècle, notamment en profitant de vagues d'immigration importantes durant la période. En effet, elle accueille alors des personnes de nombreux horizons, dont des Vénitiens, alors experts de l'imprimerie, qui, par leur savoir-faire, font évoluer ce secteur dans la ville¹⁰¹. Sorti 85 ans après la première édition de Straparola, on peut se demander, au vu du contenu assez similaire, si Basile a lu Straparola. Même si la circulation éditoriale entre Venise et Naples encourage cette hypothèse, rien ne permet de

⁹⁶ ASOR-ROSA Alberto, « Basile, Giambattista », *op. cit.*, p. 76-81.

⁹⁷ Edition princeps : BASILE Giambattista, *Lo cunto de li cunti (...)*, Naples, Per Lazzaro Scoriggio, 1634-1636.

⁹⁸ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux, op. cit.*, p. 148-149.

⁹⁹ Lazzaro Scoriggio est un imprimeur italien, né à Naples dans les années 1580. Il commence son activité vers 1610 et consacre ses premières années à l'édition sacrée, notamment pour les Jésuites. Ce rapport avec l'écriture religieuse ne l'empêche pas d'éditer des œuvres assez éclectiques, passant d'une édition italienne de l'Introduction à la vie dévote à des œuvres qui seront jugées hérétiques comme le traité de Copernic. Il décède dans sa ville natale en 1638. PIGNATTI Franco, « Scoriggio, Lazzaro », dans *Enciclopedia Treccani*, en ligne : [www.treccani.it/enciclopedia/lazzaro-scoriggio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/lazzaro-scoriggio_(Dizionario-Biografico)), (consulté le 11/05/2021).

¹⁰⁰ MAGNANINI Suzanne, « Postulated Routes from Naples to Paris: The Printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile's Fairy Tales in Seventeenth Century France », dans *Marvels & Tales*, vol. 21, n°1, 2007, p. 78-95.

¹⁰¹ LOMBARDI Giovanni, « Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento », dans *Studi Storici*, vol. 39, n°1, 1998, p. 137-159.

l'affirmer avec certitude¹⁰². La distance chronologique entre les deux œuvres se témoigne dans une différence stylistique. En effet, là où Straparola est un héritier tardif de la Renaissance italienne, l'œuvre de Basile s'inscrit plutôt dans le mouvement baroque (même si on ressent un attachement à certaines caractéristiques de la Renaissance dans ces œuvres)¹⁰³. On retrouve dans le *Conte des contes* des thématiques typiques du baroque, comme l'importance de l'apparence, l'illusion autour de celle-ci, son rapport avec l'intériorité, mais aussi plusieurs thématiques plus personnelles propres à Basile comme l'influence de la chance (Dame Fortune) ou encore l'ascension sociale. En effet, pour Canepa, l'œuvre de Basile reflète exactement son parcours de vie, partagé entre une origine modeste et une vie de courtisan. De plus, pour elle, l'utilisation du napolitain était le meilleur moyen de pouvoir faire passer le style du conte, parfois graveleux voire obscène, sans devoir se plier aux carcans de l'italien (le toscan, qui est en train de s'imposer comme dialecte de littérature) et des académies. Cette utilisation du dialecte napolitain est aussi un facteur de la faible diffusion de l'ouvrage¹⁰⁴. En effet, bien que l'ouvrage ne soit pas non plus inconnu, son succès est modéré, surtout comparé à celui de Straparola. Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour avoir une traduction, d'abord en dialecte bolognais, puis en italien. Enfin, c'est au XIX^e siècle que l'œuvre connaît un véritable succès. Repris par Grimm, plusieurs traductions en allemand et une en anglais sont réalisées. En Italie, il faut attendre l'essai de Benedetto Croce en 1891 et sa traduction en 1925 pour qu'elle soit redécouverte¹⁰⁵.

On le voit donc, l'œuvre de Basile connaît une diffusion assez particulière. D'abord un succès modéré confiné à Naples, puis une explosion de sa notoriété aux XIX^e et XX^e siècles. Cependant, son absence de traduction avant le XVIII^e ainsi que son écriture en dialecte napolitain posent question. En effet, comme pour Straparola, les auteurs de contes français de la fin du XVII^e reprennent plusieurs contes qui semblent provenir du corpus de Basile. Cependant, contrairement à Straparola, on ne sait pas si l'ouvrage est arrivé jusqu'en France. Il s'avère, selon Magnanini, que l'œuvre de Basile est bien arrivée en France à la fin du XVII^e siècle par l'intermédiaire de l'imprimeur français travaillant à Naples Antonio Bulifon¹⁰⁶.

¹⁰² EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁰³ ASOR-ROSA Alberto, « Basile, Giambattista », *op. cit.*, p. 76-81.

¹⁰⁴ CANEPA Nancy, « From Court to Forest: The Literary Itineraries of Giambattista Basile », dans *Italica*, vol. 74, n°3, 1994, p. 291-310.

¹⁰⁵ ASOR-ROSA Alberto, « Basile, Giambattista », *op. cit.*, p. 76-81.

¹⁰⁶ Né en 1649 en France, Antonio Bulifon est un imprimeur et éditeur à Naples. Il se lance en 1670 et connaît assez vite la prospérité. Sa librairie, qui se spécialise autour de la culture populaire et de l'histoire de Naples, attire un grand nombre de savants et hommes de lettres. Il est contraint de quitter la ville et trouve refuge en Espagne en 1707 lorsque les Autrichiens entrent dans Naples. Il meurt la même année. DE CARO Gaspare, « Bulifon, Antonio » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.15, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1972, p. 57-61.

Celui-ci édite l'œuvre de Basile en 1674 et il est probable qu'il l'ait vendu à Jean Mabillon¹⁰⁷ lors d'une visite de ce dernier à Naples dans le but d'acheter des livres¹⁰⁸. Cela ne règle cependant pas la question de la langue, puisqu'aucune édition de Basile n'est disponible en français ou même en italien à l'époque¹⁰⁹. L'obstacle de la langue est important, d'autant plus que le napolitain de Basile était assez complexe, supprimant certaines tournures classiques italiennes et rendant certains mots plus obscurs qu'ils ne le sont dans le napolitain classique¹¹⁰. Certaines théories ont été avancées pour tenter d'expliquer la connaissance de Basile par les Français, comme l'utilisation du latin pour traduire ou une supposée connaissance du napolitain par Perrault, sans pour autant expliquer totalement ce mystère¹¹¹.

Pour cet ouvrage, n'ayant pas trouvé d'édition accessible en fac-simile, nous travaillerons sur base de la traduction en français de Françoise Decroisette, publiée en 1995¹¹². Celle-ci se base sur l'édition princeps de l'œuvre de Basile (l'édition la plus célèbre, de Benedetto Croce, prenant trop de liberté avec le texte original) quelle croise avec deux éditions italiennes célèbres de Mario Petrini¹¹³ et Michele Rak¹¹⁴. Elle tente dans sa traduction de rester le plus proche possible du texte original tout en conservant le rythme des phrases de Basile (que Croce avait tendance à moderniser par exemple). Dans de nombreuses notes de bas de page, elle communique des informations sur le contexte culturelle et historique de tel ou tel mot, notion ou événement¹¹⁵.

¹⁰⁷ Jean Mabillon est un religieux bénédictin français. Ordonné prêtre en 1660. Il fait partie d'un groupe de moines de l'abbaye de Saint-Germain-des Prés qui est chargé de travaux d'érudition. C'est dans ce cadre qu'il réalise de nombreux voyages, dans les territoires français mais aussi suisses, allemands, autrichiens et italiens. Repéré par les ministres du roi, il est chargé en 1685 de ramener d'Italie des livres pour la bibliothèque du roi. Il décède en 1707, après avoir laissé derrière lui d'importants travaux d'érudition. ROBERT LÉON, « Mabillon (Dom Jean) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Dix-septième Siècle*, op. cit., p. 643-646.

¹⁰⁸ MAGNANINI Suzanne, « Postulated Routes from Naples to Paris: The Printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile's Fairy Tales in Seventeenth Century France », op. cit., p. 78-95.

¹⁰⁹ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, op. cit., p. 164-165.

¹¹⁰ CROCE Benedetto, « The Fantastic Accomplishment of Giambattista Basile and *His Tale of Tales* », op. cit., 879-902.

¹¹¹ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, op. cit., p. 164-165.

¹¹² BASILE Giambattista, trad. DECROISSETTE Françoise, *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, Strasbourg, Circé, 1995.

¹¹³ BASILE Giambattista, (éd.) PETRINI Mario, *Lo cunto de li cunti: overo, Lo trattenimiento de peccerille ; Le muse napolitane e Le lettere*, Rome, Laterza, 1976.

¹¹⁴ BASILE Giambattista, (éd.) RAK Michele, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1986.

¹¹⁵ Comme pour Straparola, nous utiliserons dans la suite du travail un système de note de bas de page simplifiée pour notre œuvre de référence. Nous utiliserons aussi le système de classement des contes selon leur emplacement dans l'ouvrage, en utilisant cette fois plus des nuits et des fables mais des contes et des jours. Exemple : BASILE, *Le Conte des contes*, J2C4, p. 164-169.

d) Problématique et champs historiographiques

Dans ce travail, nous souhaiterions donc poser un questionnement de fond similaire à celui de Derrida, mais avec une démarche non pas de philosophe mais d'historien : comment l'humanité et l'animalité sont définis à l'époque, et comment interagissent-ils ? Cette question est vaste et complexe puisqu'elle interroge les concepts d'identité et d'altérité, fondamentaux pour comprendre les temps modernes. En effet, avec la découverte de nouveaux horizons, l'altérité est au centre même des questionnements. Avec l'expansion européenne, qu'il s'agisse de colonisation, de mission, ou de l'imbrication des deux, l'homme européen entre en contact avec d'autres sociétés humaines, fortement différentes. Il doit alors composer avec cette altérité, qui vient aussi le redéfinir lui-même¹¹⁶.

Dans cette thématique extrêmement vaste, je souhaiterais me concentrer sur un style émergent déjà évoqué, le conte merveilleux. En effet, le style du conte est, selon Zipes, celui du franchissement des frontières¹¹⁷. Le pauvre devient riche, l'homme devient une femme, le faible devient fort et, de la même manière, l'homme devient animal et l'animal devient homme. Le conte permet de cibler dans ce questionnement un espace symbolique bien défini : celui de la frontière entre nos deux grands pôles, l'humanité et l'animalité. En effet, comme nous l'avons montré ci-dessus, la frontière n'est pas fixe, il existe une zone grise, une sorte de *no man's land*, entre ces deux opposés. Entre l'homme et l'animal se trouvent une série de figures et de représentations hybrides, qui permettent de mieux saisir toute l'ambiguïté du questionnement ontologique. Dans ce travail, je souhaiterais étudier toutes ces figures qui mixent des caractéristiques humaines et animales dans les contes. Quelles sont-elles ? Comment sont-elles représentées ? Comment sont-elles mobilisées par nos auteurs ? Que ne disent-elles sur la société dans laquelle Basile et Straparola évoluent ? Comment le vécu des hommes et femmes des temps modernes se répercute dans cet imaginaire ? Inversement, en quoi ces figures à la frontière peuvent se retranscrire dans la vie quotidienne de l'époque ? En utilisant la frontière entre homme et animal comme grille de lecture pour analyser les récits, nous espérons aussi

¹¹⁶ Des recherches ont déjà été menées à ce sujet. On peut par exemple citer celle de Nicolas Standaert sur la mission jésuite en Chine. Celui-ci montre comment les jésuites, en s'adaptant à la culture et à la société chinoise, viennent à se poser des questions identitaires fortes. STANDAERT Nicolas, « Le rôle de l'autre dans l'expérience missionnaire à partir de la Chine : l'identité jésuite façonnée par le chinois », dans GANTY Etienne et al., *Tradition jésuite. Enseignement, spiritualité, mission*, Namur, Presse Universitaire de Namur, 2002, p. 115-137. Sur le sujet de la perception de l'identité et de l'altérité entre Européens et Amérindiens, voir TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹⁷ ZIPES Jack, « Cross-Cultural Connections and the Contamination of the Classical Fairy Tales », *op. cit.*, 845-879.

pouvoir en apprendre plus sur le genre littéraire du conte et sur l'univers mental des XVI^e et XVII^e siècles.

Ce travail se veut donc à la croisée de plusieurs champs historiographiques. En effet, le cadre général est l'histoire culturelle¹¹⁸, mais fait aussi parti des *Animal Studies* étant donné que le sujet principal est bien l'animal. Ces deux champs ne sont évidemment pas opposés et de nombreux travaux ont déjà été réalisés sur l'histoire culturelle des animaux. Même si les animaux sont étudiés depuis longtemps dans les études littéraires ou d'histoire de l'art pour leur importance symbolique dans les récits et les œuvres d'art¹¹⁹, les historiens ont longtemps étudié les animaux comme support de représentation, objet ou bien de consommation. C'est depuis les années 1980-1990 que les historiens plaident une mise en avant de l'animal comme sujet d'étude propre et apte à nous aider à comprendre l'organisation humaine¹²⁰. On peut voir les prémises de cet intérêt naissant dans certains livres des années 1980¹²¹. Le sujet devient très populaire durant les années 2000 et de nombreux livres sortent sur l'histoire culturelle des animaux. En France, on peut citer l'œuvre de Eric Baratay¹²² et les colloques à ce sujet¹²³. Du côté anglo-saxon, la littérature sur le sujet de l'animal est assez foisonnante. Pour les plus récents et les plus pertinents vis-à-vis de notre thème, on peut évidemment citer les différents travaux de Erica Fudge¹²⁴, l'anthologie sur plusieurs tomes *A Cultural History of Animals*¹²⁵ et plusieurs autres¹²⁶.

¹¹⁸ Un champ qui se veut proche d'autres disciplines, comme l'anthropologie et la philosophie, d'où la mise en avant de deux auteurs phares de ces disciplines dans cette introduction.

¹¹⁹ Par exemple : DE TERVARENT Guy, *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1968. WELKENHUYSEN Andries et ROMBAUTS Edward, *Aspects of the medieval animal epic*, Leuven, Leuven University Press, 1975.

¹²⁰ DELUERMOZ Quentin et JARRIGE François, « Introduction. Ecrire l'histoire avec les animaux », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, vol. 54, 2017, p. 15-29.

¹²¹ DELORT Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984. KEITH Thomas, *Man and the natural world. Changing attitudes in England (1500-1800)*, Londres, Viking, 1983.

¹²² BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, op. cit..

¹²³ MAZOUER Charles (éd.), *L'animal au XVIIe siècle*, Tubingen, Narr, 2002.

¹²⁴ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2006. FUDGE Erica, *Perceiving Animals : Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2000. FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts: Of Animals, Humans and Other Wonderful Creatures*, Urbana/Chicago, University of Illinois, 2004. FUDGE Erica, GILBERT Ruth, WISEMAN Susan (éd.), *At the Borders of the Human. Beasts, Bodies and Natural Philosophy in the Early Modern Period*, Londres, Palgrave Macmillan, 1999.

¹²⁵ Les deux tomes traitant de notre période : SENIOR Matthew, *A Cultural History of Animals*, vol. 4 : *In the Age of Enlightenment* », Oxford/New-York, Berg, 2007. BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, vol. 3: *In the Renaissance*, Oxford/New-York, Berg, 2007.

¹²⁶ Voici une liste non-exhaustive de quelques livres récents traitant aussi de ces thématiques : RABER Karen, *Animal Bodies, Renaissance Culture*, op. cit. BOEHRER Bruce, *Animal Characters. Nonhuman Beings in Early Modern Literature*, Philadelphia/Oxford, University of Pennsylvania Press, 2010. CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *The Animal Human Boundary: Historical Perspectives*, Rochester, University of Rochester Press, 2002.

De plus, nous basant sur le genre du conte, il est important de prendre en considération les nombreux travaux des spécialistes de la littérature à ce sujet. Pour le conte de l'époque moderne, nous pouvons nous fier aux ouvrages récents des spécialistes du domaine comme Jack Zipes¹²⁷, Nancy Canepa¹²⁸, Ruth Bottigheimer¹²⁹, Patricia Eichel-Lojkine¹³⁰ et Suzanne Magnanini¹³¹.

Cependant, ce travail, dans son approche de l'histoire culturelle des animaux, se veut aussi au croisement de deux autres champs plus spécifiques. D'un côté, l'histoire de l'imaginaire social, étant donné que l'on traite ici d'animaux qui sont présents non dans le réel mais bien dans des récits fictionnels, et de l'autre, les *Frontier Studies*. Avant toute chose, il est important de bien définir ces champs d'études qui ne sont pas propres à l'historien.

Les études, d'abord philosophiques, autour de l'imaginaire, débutent avec le livre de Sartre en 1940, *L'Imaginaire*. Par la suite, dans les années 80, ce sont les anthropologues et les historiens (comme Corbin, Le Goff et Duby) qui montent dans le train de ce nouveau champ d'étude. Son utilisation est toujours d'actualité en sciences humaines, bien que Pérez critique la stagnation de sa théorisation¹³². On l'a souvent caractérisé comme étant tout ce qui n'est pas relatif à la réalité concrète, ce qui pose la question épineuse de la frontière entre réel et imaginaire. Définir l'imaginaire ainsi mène à une impasse. Néanmoins, on peut s'accorder sur le fait qu'il s'agisse d'un produit de l'esprit, qui se mêle à la réalité extérieure et se confronte avec elle¹³³. Sa variante sociale est un concept du philosophe Cornélius Castoriadis, théorisé vers 1975¹³⁴. Souvent utilisé en sociologie et en histoire, certains ont critiqué son manque de définition et donc ses utilisations différentes, sans donner l'image d'un ensemble ordonné. Cependant, la caractéristique spécifique de ce concept est le statut causal qu'il donne à l'imaginaire¹³⁵. En effet, l'imaginaire social est un ensemble de représentations partagées par

¹²⁷ ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton, Princeton University Press, 2012. ZIPES Jack, *The Great Fairy Tale Tradition*, op. cit., 2001.

¹²⁸ CANEPA Nancy L., *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1997. CANEPA Nancy L. (éd.), *Teaching Fairy Tales*, Detroit, Wayne State University Press, 2019.

¹²⁹ BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

¹³⁰ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, op.cit.

¹³¹ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, op. cit.

¹³² PÉREZ Claude-Pierre, « "L'imaginaire": naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », dans *Littérature*, n°173, 2014/1, p. 102-116.

¹³³ BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 14-15.

¹³⁴ GIUST-DESPRAIRIES Florence, « Imaginaire social », dans VANDELDE-ROUGALE Agnès et al., *Dictionnaire de sociologie clinique*, Toulouse, Erès, 2019, p. 350-353.

¹³⁵ GAGNON Alex, « Pour une histoire de l'imaginaire social : synthèse théorique autour d'un concept », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 51, n°1-2, 2019, p. 323-348.

un groupe, mais aussi un processus par lequel la société donne forme à ses représentations, par des institutions, des organisations sociales, des réactions, etc¹³⁶. Il est important de préciser que cet ensemble n'est pas universel ou intemporel. Il évolue en fonction des lieux et des époques. Il ne s'agit pas non plus d'un ensemble monolithique, plusieurs imaginaires pouvant co-exister¹³⁷. L'étude de l'imaginaire a évidemment une importance dans la compréhension de l'altérité et de l'identité. En effet, l'Autre est souvent observé par le filtre déformant de l'imaginaire, ce qui résulte en certaines modifications du réel. Des représentations de l'humain et de l'inhumain sont à l'œuvre dans l'imaginaire, et ne sont bien souvent que la réflexion de nos propres fantasmes, peurs ou désirs¹³⁸.

Le terme *frontier* vient du nom donné à cet ancien espace nord-américain délimitant les zones Amérindiennes et les zones Européennes. Ce terme a longtemps été utilisé comme outil conceptuel par les anthropologues du XX^e siècle, afin de saisir les espaces d'interaction politique entre deux entités, mais aussi les espaces de mouvements sociaux, de porosité culturelle et autres¹³⁹. En effet, le terme *frontier* n'est pas une forme archaïque du mot *boundaries*, que l'on traduirait en français par « limites », sens trop longtemps utilisé par les géographes, historiens et politologues et qui fait perdre au mot tout son intérêt¹⁴⁰. A l'inverse donc du terme *boundaries*, qui est une ligne, la *frontier* doit être comprise comme un espace, une région vaguement définie où se déroulent des flux et des échanges politiques, économiques, sociaux, culturels et autres¹⁴¹. Les premiers travaux sur les phénomènes d'acculturation, de mélange des identités ethniques et de métissage viennent notamment de ces anthropologues travaillant sur la frontière¹⁴². Ce concept de frontière comme une zone d'entre-deux a pour ceci d'intéressant qu'il a aussi une fonction éminemment identitaire. Coincée entre deux pôles d'identité, la situation liminale met en scène une construction différente de l'identité et de

¹³⁶ GIUST-DESPRAIRIES Florence, « Imaginaire social », *op. cit.*, p. 350-353.

¹³⁷ GAGNON Alex, « Pour une histoire de l'imaginaire social : synthèse théorique autour d'un concept », *op. cit.*, p. 323-348.

¹³⁸ BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 113-131.

¹³⁹ PARKER Bradley J. et RODSETH Lars « Introduction : Theoretical Considerations in the Study of Frontiers », dans PARKER Bradley J. et RODSETH Lars, *Untaming the Frontier in Anthropology, Archaeology and History*, Tucson, University of Arizona Press, 2005, p. 3-23.

¹⁴⁰ IMAMURA Masao, « Rethinking frontier and frontier studies », dans *Political Geography*, vol. 45, 2015, p. 96-97.

¹⁴¹ PARKER Bradley J. et RODSETH Lars, « Introduction : Theoretical Considerations in the Study of Frontiers », *op. cit.*, p. 3-23.

¹⁴² Notons cependant que dans l'anthropologie francophone, on préfère utiliser le concept de liminalité plutôt que la traduction littérale frontière, car celle-ci prend souvent la même signification que *boundary* d'une ligne délimitant nettement deux entités.

l'altérité¹⁴³. Tantôt décrit comme une absence d'identité, tantôt comme un entremêlement complexe entre plusieurs, ce qui est intéressant avec cet espace liminal c'est qu'il permet de mettre en lumière des constructions différentes de l'altérité et de l'identité, qui viennent bien souvent subvertir la norme¹⁴⁴.

Bien que ces frontières aient principalement été étudiées dans leur aspect géopolitique (la frontière comme espace géographique), elles sont aussi présentes de manière symbolique et dans l'imaginaire. D'ailleurs, déjà dans le premier sens de *frontier*, dans le contexte nord-américain, celle-ci avait une teneur symbolique, de frontière entre monde civilisé et monde sauvage¹⁴⁵. Ces frontières symboliques peuvent très bien être utilisées comme outils conceptuels dans d'autres cadres que la géopolitique. Par exemple, les travaux de Victor Turner menèrent à l'utilisation du concept de liminalité dans la littérature, dans une approche anthropologique de celle-ci¹⁴⁶.

La suite de ce travail est séparée en quatre parties. Les deux premières vont approfondir des éléments déjà évoqués rapidement dans cette introduction. Le chapitre suivant va s'attarder sur le genre du conte, sur ses spécificités, son public, etc. En plus de développer l'intérêt mais aussi la complexité d'accès de ce genre pour l'historien, ce chapitre nous permet de comprendre le conte comme un espace de dialogue, un genre à la frontière de différentes cultures. Le troisième chapitre va revenir sur les grandes théories autour de l'animalité et de l'humanité aux temps modernes. Après avoir développé leurs origines, nous verrons aussi qu'elles s'illustrent et se confrontent au sein même de nos recueils à travers nos deux premières figures à la frontière : l'homme bestialisé et l'animal humanisé. Enfin, les deux derniers chapitres vont analyser plus en détail différents contes présentant des figures entre homme et animal. Le chapitre quatre se penchera sur les métamorphoses entre homme et animal et le chapitre cinq sur les monstres hybrides, avec une focalisation sur l'homme sauvage, l'ogre et le satyre.

¹⁴³ FOURNY Marie-Christine, « La frontière comme espace liminal. Proposition pour analyser l'émergence d'une figure de la frontière mobile dans le contexte alpin », dans *Journal of Alpine Research/Revue de géographie alpine*, n° 101/2, 2013, p. 1-13.

¹⁴⁴ DORMEAU Lena, « Pour une épistémologie liminale », sur *Hypothèses.org*, le 11/03/2020, < <https://reflexivites.hypotheses.org/11594> > (consulté le 08/05/2021).

¹⁴⁵ PARKER Bradley J. et RODSETH Lars, « Introduction : Theoretical Considerations in the Study of Frontiers », *op. cit.*, p. 3-23.

¹⁴⁶ PATERA Teodoro, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies de Tristan », dans *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, 35/2014, p. 1-18.

2. Le conte : ses origines, ses particularités, sa complexité

Le conte est un style de récit qui parle à tous et que tout le monde connaît. Les récits du Petit Chaperon Rouge, de la Belle et la Bête ou encore du Chat Botté ont bercé nombre d'entre nous et l'on peut affirmer sans trop de crainte qu'ils font partie de notre culture. Cependant, ce genre littéraire qui nous semble bien connu est en réalité bien plus mystérieux qu'il n'y paraît. Avant de se pencher sur l'analyse même des œuvres de Basile et Straparola, il est important d'interroger le genre littéraire qu'ils utilisent¹. En effet, les études sur les contes sont extrêmement nombreuses et viennent de tous les champs disciplinaires : littérature, linguistique, folklorisme, psychanalyse, etc. Les historiens, quant à eux, bien qu'utilisant les contes dans certains travaux, se sont fait assez discrets dans les nombreuses discussions qui agitent l'étude des contes. Afin de mieux comprendre nos sources, il est judicieux de se plonger dans les débats compliqués autour du conte, ainsi que dans les nombreux points toujours obscurs à son sujet. Le but de ce chapitre est donc de se plonger dans la littérature abondante à son sujet afin de répondre à plusieurs questions : d'où vient-il ? Quel est son rapport avec l'oralité ? Quelles sont ses caractéristiques ?

L'utilisation que nous allons faire dans ce chapitre des cadres et des concepts littéraires semble inévitable dans un travail sur le conte, un genre prisé par les études de lettres modernes. En effet, historiens et littéraires travaillent ensemble sur les mêmes sources, malgré des approches différentes. La littérature est souvent considérée comme une porte d'entrée dans la culture d'une époque². En l'analysant finement, l'historien peut réussir à en dégager des croyances perdues, des paysages mentaux, des archétypes qui révèlent une forme d'organisation sociale, etc. De plus, la littérature peut être considérée comme une forme de témoignage de son auteur à propos de son époque. A travers toutes une série de normes intériorisées qu'il convient de décoder, les récits littéraires témoignent du vécu de leurs auteurs, notamment de leurs

¹ La notion de genre littéraire est cependant contestable, notamment parce que les nombreux emprunts des types de récits entre eux rendent difficile de les catégoriser. Dès lors, certaines histoires placées dans la catégorie des contes (comme par exemple le Chat Botté, qui connaît une version chez Straparola avec l'histoire de Constantino Fortunato et chez Basile avec l'histoire de Cagliuso) empruntent autant à la légende et à la fable qu'au conte. ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale, op. cit.*, p. 14-15. D'un point de vue plus pragmatique, il est difficile de déjà parler de genre littéraire à part entière avec Straparola. Ce dernier a surtout sélectionné des récits de type « conte merveilleux » dans un recueil qui est plutôt dans la tradition boccacienne. Même si beaucoup voient dans le livre de Basile le premier recueil de contes, c'est surtout aux auteurs français comme Charles Perrault qu'on attribue la véritable formalisation et pérennisation du genre tel qu'on le connaît en littérature aujourd'hui. BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 123, n°490, 2010, p. 426-446. CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 58-67.

² LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010, p. 58-102.

expériences de la guerre, de la famine et de la maladie³. Pour cela, il faut prendre en compte le contexte socio-politique et littéraire. En effet, l'historien doit aussi s'intéresser à la littérature en elle-même, à son statut, son utilisation, ses publics et ses acteurs afin de véritablement saisir ce qu'elle dit sur une époque. Les pratiques littéraire, l'institution culturelle, la réception et la propagation des livres sont autant d'éléments qui nous en disent autant que le contenu même du livre⁴.

a) L'origine des contes

D'où viennent les contes ? En tant qu'historien, le premier réflexe est souvent d'étudier d'où vient notre source, autant chronologiquement que géographiquement. Pour les contes, certains proposent comme premier conte retrouvé un papyrus égyptien datant du XII^e siècle avant notre ère. Ce premier conte est nommé « *The Tale of the Two Brothers* » par Elizabeth d'Orbiney qui en fait l'acquisition en 1852⁵.

Néanmoins, beaucoup de chercheurs voient l'origine du conte en des temps immémoriaux⁶. En effet, même si l'histoire des deux frères est le conte écrit le plus ancien que l'on ait retrouvé, nous n'avons évidemment aucune trace des contes racontés. Ainsi, pour Jack Zipes, l'origine du conte se confond avec celle de l'humanité, puisque le conte, ainsi que la faculté de raconter des histoires en général, vient d'un besoin pour l'homme de verbaliser un monde et un vécu complexe, lui permettant ainsi de mieux s'adapter à son environnement⁷.

En plus de cette origine chronologique impossible à situer, le conte a aussi la particularité de ne pas avoir d'origine géographique bien définie. En effet, comme l'ouvrage collectif *Fairy Tale World* le montre, on retrouve des récits que l'on peut relier au conte partout où l'on trouve des cultures humaines. Ainsi, on retrouve aussi des contes similaires en Afrique, Asie, Moyen-Orient, etc⁸. Certains mythes mésoaméricains se rapprochent aussi du style du

³ JOUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas, *Histoire, Littérature, Témoignage. Ecrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009, p. 10-19. On pourrait par exemple considérer que le récit cadre de la princesse en exil chez Straparola témoigne de son propre exil dans la cité de Venise, lui qui est originaire de la région de Bergame.

⁴ LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, op. cit., p. 58-102.

⁵ TEVERSON Andrew, « Introduction : The fairy tale and the world », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, *ibid.*, p. 1-15.

⁶ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit., p. 8.

⁷ ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale*, op. cit., p. 20-22.

⁸ FINNEGAN Ruth, « Fairy tale in Africa : A contrast of centuries », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, op. cit., p. 105-108. MAZOLPH Ulrich, « The Middle Eastern world's contribution to fairy-tale history », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, *ibid.*, p. 45-57. NAITHANI Sadhana, « Fairy-tale worlds of South Asia », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, *ibid.*, p. 299-308.

conte⁹. Des chercheurs ont trouvé un conte chinois du IX^e siècle qui semble être une vision primitive du conte européen de Cendrillon. Certains auteurs avancent alors que celui-ci aurait été amené en Europe par les jésuites et les marchands au XVII^e siècle, amenant ainsi la question tout aussi épineuse de la transmission et propagation du conte¹⁰.

A cause de son caractère universel et de son origine floue, le conte se confond parfois avec d'autres styles du même acabit, comme le mythe ou la légende. Même si tous les auteurs ne se risquent pas à l'exercice périlleux de leur différenciation, notons certains points qui varient entre ces types de récits. La légende, tout d'abord, a un rôle d'explication historique d'un lieu ou d'un nom, que le conte n'a pas¹¹. Le mythe, lui, traite de la création du monde ou d'autres questions métaphysiques et cosmologiques, alors que le conte a plutôt une dimension morale ou sociale¹². En bref, ils varient sur des questions de contenu, mais restent proches sur plusieurs autres aspects, comme leur origine universelle et intemporelle. Le mythe est largement étudié par les anthropologues, à partir de Claude Lévi-Strauss. Celui-ci voit le mythe comme étant une création de ce qu'il appelle l'Esprit humain, une sorte d'inconscient collectif, immuable et commun à tous les êtres humains, d'où la génération spontanée de ceux-ci. Ces mythes seraient créés par cet Esprit humain pour rendre le monde sensible plus intelligible pour l'Homme¹³. Même s'il ne parle pas d'Esprit humain ou d'inconscient collectif, cette vision rappelle la théorie de la verbalisation du réel de Jack Zipes évoquée plus haut. Ce dernier explique la génération spontanée et universelle du conte par le fait que les hommes vivent des événements similaires (comme la chasse, la procréation, le meurtre, l'abandon d'un enfant, le viol d'une femme, etc.) et que donc ils les verbalisent aussi de manière similaire. Certaines figures ou certains concepts dans les contes, même s'ils connaissent des variations, sont donc universels¹⁴.

⁹ BIERHORST John, « Myths and folktales in Latin America », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, *ibid.*, p. 199-209.

¹⁰ TEVERSON Andrew, « Introduction : The fairy tale and the world », *op. cit.*, p. 1-15.

¹¹ BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », *op. cit.*, p. 426-446.

¹² SIGANOS André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 15-22.

¹³ On ressent ici la forte influence de la pensée de Durkheim sur Lévi-Strauss. Sur la question de l'écriture comme expression de cet inconscient et donc comme miroir de l'intellect humain, on retrouve aussi des points communs avec le formalisme russe (dont Vladimir Propp fait partie). En considérant que Tzvetan Todorov introduit cette école en France à l'époque où Lévi-Strauss rédige ses *Mythologiques*, il est probable que ce dernier ait été influencé par ces théories, d'autant plus qu'il est alors ami avec un autre auteur de cette école : Roman Jakobson. DUBUISSON Daniel, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993, p. 134-141. MATONTI Frédérique, « Première réceptions françaises du formalisme », dans *Communications*, 2018/2, n° 103, p. 41-53.

¹⁴ Malgré certains points communs entre Lévi-Strauss et Zipes, notons que ce dernier ne cite pas l'anthropologue. S'il s'agit d'une influence, elle est alors inconsciente ou ignorée. ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 27-31.

Que le conte se confonde ou non avec le mythe, l'idée d'une génération spontanée est donc une des théories sur son apparition. Cependant elle n'est pas la seule. Dans le même rapport ambigu aux mythes, des chercheurs ont avancé l'idée que les contes seraient des évolutions des mythes ancestraux. Pour Nicole Belmont, le mythe et le conte entretiennent des rapports étroits, et les contes conservent des figures mythiques et des interrogations cosmologiques, mais plus cryptées¹⁵. D'autres encore voient les contes comme un style typiquement asiatique. Contrairement aux fables qui sont propres à l'Europe, les premiers contes seraient selon eux originaires d'Inde¹⁶. Cette origine mystérieuse des contes, qui semblent se répéter partout sans que l'on ait systématiquement des traces de propagation ou de création, est notamment évoquée par l'éditeur du XIX^e de Straparola, Pierre Jannet¹⁷ :

« Même en admettant que des récits ayant l'analogie entre eux aient pu naître spontanément dans des lieux différents et des époques éloignées, la ressemblance est tellement frappante, qu'il est impossible de nier l'existence d'une source commune à un grand nombre de contes, alors même qu'il est difficile de s'expliquer par quelle voie le récit primitif est parvenu à la connoissance du conteur plus moderne. (...) Traduction perdue, imitation ignorée, récit oral »

Cette relative universalité du conte a mené à de nombreuses études parmi les folkloristes, et deux de celles-ci ont encore énormément de poids dans les études sur les contes aujourd'hui. La première vient du formaliste russe Vladimir Propp et son livre *Morphologie du conte*, publié en 1928 en russe et surtout utilisé en Occident à partir de ses premières traductions en 1958 (en anglais) et 1965 (en français). Dans celui-ci, Propp découpe le conte en « fonctions » (un acte d'un personnage, déterminé par son incidence sur le reste de la narration)¹⁸. Il détermine 31 fonctions différentes, et l'étude de leur agencement au sein des différents contes permet de classer ceux-ci¹⁹. La deuxième grande étude est celle du chercheur de l'école finnoise Antti Aarne et de son collègue américain Stith Thompson, *The Types of Folktales*. La première version, par Aarne seul, sort en 1910. Elle sera traduite et augmentée par Thompson en 1928 et en 1961. Dans ce livre, les auteurs cherchent à classer les contes selon

¹⁵ BELMONT Nicole, « Conte merveilleux et mythe latent », dans *Ethnologie française*, t. 23, n° 1, 1993, p. 74-81.

¹⁶ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit, p. 19-21.

¹⁷ STRAPAROLA, *Facétieuses Nuicts*, t. 1, p. V-VI.

¹⁸ MAGGI Armando, *Preserving the Spell. Basile's Tale of Tales and Its Afterlife in Fairy-Tale Tradition*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2015, p. 19.

¹⁹ PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, p. 26.

leur type et les motifs utilisés. Sur base de ces critères, ils créent un système de classification des contes, autour de contes-types (par exemple, le conte-type de Blanche-Neige comprend toutes les variations connues autour de ce conte). Ce système sera amélioré et augmenté en 2004 par le chercheur allemand Hans-Jorg Uther dans son ouvrage *The Types of International Folktales*²⁰, donnant naissance au système de classement de contes ATU, toujours en vigueur dans de nombreuses études sur le sujet. Ces deux systèmes (ATU et le découpage en fonction de Propp) s'opposent sur certains points. Par exemple, Propp critique Aarne-Thompson pour le manque de diversité de leur échantillon (ce qui sera corrigé par Uther par la suite) mais surtout car cette répartition en motif n'est pas assez rigoureuse comparée à son découpage en fonction. Pour lui, les contes ne doivent pas être analysés individuellement et comparés entre eux, mais doivent plutôt être vus comme un ensemble dont les différentes composantes sont extrêmement proches les unes des autres (et dont les seules différences sont l'agencement des fonctions)²¹.

Bien que ces systèmes soient intéressants dans leur but de structurer et classer la quantité colossale de récits s'apparentant au style du conte, il est important de témoigner aussi de leurs limites ainsi que de l'impasse dans laquelle ils placent l'historien. Ces deux systèmes de classification s'affrontent mais ont en commun le fait d'avoir une approche totalisante ou universalisante du conte. Leur but est de faire rentrer un maximum de récits dans la case du conte, d'étudier leurs ressemblances, de repérer les variations entre tel et tel motif ou structure, etc. Plusieurs chercheurs ont récemment critiqué cette tentative de réunion forcée de récits d'un genre trop varié pour être structurés ainsi. En comparant systématiquement tous les contes, Propp et le système ATU empêchent d'analyser chaque conte pour lui-même et d'en saisir les spécificités²². En effet, cette approche universalisante du conte le déracine de tout contexte socio-historique et de la production littéraire de son époque, chaque conte ne devenant plus que la variation d'un autre, qu'importe leur lieu et leur époque. Ce genre de perceptions du style mènent à des comparaisons, certes intéressantes, mais dénuées de toute étude sur le contexte de production du conte (par exemple des analyses entre la version chinoise du IX^e siècle de Cendrillon et des versions européennes contemporaines). Ute Heidmann et Jean-Michel Adam

²⁰ Celui-ci comble en effet certaines lacunes dans l'échantillon d'étude de Aarne et Thompson. Il élargi le répertoire de contes, en y intégrant des contes non-européens, des contes écrits antérieurs au XIX^e siècle (Aarne et Thompson se basaient principalement sur les grandes anthologies de soi-disant tradition orale du XIX^e) ou encore des contes de cultures européennes minoritaires (comme des contes basques). Uther Hans-Jorg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2004, p. 7-11.

²¹ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit., p. 22-23.

²² MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, op. cit., p. 19-20.

ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit., p. 14.

critiquent cette approche dans d'autres ouvrages qui s'inspirent du système ATU. Par exemple, le catalogue du conte français de Paul Delarue²³ prend des contes récents comme récit de référence, et voit dans des contes plus anciens des « versions » (dans le sens de variations) dudit conte, preuve des anachronismes que peut engendrer cette hiérarchie entre les versions²⁴. Les outils des folkloristes, considérés par beaucoup comme des bases indispensables dans l'étude des contes, peuvent donc être intéressants pour l'historien mais doivent être utilisés avec la plus grande attention afin de ne pas tomber dans cette démarche universalisante et de conserver l'étude du contexte de chaque conte.

b) La tension entre l'oral et l'écrit

Les recueils de contes célèbres, particulièrement celui des frères Grimm, ont longtemps été vus comme des recueils d'histoire populaire et orale. Les Grimm eux-mêmes disent avoir récupéré leurs contes de la bouche de leur nourrice²⁵. On a donc souvent vu ces recueils comme le résultat de « cueillette » auprès de vieilles dames, en insistant sur le fait que ces histoires trouvent leurs racines dans une mémoire ancienne²⁶. Cette définition du conte est cependant fortement enracinée dans l'esprit du XIX^e siècle et cherche à en faire un genre national et romantique²⁷. Les Grimm et leur vision du conte font partie de cet intérêt croissant pour la culture populaire (issue d'un Moyen Âge imaginé) et folklorique de la fin du XVIII^e et au début du XIX^e. Bien au-delà des contes, il y a alors une sorte de fascination presque exotique pour la chanson, la poésie ou encore les événements populaires (comme la célébration du Midsommar dans les pays nordiques). Ce mouvement romantique célèbre le peuple comme un esprit créateur. On voit alors ce peuple comme une source de la nation, source à laquelle il faudrait retourner pour s'opposer à la culture des lettrés urbains²⁸. Retourner à ce conte, issu du « petit peuple », ayant des rapports différents à la spiritualité et à la magie, serait donc le moyen de retrouver une forme de sagesse populaire que les intellectuels auraient perdue²⁹. Ce mouvement

²³ DELARUE Paul et TÈNÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions en France et des pays de langue française d'outre-mer, Nouvelle édition en un seul volume*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

²⁴ HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 32.

²⁵ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, *op. cit.*, p. 16-18.

²⁶ DEFANCE Anne, « Les premiers recueils de contes de fée », dans *Féeries*, n°1, 2003, p. 27-48.

²⁷ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, *op. cit.*, p. 23-25.

²⁸ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Farnham/Burlington, 3e éd., Ashgate, 2009, p. 33-45.

²⁹ MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, *op. cit.*, p. 13. On peut noter que cette tendance à voir dans les cultures orales des sociétés « primitives » idéalisées et des remèdes à la corruption de la culture écrite est récurrente. L'anthropologue Jack Goody qui a travaillé sur les questions d'oralité et de littérarité dans différentes cultures européennes et africaines souligne déjà cette tension. GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 295-304.

de redécouverte du populaire, dont le conte ferait partie, est un mouvement d'intellectuels qui viennent s'opposer au classicisme et aux Lumières (la tradition plutôt que la raison est d'ailleurs un argument des frères Grimm eux-mêmes)³⁰.

Depuis lors, cette idée d'une origine exclusivement populaire, même si elle est toujours propagée par certains³¹, est aujourd'hui obsolète. De nombreux chercheurs ont démontré que le conte entretient aussi des rapports avec l'écrit et que les Grimm s'inspirent en réalité de nombreuses sources écrites, dont Straparola et Basile, mais aussi des recueils médiévaux³². Cependant, le rapport entre oralité et écrit dans le genre du conte est toujours sujet à débat. En effet, la chercheuse Ruth Bottigheimer défend l'idée que les contes ne sont pas issus de la foule, mais bien de personnalités précises. Pour elle, Straparola, étant le premier à poser certains contes par écrits, en est tout simplement l'inventeur. Il serait à l'origine de styles de contes particuliers, reliés au contexte historique et économique de Venise : les *rise tales* et *restauration tales*. Comme leurs noms l'indiquent, ces contes racontent le passage de l'état de pauvreté à celui de richesse d'un individu grâce à des moyens magiques (*rise tales*) ou alors la restauration du statut d'un personnage anciennement haut placé qui aurait dégringolé l'échelle sociale pour des raisons diverses (*restauration tales*). Pour Bottigheimer ces contes correspondent parfaitement aux aspirations de richesse de toute une série de jeunes vénitiens issus d'une classe moyenne urbaine (principalement des artisans ou des petits commerçants) à l'époque³³. En plus de voir Straparola comme le précurseur de toute une série de contes, Bottigheimer s'attaque à l'origine orale de ceux-ci, critiquant à la fois leur étude, qui serait une piste vouée à l'échec, ainsi que l'intérêt de leur contribution aux contes écrits, ceux-ci étant un genre séparé.

Ces affirmations ont fait réagir plusieurs chercheurs, qui lui ont répondu dans un numéro du *Journal of American Folklore*³⁴. Ils pointent du doigt certains manques dans la méthodologie de Bottigheimer mais ils tentent surtout de démontrer que l'existence de ces contes est antérieure à Straparola, que ce soit dans la tradition littéraire ou orale. Même si celle-ci ne laisse que peu de sources, cela ne signifie pas que ses liens avec les contes écrits sont inexistantes. Par exemple, Ziolkowski met en avant les similarités entre des contes de Straparola et des poèmes

³⁰ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, op. cit., p. 33-45.

³¹ HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 33-34.

³² MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, op. cit., p. 9-12. ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit., p. 4-8.

³³ BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather*, op. cit., p. 9-27.

³⁴ BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », op. cit., p. 426-446. ZIOLKOWSKI Jan, « Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 123, n°490, 2010, p. 377-397. VAZ DA SILVA Francisco, « The Invention of Fairy Tales », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 123, n°490, 2010, p. 398-427.

ou histoires latines médiévales³⁵. Même si ces auteurs ne minimisent pas l'importance de Straparola dans l'histoire du conte, ils préfèrent le placer dans un continuum et un enchevêtrement entre oral et écrit, plutôt que comme un point de départ³⁶.

En général, dans l'étude du conte, les idées de Bottigheimer sont relativement minoritaires, et les différents chercheurs s'accordent plutôt à dire que le conte entretient des rapports nombreux et complexes avec l'oralité et la littérature, trouvant sa source dans l'un comme dans l'autre. Les deux ensembles sont loin d'être incompatibles. Au contraire, ils sont poreux et entretiennent un dialogue fécond³⁷. Ziolkowski et Maggi reprennent notamment les concepts de Rudolf Schenda de *semiliterate* et *semi-oral* comme exemples des échanges possibles entre les contes écrits et les contes oraux³⁸.

Si cette question de l'oralité et de la littérature est si importante, c'est parce qu'elle induit la question du public émetteur et du public cible du conte³⁹. En effet, autour de cette question se joue aussi la question plus large de la stratification sociale et culturelle autour de l'apprentissage et de la pratique des lettres. Le fait de savoir lire et écrire est souvent rattaché à ce que l'on appelle alors la « grande tradition », la culture des élites, encore plus s'il s'agit du latin⁴⁰. L'oralité serait en revanche plutôt l'apanage de la « petite tradition », comprenez par-là la tradition du « bas peuple » et de la paysannerie.

Cependant, tout comme la littérature et l'oralité se mélangent, ces deux traditions sont loin d'être monolithiques. Tout d'abord, il faut préciser qu'il n'existe pas une « petite tradition », mais plusieurs. La paysannerie par exemple, connaît une stratification en son sein

³⁵ Citons comme exemple les similitudes entre le conte de Scarpafico et le fabliau « Versus de Unibove » du XI^e siècle, ou entre le conte du roi porc de Straparola avec le poème latin « Asinarius », datant des années 1200. ZIOLKOWSKI Jan, « Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions », *op. cit.*, p. 377-397.

³⁶ ZIOLKOWSKI Jan, *ibid.*, p. 377-397. BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », *op. cit.*, p. 426-446.

³⁷ Parmi les défenseurs de cette vision du conte, nous pouvons citer ces auteurs : MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, *op. cit.*, p. 31-32. BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », *op. cit.*, p. 426-446. HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes*, *op. cit.*, p. 24-25. ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, *op. cit.*, p. 29-34. ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », dans *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, 2009, p. 7-31. CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », *op. cit.*, p. 58-67.

³⁸ Le processus *semiliterate* désigne une situation où une personne lettrée (comme un maître d'école par exemple) lit à voix haut un texte écrit pour des gens illettrés. Le processus *semi-oral* désigne la répétition à d'autres personnes d'éléments lus dans un périodique ou un almanach. Les deux désignent des manières dont la littérature peut aussi influencer des personnes, même si elles-mêmes ne savent pas lire. SCHENDA Rudolf, trad. BOTTIGHEIMER Ruth, « Semiliterate and Semi-Oral Processes », dans *Marvels & Tales*, vol. 21, n°1, 2007, p. 127-140.

³⁹ En plus de cette différenciation, on peut aussi ajouter que l'écrit a tendance à figer, conserver les valeurs d'un groupe, là où l'oral est par contre beaucoup plus dynamique et encourage aux changements, inconsistances, fluctuations, etc. MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, *op. cit.*, p. 34-35.

⁴⁰ Il faut néanmoins ajouter qu'au XVI^e siècle toute une partie de la noblesse n'est pas lettrée, et est donc, sur certains aspects, plus proche de la petite tradition que de la grande. BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, *op. cit.*, p. 49-56.

(il y a une différence énorme entre un ouvrier journalier et un propriétaire terrien). On peut aussi évoquer les nombreuses cultures de groupes sociaux définies autrement que par leur situation économique (on peut par exemple parler de culture des femmes, de culture des guildes urbaines, de culture gitane, etc.). Toutes ces différentes cultures coexistent et peuvent se superposer les unes aux autres. De plus, les frontières entre les cultures « hautes » et « basses » ne sont pas strictement définies. On a par exemple dans les villes toute une série de personnes qui peuvent être lettrées (que ce soit uniquement pour les langues vernaculaires ou aussi avec le latin) sans pour autant faire partie d'une élite. Cette sorte de classe moyenne fait jonction entre les cultures dites « grandes » et « petites ». En plus de ne pas être fixes, ces mêmes frontières sont poreuses et les cultures s'interpénètrent. On a par exemple des textes littéraires qui sont tirés d'histoire orale et populaire, et qui peuvent retourner, souvent avec des modifications, aux groupes d'où elles viennent, par les processus *semiliterate* ou *semi-oral* décrits plus haut. Dans cette transmission entre les groupes sociaux, les femmes jouent un rôle de premier plan. En tant que groupe non hégémonique, elles disposent de réseaux où les frontières sont moins fortes et où la mixité est plus grande. Par exemple, les nourrices et les servantes sont souvent en contact avec des dames issues de milieux plus nantis. De plus, l'éducation des femmes étant souvent mise au second plan par rapport à celle des hommes, celles-ci se sont appropriées la transmission orale, au point qu'elles finissent par être considérées comme ses gardiennes. Dès lors, elles jouent un rôle important dans le passage des histoires entre les cultures⁴¹. Enfin, il y a aussi toute une série de groupes itinérants (qu'ils soient professionnels comme les *canterini* italiens⁴² ou les bateleurs français, ou amateurs comme les mendiants, les soldats, etc.) qui vont faire voyager les différents récits géographiquement⁴³.

Le conte et les pratiques qui l'entourent s'inscrivent exactement dans ces aller-retours entre les différentes cultures. Ils s'inscrivent aussi dans toute une série de pratiques de l'oralité. Dans plusieurs pays d'Europe des temps modernes, le temps après le repas ou la veillée avant

⁴¹ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, *op. cit.*, p. 82-84. Notons que l'importance de la femme dans la transmission du conte se remarque dans celui-ci. En effet, les contes sont souvent présentés comme recueillis auprès de femmes, que ce soit chez Grimm, ou même chez Boccace. De plus, dans le récit cadre la narration des contes est souvent laissée à des femmes, comme chez Straparola où ce sont dix jeunes femmes nanties, ou chez Basile où ce sont dix femmes vieilles et laides. On retrouve déjà ce rôle de la femme comme conteuse dans des contes bien plus anciens, comme dans l'Ane d'Or d'Apulée. WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, New-York, Farrar/Straus & Giroux, 1995, p. 12-17. EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, *op. cit.*, p. 92-94.

⁴² Notons à leur sujet qu'ils sont décrits comme semi-cultivés par Carlo Donà, à la frontière entre culture orale et lettrée. De plus, certaines de leurs histoires utilisent le registre merveilleux, de la même manière que le conte de fée. DONA Carlo, « Les « Cantari » et la tradition écrite du conte populaire », dans *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 20/2010, p. 225-243. CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », *op. cit.*, p. 58-67.

⁴³ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, *op. cit.*, p. 72-79.

le coucher sont des moments où l'on débat, où l'on discute et où on lit ou raconte des histoires, notamment des contes⁴⁴. On peut notamment citer l'auteur vénitien Andrea Calmo qui évoque dans sa correspondance un de ces moments d'échange⁴⁵. Le conte est donc raconté ou lu, et cette part importante de son identité se retrouve dans plusieurs de ses aspects écrits. Plusieurs auteurs montrent notamment que le récit-cadre, présent chez Basile et Straparola, est un moyen de verbaliser l'oralité et de la mettre en scène⁴⁶. Les *piacevoli notti* de Straparola présentent toute une série de jeunes gens de bonne famille qui se réunissent chaque soir sur l'île de Murano (proche de Venise) afin de changer les idées à une princesse en exil⁴⁷. Chez Basile, plusieurs vieilles dames viennent raconter des histoires afin de combler l'insatiable désir de divertissement d'une reine imposteuse⁴⁸. On le voit donc, cette utilisation orale du conte est aussi mise en scène dans nos sources. Pour plusieurs chercheurs, cela atteste de l'importance de ce type de communication du conte. D'après Armando Maggi, le style même d'écriture de Basile témoigne de son attachement à l'oralité, ainsi qu'au style baroque, qui entretient lui-même une tension entre oral et écrit avec une prose pleine de répétitions, d'hyperboles, de métaphores longues et complexes, etc. Selon lui, on a plus l'impression d'entendre Basile que de le lire, alors que Straparola a un style plus « écrit », qui, malgré quelques inflexions orales, se rapproche surtout de la tradition boccacienne⁴⁹. Pour Nicole Belmont, Basile est l'exemple parfait de ce qu'elle appelle la littérature orale, c'est-à-dire un type de littérature qui cherche avant tout à imiter l'oral⁵⁰. Le conte est donc un style qui appartient à la fois à la littérature et à l'oralité, à la fois à la culture des élites comme à la culture des classes plus populaires. Notons que ceci n'est pas forcément étonnant, car les deux partagent des goûts communs. En littérature par exemple, le succès de certains livres comme le *Decameron* de Boccace (qui perdure au XVI^e siècle) ou de certains de ses imitateurs plus récents, mais aussi d'œuvres nouvelles comme les romans picaresques en Espagne (notamment le *Guzman de Alfarache* qui sera un best-seller à la fin du siècle) provoquèrent un véritable enthousiasme bourgeois autour de la lecture. Les goûts de ce nouveau lectorat (et auditoir, si l'on tient compte des processus de Schenda) sont

⁴⁴ DARNIS Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Université de Toulouse, [Thèse de doctorat en Littérature], 2006, p. 174-197. BOTTIGHEIMER Ruth (éd.), *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*, New-York, SUNY Press, 2012, p. 49.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47-50.

⁴⁶ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, t. 1, p. 5-14.

⁴⁸ BASILE, *Le Conte des contes*, p. 36.

⁴⁹ MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, *op. cit.*, p. 33-35.

⁵⁰ BELMONT Nicole, « Lo cunto de li cunti et la tradition orale du conte », dans PICONE Michelangelo et MESSERLI Alfred, *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Angelo Longo editore, 2004, p. 213-222.

assez éclectiques⁵¹ et partagés entre plusieurs classes sociales. Ainsi, les romans de chevalerie, par exemple, sont appréciés des paysans comme des nobles, et certaines sources mettent en scène ces derniers faisant la lecture à des paysans. Ces tenants des « petites et grandes traditions » participent également aux mêmes événements populaires⁵², comme les carnivals et les festivals. Nuançons tout de même, les modalités de leur participation ne sont pas forcément les mêmes⁵³.

c) Un genre impossible à cerner ?

Le conte a donc une origine floue, entretient des liens étroits et compliqués avec d'autres styles comme le mythe, se situe sur la frontière entre oralité et littérarité et peut être relié à la fois à une culture lettrée élitiste comme à une culture orale populaire. Les siècles de commentaires et d'éditions successives n'aident pas non plus à voir clair dans ce genre⁵⁴. Toutes ces composantes font-elles du conte un genre impossible à étudier ? Il est effectivement complexe et impossible à ranger dans une case bien précise, ce qui explique probablement la fascination qu'il crée et les études extrêmement nombreuses à son sujet. En effet, sa complexité est ce qui le rend si intéressant. Le fait qu'il semble présent dans nos cultures depuis des millénaires, qu'il joue sur plusieurs registres et qu'il transcende les classes sociales en fait justement une source idéale pour tenter de saisir les imaginaires de la période dont il est issu.

Une histoire du conte littéraire

Même si l'histoire du conte est complexe, elle n'est pas impossible. On arrive à retracer certains grands contes et leur évolution, sans pour autant tomber dans les interprétations universalisantes des folkloristes. Ainsi, plusieurs auteurs ont fait remarquer que, même si l'on retrouve plusieurs contes ou du moins motifs s'y rapprochant dans les mythologies grecques et romaines⁵⁵, l'influence de l'Antiquité dans les contes se limite surtout à quelques récits clés. Le plus important de ceux-ci est sans conteste les *Métamorphoses* ou *Ane d'Or* d'Apulée, un roman

⁵¹ La découverte de certaines bibliothèques ou les récits de certaines lectures montrent que l'on porte intérêt à des genres variés, allant de la chronique à l'œuvre dévote. DARNIS Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, op. cit., p. 157-160.

⁵² Pour les événements et les croyances populaires, Nicole Belmont estime qu'ils entretiennent des liens étroits avec les mythes, qu'ils en soient l'inspiration ou qu'ils les mettent en scène. Elle montre par-là que le triptyque mythe-conte-croyance populaire a une importance fondamentale et que la compréhension des thèmes et de ses liens permet de saisir la manière de percevoir le monde d'une culture. BELMONT Nicole, « Les Croyances populaires comme récit mythologique », dans *L'Homme*, t. 10, n° 2, 1970, p. 94-108.

⁵³ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, op. cit., p. 50-54.

⁵⁴ HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 26.

⁵⁵ On peut citer par exemple l'histoire de Rhodopis, racontée par Hérodote en grec, ou encore l'histoire de Circée dans l'Odyssée, dont certains motifs rappellent ceux des contes. ANDERSON Graham, « The Prehistory of Fairy Tales », dans CANEPA Nancy L. (éd.), *Teaching Fairy Tales*, op. cit., p. 24-33.

du II^e siècle. Celui-ci présente aussi un récit cadre dans lequel se déroulent plusieurs nouvelles. On retrouve nombre de ses caractéristiques dans les recueils de contes futurs⁵⁶, si bien qu'on le prend souvent comme le premier véritable conte littéraire occidental⁵⁷. En tous les cas, il est certain qu'il a exercé une grande influence sur la culture européenne⁵⁸, et ce dès le début de la Renaissance italienne où il est lu par ses auteurs les plus influents, dont Pétrarque et Boccace. Ce dernier reprend d'ailleurs des contes de l'Ane d'Or dans le *Decameron*⁵⁹. Il est important de noter que ce sont ces deux auteurs, Boccace et Apulée, que l'on considère généralement comme les deux sources de base de Straparola et Basile.

Une deuxième œuvre importante, bien que son impact et sa ressemblance sont souvent considérés comme moindre par les auteurs en comparaison à Apulée, est les *Métamorphoses* d'Ovide. De la même manière qu'Apulée, on retrouve dans ce recueil de poèmes du I^{er} siècle des motifs proches de ceux des contes. Jouissant d'une grande popularité durant le Moyen Âge, l'intérêt pour ce livre ne faiblit pas durant les temps modernes, notamment grâce à la diffusion d'une réécriture française chrétienne du XIV^e siècle, *l'Ovide moralisé*⁶⁰, mais aussi grâce aux éditions humanistes et à leur utilisation dans l'éducation et l'érudition⁶¹. Boccace le cite notamment comme exemple de nouvelles qui peuvent circuler aussi bien dans les cours que chez les paysans⁶².

Les contes étant vus comme reliés à la culture populaire, on a surtout cherché à les retrouver dans la littérature vernaculaire du Moyen Âge, par exemple chez des styles proches comme le fabliau ou le lai⁶³. Cependant, Jan Ziolkowski a démontré dans son livre *Fairy Tales from Before Fairy Tales* qu'on les retrouvait aussi dans la littérature latine médiévale. Même si cela peut sembler étonnant, le latin étant la langue lettrée par excellence, on retrouve des contes entretenant des liens à l'oralité dans certains poèmes latins. Ziolkowski invite donc à remettre

⁵⁶ On peut notamment citer le caractère obscène de ses histoires, qui mettent souvent en scène des personnes des classes populaires (comme chez Straparola), le rapport qu'il entretient avec l'oralité ou encore le fait qu'il soit considéré comme un mélange entre conte, mythe et allégorie. MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, op. cit., p. 36.

⁵⁷ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit, p. 44-45.

⁵⁸ MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, op. cit., p. 37.

⁵⁹ WOLFF Etienne, « Pétrarque et Boccace lecteurs des Métamorphoses d'Apulée », dans BOST-POUDERON Cécile et POUDERON Bernard, *La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Age au début de l'époque classique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, p. 101-109.

⁶⁰ BUSCA Maurizio, « La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles en France », dans *Pratiques et formes littéraires*, n° 17/2020, en ligne, <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199> (consulté le 06/12/2021).

⁶¹ BOVET Dylan, « Le commentaire latin des Métamorphoses d'Ovide : pratiques humanistes et évolutions entre les éditions de Regius-Micyllus (1543) et Burmann-Heinsius (1727) », dans *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 30/2019, p. 111-126.

⁶² BOTTIGHEIMER Ruth (éd.), *Fairy Tales Framed*, op. cit., p. 15-17.

⁶³ EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, op. cit., p. 50-53.

en perspective la frontière fixe que l'on a tendance à tracer entre la culture officielle, qui véhicule aussi la doctrine religieuse, et la culture populaire⁶⁴.

Malgré ces apparitions antérieures, on considère généralement Straparola et Basile comme les premiers auteurs de recueils de contes de fée, comme on en verra au XVII^e siècle avec Perrault, ou au XIX^e siècle avec Andersen et les frères Grimm⁶⁵. Cependant, il faut noter que cette arrivée des contes dans les recueils italiens se fait d'abord par la petite porte, avec Straparola, puisqu'il s'agit d'un genre minoritaire dans son recueil⁶⁶. C'est avec *Lo cunto de Basile*, premier recueil qui est véritablement dédié au genre, que le conte s'impose plus⁶⁷.

Si le celui-ci apparaît alors en Italie, cela est lié au contexte de production littéraire. Le style de la *novella* boccacienne est encore d'actualité et a énormément d'influence sur toute la production de l'époque. Beaucoup de livres reprennent cette configuration en nouvelles, en la réinventant, par exemple en y ajoutant une dimension morale comme chez Girolamo Morlini⁶⁸. L'arrivée des contes merveilleux dans cette tradition de la nouvelle, qui a alors pour habitude de piocher dans des genres différents, allant de la fable à la romance chevaleresque, fait aussi écho à des changements sociaux, économiques et mentaux. Là où les nouvelles typiquement boccaciennes faisaient preuve d'un certain optimisme sur la condition humaine, les aventures se terminant généralement sur une forme d'équilibre, les XVI^e et XVII^e siècles sont ceux du déséquilibre⁶⁹. Les événements de l'époque, comme les conflits religieux, les révoltes paysannes ou encore la prise d'importance des villes, viennent changer la vision du monde des lecteurs⁷⁰. Face aux nombreux changements culturels et intellectuels, on doute alors de la capacité de l'homme à comprendre la réalité qui l'entoure⁷¹. Les contes merveilleux, par leur narration basée sur l'incertitude, la vie des personnages pouvant basculer du jour au lendemain à cause d'interventions surnaturelles, correspondent mieux à la perception changeante des

⁶⁴ Même s'il invite à ne pas tracer une opposition binaire entre les deux, il reconnaît néanmoins les différences et divergences que ces deux cultures peuvent connaître. Par exemple, il est arrivé à plusieurs moments que l'on bannisse les contes de la littérature latine, notamment car ceux-ci mettaient à mal la construction de la foi religieuse, véhiculaient des préceptes antérieurs aux logiques chrétiennes, divertissaient plus qu'ils n'édifiaient, etc. ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, *op. cit.*, p. 34-38.

⁶⁵ BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », *op. cit.*, p. 426-446.

⁶⁶ Sur les 73 contes qui forment l'œuvre de Straparola, on en rattache uniquement 14 au genre du conte de fée. CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », *op. cit.*, p. 58-67.

⁶⁷ BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », *op. cit.*, p. 426-446.

⁶⁸ Straparola reprendra d'ailleurs 23 contes de Morlini dans le deuxième tome des *piacevoli notti*. CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », *op. cit.*, p. 58-67.

⁶⁹ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 53-60.

⁷⁰ ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », *op. cit.*, p. 7-31.

⁷¹ CANEPA Nancy L. « “Quanto ‘nc’è da ccà a lo luoco dove aggio da ire?”: Giambattista Basile's Quest for the Literary Fairy Tale » dans CANEPA Nancy L. (éd.), *Out of the Woods*, *op. cit.*, p. 35-80.

lecteurs du monde qui les entoure, en plus d'apporter de la variété à un style vieillissant⁷². Ils incarnent les anxiétés de l'époque et y répondent en présentant un destin aux mains des forces magiques et des fins généralement rassurantes⁷³. Ajoutons à tout cela les grandes découvertes de ces siècles ; de nouveaux peuples, nouveaux paysages, nouveaux animaux. Toutes ces découvertes, et les évolutions scientifiques qu'elles induisent, accentuent l'idée d'un monde instable, où tout est en changement. Elles viennent aussi insuffler un goût pour le merveilleux, le prodigieux et le fantastique. Le conte de fée, en explorant les thématiques de la métamorphose et du monstre, fait aussi écho à ces bouleversements⁷⁴. Enfin, il est aussi important de citer la proximité qu'entretient l'Italie de l'époque avec le Moyen-Orient. En effet, l'Italie occupe alors une place centrale dans le monde méditerranéen, et Venise d'autant plus grâce aux routes commerciales et à l'imprimerie florissante⁷⁵. L'importante présence vénitienne au Levant, principalement pour des intérêts économiques, a très probablement favorisé les échanges culturels⁷⁶. Or, des recueils de contes perses, comme le *Munes-name*, composé à la fin du XII^e siècle, circulent alors dans les territoires ottomans, et auraient inspiré les auteurs italiens des XVI^e et XVII^e siècles. Pour Ulrich Marzolph, cette influence se remarque dans certains motifs présents dans les recueils orientaux antérieurs à Straparole, comme la figure de la *pari* ou *peri*, la fée perse⁷⁷. Ainsi, les récits populaires européens ont une forte perméabilité avec les cultures ottomanes, perses, voir même indiennes⁷⁸. Le conte littéraire apparaît donc en Italie sur le terreau fertile de la tradition boccacienne, à une époque de changement dans la perception du monde par ses contemporains, en s'inspirant à la fois de folklore oral, d'écrits anciens comme Apulée et Ovide mais aussi de récits étrangers originaires d'Orient.

Mais ce conte merveilleux n'est pas forcément très bien vu lors de son apparition sur la scène littéraire. La vision qu'ont les intellectuels de ce style est en réalité assez mitigée. Boccace lui-même évoque dans le livre XIV de son œuvre *Généalogie des Dieux païens* (*Genealogia deorum gentilium*) le genre du conte. En effet, il tente une typologie des genres de fictions en quatre parties. Le quatrième type de fiction représente les histoires entièrement fausses, avec des ogres, des sorcières et des fées, souvent racontées par les vieilles femmes au coin du feu.

⁷² CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 53-60.

⁷³ CANEPA Nancy L. « “Quanto ‘nc’è da ccà a lo luoco dove aggio da ire?”: Giambattista Basile’s Quest for the Literary Fairy Tale », *op. cit.*, p. 35-80.

⁷⁴ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, *op. cit.*, p. 4-18. CANEPA Nancy L. « “Quanto ‘nc’è da ccà a lo luoco dove aggio da ire?”: Giambattista Basile’s Quest for the Literary Fairy Tale », *op. cit.*, p. 35-80.

⁷⁵ ZIOLKOWSKI Jan, « Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions », *op. cit.*, p. 377-397.

⁷⁶ SIMON Bruno, « Contribution à l'étude du commerce vénitien dans l'Empire Ottoman au milieu du XVI^e siècle (1558-1560) » dans *Mélanges de l'école française de Rome*, 96/2, 1984, p. 973-1020.

⁷⁷ MAZOLPH Ulrich, « The Middle Eastern world’s contribution to fairy-tale history », *op. cit.*, p. 45-57.

⁷⁸ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, *op. cit.*, p. 90-91.

On le devine, il s'agit du conte de fée. Son attitude face à ce genre est elle-même ambiguë. Dans le chapitre neuf, il cherche à décourager d'écrire de tels histoires, à cause de l'absence de vérité. En revanche, dans le chapitre 10, il défend le genre, en argumentant qu'il peut avoir une valeur éducative allégorique, notamment pour les esprits faibles comme les femmes⁷⁹. Au vu de l'influence de Boccace sur la littérature italienne du XVI^e et XVII^e, il n'est pas étonnant de voir que son ouvrage a largement voyagé et est toujours réédité à l'époque de nos auteurs, et que son argumentaire soit sans cesse réutilisé. Le conte est ainsi partagé entre l'amour pour ce genre porté par un bon nombre de personnes et l'idée qu'il ne présente aucune valeur littéraire ou sociale. Beaucoup de commentaires décrivent alors son aspect lascif et immoral, et les débats tournent principalement sur son utilité⁸⁰. Cette question est extrêmement importante, et le deviendra encore plus avec la Contre-Réforme dans la seconde moitié du XVI^e siècle. La littérature doit avoir une utilité, et principalement une utilité morale⁸¹. On se questionne sur son utilisation dans l'éducation, à la manière des fables. Or, pour beaucoup de lecteurs de l'époque, le conte est dépourvu des vérités allégoriques que Boccace utilisait pour sa défense⁸².

En plus du contexte littéraire italien, il est aussi intéressant de se plonger brièvement dans les contextes plus régionaux de nos deux auteurs. Bien que l'on ne sache pratiquement rien de lui⁸³, Straparola aurait rédigé les *Piacevoli Notti* en résidant à Venise, après avoir fui sa région natale de Bergame, alors en proie aux guerres d'Italie et à des changements de régimes incessants. Venise, appelée « la Sérénissime », mérite relativement bien sa réputation de ville riche et libérale durant la première partie du XVI^e siècle. Elle est alors une des plus grandes puissances commerciales européennes, même si certains concurrents, comme le Portugal, commencent à émerger. La ville est effectivement riche et relativement épargnée par les conflits qui ravagent le nord de l'Italie au XVI^e siècle, sa population connaît alors une forte croissance durant tout le XVI^e siècle. Alors que cette nouvelle population, principalement composée d'artisans, vit dans une situation économique instable, le pouvoir est concentré entre les mains de quelques familles nobles, limitant dès lors les opportunités d'élévation sociale⁸⁴.

⁷⁹ On retrouve ici la dimension genrée du conte. En plus d'être un genre dédié aux femmes par sa transmission, il l'est aussi par son contenu, qui n'est pas digne d'un homme. Notons cependant que même si le conte est considéré comme un genre de femme par certains auteurs modernes, rien ne nous laisse penser chez Basile et Straparola qu'il ait été écrit pour ce public spécifiquement, bien au contraire, ni même que son lectorat ait été essentiellement féminin. ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », *op. cit.*, p. 7-31

⁸⁰ BOTTIGHEIMER Ruth (éd.), *Fairy Tales Framed*, *op. cit.*, p. 14-16.

⁸¹ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 54.

⁸² BOTTIGHEIMER Ruth (éd.), *Fairy Tales Framed*, *op. cit.*, p. 55-61.

⁸³ Bottigheimer tente une biographie en partie imaginée dans son ouvrage : BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather*, *op. cit.*, p. 46-58.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 17-19 et 53-65.

Pour ce qui est de Naples, à l'époque de Basile, elle est alors sous la domination de la couronne d'Espagne depuis 1506. Son paysage socio-économique suivant les tendances générales de l'Europe (avec une noblesse féodale dans les milieux plus ruraux et la montée d'une forme de classe moyenne d'artisans et d'intellectuels dans les villes), elle est touchée par des difficultés économiques et politiques au début du XVII^e siècle, causées notamment par le déclin de l'Espagne sur la scène internationale ainsi que le début de la guerre de 30 ans en 1618. Alors que toute l'Europe est touchée par cette conjoncture défavorable, le sud de l'Italie est caractérisé par un processus de « reféodalisation », les titres de noblesse étant vendus pour renflouer les caisses de l'Etat, et les groupes ne pouvant accéder à ces titres étant écartés du pouvoir. La prise d'importance de ces pouvoirs de l'aristocratie (qui, paradoxalement, en se multipliant ne fait que s'appauvrir) fait évidemment face à des protestations de la bourgeoisie urbaine, qui se retrouve mise à l'écart de tout pouvoir politique. De plus, le vice-royaume de Naples doit alors faire face à de nouvelles taxes pour soutenir la guerre qui se déroule dans le centre de l'Europe, rendant la situation socio-économique encore plus tendue et instable. Sans nous attarder longuement sur la vie de Basile⁸⁵, son œuvre *Lo cunto de li cunti*, publiée post-mortem par sa sœur, est composée à la fin de sa vie, alors qu'il est au service de différentes cours du royaume de Naples, comme à Montemarano, Zuncoli ou Acerenza⁸⁶.

Nos deux auteurs évoluent dans des contextes différents, mais à quel public chacun s'adresse-t-il ? Canepa argue que le public principal de Basile se trouve dans les différentes cours autour de Naples. En effet, Basile étant lui-même originaire de cet univers, Canepa voit dans ses contes un reflet de la vie de courtois, et une critique de la compétition et de l'hypocrisie qui y sont à l'œuvre⁸⁷. Bottigheimer, qui a surtout travaillé sur Straparola, défend que les contes de ce dernier sont avant tout destinés et lus dans des milieux plus populaires, principalement chez les artisans et petits commerçants de la ville de Venise, ce qui colle mieux à sa thèse du conte comme rêve d'élévation sociale⁸⁸. On peut donc voir que chaque spécialiste, Canepa pour Basile et Bottigheimer pour Straparola, défend un public privilégié différent pour son auteur. Tous deux écrivent pour un milieu urbain lettré, Straparola pour les plus populaires et Basile pour les plus aisés. Cependant, cette distinction dans le public cible de Straparola et celui de Basile n'est qu'une supposition basée sur le contenu de chaque recueil. Canepa et

⁸⁵ A ce sujet, mais aussi sur son rapport aux différentes académies, des institutions culturelles et intellectuelles italiennes, voir CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 39-52 et CANEPA Nancy L., « From Court to Forest: The Literary Itineraries of Giambattista Basile », *op. cit.*, p. 291-310.

⁸⁶ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 35-39.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 52-63.

⁸⁸ BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather*, *op. cit.*, p. 27.

Bottigheimer s'accordent d'ailleurs à dire que le public de ces recueils était plus probablement hybride, les contes de ces deux auteurs touchant à la fois aux classes des plus nantis comme aux classes « moyennes »⁸⁹. Le conte s'affirme comme un lieu d'échange partagé entre les différentes strates de la société. Il est effectivement possible que ces contes aient eu un impact relativement homogène sur la plupart des classes sociales urbaines, les villes d'Italie jouissant alors d'un fort taux d'alphabétisation. L'économie urbaine développée de villes comme Venise ou Naples demande alors une main d'œuvre éduquée pour accomplir des tâches de secrétaires, comptables, etc., même chez les servants qui doivent être capables de comprendre des contrats⁹⁰.

L'édition que nous avons retenue pour étudier Straparola étant une traduction française, il est intéressant de se pencher aussi sur le contexte culturel français. D'autant plus que Pierre de Larivey crée une œuvre qui se repose autant sur le contexte de Straparola que sur le sien, par les libertés qu'il prend dans sa traduction⁹¹, selon ses propres mots :

*« Je n'ai exprimé de mot à mot la diction italienne, mais bien me suis-je étudié t'expliquer les sentences et conceptions de l'auteur. »*⁹²

En général, la France et l'Italie connaissent d'importants échanges culturels depuis la fin du XV^e siècle, qui sont accentués par les guerres d'Italie durant la première moitié du XVI^e siècle. De nombreux nobles italiens arrivent en France, apportant avec eux la mode de leur pays. S'inspirant notamment de l'humanisme italien, les Français cherchent à vivre « à l'italienne ». Cette influence italienne en France se caractérise donc par un aspect culturel (échange de pratiques littéraires et artistiques), mais aussi politique et économique, avec l'arrivée d'Italiens à la cour et dans le commerce français, profitant de la régence de Catherine de Médicis⁹³.

Cette influence italienne se fait donc ressentir dans la production littéraire française, et ce particulièrement lors de la rencontre avec la *novella* italienne au XV^e siècle. Les pratiques de l'oralité étant sensiblement similaires, ce style littéraire nouveau semble entretenir les mêmes relations et échanges avec les cultures orales. Dans les années 1530, ces recueils d'histoires courtes, grivoises, proches voire inspirées de traditions orales sont très populaires

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28-29. CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁰ BOTTIGHEIMER Ruth (éd.), *Fairy Tales Framed*, *op. cit.*, p. 9-12.

⁹¹ Pour plus d'informations sur la traduction de Larivey de Straparola, voir : UGHETTI Dante, « Larivey traduttore delle "Piacevoli Notti" di Straparola », dans SOZZI Lionel et SAULNIER V. L., *La nouvelle française à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 481-504.

⁹² STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, t. 2, p. 8.

⁹³ LE GALL Jean-Marie, *L'Ancien Régime (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 36-48.

en France⁹⁴. Le cœur même de cette production littéraire italienne en France est la ville de Lyon, aidée par la présence d'une grande communauté italienne dans cette ville riche et cultivée. Entre 1540 et 1560, la production d'ouvrages italiens bat son plein à Lyon, sous l'influence de plusieurs imprimeurs, dont Guillaume Rouillé, imprimeur de la première édition française de Straparola⁹⁵, ou Benoit Rigaud, imprimeur de l'édition complète de 1572 et connu comme éditeur de nombreuses œuvres « populaires »⁹⁶. Certains ouvrages les plus célèbres remontent jusqu'à Paris où ils sont réédités. En effet, durant la seconde moitié du siècle, le déplacement des élites italiennes vers la cour royale marque aussi la prise d'importance de Paris sur Lyon dans la production de livres italiens. Entre 1570 et 1600, 35 livres italiens ou originaires d'Italie sont publiés à Lyon, contre 70 à Paris⁹⁷. Ce parcours de la nouvelle d'inspiration italienne représente aussi celui de l'ouvrage de Straparola, qui sort des presses parisiennes en 1585.

Le nombre important de livres de nouvelles dans l'œuvre éditoriale de grands imprimeurs lyonnais ou parisiens semble témoigner de la popularité du genre en France à l'époque. Tout comme en Italie, les styles de nouvelles sont variés⁹⁸, et certains ressemblent fortement à Straparola. Par exemple, le livre *Questions aenigmatiques*⁹⁹ d'Antoine du Verdier¹⁰⁰, publié en 1568, présente exactement le même type de comique que Straparola (que Pérouse définit comme un comique typiquement rabelaisien). Même si le recueil de Verdier est un recueil d'énigmes et non de contes, celles-ci utilisent le même ressort humoristique que celles présentes à la fin des contes de Straparola, à savoir l'utilisation de termes vulgaires ou grivois dans l'énigme, laissant penser à une réponse du même acabit, mais une réponse qui est

⁹⁴ PÉROUSE, Gabriel A., *Nouvelles françaises du XVIe siècle. Image de la vie et du temps*, Lille, Université de Lille, 1978, p. 26-37.

⁹⁵ BALSAMO Jean, « Le livre publié à Lyon au XVIe siècle : de l'italianisme commercial à l'italianisme politique » dans D'AMICO Silvia et GAMBINO LOGO Susanna (éd.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 13-36.

⁹⁶ Dans le sens d'œuvres en langue vernaculaire touchant un large public. PÉROUSE, Gabriel A., *Nouvelles françaises du XVIe siècle*, *op. cit.*, p. 111-113.

⁹⁷ BALSAMO Jean, « Le livre publié à Lyon au XVIe siècle : de l'italianisme commercial à l'italianisme politique », *op. cit.*, p. 13-36.

⁹⁸ Et les chercheurs expliquent cette variété et l'apparition d'éléments merveilleux de la même manière que Canepa et Magnanini, à savoir la vision d'un monde instable, dans lequel la vérité est toujours cachée, etc. WETZEL Hermann H, « Eléments socio-historiques d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès », *op. cit.*, p. 41-81.

⁹⁹ DU VERDIER Antoine, *Questions aenigmatiques, récréatives et propres pour deviner et y passer le temps aux veillées des longues nuits*, Lyon, Chez Benoist Rigaud, 1568.

¹⁰⁰ Antoine du Verdier est un auteur français, né en 1544 et mort en 1600, issu de la petite bourgeoisie rurale mais lettrée. Bien qu'étant considéré comme un écrivain assez médiocre, il réussit à se faire une place dans le paysage littéraire de sa région du Sud-Est de la France. Sa production littéraire est assez peu connue aujourd'hui mais certaines de ses œuvres ont connu de nombreuses éditions durant le XVI^e siècle. LONGEON Claude, *Les écrivains foréziens du XVIe siècle*, Saint-Etienne, Centre d'études foreziennes, 1970, p. 288-316.

en réalité d'une grande pudeur¹⁰¹. Voici un exemple parlant avec cet extrait d'une énigme où Straparola fait deviner un scieur se préparant au travail¹⁰².

« *Mon compagnon m'attend au milieu de la place, Ses deux cuisses
ouvrant et estendant les bras. Lors je monte dessus, et ageaçant mon cas,
Je fais qu'aucun de nous point ou peu se desplace. Après, entre mes mains
un long chose j'embrasse, Lequel ayant frotté et en haut et en bas, Devient
en peu de temps si gluant et si gras, Qu'il me le faut cacher au creux d'une
fendasse* »

Ce style d'énigme ou d'histoire, jouant sur l'humour graveleux et ayant pour but d'être utilisé en divertissement oral est nommé genre facétieux. Ce nom rappelle évidemment le titre de la traduction française de Straparola. Le choix du terme facétieux pour traduire *piacevole*¹⁰³ indique au lecteur le style de livre dont il s'agit.

Les lecteurs français avaient des profils aussi variés qu'en Italie : marchands, artisans, clercs, etc. Dans leurs bibliothèques, les ouvrages des maîtres humanistes comme Erasme ou Castiglione¹⁰⁴ côtoient des romans de chevalerie. Mais en plus des bibliothèques, il faut prendre en compte l'aspect social du livre, celui-ci étant souvent prêté ou lu devant une assemblée, chacun étant souvent connu par beaucoup de gens qui ne le possédaient pas pour autant¹⁰⁵. En définitive, l'Italie et la France connaissent un contexte littéraire relativement proche au XVI^e siècle, dû à l'influence commune de Boccace et des humanistes, mais aussi à la proximité géographique et culturelle entre Lyon et l'Italie. Straparola s'insère donc de manière parfaitement logique dans un environnement littéraire où les récits de son acabit sont déjà familiers, et même demandés.

¹⁰¹ PÉROUSE Gabriel A., *Nouvelles françaises du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 268-277.

¹⁰² STRAPAROLA, *Facétieuses Nuits*, N6F4, t. 2, p. 57.

¹⁰³ On peut définir *piacevole* comme suit : « Méritant ou suscitant la sympathie ou l'estime ou l'admiration pour la vertu, l'habileté, la conduite, la tolérance, l'affabilité, la condescendance, ou même pour une prédisposition à la lâcheté, à la plaisanterie ; courtois, aimable ; cher, aimé ». BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XIII, Turin, UTET, 1995, p. 247.

¹⁰⁴ Né en 1478 et mort en 1529, Castiglione est un auteur de l'humanisme italien. On le connaît surtout pour *Le Livre du courtisan (Il libro del cortegiano)* paru en 1528, un ouvrage d'éducation décrivant l'honnête homme, le courtisan idéal. MUTINI Claudio, « Castiglione, Baldassarre », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1979, p. 53-68.

¹⁰⁵ DE CAPITANI Patrizia, « Éditeurs, lecteurs et lectures de romans italiens à Lyon pendant la Renaissance », dans D'AMICO Silvia et GAMBINO LOGO Susanna (éd.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 313-341.

Les caractéristiques du conte

En plus de son contexte de production et de ses sources, il est aussi important d'essayer de saisir les caractéristiques du conte, afin de savoir ce dont on parle lorsque l'on évoque un conte. Tout comme les autres questions, celle-ci n'a pas de réponse évidente. En effet, nous avons jusqu'ici utilisé le terme « conte » pour définir une sorte de macro-style, dans le même sens large du terme que les auteurs du XVI^e utilisaient. Néanmoins, en français, lorsque l'on évoque le conte, la première image qui nous vient à l'esprit est celle du conte de fée, un terme originaire du français, de Mme d'Aulnoy plus précisément¹⁰⁶. Or le conte de fée, que l'on appelle conte merveilleux lorsqu'on fait référence à un conte issu de l'oralité¹⁰⁷, n'est qu'une des variantes possibles. En effet, le conte de fée français donne le *fairy tales* en anglais (terme recensé pour la première fois en 1749)¹⁰⁸, ou la *fiaba di magia* en italien. Cependant, les anglophones utilisent aussi régulièrement le terme *folk tales* pour décrire toute une série de récit courts qui présentent le même schéma narratif mais sans pour autant être centrés autour du merveilleux ou de la magie¹⁰⁹. Avant la création du conte de fée « à la française » à la fin du XVII^e siècle, cette différence entre *folk tales* and *fairy tales* n'existait pas chez les auteurs¹¹⁰. Durant ce travail, nous utilisons donc le terme conte dans son sens large, reprenant à la fois les *folk* et *fairy tales*, à la manière des *Märchen* en allemand utilisé par les frères Grimm ou du terme italien *favole*, qui, même si nous avons expliqué au chapitre précédent qu'il désignait les fables, était utilisé à l'époque de nos auteurs pour désigner indistinctement les fables et les contes¹¹¹. Néanmoins le style qui nous intéressera le plus est celui du conte de fée¹¹², auquel nous nous référerons comme conte de fée ou conte merveilleux.

La caractéristique principale du conte de fée serait donc son rapport au merveilleux. Il doit nous plonger dans un univers où magie, sorcière et ogre sont la norme. Cet univers a pour but de faire rêver ses lecteurs, de les plonger dans un monde où des alternatives à notre monde sont possibles. Le conte merveilleux est à la fois éloigné de notre monde par son univers

¹⁰⁶ TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », dans CANEPA Nancy L. (éd.), *Teaching Fairy Tales*, op. cit., p. 15-23.

¹⁰⁷ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁸ TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », op. cit., p. 15-23.

¹⁰⁹ ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale*, op. cit., p. 3.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

¹¹¹ ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, op. cit., p. 47-50.

¹¹² Puisque c'est celui qui répond le mieux à notre question des frontières, étant donné les nombreux personnages situés entre deux statuts dedans. De plus, il s'agit aussi de la spécificité des ouvrages de Straparola et Basile sur les nombreux ouvrages de nouvelles de l'époque : contenir des contes de fée avant qu'ils ne deviennent un genre à part. Notons toutefois que même si l'on considère souvent le livre de Basile comme étant le premier recueil contenant exclusivement des contes de fée, quelques contes sont plutôt du registre du *folk tales*, comme le dixième conte de la deuxième journée « le compère ».

magique, mais aussi proche par ses thématiques qui sont ancrées dans des expériences concrètes. Ainsi, le conte, par ce côté proche et lointain en même temps, permet d'exprimer des angoisses ou des vécus indicibles¹¹³. De plus, cet aspect magique est, pour certains auteurs, à rattacher à l'origine populaire du conte et à toute une série de croyances de l'époque. En effet, à cette époque, les monstres, les démons, et la magie font partie de l'univers mental de toute une partie de la population¹¹⁴. Une autre composante importante du conte est la question de la métamorphose. Celle qui nous intéresse particulièrement dans ce travail est la transformation entre homme et animal, mais il en existe bien d'autres dans le conte. Les pauvres deviennent riches, le mendiant devient un magicien, le crapaud devient un prince, les morts reviennent à la vie, etc. Les changements d'états sont omniprésents et viennent transgresser de nombreuses frontières¹¹⁵. On peut citer encore comme caractéristique aux contes la fin nécessairement heureuse, l'absence de repères chronologiques ou géographiques et l'absence de psychologie des personnages¹¹⁶. Cependant, toutes ces caractéristiques ne collent pas forcément aux contes de Basile et Straparola. Ainsi, les personnages de Basile et Straparola présentent des psychologies plus développées que les personnages des auteurs suivants¹¹⁷. Aussi, nos deux auteurs basent leurs contes dans un contexte géographique et chronologique plus ou moins proche. Débarrassé du célèbre « il était une fois » qui est censé mettre de la distance entre le monde magique du conte et le monde réel, la magie des conteurs italiens est bien présente dans notre monde, et n'est pas spécialement si éloignée que ça¹¹⁸. Il est important de souligner que nos auteurs, grâce à leur statut de précurseurs, ont joui d'une liberté plus grande que leurs successeurs, ce qui explique ces différences avec les caractéristiques qui définiront les corpus du conte de fée français ou germanique. Le conte de fée n'étant pas encore un genre canonique, sans position clairement définie dans le système d'institutions littéraires, Basile et Straparola étaient libres de tout carcans et ont pu donner à leurs contes un ton plus subversif que ce que ce qui sera fait par la suite¹¹⁹.

¹¹³ WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde*, *op. cit.*, p. XX-XXV. ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », *op. cit.*, p. 7-31. TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », *op. cit.*, p. 15-23.

¹¹⁴ ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 27-31. DARNIS Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, *op. cit.*, p. 229-230. WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde*, *op. cit.*, p. 12-17.

¹¹⁵ WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde*, *ibid.*, p. XIX. TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », *op. cit.*, p. 15-23.

¹¹⁶ Aussi appelé *deeplessness* par Maria Tatar, ce concept signifie que le conte ne lit jamais dans la tête de ses personnages. On ne présente pas leurs motivations, leurs attaches, leurs sentiments, etc. TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », *op. cit.*, p. 15-23. EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux*, *op. cit.*, p. 58-60.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 59-61. CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », *op. cit.*, p. 58-67.

¹¹⁸ TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », *op. cit.*, p. 15-23.

¹¹⁹ CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », *op. cit.*, p. 58-67.

Enfin, une question que nous avons évoquée mais à laquelle nous n'avons pas répondu est celle du but du conte. Le conte est souvent vu comme un genre utile à l'éducation, que ce soit de la morale ou de la langue. Rejoignant la question du public, le conte est donc considéré comme un genre destiné principalement aux enfants. Cette idée du conte destiné aux enfants ne convient cependant pas du tout à nos auteurs, comme les débats sur le caractère obscène de leurs histoires le montrent. Cette image du conte s'adressant aux enfants arrive bien après, certains voyant ce changement de destinataire avec le conte de la Belle et la Bête de madame de Beaumont¹²⁰, ou avec les traductions anglaises des contes de Perrault et de D'Aulnoy¹²¹, les deux au début du XVIII^e siècle. Cependant, quand bien même les contes de Basile et Straparola n'étaient pas destinés aux enfants, plusieurs sources indiquent que ceux-ci pouvaient malgré tout être récepteurs de contes. Ainsi, Giambattista Della Porta¹²² évoque les contes que lui racontait sa nourrice quand il était petit dans son court traité sur la mémoire *L'Arte del ricordare*, sorti en 1566¹²³. Erasme les évoque aussi dans son ouvrage sur l'éducation *Declamatio De Pueris Statim Ac Liberaliter Instituendis*, publié pour la première fois en 1530¹²⁴.

*« des contes ridicules de vieilles femmes en délire, ou pour
apprendre et avaler de vraies billevesées de femmelettes ? Que
d'apparitions nocturnes, de vaines énigmes, d'inutiles antiennes à propos
d'esprits, de spectres, de fantômes, de vampires, de croque-mitaine,
d'ogres, de sylvains et de démogorgones, que de mensonges inutiles tirés de
légendes populaires, que de sornettes, que formules malsonnantes que nous
conservons encore dans notre mémoire d'homme pour les avoir ouï dire
dans notre enfance à nos bons-papas et à nos grands-mères, à nos mamans*

¹²⁰ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest, op. cit.*, p. 14

¹²¹ LATHEY Gillian, « By forgotten hands: The role of translation in the emergence of the fairy tale » dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World, op. cit.*, p. 92-102.

¹²² Né en 1535 et mort en 1615, Giambattista Della Porta est un savant, écrivain et dramaturge napolitain. Fasciné par le merveilleux et le surnaturel, il est surtout célèbre pour ses ouvrages *Magia Naturalis* et *De humana physiognomonia*. Il écrit sur des sujets nombreux et variés, allant de la réfraction de la lumière sur les miroirs aux rituels magiques de sorcières en passant par l'explication du processus de distillation. Il écrit aussi plusieurs pièces de théâtre et un traité sur la mémoire devant servir aux acteurs pour retenir leur texte. Certains de ses centres d'intérêt lui valurent des démêlés avec l'Inquisition. ZACCARIA Raffaella, « Della Porta, Giovambattista », *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1989, vol. 37, p. 170-179.

¹²³ DELLA PORTA Giambattista, *L'Arte Del Ricordare del signor Gio. Battista Della Porta Napolitano*, Marco Antonio Paffare, Naples, 1566, p. C.

¹²⁴ ERASME, éd. MARGOLIN Jean-Claude, *Declamatio De Pueris Statim Ac Liberaliter Instituendis*, Genève, Librairie Droz, 1966, p. 448.

et aux jeunes filles à la quenouille auprès desquelles nous nous tenions, au milieu des embrassades et badinages »

Erasme est assez critique vis-à-vis des contes populaires dans cette œuvre comme dans d'autres où ils les tournent en dérision. Mais comme l'a démontré Jean-Claude Margolin, malgré son apparent mépris pour les superstitions populaires (il critique aussi les dévotions aux saints, les processions trop spectaculaires, etc.), plusieurs passages des œuvres d'Erasme montrent qu'il est lui-même empreint de toute une série de croyances populaires de son temps¹²⁵. Les contes merveilleux des XVI^e et XVII^e siècles ne sont donc pas adaptés aux enfants, mais leur sont quand même racontés. Cette tendance n'est pas nouvelle, et déjà au V^e siècle avant notre ère, Platon s'oppose aux histoires de Lamia, des monstres que l'on peut rapprocher de nos ogres, qui rendent les enfants peureux¹²⁶. Même si les contes ne sont pas destinés à l'éducation ni aux enfants, ces derniers ne sont pas forcément exclus du public, quand bien même le conte est vulgaire, érotique ou violent. Les contes ont donc une certaine résonance chez l'enfant, lequel construit une partie de son univers mental autour de ceux-ci¹²⁷. Pour Jack Zipes, le conte a une fonction sociale, et il est donc important que tout le monde soit présent lors des réunions autour du conte, car c'est par là que l'individu se forge une place au sein de la communauté et de ses valeurs¹²⁸. Même si le conte n'est donc pas destiné à l'éducation, on peut supposer qu'il véhicule malgré tout une série de valeurs et d'enseignements, que ce soit conscient pour l'auteur ou non¹²⁹. La chercheuse Ilda Mendes-Dos Santos témoigne aussi de l'existence de récits hybrides. Dans un ouvrage portugais, émanant d'un auteur à la condition sociale comparable à Straparola, de 1569, *Obra chamada Primavera dos Mininos*¹³⁰, l'on retrouve à la fois la structure en forme de nouvelles, la présence de merveilleux, et l'instruction morale des enfants. Bien qu'on le considère plus comme un petit catéchisme dans la typologie littéraire, il ne faut pas occulter la forme de la nouvelle et la

¹²⁵ MARGOLIN Jean-Claude, « L'art du récit et du conte chez Erasme » dans SOZZI Lionel et SAULNIER V. L., *La nouvelle française à la Renaissance*, op. cit., p. 131-165.

¹²⁶ MANSON Michel, « Platon et les contes de nourrice », dans Perrot Jean (éd.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2004, p. 27-40.

¹²⁷ ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale*, op. cit., p. 20.

¹²⁸ ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », op. cit., p. 7-31

¹²⁹ Dans un cadre beaucoup plus récent, des anthropologues ont notamment fait le lien entre les contes de communautés rurales du XIX^e et XX^e siècles et le processus d'éducation des jeunes filles, les contes présentant certaines étapes par lesquels elles devaient passer afin de devenir femme. MONJARET Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », dans *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-147.

¹³⁰ Le titre de l'œuvre témoigne de l'aspect merveilleux dont elle traite. BROCHADO Luis, *Obra chamada Primavera dos Mininos, que trata de alguns seus estranhos nascimentos, ditos miraculosos, e sucessos muy notaveis, que passaram em sua tenra idade, com outras particularidades ao proposito deles*, Coimbra, Joam Berreira 1569.

thématique merveilleuse (avec des enfants monstrueux, des prodiges, etc.) qui le rapprochent aussi du genre du conte¹³¹, montrant ainsi que les genres ne sont pas forcément imperméables l'un à l'autre, et que des exceptions comme celle-ci sont possibles.

Chez nos auteurs, l'éducation n'est pas le but revendiqué. Ceux-ci écrivent avant toute chose pour divertir leur public, et ce but est revendiqué à la fois par les auteurs italiens et français¹³². Cependant, comme leurs préfaces le montrent, ceux-ci semblent presque s'en excuser, probablement parce qu'ils sont au courant des critiques sur le conte, sa vulgarité, et son absence d'intérêt, et peut-être même ont-ils été la cible de celles-ci. Dans sa dédicace du premier tome de Straparola, l'imprimeur Guillaume Rouillé se justifie en disant que mêmes les grands esprits ont besoin de récréation¹³³.

« Comme jadis et à present maints excellens et doctes personnages, adonnés à l'estude des saintes lettres de philosophie, de mathematique ou de medecine, et telles autres sciences graves et ardues, donnans quelquefois intermission à leur labour journalier, n'ont dedaigné et ne dedaigne encor la lectur de quelques livre facetieux, comme fables et autres nouvelles joyeusetez, recreans par ce moyen leurs esprits du travail enduré (...) je m'adonne à mettre en lumière aucunefois quelques petis livres, desquels on peut cueillir quelque plaisir et contentement d'esprit »

Dans le second tome, c'est le traducteur Pierre de Larivey qui insiste sur l'utilité amusante du conte, tout en se défendant déjà de toute critique qu'on pourrait lui adresser¹³⁴.

« Aussi, serois tu ingrat et de mauvaise nature si, en recompense des peines que j'ay prinses pour te donner plaisir, tu me payois d'un mescontentement, attendu que je n'y suis, et que ce que j'en fais procède du seul desir que j'ay te faire oublier par quelque plaisante raillerie l'ennuyeux chagrin auquel jusques icy la frequence des guerres civiles t'a tousjours entreteenu. »

¹³¹ MENDES DOS SANTOS Ilda, « Une anthologie ignorée du XVII^e siècle : 'Primavera dos Mininos', 1569. », dans TAUSIET Maria et TROPÉ Hélène (éd.), *Folclores y Leyendas en la peninsula ibérica : en tomo a la obra de François Delpech*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, p. 241-266.

¹³² PÉROUSE, Gabriel A., *Nouvelles françaises du XVII^e siècle*, op. cit., p. 100-118. ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », op. cit., p. 7-31.

¹³³ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, t. 1, p. 1-2.

¹³⁴ *Ibid.*, t. 2, p. 7-8.

A l'issue de ce chapitre, nous pouvons donc voir que le conte est un genre littéraire assez complexe. Néanmoins, son lien avec le mythe, ses rapports avec la culture populaire et l'oralité, sa vaste diffusion (aussi bien par écrit que l'oral), son public large et hétéroclite ainsi que les thématiques merveilleuses qu'il aborde confirment qu'il s'agit d'une source de choix pour questionner les représentations de la frontière entre homme et animal à l'époque moderne.

3. Les discours modernes sur l'humanité et l'animalité

Dans ce chapitre, nous allons explorer les grands discours théoriques portés sur l'homme et l'animal durant notre période. Ces réflexions, portées par les philosophes et les théologiens proviennent d'une longue tradition chrétienne et antique, d'où notre volonté de présenter celles-ci dans la longue durée afin de mieux les appréhender. Nous verrons donc comment le discours moderne utilise ces différentes inspirations pour créer une frontière forte entre homme et animal, mais aussi une frontière poreuse, où des changements de statuts sont possibles de manière métaphorique.

Cependant, la défense de cette frontière forte amène parfois une forme de gymnastique intellectuelle pour prendre en compte les ambiguïtés qu'elle véhicule. C'est en prenant compte de ces mêmes ambiguïtés que des discours divergents, alternatifs apparaissent et prennent le contre-pied du discours majoritaire. Enfin, des discours d'entre-deux apparaissent aussi, modérant certains aspects de tel ou tel courant.

Et les contes dans tout ça ? Ne perdant pas de vue notre source d'étude, l'objectif du chapitre est aussi de montrer comment les différentes visions de la frontière entre hommes et animaux sont présentes aussi dans les contes, comment les discours s'entremêlent et coexistent à travers différentes figures. Ces figures, respectivement l'homme bestialisé et l'animal humanisé, sont présentées de manière trop sporadique dans les contes (elles occupent des rôles d'antagonistes ou d'auxiliaires, mais ne sont jamais vraiment très développées). Nous utiliserons différents extraits afin de dresser un portrait-robot de celles-ci, sans pour autant analyser leurs contes en détail.

Dans le développement de ces différentes figures, mais aussi dans le rôle de l'animal aussi bien symbolique qu'observé, ce chapitre vise à montrer que le conte s'inscrit dans une manière de percevoir le monde et de créer de la connaissance sur celui-ci propre à la période moderne. Entre l'animal symbolique, l'observation du monde naturel et les questions autour de la supériorité de l'homme sur l'animal, nous allons voir que les contes développent une pluralité de discours et d'utilisations autour de l'animalité (et de l'humanité), témoignant probablement aussi des origines diverses de ce style de littérature. Le conte s'affirme à nouveau comme un lieu de dialogue, non plus entre oralité et littérarité, mais entre différents discours sur l'humanité et l'animalité.

a) Le discours de raison : une défense de la supériorité de l'humanité

Nos contes présentent différents personnages décrits comme des bêtes. Nous allons le voir, ces humains bestialisés font partie d'une rhétorique qui dépasse largement le cadre du conte. Afin de saisir pleinement cette utilisation de l'animal pour décrire des comportements humains, il est important de se plonger dans le contexte de l'époque, et plus particulièrement dans toutes une série de discours sur la nature humaine, l'âme et la distinction faite avec les animaux.

L'origine antique et chrétienne

La perception de l'homme et de l'animal à l'époque moderne se base sur deux sources principales : d'un côté les écrits bibliques et de l'autre les auteurs antiques. La première source est celle de la Genèse, récit de la création par Dieu des hommes et des animaux. Le premier récit de la Genèse montre la création de l'animal avant l'homme, et donnant satisfaction à Dieu. Le second, cependant, montre Dieu créant l'animal après l'homme, afin de lui tenir compagnie. De plus, dans ce second récit, Dieu laisse à l'homme le droit de nommer les animaux, accentuant donc la souveraineté humaine sur ces derniers¹. Cependant, malgré la différence entre ces deux textes, l'idée derrière reste la même : l'homme et les animaux sont alors unis dans une forme d'harmonie édénique, tous créatures de Dieu². Cette communauté soumise à Dieu est cependant hiérarchisée : Dieu a créé l'homme à son image et en fait son interlocuteur premier³. Enfin, alors que toutes les choses créées jusque-là sont bonnes, l'homme est créé libre de l'être ou non, et cet élément posera de nombreuses questions à l'époque moderne⁴. Cette harmonie entre l'homme et l'animal est ensuite brisée par la rébellion de l'homme et par la Chute. Les animaux deviennent sauvages et s'en prennent à l'homme. La communauté de la création divine et la souveraineté humaine sont réaffirmées par le Déluge, où Noé reçoit de Dieu la charge de sauver les couples d'animaux. À la suite de ce Déluge, l'autorité humaine sur le monde animal est réinstaurée : les animaux sont là pour servir l'homme avant tout (un élément repris de manière récurrente dans la théologie moderne)⁵. La suite des événements de l'Ancien Testament insiste

¹ LOPEZ Denis, « L'animal au XVIIe siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », dans MAZOUER Charles, *L'Animal au XVIIe siècle. Acte de la 1^{ère} journée d'étude (21 novembre 2001) du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen (1600-1700) (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III)*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 11-26.

² BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, op. cit., p. 11-13.

³ SENIOR Matthew, « The Souls of Men and Beasts, 1630-1764 », op. cit., p. 23-45.

⁴ BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, op. cit., p. 12.

⁵ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, op. cit., p. 19-21.

sur l'alliance entre Dieu et les hommes, où les animaux ne sont plus qu'un lien sacré pour atteindre le seigneur, particulièrement par leur sacrifice. Ils s'éloignent donc de plus en plus du sacré, notamment dans le christianisme où, à l'inverse du judaïsme, le sacrifice est spiritualisé⁶, mais restent cependant liés à l'homme car leur vie vient de Dieu. Ce principe d'une vie à l'origine divine partagée par l'homme et l'animal s'exprime dans l'obligation biblique de saigner les animaux avant de les manger, le sang symbolisant cette âme commune⁷.

Ces idées bibliques vont alors être couplées aux théories antiques de Platon et Aristote sur l'âme. Platon va introduire l'idée de la séparation du corps et de l'âme, concept qui va fortement imprégner les écrits des Pères de l'Eglise et se perpétuer dans la doctrine chrétienne⁸. L'âme est séparée, selon lui, en 3 parties : une partie divine, qui affirme la supériorité de l'âme sur le corps, et deux parties mortelles, l'une siège de la passion et du courage, l'autre siège des besoins primaires d'appétit et de reproduction. Les hommes partagent avec les animaux cette dernière âme dite végétative, mais leur but est de s'en émanciper pour tendre vers l'Idée de l'âme divine⁹. Platon emprunte aussi à Pythagore le concept de métempsycose, c'est-à-dire de migration des âmes. Cette idée, condamnée comme hérétique durant le Moyen Âge mais redécouverte par les néo-platoniciens de l'époque moderne¹⁰ imagine que les âmes peuvent voyager entre les corps. Platon en extirpe le sens pratique (c'est-à-dire l'importance du régime végétarien promu par Pythagore) et l'explique par le fait que les âmes, selon qu'elles parviennent à se rapprocher du divin, ou au contraire qu'elles tombent dans les excès, peuvent transiter entre divinité, animalité et humanité. Ainsi, l'âme d'un homme peut devenir celle d'un animal si elle tend à s'abrutir, et pourrait par la suite redevenir celle d'un homme en se raccrochant à sa nature divine. On observe donc une forme d'ambivalence, qui n'est pas contradictoire pour autant : il trace la distinction entre hommes et animaux à travers les capacités des âmes de chacun, mais en même temps insère une continuité entre eux puisque les âmes peuvent s'altérer et voyager¹¹. Aristote, lui, vient contredire la vision platonicienne d'une dualité corps-âme, et de l'interchangeabilité entre eux. Pour lui, les deux sont intimement liés¹², l'âme étant une forme de potentialité du corps, une capacité que le seul but du corps est

⁶ LOPEZ Denis, « L'animal au XVIIe siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », *op. cit.*, p. 11-26.

⁷ SENIOR Matthew, « The Souls of Men and Beasts, 1630-1764 », *op. cit.*, p. 23-45.

⁸ BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, *op. cit.*, p. 13-14.

⁹ SENIOR Matthew, « The Souls of Men and Beasts, 1630-1764 », *op. cit.*, p. 23-45.

¹⁰ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 179.

¹¹ DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 65-75.

¹² BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, *op. cit.*, p. 13-14.

d'accomplir. Pour lui, l'âme est au corps ce que la vue est à l'œil¹³. Cependant, on retrouve aussi chez lui une forme d'intériorité partagée entre homme et le reste du vivant. Les plantes ont une âme qui assure la fonction végétative, c'est-à-dire la reproduction et la nutrition. Les animaux ont aussi cette fonction et ajoutent à celle-ci la fonction sensitive, qui gère le mouvement, la sensation, la mémoire. Enfin, l'homme partage avec les plantes et les animaux ces deux facultés, mais lui seul possède la troisième, qui est l'âme rationnelle, ou intellectuelle. Celle-ci octroie à l'homme raison et intelligence, dont seraient privées les bêtes¹⁴. L'homme est donc un animal, mais le seul animal raisonnable, ce qui le distingue fondamentalement des autres¹⁵. Pour Aristote, cela s'exprime notamment par le fait que l'homme est aussi l'animal le plus parfait au niveau de sa physiologie : bipède et droit, cerveau développé, avec des mains capables d'utiliser les outils, visage beau, etc¹⁶.

Le symbolisme médiéval et moderne

Au Moyen Âge, les principales sources conservées à ce sujet sont la Bible et Aristote. Cependant, les animaux perdent de plus en plus leur fonction sacrée (avec notamment la spiritualisation des sacrifices chez les chrétiens) et se chargent de symboles. Les auteurs médiévaux se basent sur la vision des Pères de l'Église : le monde naturel est un reflet de l'ordre divin¹⁷. Cette conception du monde, couplée à une lecture d'Aristote tronquée par certaines histoires moralisantes d'autres auteurs antiques comme Pline ou Aélien, font de l'animal un être plus imaginé qu'observé¹⁸. La tradition des bestiaires, mode de lecture favori de cette animalité symbolique au Moyen Âge, se base sur le *Physiologus* (un écrit grec du II^e siècle), sur Isidore de Séville et ses *Etymologies*, et sur Aristote et Pline l'Ancien¹⁹. L'animal n'a plus d'intérêt pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il représente et pour les vérités morales et théologiques qu'il permet d'enseigner²⁰. Cette vision de l'animal expurgé de sa substance pour n'être utile que comme symbole perdure jusqu'à la fin du XVII^e siècle, tout en subissant de nouvelles influences et oppositions avec la période moderne²¹.

¹³ DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes*, *op. cit.*, p. 87-101.

¹⁴ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁵ MOUNIC Anne, *Des infinies métamorphoses de la figure animale dans l'art et la littérature. Sous la toison fondante, si douce à imaginer*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 163-164.

¹⁶ BARATAY Eric, *L'Église et l'animal*, *op. cit.*, p. 13-14.

¹⁷ HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », *op. cit.*, p. 463-484.

¹⁸ LOPEZ Denis, « L'animal au XVII^e siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », *op. cit.*, p. 11-26.

¹⁹ BARATAY Eric, *L'Église et l'animal*, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁰ HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », *op. cit.*, p. 463-484.

²¹ BARATAY Eric, *L'Église et l'animal*, *op. cit.*, p. 81-82.

En effet, la période moderne, bien que conservant en grande partie le discours aristotélicien, se caractérise aussi par la redécouverte de nouvelles sources grecques, et la remise en cause par la philologie de sources déjà connues. En effet, les XV^e et XVI^e siècles sont marqués par la redécouverte d’auteurs antiques comme Plutarque, Sextus Empiricus ou Pline. De la même manière, des autorités du Moyen Âge comme Aristote sont commentées de manière assez critique. On peut par exemple citer l’humaniste Pietro Pomponazzi qui relève les erreurs, inconsistances et ambiguïtés dans le discours d’Aristote et ses traductions au début du XVI^e siècle. De la même manière, Agostino Nifo contestera certaines affirmations d’Aristote en les mettant en lien avec des découvertes récentes dans ses livres des *Expositiones*, publiés en 1540 et 1546²². Malgré ces nouveaux écrits, qui vont être à l’origine de courants de pensée différents, le discours majoritaire au XVI^e siècle chez les clercs et les théologiens reste empreint de la pensée d’aristotélicienne et de celle de son successeur Thomas d’Aquin. Elle s’affirme d’autant plus qu’elle cherche à s’opposer à un néo-platonisme porté notamment par Marsile Ficin²³, grand traducteur de Platon dans la seconde moitié du XV^e siècle²⁴. Ils reprennent notamment l’idée biblique que le monde animal a été créé pour servir l’homme, ainsi que les idées antiques des différentes âmes. On voit aussi des justifications d’éléments antiques par des écrits bibliques. Par exemple, la beauté physique de l’homme (une idée d’Aristote donc), notamment de son visage, viendrait du fait que c’est par le visage que Dieu insuffla la vie en l’homme²⁵. Cet élément peut sembler paradoxal puisque dans un même temps, les penseurs modernes, en se basant sur le récit de la Chute de l’homme, insistent aussi sur le fait que le corps des animaux est plus performant, mieux formé pour sa survie. C’est là, selon eux, une forme de contrepartie à leur absence d’âme divine²⁶. Cependant, le véritable critère de supériorité est surtout lié à la possession ou non de la raison. Hommes et animaux sont compris comme faisant partie d’un ensemble organisé et hiérarchisé par la loi divine. Dans cette cosmologie chrétienne, les hommes se situent à mi-chemin entre les anges et les bêtes, car ils partagent avec les bêtes une nature animale, mais avec les anges leur âme divine²⁷. L’apanage de l’homme étant sa possession d’une âme rationnelle et donc sa capacité à faire usage de raison, les discours des

²² PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », *op. cit.*, p. 146-164.

²³ Marsilio Ficino (appelé Marsile Ficin en français), né en 1433 et mort en 1499 est un philosophe et humaniste italien. Il est surtout connu pour ses traductions de l’œuvre de Platon qui ont permis un retour des idées néoplatonicienne. Lui-même travaille à une synthèse entre philosophie chrétienne et platonicienne durant sa vie. VASOLI Cesare, « Ficino, Marsilio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, p. 378-395.

²⁴ BARATAY Eric, *L’Eglise et l’animal*, *op. cit.*, p. 23-25.

²⁵ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 28-35.

²⁶ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 254-256.

²⁷ BARATAY Eric, *L’Eglise et l’animal*, *op. cit.*, p. 33-36.

philosophes et théologiens des temps modernes s'attardent donc à repérer toute une série de caractéristiques propres à l'homme et à les rattacher à l'usage de la raison. Par exemple, la parole est révélatrice de la capacité de réflexion et d'intelligence de l'humain. Donc, la parole d'un muet, à l'aide de signes, est plus raisonnable que celle d'un perroquet, qui ne fait que répéter ce qu'il entend. Outre la parole, les penseurs modernes évoquent aussi le rire, la prudence, la conscience de soi, la connaissance du bien et du mal, le rêve, l'imagination, la mémoire, etc²⁸. Face à cette supériorité humaine, ce discours de la raison tente de monter une frontière forte entre humanité et animalité, tout en défendant la porosité de cette frontière. Toute une série de comportements alors considérés comme rapprochant l'homme de la bête sont proscrits par les moralistes. Le fait de se déguiser en bête, comme cela pouvait être le cas lors de carnivals²⁹ ou lors de rites de passage dans les universités³⁰, est considéré comme immoral³¹. Entretenir des relations affectueuses, ou juste vivre proche d'un animal est aussi suspicieux. Les animaux de compagnie, dont la présence progresse dans les familles riches à cette époque³², mais aussi le bétail qui vit avec son paysan sont considérés comme des sources de corruption³³. Certains écrits vont jusqu'à dire qu'avoir trop de compassion pour les animaux est bestial car on ne sait se différencier d'eux³⁴. Cependant, les moralistes ne se contentent pas d'ériger une frontière en condamnant la proximité avec les animaux. En effet, ils dressent toute une série d'injonctions morales critiquant tout acte qui rapprocherait l'homme de son côté bestial. Toute une série d'actes qu'on estime basés sur les passions plutôt que la raison sont mis en cause : luxure, ivrognerie, violence, gourmandise, etc³⁵.

²⁸ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 24-50.

²⁹ PERRY Kathryn, « Unpicking the Seam: Talking Animals and Reader Pleasure in Early Modern Satire », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts*, *op. cit.*, 19-36.

³⁰ MAZO KARRAS Ruth, « Separating the Men from the Goat. Masculinity, Civilization, and Identity Formation in the Medieval University », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *The Animal-Human Boundary*, *op. cit.*, p. 50-73.

³¹ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 46.

³² BOEHRER Bruce, « The Animal Renaissance », *op. cit.*, p. 1-26. La mode des animaux de compagnie dans les familles nobles, et plus particulièrement des *bottoli*, petits chiens de Bologne, a notamment été un véritable débat en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Considéré comme féminin, l'attrait envers ces chiens, les singes, qui étaient des animaux de compagnie assez courant dans les cours royales, et les animaux en général a notamment été une composante importante de la critique du pouvoir royal contre Henri III au XVI^e siècle, puis très présent dans les mazarinades au XVII^e siècle. SCHIESARI Juliana, « “Bitches and Queens”: Pets and Perversion at the Court of France's Henri III », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts*, *op. cit.*, p. 37-49. PIERAGNOLI Joan, *La cour de France et ses animaux (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUF, 2016, p. 149-158.

³³ FREEDMAN Paul H., « The Representation of Medieval Peasants as Bestial and as Human », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *op. cit.*, p. 29-49.

³⁴ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 107-108.

³⁵ CUMMINGS Brian, « Animal Passions and Human Sciences: Shame, Blushing and Nakedness in Early Modern Europe and the New World », dans FUDGE Erica, GILBERT Ruth et WISEMAN Susan (éd.), *At the Borders of the Human*, *op. cit.*, p. 26-50.

Un exemple du discours de raison dans les contes : l'homme bestial

Différents personnages de nos deux recueils de contes sont régulièrement présentés comme des bêtes. On peut citer comme exemple chez Straparola l'exemple de la nouvelle sur Charles de Rimini, un homme mauvais tourné en ridicule dans une histoire qui s'apparente plus à la nouvelle dite « *beffa* »³⁶ qu'à un conte de fée. Le début de la nouvelle l'introduit de la manière suivante :

*« Je vous dy doncques, mes très-chères dames, que Charles de Rimini (comme je pense sçavez) fut homme contentieux, mespriseur de Dieu, blasphémateur des saints, meurdrier, bestial et addonné à toutes espèces de luxure desbordée »*³⁷

Ou encore chez Basile avec l'introduction du conte de Vardiello, une nouvelle avec assez peu de merveilleux, qui narre l'histoire d'un benêt qui, par un coup du sort, finit riche.

*« Vardiello, qui n'est qu'une bête, rend milles mauvais services à sa maman, et pour finir il perd une pièce de drap qu'elle lui a confiée. »*³⁸

Les termes utilisés ont leur importance. Les personnages ne sont pas décrits comme un animal précis, mais bien avec les termes génériques de « beste », « brute » ou « bestial ». Ceci semble montrer qu'on ne cible dès lors pas un animal en tant que tel, mais bien la catégorie subjective et générale de l'« animalité ». De plus, les deux termes, « animal » et « beste » coexistent déjà à l'époque, et le choix de l'un ou de l'autre n'est pas innocent. Ils représentent des perceptions du non-humain différentes, opposées mêmes, comme nous pouvons le voir dans le célèbre conte du Roi Porc de Straparola³⁹ qui utilise les deux termes dans la même phrase.

« elle [la reine] fit un fils qui n'avoit point les membres d'homme, mais plustost de porc. (...) le roy eut souventefois fantasie de le faire tuer et

³⁶ WETZEL Hermann H, « Eléments socio-historiques d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès », *op. cit.*, p. 41-81.

³⁷ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F3, t. 1, p. 121-122.

³⁸ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C4, p. 64.

³⁹ Ce conte, qui appartient bien au style du conte de fée, est un des plus connus et analysés de Straparola. Il raconte l'histoire de la reine d'Angleterre ayant un enfant à l'apparence d'un porc mais élevé comme un prince. Finalement, celui-ci retrouvera apparence humaine après s'être marié 3 fois. Dans le système ATU, certains le considèrent comme une forme ancienne du célèbre conte de la Belle et la Bête à cause du thème commun du mari animal (ATU 425-449). UTHER Hans-Jorg, *The Types of International Folktales*, *op. cit.*, p. 252-263. Nous l'évoquerons plus en détails, ainsi que d'autres contes présentant des figures et schémas narratifs similaires dans le chapitre sur les métamorphoses.

*le jetter en la mer. Mais considérant dans son esprit, et pensant
discrettement que le fils, quel qu'il fust, estoit engendré de luy et estoit de
son sang (...) voulut qu'il fust nourry et entretenu, non point comme beste
brute, mais comme animal raisonnable. »⁴⁰*

La distinction entre cet animal raisonnable, porteur de certaines qualités, et la « beste brute », privé de raison et sorte d'antithèse de l'humain vertueux, est confirmée par des dictionnaires de l'époque, qui rapportent la même distinction⁴¹. Ces différentes utilisations des termes *beste* et *animal* semblent aussi provenir du latin, où 3 termes différents sont utilisés pour décrire les animaux. *Bellua/ae* et son pendant plus populaire *bestia/ae* désignent ce qui est bestial et sont utilisés comme des insultes pour décrire des gens sales, violents, etc. Le terme *animal/alis* est utilisé pour décrire les êtres vivants qui bougent, qui se meuvent, qui possèdent le souffle. C'est aussi le terme utilisé dans les registres plus philosophiques et théologiques pour décrire l'opposé de l'humanité. Dans ce cadre-là, on lui ajoute parfois l'adjectif *brutus/a/um*, pour insister sur le côté lourd, aussi bien physiquement que moralement, des animaux⁴². Les différents personnages décrits comme bestiaux et non comme animaux témoignent donc cette connotation négative de l'animalité ici utilisée, et surtout de son utilisation pour décrier des comportements humains.

Avec ces figures d'humains bestialisés, on retrouve donc l'argumentaire propre au discours de raison. Chez nos auteurs, les contes sont généralement introduits par une petite phrase dictant une vérité morale, et certaines d'entre elles sont éclairantes sur les visions de l'animalité et de l'humanité véhiculées. Celle-ci notamment entérine la supériorité humaine sur l'animalité.

⁴⁰ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 93. Nous pouvons noter aussi un vocabulaire similaire dans la langue italienne. En effet, dans une édition en italien de 1565 (donc postérieur à l'édition de 1554 sur laquelle se basent Louveau et Larivey), les termes utilisés à la place de « beste brute » et « animal raisonnable » sont « bestia » et « animal rationale ». Il ne s'agit donc pas d'une spécificité des éditions françaises. STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio. Nellequali Si Contengono le Fauole con i loro Enimmi da dieci donne, & duo giovani raccontate. Nuouamente ristampate, & con diligenza rauuedute*, t. 1, Venise, Andrea Reuenoldo & Giorgio de Zilisa, 1565, p. 39-40.

⁴¹ Nous avons déjà évoqué le dictionnaire de Furetière dans l'introduction (Cfr. p. 2), mais nous pouvons aussi proposer un dictionnaire plus proche chronologiquement des contes de Straparola et de leurs éditions françaises. Ainsi, le dictionnaire latin-français de Robert Estienne de 1549 propose pour l'entrée « beste » des extraits français comme « bestes brutes » ou « Une grosse beste, qui n'ha nul esprit ne entendement » et leurs traductions latines en « bruta animalia » et « excors, socors ». ESTIENNE Robert, *Dictionnaire Francoislain, autrement dict Les mots Francois, avec les manieres d'user d'iceulx, tournez en Latin. Corrigé & augmenté*. À Paris, De l'imprimerie de Robert Estienne Imprimeur du Roy, 1549.

⁴² DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes*, op. cit., p. 25.

« J'ay tousjours ouy dire, mes gracieuses dames, que l'homme est le plus notable et le plus vaillant animal que nature creast, veu que Dieu le fit à son image et semblance, le rendant dominateur sur toutes autres creatures, et non point qu'il fust maistrisé. Au moyen de quoy, on dit très bien que l'homme est le plus parfait animal de tous les autres, parce que tous (voire sans excepter la femme) sont subjects à l'homme. De là vient que ceux qui, par finesse et art, procurent la mort d'un si excellent animal, font un très grand mal. »⁴³

Cet extrait est l'introduction du troisième conte de la quatrième nuit de Straparola. Bien qu'il ne soit pas le seul à évoquer ce sujet, il est le plus développé et le plus marquant. On y défend très clairement la supériorité humaine, avec notamment sa domination sur les autres espèces justifiée par les écrits bibliques. De plus, on y voit aussi la sujétion de la femme, dont l'intégration à l'humanité est toujours sujette à débat.

Les figures d'hommes bestialisés dans nos contes servent donc eux-aussi à rejeter de l'humanité toute une série de comportements qui se baseraient sur les bas instincts animaux plutôt que sur la raison humaine. Chez Basile, cette figure semble plus en retrait car on la retrouve assez peu, exception faite du conte de Vardiello présenté plus haut. Straparola est plus prolixe sur le sujet, et outre Charles de Rimini, on retrouve par exemple cette jeune femme qui se plaint d'un vieillard qui veut lui ôter sa vertu.

« Et pource que je fis la sourde oreilles à ses prières, et ne vouluz contenter son sale et bestial desir, il eut recours aux injures »⁴⁴

Ou encore ce moine gourmand réprimandé par son abbé :

« Vous avez un grand plateau, non d'un religieux honneste, mais d'un ord et très vilain et très sale porc, dans lequel, outre vostre ordinaire, vous ramassez tous les restes qui demeurent devant les autres, et sans aucun respect, sans aucune honte ou vergongne, les devorez plus glouttement que ne feroit un chien affamé. Cela vous semble il honneste ?

⁴³ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F3, t. 1, p. 262-263.

⁴⁴ *Ibid.*, N8F3, t. 2, p. 144.

*Voyez vous pas, grosse beste, que chacun se mocque de vous estes la fable
de ceans ? »⁴⁵*

On notera enfin ce passage d'un conte de Straparola, où le personnage principal, une jeune femme nommée Constance travestie en homme, voyage beaucoup après avoir quitté le royaume de son père et rencontre d'autres peuples. Comme un écho aux rencontres avec d'autres peuples qui se font à cette période-là en Amérique et ailleurs, les coutumes des étrangers sont jugées dignes des bêtes.

*« Et ayant passé monts et vaux, bois et rivières, voyant beaucoup de
païs, et oyant beaucoup de langages, elle considère leurs manières de faire,
les coutumes des peuples, qui vivoient non pas comme hommes mais
comme bestes »⁴⁶*

Cette bestialisation de l'homme apparaît donc comme un argumentaire particulièrement violent, puisqu'il exclut de l'humanité les personnes ne rentrant pas dans le processus de civilisation des mœurs théorisé par Norbert Elias⁴⁷. Pour reprendre un concept théorique plus récent et peut-être plus fin que celui de civilisation des mœurs, on pourrait y voir une communauté émotionnelle dominante⁴⁸, celle des lettrés, des humanistes, des clercs, des théologiens, souhaitant s'étendre aux autres communautés et imposer toute une série de comportements. Cette même communauté bestialise ceux qui n'arrivent pas à modérer leurs passions et qui ne suivent pas les règles de bienséance imposées toujours par cette même communauté. C'est quelque chose de particulièrement marquant dans les traités d'éducation des humanistes, notamment d'Erasme. Dans son livre *La civilité puérile (Civilitas morum puerilium)* composé en 1530 et adressé au jeune enfant Henri de Bourgogne, il critique toute une série de comportements grossiers ou malpolis qui rappellent ceux des bêtes. Voici deux exemples sur les manières de table.

⁴⁵ *Ibid.*, N11F3, t. 2, p. 296. Notons cependant que ces attaques envers les hommes bestiaux sont particulièrement présentes dans le deuxième livre des *piacevoli notti*, et notamment dans les nouvelles que Straparola a directement copié des fables moralisantes de Girolamo Morlini. *Cfr.* p. 12.

⁴⁶ *Ibid.*, N4F1, t. 1, p. 241. Ce conte fait l'objet d'une analyse plus poussée dans la partie sur le satyre dans le chapitre cinq.

⁴⁷ ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 1974.

⁴⁸ BOQUET Damien, « Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein », dans *Bulletin du centre d'études médiévales*, 2013, n° 5, en ligne, <https://journals.openedition.org/cem/12535#quotation> (consulté le 18/03/2022)

« Il y a des gens qui, à peine assis, portent la main aux plats. C'est
ressembler aux loups »⁴⁹

« D'autres, en machant, ouvrent tellement la bouche, qu'ils
grognent comme des porcs »⁵⁰

Ces traités construisent leur figure de l'homme idéal par la négative. Pour être un homme, il ne suffit pas de ne pas être une bête, il faut aussi correspondre à toute une série de comportements humains dictés par cette élite intellectuelle⁵¹. Cette bestialisation, pour Erica Fudge, n'est que symbolique. L'animalité est surtout un épouvantail plutôt qu'une animalité observée (par exemple, peut-on réellement dire d'un animal qu'il est ivrogne ?). L'homme s'abaisse au niveau de l'animal sans vraiment en devenir un. Le déclin de l'homme est métaphorique et l'animal auquel on se réfère n'est plus qu'un symbole moral. Sans cela, c'est la catégorie même de l'homme qui serait mise en cause. Elle perdrait son sens si les hommes pouvaient réellement devenir des animaux⁵².

Les ambiguïtés, les failles du discours de raison et le courant thériophile

Cependant, cette bestialisation, même métaphorique, montre une première ambiguïté du discours de raison. En effet, pour plusieurs groupes, leur possession d'une âme rationnelle, et par conséquent leur appartenance à l'humanité, a réellement porté à débat durant l'époque moderne. L'exemple le plus évident est la rencontre avec les Indiens d'Amérique, mais ces débats ont aussi touché les femmes et les enfants, les pauvres⁵³, les fous⁵⁴, etc. Cette bestialisation sert aussi de justification à certains traitements auxquels ces groupes de personnes sont soumises⁵⁵. Ce discours témoigne d'une tension de l'époque moderne : l'homme est intrinsèquement supérieur à l'animal, mais l'humanité est quelque chose qui s'acquiert et dont on peut être déchu. C'est par exemple le cas de l'enfant, qui n'est qu'un humain en devenir.

⁴⁹ ERASME, (éd.) ARIÈS Philippe, *La civilité puérole*, Paris, Editions Ramsay, 1977, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁵¹ STEWART Alan, « Humanity at a Price: Erasmus, Budé, and the Poverty of Philology », dans FUDGE Erica, GILBERT Ruth et WISEMAN Susan (éd.), *At the Borders of the Human*, *op. cit.*, p. 9-25.

⁵² FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 117-118.

⁵³ Le paysan particulièrement est bestialisé, à cause de sa proximité avec les bêtes et de son rôle qui consiste à travailler la terre, etc. FREEDMAN Paul H., « The Representation of Medieval Peasants as Bestial and as Human », *op. cit.*, p. 29-49.

⁵⁴ D'un point de vue religieux, la folie est particulièrement effrayante, notamment parce qu'elle rappelle la bestialité sous-jacente des hommes qui peut prendre le dessus à tout moment. SENIOR Matthew, « Introduction: The Animal Witness », dans SENIOR Matthew, *A Cultural History of Animals*, *op. cit.*, p. 1-22.

⁵⁵ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 49-54.

Cette notion est une grande source de stress car l'enfant pourrait échouer dans le fait de devenir humain. On comprend alors l'enjeu autour de l'éducation, et particulièrement de l'éducation morale et chrétienne. En effet, l'accès à la communauté humaine se joue aussi par l'entrée dans la communauté chrétienne. L'élément même de la supériorité humaine, la possession de la raison, est intangible, et doit donc être performé dans des actes. L'incapacité de certains de démontrer la possession de l'âme par de tels actes, ou encore la mauvaise compréhension de ceux-ci entraîne une instabilité et une ambiguïté très grande. Si les penseurs savent ce qui fait l'homme en théorie, dans les faits il est beaucoup plus compliqué de distinguer certains hommes des animaux pour les penseurs modernes⁵⁶.

En plus de cette première ambiguïté, on en retrouve une deuxième liée au libre-arbitre. En effet, celui-ci serait une des grandes capacités intrinsèques à l'homme, marqueur de sa supériorité, au même titre que la parole ou la conscience du bien et du mal. Cependant, ce libre-arbitre induit aussi que l'homme mauvais, l'homme bestial, a volontairement choisi d'abandonner sa part humaine pour retomber dans sa part animale. Cette possession du libre arbitre, et donc l'abandon volontaire de la raison, peut faire de l'homme un être bien pire que la bête prisonnière de ses passions⁵⁷.

C'est en se basant notamment sur cette ambiguïté qu'un mouvement minoritaire, regroupé à posteriori sous le terme de « thériophiles » par George Boas⁵⁸, va venir s'opposer à l'orthodoxie du discours de raison. Ceux-ci, dont on considère souvent Montaigne comme chef de file, vont renverser ce discours de raison et affirmer que l'animal est autant, voire plus raisonnable que l'homme. Leur pensée est liée à la redécouverte d'auteurs antiques comme Plutarque, Pline ou encore Sextus Empiricus, qui défendaient à l'époque l'idée d'une sagesse animale. Plutarque défendait notamment que l'animal naissait naturellement bon, à l'inverse de l'homme qui devait apprendre à l'être. Pour eux, l'animal est meilleur sur un plan physique⁵⁹, moral⁶⁰, et rationnel⁶¹. Ce discours montre aussi l'animal comme plus proche de sa nature, et donc qu'il doit être une source d'inspiration pour l'homme. On plaide pour une communauté retrouvée avec l'animal⁶². Cette valorisation de l'animal entraîne aussi sa défense en tant

⁵⁶ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 53-74.

⁵⁷ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 158-161.

⁵⁸ HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », *op. cit.*, p. 463-484.

⁵⁹ RABER Karen, *Animal Bodies, Renaissance Culture*, *op. cit.*, 6-46.

⁶⁰ Car ils ne se font pas la guerre, ne s'enivrent pas, etc. PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », *op. cit.*, p. 146-164.

⁶¹ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 127-134.

⁶² LOPEZ Denis, « L'animal au XVIIe siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », *op. cit.*, p. 11-26.

qu'être, et plus uniquement en tant que symbole. L'animal est considéré comme un être proche de nous, pouvant penser et éprouver, et qu'il faut par conséquent respecter. Il est désormais présent dans le cadre moral en tant qu'animal, et plus uniquement en tant que reflet des valeurs humaines comme au Moyen Âge ou comme antithèse de l'humain comme dans la doxa des XVI^e et XVII^e siècles⁶³. Montaigne, dans ses *Essais* publiés une première fois en 1580, mais aussi ses successeurs comme Pierre Charon et son *Traité de la Sagesse* sorti en 1601, inspirés par le scepticisme antique, prennent le contre-pied du discours de raison, brisent la supériorité humaine et surtout critiquent l'anthropocentrisme dans la vision de l'animal. De plus, ils luttent contre la bestialisation des hommes, et particulièrement de ceux du Nouveau Monde⁶⁴. Le discours de Montaigne est notamment célèbre pour son relativisme culturel et ses interrogations : qui sont les vrais barbares ? Les cannibales ou les bourreaux des guerres de religion ?⁶⁵ D'un point de vue moins philosophique, des discours matérialistes rapprochant les hommes des animaux par leur égalité dans la mort (tous se décomposant de la même manière) ont aussi eu de l'influence en France et en Angleterre au XVII^e siècle⁶⁶. De la même manière, toute une série de dictons ou croyances populaires prêtaient une certaine forme de sagesse ou de ruse aux animaux, aussi bien à la vermine⁶⁷ qu'aux animaux « utiles » comme le chien, le cheval ou l'abeille⁶⁸. En effet, les discours que nous venons de présenter sont avant tout des discours théologiques et/ou philosophiques, mais entre eux se retrouve toute une série de visions plus modérées de l'animal et de l'humain. Par exemple, certains écrits conservent la supériorité humaine, tout en concédant toute une série de capacités « naturelles » aux animaux, là où celles des hommes seraient plus culturelles⁶⁹. Concernant l'amour donné aux animaux, même si certains théologiens affirment qu'on ne peut aimer les animaux car notre âme nous dicte d'aimer les anges⁷⁰, d'autres sermons, se basant parfois sur la vie de certains saints, comme saint François d'Assise qui prêchaient aux oiseaux, affirment qu'aimer les animaux prédispose aussi à aimer les hommes⁷¹.

⁶³ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 111-115.

⁶⁴ PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », *op. cit.*, p. 146-164.

⁶⁵ GONTIER Thierry, *De l'homme à l'animal. Paradoxes sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1998, p. 45-47.

⁶⁶ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 158-161.

⁶⁷ FISSEL Mary E., « Imagining Vermin in Early Modern England », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *op. cit.*, 77-114.

⁶⁸ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 165-166.

⁶⁹ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 141-142.

⁷⁰ BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, *op. cit.*, p. 48-51.

⁷¹ ALVES Abel A., « Individuality and the Understanding of Animals in the Early Modern Spanish Empire », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and Early Modern Identity*, Aldershot, Ashgate, 2014, p. 271-290.

Au sein des recueils de contes aussi ces différents discours cohabitent. Tout l'enjeu est donc de comprendre comment s'articulent ces différents discours et ces visions, et comment chacun peut venir subvertir l'autre. Bien que l'on ait vu auparavant plusieurs figures d'hommes bestialisés issus de la rhétorique du discours de raison, d'autres passages viennent contredire, ou du moins nuancer cette vision. Le discours orthodoxe vu précédemment cohabite avec d'autres citations évoquant les qualités des animaux. Par exemple, dans ce court conte de la treizième nuit, un roi tombe gravement malade et appelle tous les médecins de la ville. Seul le dernier, très pauvre et peu estimé des autres médecins, arrive à le soigner en lui conseillant ceci :

« Vivre comme les bestes, c'est-à-dire que l'homme doit manger viandes propres à sa complexion, comme font les bestes irraisonnables, lesquelles se nourrissent de choses convenables à leur nature. Et pour exemple, regardez le bœuf et le cheval : si vous leur présentez un chappon, un fessant, une perdrix ou telle autre viande, c'est chose toute assurée qu'ils n'en mangeront pas, pour ce que ce n'est pas leur naturel »⁷²

Bien que les bêtes restent qualifiées d'irraisonnables, c'est en suivant leur exemple que le roi peut guérir. L'exemple est d'autant plus marquant que cette sagesse naturelle des bêtes est plus efficace que les conseils de tous les autres médecins passés avant *allegans Galien, Ipocrate, Avicienne, Esculape et autres leurs docteurs*⁷³. Il s'agit ici presque d'une moquerie faite aux savants qui pensent tout connaître grâce aux auteurs antiques, mais qui finalement sont vaincus par l'intelligence des animaux qu'ils méprisent. On retrouve ce discours des qualités naturelles des animaux de manière encore plus évidente dans l'introduction du conte de Vardiello chez Basile.

« Si la nature avait donné aux animaux le besoin de s'habiller et de dépenser pour leur nourriture, la race des quadrupèdes aurait sans nul doute été détruite ; et l'animal trouve sa nourriture sans que le jardinier la lui cueille, sans que le serviteur la lui achète, sans que le cuisinier la lui prépare, sans que l'écuyer la lui coupe, et sa peau le défend contre la pluie et la neige, sans que le marchand lui procure l'étoffe, sans que le tailleur lui couse son habit, sans que le commis lui demande un pourboire. A

⁷² STRAPAROLA, *Facétieuses Nuits*, N13F12, t.2, p. 391-392.

⁷³ *Ibid.*, N13F12, t.2, p. 389.

l'homme au contraire, qui possède l'intelligence, la nature n'a pas pris soin de donner ces avantages, parce qu'il sait se procurer lui-même ce dont il a besoin. C'est la raison pour laquelle les sages sont généralement misérables et les imbéciles riches. »⁷⁴.

L'homme est encore une fois détenteur de l'intelligence, mais l'animal, par son corps et son instinct, dispose, lui aussi, d'une série de qualités. Avec la fin de l'extrait, qui dévoile en réalité la fin du conte (Vardiello, bestialisé à cause de sa bêtise, finit riche), cette introduction sonne presque comme un éloge de la bêtise. En effet, alors que Vardiello vit comme une bête, il vit mieux que bien des hommes instruits. Encore une fois, on peut prendre ce conte comme un pied de nez aux savants qui connaissent certes beaucoup de choses mais finalement vivent plus misérables que ceux qu'ils appellent des bêtes.

Straparola et Basile, tous deux instruits et lettrés sans pour autant venir de l'élite de la société italienne moderne, baignent dans cette littérature et ces imaginaires sur l'humanité et l'animalité. Leurs contes que nous avons évoqués jusqu'ici semblent justement, tout en affirmant la supériorité humaine, se moquer des personnes aux discours les plus radicaux en montrant que, parfois, la sagesse pragmatique des animaux prévaut sur celle, raisonnable, des hommes⁷⁵.

b) L'usage de la métaphore animale dans les contes : observer les bêtes pour comprendre le monde

L'animal est donc régulièrement utilisé dans les contes pour mettre au ban toutes une série de comportements. Cependant, il est aussi utilisé sans pour autant que le sens soit forcément péjoratif. En effet, les personnages et leurs actions sont très régulièrement comparés à des animaux, et ce particulièrement chez Basile, dont le style baroque encourage l'emploi répété de métaphores. Cette fois-ci, contrairement au processus de bestialisation qui économisait parfois les noms d'animaux en préférant le terme générique « beste », les animaux sont ici explicitement cités. Pour autant, cela ne signifie pas qu'ils perdent leur aspect symbolique. Ils restent pour beaucoup des miroirs des passions humaines⁷⁶. Voici un exemple

⁷⁴ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C4, p. 64-65.

⁷⁵ Bien que le double discours de bestialisation puis de concession de certaines qualités aux bêtes soit présent chez Straparola, la moquerie est plus particulièrement flagrante chez Basile, où les deux argumentaires se déploient au sein du même conte. Notons aussi que ce genre d'éloge de la sagesse populaire est courant dans nos deux recueils, il s'agit même du sujet principal, explicitement annoncé, du quatrième conte de la quatrième nuit de Straparola.

⁷⁶ PICQUET Théa, « La parade des animaux. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* », dans *Italies. Littérature – Civilisation – Société*, 12/2008, p. 45-58.

dans chaque recueil avec la figure bien connue du lion représentant force et courage, mais aussi de violence⁷⁷ :

« *Quoy voiant le duc, hardi comme un lion, et qui se sentoient fort bien monté* »⁷⁸

« *Le roi de Vert Comté était revenu dans ses états, et ayant avalé son amère potion, il se déchaina comme un lion enragé* »⁷⁹

L'animal est ici utilisé comme un symbole servant à déchiffrer le monde. En effet, selon la tradition chrétienne, le monde naturel, dont les animaux font partie, est une création divine. L'homme cherche à décrypter différents symboles dans cette nature, en particulier l'animal, afin de s'approcher de la vérité divine. Hérités des bestiaires médiévaux, les animaux symboles, comme la colombe, la brebis ou le pélican pour les vertueux, ou le serpent, le loup ou le singe pour les mauvais, restent une part importante des récits de l'époque moderne. Les animaux sont aussi les apparences privilégiées des démons, alors que les anges gardent apparence humaine. Ce symbolisme est très vivace notamment parce qu'il sert à la propagande des guerres de religions : hérétiques étant les animaux (de préférence sauvages, afin d'accentuer leur violence) du Diable, et les bons étant les brebis du Christ. Aussi très présent dans l'iconographie, le symbolisme n'est cependant pas toujours évident à saisir, le même animal pouvant avoir des significations différentes, voire opposées (typiquement le chien, qui peut représenter la foi et la loyauté ou bien la voracité). Quoi qu'il en soit, l'animal symbolique est porteur de valeurs humaines et peut donc servir d'exemple. Nombre de récits étudiés par Baratay dans son ouvrage développent des comportements animaux servant de métaphores éducatives pour les chrétiens. Dans cette vision héritée du Moyen Âge et de l'imaginaire chrétien, l'animal oscille entre symbole, modèle ou agent de Dieu ou du Diable en fonction des besoins de l'auteur⁸⁰.

Cependant, certaines de ces utilisations d'animaux révèlent aussi un aspect typiquement moderne. En effet, en plus de leur utilisation symbolique, les animaux sont malgré tout observés de manière assez précise, et les comportements décrits dans les contes semblent se baser sur des observations dans le monde réel⁸¹. C'est notamment le cas dans le conte « Violette » de

⁷⁷ FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 294.

⁷⁸ STRAPAROLA, *Facétieuses Nuits*, N9F3, t.2, p. 187.

⁷⁹ BASILE, *Le Conte des contes*, J3C2, p. 240.

⁸⁰ BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, *op. cit.*, p. 53-78.

⁸¹ PICQUET Théa, « La parade des animaux. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* », *op. cit.*, p. 45-58.

Basile, où un prince éconduit et désespéré est comparé à un oiseau alors qu'il cherche sa bien-aimée.

« Cependant le prince passait devant la maison, et ne voyait plus la cible de tous ses désirs ; aussi fit-il pendant quelques jours comme le rossignol qui ne trouve plus ses enfants dans son nid et va voletant de ramages en ramages en se lamentant de cette perte »⁸²

Chez Straparola, ces comportements animaux précis se dévoilent principalement dans les énigmes situées à la fin de chaque conte, dont plusieurs ont pour réponse un animal précis. Ainsi, il décrit le comportement du charançon se reproduisant au sein des grains de blés, ou encore celui du milan.

« Entre tous animaux un animal prend vie, Qui naturellement est si malicieux, Si meschant, si cruel et très vicieux, Qu'à l'heur de ses petits mesmes il porte envie : Car s'il void qu'ils soient gras, sa nature ennemie S'en contriste si fort que d'un bec furieux, Deschirant fierement leur tendre chair meurtrie. Tellement qu'à la fin ces pauvres animaux, N'ayans plus que des os cousus dedans leurs peaux, Par la grande cruauté de qui leur donne essence, Demeurent en leurs nids estendus languissans, Attendans que leurs corps maigres et perissans, Ayent repris leur force et leur convalescence. »⁸³

Cette énigme, tout en gardant un aspect moral important, révèle aussi une connaissance assez fine du comportement nidificateur des rapaces. En effet, chez les rapaces, la charge de ramener la nourriture aux petits incombe au mâle, qui va chasser pendant plusieurs semaines pour la femelle et les petits. Il est donc plus sec que la femelle qui s'est engraisée avant la ponte. Le comportement de haine envers les petits peut être expliqué par le fait qu'il arrive fréquemment que les plus jeunes de la couvée décèdent par manque de nourriture, ou parce qu'ils sont tués par leur fratrie. Le comportement décrit ici pourrait donc provenir d'une mise à mort d'un des petits par ses frères, et/ou d'un milan se nourrissant ou nourrissant les autres

⁸² BASILE, *Le Conte des contes*, J2C3, p. 159. Le rossignol est en effet un oiseau connu pour son chant, et il arrive que ses petits se fassent dévorer par d'autres oiseaux carnassiers. Cependant, on observe aussi que son utilisation pour décrire la tristesse dénature la raison de son chant. Son chant de nuit est utilisé pour trouver une femelle, après quoi il redevient discret. Cependant, il continue de chanter le matin afin de prévenir d'éventuel rivaux de sa présence. GARIBOLDI Armando et AMBROGIO Andrea, *Le comportement des oiseaux d'Europe*, Neufchatel, Salamandre, 2018, p. 438-439.

⁸³ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N1F4, t. 1, p. 71-72.

petits d'un oisillon décédé⁸⁴. Ce double aspect de l'énigme, à la fois une observation de comportements réels et un commentaire moralisant est d'autant plus marqué qu'elle est suivie d'un commentaire sur les pères jaloux.

« Messieurs, ne vous esbahissez point de cela, car on trouve des pères qui portent envie à leurs enfans, come fait le ravissant milan, lequel estant maigre et sec, voyant ses petits engraisser, leur porte envie et haine, tellement qu'avec son bec les vient à picquer, qu'il les fait devenir maigres et minces »⁸⁵

On retrouve aussi cette sorte de bestiaire médiéval renouvelé par une sensibilité zoologique moderne dans les écrits de saint François de Sales⁸⁶. Il garde cette image de l'animal comme modèle pour l'homme, mais l'animal n'est plus métaphorique et les comportements décrits sont ceux observés dans la nature. Pour Richard Parish, cette sensibilité nouvelle doit être mise en lien avec la redécouverte de la zoologie païenne antique et sa mise en dialogue avec la doctrine chrétienne⁸⁷. En effet, une nouvelle discipline, qu'il est important d'expliquer afin de saisir les rapports changeants à l'animal, apparaît durant le XVI^e. L'histoire naturelle, portée par des naturalistes comme Conrad Gesner, Ulisse Aldrovandi ou Guillaume Rondelet⁸⁸, a pour but l'observation de la nature et la classification de celle-ci. Elle vient se greffer à la discipline déjà existante de la philosophie naturelle, qui a pour but de théoriser et d'expliquer le monde naturel, en lui apportant de nombreux exemples⁸⁹. L'observation de la nature n'est évidemment pas nouvelle, et ces auteurs se basent notamment sur Aristote et ses traités zoologiques *De partibus animalum*, *Historia animalium* et *De generatione animalium*, auxquels ils ajoutent les histoires moralisantes de Pline et Plutarque⁹⁰. Cette observation animale était toujours présente durant le Moyen Âge occidental, mais avait abouti à peu

⁸⁴ GENSBOL Benny, *Rapaces diurnes. Europe, Afrique du Nord, Moyen-Orient*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1993, p. 30-33 et 53-62.

⁸⁵ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N1F4, t. 1, p. 72.

⁸⁶ François de Sales, né en 1567 et mort en 1622, est un ecclésiastique originaire de Savoie. Il est nommé évêque de Genève en 1602, une ville aux mains des protestants. Ne pouvant prendre son siège, il réside à Annecy et écrit plusieurs œuvres, dont sa très célèbre *Introduction à la vie dévote*. Destinée à un large public, cette œuvre prêche pour une sainteté accessible par tous. GORDINI Gian Domenico, « Francesco di Sales », dans *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 5, Rome, Pontifica Università Lateranense, 1964, p. 1207-1226.

⁸⁷ PARISH Richard, « Beasts in the Devout Life : Animals in the Writings of St François de Sales », dans *Seventeenth-Century French Studies*, 33/1, 2011, p. 3-15.

⁸⁸ Médecin et naturaliste français né en 1507 et mort en 1566, Guillaume Rondelet est principalement connu, comme Pierre Belon, pour ses ouvrages sur la faune marine. DELAUNAY Paul, « Rondelet (Guillaume) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Seizième Siècle*, op. cit., p. 612.

⁸⁹ GUERRINI Anita, « Natural History, Natural Philosophy, and Animals, 1600-1800 », op. cit., p. 121-144.

⁹⁰ PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », op. cit., p. 146-164.

d'ouvrages littéraires ou scientifiques, ou même d'œuvres d'art, la vision favorisée étant l'animal emblématique⁹¹. Les auteurs modernes de l'histoire naturelle veulent, eux, entreprendre de grands travaux encyclopédiques cherchant à rendre compte de manière exhaustive le monde naturel, et ainsi augmenter les connaissances antiques, les corriger, etc. Le travail autour de la nature n'est plus uniquement centré autour de la glose d'Aristote comme réalisé dans les universités. Certaines de ces grandes encyclopédies qui émergent alors un peu partout en Europe occidentale conservent une classification alphabétique à la manière des bestiaires médiévaux. D'autres, comme Guillaume Rondelet, adaptent la méthode aristotélicienne et proposent des classifications des animaux selon des traits ou comportements analogues (comme l'habitat, l'activité, le corps, etc.). Les auteurs, se basant à la fois sur les auteurs antiques, mais aussi sur les travaux des autres naturalistes, ou encore sur des récits de voyages et des témoignages, développent sur chaque animal une vaste quantité de connaissances : morphologie, habitat, comportement, usage en cuisine ou en pharmacopée, mais aussi présence dans la fiction et valeur symbolique⁹². Ces aspects, ainsi que certaines classifications selon la valeur morale⁹³, ou encore la reprise dans leurs traités d'animaux mythiques ou fantasmés⁹⁴, a parfois fait dire à des auteurs contemporains qu'il s'agissait d'une forme d'étape intermédiaire entre le savoir symbolique du Moyen Âge et la science empirique qui fait ses premiers pas dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Les traités naturalistes seraient une sorte d'entre-deux où savoir et superstition se mélangent et où les auteurs nous semblent bien naïfs. Cependant, il est important de comprendre que cette histoire naturelle du XVI^e siècle a une logique propre, sans qu'on l'inclue dans un continuum avec l'histoire postérieure. Pour Louisa Mackenzie, on retrouve déjà chez eux une forme de science moderne dans la correspondance qu'ils entretiennent, le recoupement ou la confrontation qu'ils font de certaines sources⁹⁵. Dans son article sur les nombreuses illustrations qui parcourent ces encyclopédies, Philippe Glardon ajoute que le but premier de ces ouvrages est de montrer le raffinement, la diversité et les curiosités de la nature, autant de marques de la création divine. Les auteurs modernes mettent en scène l'impuissance de l'homme face à un monde naturel riche et complexe, source d'émerveillement. Dans cette image d'une nature à l'infinie créativité, une

⁹¹ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 66-67.

⁹² PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », *op. cit.*, p. 146-164.

⁹³ Comme Aldrovandi qui classe les animaux par dignité. GLARDON Philippe, « The Relationship between Text and Illustration in Mid-Sixteen-Century Natural History Treatise », *op. cit.*, p. 119-145.

⁹⁴ Par exemple, Pierre Belon et Guillaume Rondelet qui rapporte tous les deux l'évêque marin, une sorte de poisson avec une mitre. MACKENZIE Louisa, « French Early Modern Sea-Monster and Modern Identities, via Bruno Latour », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *op. cit.*, p. 329-349.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 329-349.

sirène n'est pas plus invraisemblable qu'un hippocampe. Ces mêmes auteurs sont convaincus de l'insuffisance de l'homme de comprendre le monde qui l'entoure, et que cette compréhension passe notamment par la lecture de la puissance et volonté divine imprimée dans la nature⁹⁶. On retrouve ici la vision du philosophe Michel Foucault sur la manière dont l'époque moderne appréhende la connaissance. Le savoir au XVI^e siècle se construit selon lui sur un réseau de ressemblances qui permettent de saisir le visible et l'invisible. La compréhension du monde passe donc par un décodage permanent de signes, des similitudes entre ceux-ci, et du jeu entre le macrocosme et le microcosme (par exemple le fonctionnement du corps humain est considéré comme révélateur de la marche du monde). Dans cette approche du savoir, l'histoire naturelle ne choisit pas entre le naturaliste et le compilateur, elle regroupe les deux. Les animaux observés sont aussi importants que les animaux écrits, car tous font partie d'une écriture du monde et de la nature. Par exemple, comprendre et connaître un animal passe autant par la connaissance de son anatomie et de son comportement, que par les signes divins, les valeurs humaines et les exemples qu'il représente⁹⁷. Cette vision explique que, pour les auteurs des traités naturalistes modernes, un bon témoignage vaut autant voire plus qu'une preuve empirique⁹⁸, ou que l'on observe nos régimes politiques dans les comportements des animaux, comme la monarchie des abeilles ou les parlements des corbeaux. L'ordre et la hiérarchie animale viennent refléter l'ordre et la hiérarchie humaine⁹⁹. Comme nous l'avons vu, cet animal qui reste miroir des comportements humains tout en étant désormais observé et classé pour ce qu'il est se retrouve aussi dans les contes. La signification animale va désormais dans un double sens. Certains caractères humains restent attribués à l'animal, et en même temps les auteurs utilisent les animaux comme source d'inspiration pour les humains¹⁰⁰.

c) La figure dissidente de l'animal humanisé : une subversion de l'orthodoxie

Dans le mouvement inverse, nous retrouvons aussi dans les contes de nombreux animaux présentant des caractéristiques humaines, dont la plus flagrante est très certainement

⁹⁶ GLARDON Philippe, « The Relationship between Text and Illustration in Mid-Sixteen-Century Natural History Treatise », *op. cit.*, p. 119-145.

⁹⁷ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32-58.

⁹⁸ GLARDON Philippe, « The Relationship between Text and Illustration in Mid-Sixteen-Century Natural History Treatise », *op. cit.*, p. 119-145.

⁹⁹ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 77-84.

¹⁰⁰ PERRY Kathryn, « Unpicking the Seam: Talking Animals and Reader Pleasure in Early Modern Satire », *op. cit.*, p. 19-36.

la parole. Comme nous l'avons vu, la parole est un symbole fort de la supériorité humaine par la raison. Cette idée est d'ailleurs reprise dans une des énigmes à la fin des contes de Straparola. En effet, l'énigme du quatrième conte de la neuvième nuit évoque la langue en ces termes :

« Quand elle desplie ses estendards, c'est-à-dire qu'elle se veut employer à bien, elle rend l'homme divin et immortel »¹⁰¹

On retrouve bien ici la supériorité humaine liée au langage, qui est tout de même contrebalancée dans la suite de l'énigme par le fait que c'est aussi la langue qui peut se faire méchante et blasphématrice, rappelant aussi l'ambiguïté autour du libre-arbitre.

Les contes sont remplis d'animaux dotés eux aussi de cette faculté de la parole, censée être le propre de l'humain. Dès lors, comment appréhender ces animaux parlants dans les contes ?

L'animal qui parle la langue des hommes

Ces animaux qui parlent sont omniprésents chez nos auteurs. Presque à chaque fois qu'un animal qui parle intervient, il a un rôle d'auxiliaire du héros. Il vient lui prodiguer conseils, lui apporter son aide ou lui confier un objet magique¹⁰². Pour reprendre la typologie de Inga Velitchko sur le personnage animal, il faut distinguer l'animal parlant du conte de l'animal parlant de la fable (d'autant plus que le recueil de Straparola en contient certaines). Elle établit 4 catégories, l'animal objet, l'animal auxiliaire ou adversaire, le métamorphe et l'animal équivalent à l'homme, qui opèrent un mélange graduel des identités. L'animal parlant du conte, appartenant à la deuxième catégorie, se distingue de la première catégorie qui ne voit l'animal que comme un objet extérieur à la sphère de l'humanité, un instrument dans les mains de l'humain. Au contraire, nos animaux, et cela est justement signifié par leur parole, ont leur propre volonté et individualité, et ceci les fait ressembler à des humains. Malgré tout, ils ne sont pas encore autonomes et n'existent que par leur relation constante avec l'homme. Ils sont à distinguer des animaux des fables car ces derniers, appartenant à la quatrième catégorie (animal équivalent de l'homme), n'interagissent pas ou très peu avec le monde humain. Dès lors, ils sont, dans leurs univers, les équivalents des hommes, dont ils dépeignent les comportements dans une lecture métaphorique¹⁰³.

¹⁰¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N9F4, t. 2, p. 208.

¹⁰² Basé sur la théorie de Vladimir Propp. PICQUET Théa, « La parade des animaux. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* », *op. cit.*, p. 45-58.

¹⁰³ VELITCHKO Inga, « Les personnages animaux dans la littérature – Esquisse de typologie et de fonctions », dans BERTRAND Denis et COSTANTINI Michel, *La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation. Actes*

Nous retrouvons ces figures chez nos auteurs, notamment au travers des contes de Cagliuso chez Basile et de Constantin chez Straparola, deux contes au schéma narratif très similaire avec un chat venant en aide à un homme pauvre, lui permettant de devenir roi¹⁰⁴, ou encore avec le conte de Porcarole, où un prince finit porcher et est aidé par un cheval qui parle¹⁰⁵. Comme Théa Picquet le signale, les animaux domestiques des contes montrent la face riieuse et amicale de l'animalité. Parmi nos animaux parlants, nous retrouvons effectivement principalement des animaux proches de l'homme à l'époque : chevaux, chats et oiseaux, principalement des colombes¹⁰⁶. Pour le chat, nous n'avons pas trouvé de raison expliquant son statut privilégié chez les animaux parlants. Cependant, nous pouvons malgré tout proposer un lien entre sa capacité de parole dans les contes et le statut de cet animal dans le folklore européen. En effet, il est l'animal traditionnellement lié au diable, à la magie et à la sorcellerie, ce qui expliquerait qu'il soit régulièrement présenté comme sachant parler¹⁰⁷. Pour les oiseaux cependant, il n'est pas étonnant de les voir doués de parole, car la littérature occidentale regorge d'exemples depuis l'Antiquité, de l'utilisation de cet animal pour personnifier la parole humaine. Du fait de son chant, l'oiseau est considéré comme l'animal bavard par excellence¹⁰⁸. Nous noterons cependant l'absence d'un oiseau particulièrement important aux XVI^e et XVII^e siècles, très présent à la fois dans les cours comme curiosité et animal de compagnie, dans l'iconographie, mais aussi dans les discours, aussi bien satyriques qu'éducatifs. En effet, le perroquet, bavard parmi les bavards, est très présent durant ces siècles et cristallise autour de son image d'imitateur les débats sur la répétition. D'abord relativement positive dans la première vague humaniste qui vise à imiter les auteurs antiques, elle est critiquée, notamment par les réformés qui veulent une série de changements dans la doctrine et la liturgie chrétienne. Le perroquet (et l'oiseau en général) devient donc le symbole de la répétition idiote, irrationnelle¹⁰⁹. Pour le cheval, il n'est pas non plus étonnant de le retrouver de manière récurrente chez les animaux qui parlent. Alors que la parole des oiseaux est avant tout un

de la journée d'étude de Paris 8, en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document5396.php>, (consulté le 19/03/2022).

¹⁰⁴ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, N11F1, t. 2, p. 276-284. BASILE, *Le Conte des contes*, J2C4, p. 164-169.

¹⁰⁵ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, J2C5, t. 1, p. 171-189.

¹⁰⁶ Sur nos deux recueils, nous comptons 5 contes présentant des chevaux qui parlent, sans prendre en compte les métamorphoses dont nous parlerons après. Pour les chats nous en comptons 4, et 5 pour les oiseaux (dont 3 colombes).

¹⁰⁷ SERPELL A. James, « Guardian Spirits or Demonic Pets. The Concept of the Witch's Familiar in Early Modern England », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *op. cit.*, p. 157-190. DARNTON Robert, *Le grand massacre des chats*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁸ SIOUFFI Gilles, « L'homme en avant de lui-même : le goût de la parole vu par quelques moralistes classiques », dans SIOUFFI Gilles et LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte (éd.), *Les mises en scène de la parole aux XVI^e et XVII^e siècles*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2007, p. 185-224.

¹⁰⁹ BOEHRER Bruce, *Animal Characters*, *op. cit.*, p. 103-105.

symbole lié à leur chant, pour le cheval elle est plutôt relié à son intelligence. En effet, dans la hiérarchie des animaux, le cheval est tenu en haute estime dans la société moderne. Considéré comme un animal noble et vertueux¹¹⁰, on lui accorde une intelligence particulièrement proche de l'homme et partageant des affects avec lui. Certains traités d'équitation humanisent fortement le cheval, le considérant comme un quasi égal de l'être humain¹¹¹. Dans la hiérarchie animale, une seule autre espèce peut dépasser le cheval en intelligence et en vertu : l'éléphant. Originaire de Pline et répétée par plusieurs auteurs, dont certains naturalistes du XVI^e siècle comme Gesner et Aldrovandi, il existe l'idée durant le XVI^e et XVII^e siècle que l'éléphant est extrêmement proche de l'homme par son organisation sociale, son intelligence, ses comportements, si bien qu'il serait doué de parole¹¹². Cependant, les animaux parlants et intelligents n'existent pas que dans les histoires de Pline. En effet, à la fin du XVI^e siècle, un cheval intelligent, dont certains estiment qu'il sait parler, émerveille l'Europe. En effet, Morocco le cheval est un animal de foire qui parcourt différents pays et dont les tours consistent à démontrer son intelligence. Cet animal qui défraie la chronique sera notamment cité dans la traduction en français¹¹³ de l'Ane d'Or d'Apulée par Jean de Montlyard¹¹⁴ en 1602. Cette citation au début d'un recueil de contes n'est pas anodine, elle donne aux contes merveilleux d'Apulée un exemple concret dans la vie réelle. Mais ce cheval parlant (ou du moins très intelligent) pose un problème. En effet, un tel brouillage des frontières est considéré comme blasphématoire : comment un cheval pourrait s'approprier des compétences humaines ? Certaines rumeurs colportées dans des écrits de l'époque évoquent d'ailleurs que Morocco et son maître ont fini brûlés à Rome en 1610 sur ordre du Pape¹¹⁵. On le voit donc, la figure de l'animal parlant est plus problématique qu'elle le semble. Elle pose une question fondamentale,

¹¹⁰ C'est notamment la vision donnée par Giambattista Della Porta, un auteur napolitain du XVI^e siècle, dans son livre *De Humana Physiognomia* publié en 1586. RABER Karen, *Animal Bodies, Renaissance Culture*, op. cit., p. 70-71. On sait d'ailleurs que Basile a lu et apprécié certaines œuvres de Della Porta, peut-être même se connaissaient-ils personnellement, puisqu'il a écrit une ode à l'une des œuvres de Della Porta. GEORGE CLUBB Louise, *Giambattista Della Porta, Dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 49.

¹¹¹ SCHIESARI Juliana, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), op. cit., p. 374-402.

¹¹² CUMMINGS Brian, « Pliny's Literate Elephant and the Idea of Animal Language in Renaissance Thought », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts.*, op. cit., p. 164-185.

¹¹³ APULEE, trad. DE MONTLYARD Jean, *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses : de Luce Apulée, philosophe platonique. Illustré de commentaires apposez au bout de chasque livre, qui facilitent l'intention de l'auteur*, Paris, Abel l'Angelier, 1602.

¹¹⁴ Des recherches biographiques sont actuellement menées sur Jean de Montlyard, un traducteur de langue française actif entre 1580 et 1622 et fils d'un prêtre protestant genevois. Voir les travaux de Sara Petrella, dont PETRELLA Sara, « La traduction française de la Mythologie de Natale Conti par Jean de Montlyard : représentation textuelle et iconographie de Bacchus », dans *Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 2011, 6, p. 173-178.

¹¹⁵ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, op. cit., p. 177-201.

et l'engouement autour de Morocco témoigne de la fascination autour de cette question : qui est le plus humain entre un animal parlant et un humain bestial ?¹¹⁶

Cependant, peut-on considérer les animaux parlants des contes comme particulièrement dérangeants pour la frontière entre homme et animal, à la manière du cheval Morocco ou de l'éléphant de Pline ? Il semblerait qu'ils le sont car la réponse apportée à leur usage de la parole est la même que celle utilisée par certains pour expliquer le talent de parole de Morocco. Leur parole est forcément fruit d'un pouvoir surnaturel, magique ou divin. Dans ce conte de Straparola, trois orphelins sont aidés par un oiseau qui parle dans leur quête pour retrouver leurs parents.

« Et sur cest arbre, le bel oyseau se desgorgeoit, sautant de branche en branche, et en proferant paroles qui sembloient plustost divines que humaines »¹¹⁷

Chez Straparola et chez Basile, les animaux parlants sont systématiquement décrits comme magiques ou possédant des pouvoirs magiques. Ils sont mêmes par moment décrits comme des fées, figures du conte merveilleux par excellence. Ainsi, un conte de Straparola présente l'histoire d'un idiot, Constantin, aidé par sa chatte qui parle. L'histoire commence de la manière suivante :

« Quoy voyant la chatte, laquelle estoit fée, en eust telle pitié qu'elle ne print jamais repos qu'elle ne trovast à son maistre remède »¹¹⁸

Le merveilleux permet de présenter ces animaux fascinants sans pour autant créer la même confusion que Morocco autour des catégories humaines et animales. Les animaux parlants des contes sont subversifs, mais cette subversion reste limitée par le cadre magique dans lequel ils apparaissent.

L'homme qui parle la langue des animaux

Pour conclure, nous abordons rapidement une figure certes moins courante mais présente tout de même dans les contes : les humains dotés du don de comprendre la langue des

¹¹⁶ La question est d'autant plus marquante que de nombreux liens sont fait, à la fois dans les traités de pédagogie et ceux d'équitation, entre chevaux et enfants. L'élevage et l'éducation de ces deux êtres presque humains sont comparés systématiquement. Mais si la parole ne les sépare plus, c'est toute la catégorie humaine qui perd son sens, enfant et cheval devenant des égaux parfaits. *Ibid.*, p. 177-201.

¹¹⁷ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F3, t. 1, p. 275-276.

¹¹⁸ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N11F1, t. 2, p. 277.

animaux. Dans le conte « Les cinq fils » de Basile, un père envoie ses cinq fils parcourir le monde. Chacun revient avec une compétence particulière.

*« Ayant questionné en dernier son dernier fils, qui s'appelait
Menecuccio, sur ce qu'il savait faire : « Je comprend le langage des
oiseaux » dit celui-ci »¹¹⁹.*

Un autre court conte de Straparola raconte l'histoire d'un homme parlant le langage des bêtes.

*« Federic du Petit Puys, lequel entendoit le langage de tous animaux
(...) quand il entendit hannir un jeune poulain qui de loing les suivoit,
disant en son langage de cheval »¹²⁰*

Comprendre la langue des animaux permet aux héros d'accéder à certaines compétences prémonitoires des animaux, ou alors d'entendre certaines informations pouvant changer le cours de leur vie. Par exemple, dans le conte « Le Corbeau » chez Basile, un homme surprend deux colombes en train de discuter des malheurs à venir, lui permettant ainsi d'empêcher la mort de son frère¹²¹. Ces compétences en divination des oiseaux ne sont pas sans rappeler les dictons campagnards sur la capacité des oiseaux à prévoir certains événements, comme la météo¹²². De plus, cette figure induit que les animaux possèdent leur propre langage, et donc leur propre capacité de raisonnement. En effet, cette idée est plutôt celle du camp de Montaigne, ce dernier disant justement des animaux que ce ne sont pas eux qui ne parviennent pas à parler, mais nous qui ne parvenons pas à les comprendre¹²³. Ces idées d'une forme de communication animale, bien que décriée par le discours de raison est présente dans d'autres écrits. Par exemple, en travaillant sur des manuels d'entretien de maison anglais du XVI^e et XVII^e siècle, Mary Fissel remarque qu'on prête aux rongeurs des capacités de communication. Par exemple, il est conseillé de mettre une tête de souris morte en évidence, afin que certaines aillent prévenir les autres du danger. Tout ceci nous montre que le discours théorique de la parole comme apanage

¹¹⁹ BASILE, *Le Conte des contes*, J5C7, p. 450.

¹²⁰ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, N12F3, t. 2, p. 327.

¹²¹ BASILE, *Le Conte des contes*, J4C9, p. 386-387.

¹²² KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 165-166. D'un point de vue complètement actuel sur la question, des chercheurs en éthologie ont montré que les oiseaux pouvaient anticiper bien avant nous certains phénomènes météorologiques. Certaines recherches sont menées afin d'utiliser ces capacités pour prédire certains cataclysmes comme des tornades. STREBY Henry e.a., « Tornadic Storm Avoidance Behavior in Breeding Songbirds », dans *Current Biology*, vol. 25/1, 2015, p. 98-104.

¹²³ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, *op. cit.*, p. 163-165.

de l'humanité cède face à d'autres discours plus pragmatiques et populaires¹²⁴. Enfin, notons que les animaux des contes se comprennent entre eux, qu'importent leurs espèces. C'est le cas de ce renard qui aide une jeune fille à retrouver son prince en lui traduisant le langage des oiseaux.

« Le renard lui dit : « Tu éprouverais encore plus de plaisir si tu comprenais ce qu'ils [en parlant d'oiseaux] disent, comme je le comprends moi-même »¹²⁵

Tout ceci nous rappelle une forme d'harmonie de la nature, proche du discours de la communauté édénique dont l'homme a été exclu, mais que certains penseurs appellent à retrouver.

En définitive, l'humain bestial nous a permis d'exposer le discours dominant centré sur la raison et nous a montré que la bestialisation de certains humains est courante à l'époque. Malgré tout, même si l'homme bestial ne vient pas subvertir la doxa moderne, il en laisse aussi apparaître les premières ambiguïtés.

Or la deuxième figure, celle de l'animal parlant, joue d'autant plus sur ces ambiguïtés et les frontières des espèces. Plus proche des théories thériophiles, la parole animale leur confère une intériorité proche de celle de l'homme, opérant déjà un premier brouillage des frontières. C'est grâce au merveilleux que les contes se permettent cette attaque envers le discours de raison. Pour Eichel-Lojkine, les contes de Basile et Straparola servent d'antidote au discours hégémonique de la dignité humaine (et par opposition, de l'indignité animale). Les animaux des contes servent donc un enjeu philosophique¹²⁶. Bien loin d'être de simples décors ou figurants des contes, les animaux doués de fonctions humaines (particulièrement la parole) servent à décoder et déconstruire la société pour les auteurs modernes. Comme aurait dit Claude Lévi-Strauss, l'animal est bon à penser¹²⁷.

Alors que certains paratextes reprennent l'idée de supériorité humaine, les contes collectés mettent en scène des animaux bien plus vertueux que les humains. C'est par exemple le cas dans le conte de Cagliuso chez Basile. Sans nous attarder dessus, celui-ci met en scène

¹²⁴ FISSEL Mary E., « Imagining Vermin in Early Modern England », *op. cit.*, 77-114.

¹²⁵ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C5, p. 175.

¹²⁶ EICHEL-LOJKINE Patricia, « De la dignité et excellence de l'animal. Faut-il voir dans la parole de la fable un discours dissident ? », dans *Les Dossiers du GRIHL*, 2013/1, en ligne, <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5628?gathStatIcon=true#quotation> (consulté le 29/06/2022).

¹²⁷ PERRY Kathryn, « Unpicking the Seam: Talking Animals and Reader Pleasure in Early Modern Satire », *op. cit.*, 19-36.

un pauvre hère, Cagliuso, qui finit riche et marié à une princesse grâce aux ruses de sa chatte (le conte est très similaire au conte de Straparola de Constantin et de sa chatte évoqué plus haut), animal parlant elle-aussi. Cependant, une fois en possession de tout ce dont un homme peut rêver, Cagliuso se montre bien ingrat et odieux avec son animal sauveur.

« *O mon grand mari, quel grand malheur ! La chatte est morte !*.
‘Qu’elle s’en aille et tous les malheurs avec elle !’ répondit Cagliuso (...)
‘Prends-la par une patte et jette-la par la fenêtre !’ »¹²⁸

Les animaux amicaux qui viennent en aide aux humains sont souvent mis en comparaison avec la petitesse de ces derniers dans nos contes, comme nous le verrons dans les chapitres suivants. Les contes de Straparola et Basile permettent alors de jeter un regard ironique sur l’argument de la dignité humaine, attaquant le discours de raison et par la même occasion la frontière qu’il dresse entre les espèces¹²⁹. Cette même frontière entre l’humanité et l’animalité est d’autant plus mise sous tension que la parole de l’animal est parfois un signe avant-coureur de transformations et métamorphoses.

¹²⁸ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C4, p. 164-169.

¹²⁹ EICHEL-LOJKINE Patricia, « De la dignité et excellence de l’animal. Faut-il voir dans la parole de la fable un discours dissident ? », *op. cit.*

4. Les métamorphoses animales dans les contes

Comme nous l'avions évoqué dans l'introduction, le conte merveilleux est caractérisé par toute une série de changements d'états : le pauvre devient riche, le paysan devient roi, la méchante reine devient une servante, etc. Cependant, plus qu'une question de mobilité sociale, ces changements d'états peuvent aussi toucher à des identités plus profondes, et typiquement celle d'homme lorsque celui-ci est changé en animal.

Nous allons voir en quoi ces métamorphoses d'hommes en animaux s'ancrent dans une forme de « culture de la métamorphose » aux XVI^e et XVII^e siècles qui passe par la littérature, le théâtre, mais aussi par toute une série de croyances plus ou moins populaires en Europe.

En essayant de montrer que la métamorphose à l'époque moderne est ancrée dans le quotidien, le but de cette première partie n'est pas de dire que les métamorphoses de Basile et Straparola sont considérées comme véridiques par leurs lecteurs, mais qu'il existe une forme d'ambiguïté autour du merveilleux et de la magie. Dans cet imaginaire, les métamorphoses de nos contes ne sont pas réelles, mais pourraient l'être, et c'est probablement ce qui les rend aussi attirantes, à l'instar des histoires paranormales de nos jours.

En mobilisant ces différents discours et représentations de la métamorphose, nous analyserons plusieurs contes en mettant au premier plan ces transformations, et comment Basile et Straparola mobilisent à travers elles la frontière entre hommes et animaux. Ces contes reflètent diverses visions des animaux qu'ils mettent en scène, mais aussi diverses fonctions de la métamorphose. Qu'elle soit utilisée pour permettre à un héros de s'enfuir, pour en punir un ou pour révéler l'identité véritable d'un autre, elle représente un discours subversif puisqu'elle induit une transgression des frontières entre espèces.

Enfin, nous verrons que ces métamorphoses donnent l'image d'un monde rempli d'illusions, ce qui illustre aussi le climat de l'époque. Le conte va devenir un endroit où s'expriment les critiques sociales et les interrogations sur la nature humaine propres aux XVI^e et XVII^e siècle. Pour comprendre la métamorphose dans nos contes, il est nécessaire de mobiliser ses inspirations, qui sont, selon nous, les festivités carnavalesques et la dynamique baroque. En effet, tout comme le carnaval, le conte va devenir un lieu où il est possible de renverser la pyramide sociale sous couvert d'espièglerie et de merveilleux. Certaines opinions qui pourraient apparaître comme dissidentes dans le débat public (le monde marche sur la tête, la société animale est préférable à celle des hommes, les marginaux peuvent s'avérer bons) s'expriment plus facilement à travers les transformations magiques des contes. De la même

manière que le courant baroque le fait au XVII^e siècle, les contes permettent aussi de questionner notre rapport au monde via l'opposition entre apparence et intérieur véritable. Le monde est-il intelligible par l'homme ? Si oui, comment éviter les faux-semblants et saisir la vraie nature de chaque être ? Plus que de simples divertissements, les contes apparaissent à la fois comme des espaces d'évasion et des reflets de toutes une série d'enjeux modernes, qui sont mobilisés à travers la frontière entre l'homme et l'animal.

a) Enjeu moderne de la métamorphose : la réalité remise en question

Lectures nouvelles d'Ovide et Apulée : de l'allégorie à la réalité

Lorsque l'on traite des contes européens, et particulièrement à l'époque moderne où l'influence des auteurs antiques joue un rôle majeur dans la production littéraire, il est compliqué de ne pas évoquer l'influence d'Ovide, d'Apulée et de leurs métamorphoses. Bien que nous les ayons rapidement évoqués dans le second chapitre¹, nous souhaiterions revenir rapidement ici sur leur présence dans la société de Straparola et Basile.

Écrits au I^{er} siècle, *Les Métamorphoses* d'Ovide sont un long poème imbriquant ensemble de nombreux récits courts issus des mythologies grecques et romaines. Si elles nous semblent aujourd'hui avoir toujours joui d'un grand succès, elles furent cependant traitées pendant un temps avec ambivalence. En effet, alors que *les Métamorphoses* circulent énormément et sont largement citées durant le Moyen Âge, elles sont aussi critiquées, notamment par Isidore de Séville, du fait d'être écrites par un auteur païen². Cependant, d'autres autorités religieuses, comme Théodulfe, évêque d'Orléans au VIII^e siècle, défendent la valeur du récit ovidien si l'on fait abstraction de son aspect païen³. C'est dans cette lignée que va se construire une lecture allégorique d'Ovide, voyant ses contes comme des miroirs des enseignements divins, dont l'exemple le plus important est l'*Ovide moralisé*, composé au XIV^e siècle⁴. Cette édition moralisante coexiste aussi au XVI^e siècle avec des éditions portées par des volontés humanistes de retour à la source du récit, mais qui conservent cependant la lecture

¹ Cfr. p. 34-35.

² KEITH Alison et RUPP Stephen, « After Ovid: Classical, Medieval, and Early Modern Receptions of the Metamorphosis », dans KEITH Alison et RUPP Stephen (éd.), *Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, Toronto, Centre For Reformation and Renaissance Studies, 2007, p. 15-32.

³ CORMIER Jacques, « La survie littéraire d'Ovide », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°56, 2006, p. 251-275.

⁴ BUSCA Maurizio, « La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVI^e et XVII^e siècles en France », *op. cit.*

allégorique de l'œuvre ovidienne. En général, durant tout le XVI^e et la première moitié du XVII^e siècle, *les Métamorphoses* d'Ovide connaissent un grand succès, elles sont lues par des grands noms de l'époque (dont Montaigne) et influencent aussi d'autres arts comme la peinture, l'opéra, le théâtre, etc⁵. Elles sont aussi présentes dans l'éducation, où certains maîtres les font apprendre par cœur⁶. Ovide est véritablement omniprésent dans la société moderne et son imaginaire. Pour preuve, il est cité par Basile pour décrire une métamorphose.

« Et que, par Dieu sait par quelle nouvelle métamorphose ovidienne,
les couennes de porc étaient devenues de la panse de buffle »⁷

Apulée écrit lui aussi un livre nommé *les Métamorphoses*, connu également sous le nom de *l'Ane d'Or*. Composé au II^e siècle, son œuvre emprunte énormément à Ovide, notamment par son titre, qui peut être une référence directe à l'œuvre du poète, mais aussi par ses thématiques et le lexique qu'il emploie⁸. Écrit en prose, *les Métamorphoses* d'Apulée est un roman racontant l'histoire d'un noble grec, Lucius, changé en âne par une erreur de son amante, sorte d'apprentie magicienne. On suit au cours du récit ses pérégrinations afin de se défaire de sa condition animale. Ses aventures le tournent en ridicule, ce qui fait dire à Anne Mounic que *l'Ane d'Or* fait office de précurseur aux romans picaresques, un style littéraire en vogue aux XVI^e et XVII^e siècles. De plus, ses pérégrinations lui permettent aussi de grandir et prendre conscience de la nature humaine⁹. L'histoire de Lucius est une forme de récit cadre, dans lequel s'insèrent d'autres histoires courtes. La conservation de l'œuvre d'Apulée a été plus chaotique que celle d'Ovide. En effet, au début du V^e siècle, il ne reste de *l'Ane d'Or* qu'une copie entreposée chez un noble romain, ainsi qu'une mention d'Apulée dans *la Cité de Dieu* d'Augustin d'Hippone¹⁰. L'unique exemplaire est par la suite conservé à l'abbaye de Monte Cassino et ses copies percolent vers le nord de l'Italie et Avignon au XIII^e siècle. Au siècle suivant, il est grandement étudié par Boccace et Pétrarque, ce qui aide à son succès postérieur. À la suite de la citation d'Augustin, il est considéré comme un auteur platonicien et est pris dans le néo-platonisme du XV^e siècle. A partir de ce moment, de nombreux manuscrits circulent et il est rapidement imprimé. Il devient un incontournable dans la littérature européenne à partir

⁵ CORMIER Jacques, « La survie littéraire d'Ovide », *op. cit.*, p. 251-275.

⁶ FUDGE Erica, *Perceiving Animals*, *op. cit.*, p. 70.

⁷ BASILE, *Le Conte des contes*, J4C4, p. 341.

⁸ KEITH Alison et RUPP Stephen, « After Ovid: Classical, Medieval, and Early Modern Receptions of the Metamorphosis », *op. cit.*, p. 15-32.

⁹ MOUNIC Anne, *Des infinies métamorphoses de la figure animale dans l'art et la littérature*, *op. cit.*, p. 34-38.

¹⁰ Notons d'ailleurs que celui-ci développe le même argumentaire que Théodulfe pour Ovide : bien qu'il critique ses racines païennes, il salue cependant la valeur de son discours.

du début du XVI^e siècle grâce au commentaire rédigé en 1500 par Filippo Beroaldo¹¹ qui connaît un grand succès et voyage en France, en Espagne, en Angleterre et dans les territoires germaniques¹². Même s'il n'est pas directement cité chez nos auteurs, son influence se retrouve dans l'utilisation de récits-cadre, mais aussi dans certaines thématiques. Par exemple, le conte de Cupid et Psyché, une des histoires courtes les plus célèbres de *l'Ane d'Or*, se retrouve selon Armando Maggi, de manière plus ou moins explicite, dans plusieurs nouvelles de Basile¹³.

Cependant, malgré le succès éditorial de ces deux œuvres au XVI^e et XVII^e siècle, la méfiance subsiste vis-à-vis de ces auteurs païens. En effet, bien qu'ils soient utilisés de manière allégorique à des fins morales, où les métamorphoses servent justement à illustrer le discours de bestialisation de l'homme mauvais¹⁴, ces récits reprennent des situations contraires à la doctrine chrétienne. Les métamorphoses contenues dans les histoires mélangent sans distinctions dieux, humains et animaux dont les rôles s'intervertissent et les apparences changent. Cette rhétorique particulièrement présente chez Ovide fait peu cas de l'âme et brouille des frontières importantes¹⁵. De plus, il y a une crainte de la mauvaise influence que cet imaginaire païen (rempli aussi de satyres, de sorcières, de centaures, etc) peut avoir sur l'éducation et la morale chrétienne¹⁶. Cependant, ce n'est pas uniquement l'imaginaire véhiculé qui est attaqué, mais aussi la lecture allégorique elle-même. Les censeurs ecclésiastiques la perçoivent comme une sorte de tour de passe-passe permettant de concilier l'immoralité de ces auteurs avec la moralité chrétienne, et donc de justifier la lecture d'œuvres hérétiques. *L'Ovide moralisé* sera notamment prohibé dans l'Index de 1559 décrété par Paul IV, ce qui aura cependant peu d'effet sur sa popularité¹⁷.

Dans cette ambivalence face à l'utilisation de l'allégorie, on retrouve aussi la controverse moderne autour de l'imagination. En effet, les deux sont intimement liés, on considère volontiers l'allégorie comme une forme d'expression de l'imagination. Celle-ci, trait

¹¹ Filippo Beroaldo est un écrivain italien originaire de Bologne né en 1453 et mort en 1505. Auteur et professeur de lettre, il réalise de nombreuses éditions d'œuvres antiques et en retire une certaine notoriété. GILMORE Myron, « Beroaldo, Filippo, senior », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1967, p. 382-384.

¹² GAISSER Julia Haig, *The Fortune of Apuleius and the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008, p. 296-304.

¹³ MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴ SHRANK Cathy, « Beastly Metamorphoses: Losing Control in Early Modern Literary Culture », dans HERRING Jonathan e.a., *Intoxication and Society. Problematic Pleasures of Drugs and Alcohol*, New-York/Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 193-209.

¹⁵ DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes*, *op. cit.*, p. 49-64.

¹⁶ LOPEZ Denis, « L'animal au XVII^e siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », *op. cit.*, p. 11-26.

¹⁷ CORMIER Jacques, « La survie littéraire d'Ovide », *op. cit.*, p. 251-275.

saillant du style du conte, joue en effet un rôle particulier dans la théologie et la doctrine des XVI^e et XVII^e siècles. D'un côté, elle est l'apanage de l'homme et permet d'accéder à des réalités supérieures, divines, mais en même temps elle est fortement liée aux sens, et donc au corps et aux passions. Elle est donc sujet à débat. Certains voient en elle une distraction plaisante, menant vers le diable, mais d'autres estiment qu'il s'agit d'un outil efficace pour accéder à l'entendement et au Salut. C'est cette dernière vision qui va prendre du terrain durant le XVII^e siècle, avec notamment le succès de *l'Introduction à la vie dévote* de François de Sales, fortement inspiré des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola¹⁸. Cette mouvance, portée par les jésuites, a cependant ses limites, et l'utilisation de contes facétieux à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle pour instruire la religion aux plus jeunes a soulevé de nombreuses réactions, venant principalement du jansénisme et de l'augustinisme. Face à ces critiques, l'imagination redevient négative et impropre à l'apprentissage au début du XVIII^e¹⁹.

Les livres d'Ovide et d'Apulée oscillent donc entre littérature récréative et fables allégoriques. Bien que cette dernière fonction subsiste, elle est en déclin durant les XVI^e et XVII^e siècles. En plus des attaques des censeurs ecclésiastiques, cette chute est aussi liée, selon Françoise Lavocat, à l'utilisation de ces récits dans les ouvrages de démonologie. En effet, elle observe un commentaire allégorique de plus en plus faible dans les éditions d'Apulée entre le début et la moitié du XVI^e. L'utilisation de l'allégorie n'est désormais plus que stratégique, pour se défendre de la teneur du récit. Cependant, le véritable tournant prend place avec Jean Bodin²⁰ qui va populariser l'idée que ces récits antiques sont en fait des témoignages d'actes réels. Influente bien qu'aussi beaucoup moquée, la thèse de Bodin va faire basculer le débat sur ces œuvres. La question n'est plus celle de leur usage récréatif ou moral, mais bien de leur crédibilité. On voit ce changement dans les éditions de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e d'Apulée. Dans une édition de 1612 de sa traduction, Montlyard se demande notamment si Apulée est un magicien²¹. On sent une prudence de Montlyard, mais aussi une volonté de

¹⁸ Ignace de Loyola est un ecclésiastique espagnol né en 1491 et mort en 1556. Il est connu pour avoir fondé l'ordre des Jésuites, aussi appelé Compagnie de Jésus. Il écrit aussi les *Exercices spirituels*, un ouvrage destiné à guider le croyant dans des phases de méditations qui doivent le rapprocher de la volonté divine. MARTINEZ DE LA ESCALERA José, « Ignacio de Loyola, San. », dans *Diccionario Biografico Espanol*, vol. 27., Madrid, Real Academia de la Historia, 2011. p. 175-181.

¹⁹ GREINER Frank, « Fictions et dévotion au XVII^e siècle : une pédagogie de l'imaginaire », dans *Littératures classiques*, 2012/3, n°79, p. 95-110.

²⁰ Jean Bodin est un juriste français né en 1530 et mort en 1596. Bien qu'il soit principalement connu pour ses ouvrages politiques et son rôle de théoricien du pouvoir absolu, nous l'aborderons ici surtout pour ses thèses sur les sorciers et sur la magie qui dénotent avec le reste de son œuvre. LEFORT François-Léon, « Bodin (Jean) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Seizième Siècle*, op. cit., p. 113-117.

²¹ Le fait que *l'Ane d'Or* soit écrit à la première personne du singulier participe notamment à ce brouillage des frontières entre fiction et réel. Les auteurs de la fin du XVI^e et du début du XVII^e soupçonnent Apulée d'être le personnage principal de son livre, Lucius, et donc que ce récit aurait une teneur autobiographique.

chercher dans la nature des preuves de ces récits, comme avec le cheval Morocco déjà évoqué, mais aussi avec sa mention de deux satyres vivants à Gênes en 1548, dans un autre de ses livres²². D'autres auteurs se montrent beaucoup plus virulents à l'égard de cette thèse et prennent le contrepied de Bodin en utilisant Apulée et Ovide pour montrer l'impossibilité de ces phénomènes, comme le français Jean de Nynauld²³ ou l'anglais Reginald Scot²⁴. Leur critique violente de Bodin montre néanmoins que cette croyance en l'existence des satyres, des sorcières, d'autres créatures et phénomènes merveilleux est tenace²⁵. De plus, en comparant les sorcières anglaises avec celles d'Ovide ou d'Apulée, Scot participe contre son gré au passage de ces récits du royaume de l'allégorie à celui de la réalité quotidienne²⁶. Les ouvrages d'Ovide et d'Apulée servent alors d'exemples ou de contre-exemples pour prouver l'existence d'éléments merveilleux. Les métamorphoses et les monstres qui les peuplent s'ancrent dans le réel²⁷.

La magie, la sorcière et le loup-garou : des univers partagés sujets à débat

Les métamorphoses chez Ovide et Apulée, que l'on va aussi retrouver chez Basile et Straparola, trouvent un écho dans le vécu de la population française et italienne, mais aussi européenne en général. La question de la magie, et des êtres magiques qui peuplent ce monde (sorcières et loups-garous en tête) est prégnante à l'époque. On remarquera une ambivalence similaire à son sujet à celle que nous venons de voir sur la véracité des récits fictionnels²⁸.

La magie elle-même n'est pas bien définie à l'époque. La plupart des écrits témoignent de l'existence de deux types de magie : la magie naturelle, qui présente des éléments

²² LAVOCAT Françoise, « Frontières troublées de la fiction à la fin de la Renaissance. Apulée et le débat sur la Métamorphose », dans *Cahiers du XVIIe*, n° 13/2, 2011, p. 92-109.

²³ On sait assez peu de chose de cet auteur. Jean de Nynauld serait né en 1588 en France. Il se déclare docteur en médecine, et s'il est à peu près certains qu'il a suivi un cursus universitaire, on ne trouve aucune trace de son titre de docteur à Paris. DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615*, Paris, Frénésie Editions, 1990, p. 57-60.

²⁴ Reginald Scot est un auteur anglaise né vers 1538 et mort en 1599. En plus, d'un livre sur la culture du houblon, il a écrit *The Discoveries of Witchcraft* en 1584 afin de démontrer l'inexistence des sorcières et le ridicule de ces croyances. Il attaque notamment dedans l'auteur français Jean Bodin. « Scott or Scot, Reginald or Reynold », dans *The Dictionary of National Biography*, vol. 17, Londres, Oxford University Press, 1921, p. 1001-1003.

²⁵ Or, l'Eglise Catholique est justement en pleine inquisition pour distinguer le « vrai merveilleux » chrétien du reste, afin de renforcer la foi autour du miracle. Dans cette lutte, le merveilleux d'Apulée, d'Ovide et des contes est mis à mal. MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, *op. cit.*, p. 35-36.

²⁶ FOX Cora, « Authorising the Metamorphic Witch: Ovid in Reginald Scot's Discoverie of Witchcraft », dans KEITH Alison et RUPP Stephen (éd.), *op. cit.*, p. 165-178.

²⁷ LAVOCAT Françoise, « Frontières troublées de la fiction à la fin de la Renaissance. Apulée et le débat sur la Métamorphose », *op. cit.*, p. 92-109.

²⁸ OROBITG Christine, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », dans *Bulletin Hispanique*, 117/2, 2015, p. 549-568.

merveilleux mais en manipulant les lois naturelles, et la magie diabolique, qui témoigne d'une influence extérieure, la plupart du temps démoniaque, qui vient rompre ces lois naturelles²⁹. A partir de ce moment-là, de nombreuses questions se posent : qu'est-ce qui est naturel et qu'est-ce qui ne l'est pas ? La magie est-elle utilisée à des fins bienfaisantes ou maléfaisantes ? Faut-il condamner la magie si elle est naturelle ? La magie diabolique est-elle une réalité ou s'agit-il de magie naturelle mal comprise ? Il est bien malaisé de trouver un discours unifié autour de la magie ; au sein même de l'Eglise, des discours divergents émergent. En effet, contrairement à l'image populaire actuelle, l'Eglise catholique ne pourchasse pas la magie par principe, certaines formes de magies comme l'alchimie ou l'astrologie connaissent un certain engouement même chez les clercs, mais elle cherche à fixer les limites de ce qui est orthodoxe et de ce qui ne l'est pas. On voit alors apparaître toute une série de débats sur telle ou telle pratique et son orthodoxie. Par exemple, les pratiques divinatoires (comme la chiromancie, la géomancie ou l'astrologie), pourtant particulièrement populaires en Italie, vont être mal considérées car elles induisent une forme de déterminisme. De la même manière, l'alchimie est acceptée jusqu'à un certain point mais au-delà on suspecte l'influence de forces surnaturelles (comme dans le cas de la transmutation des métaux par exemple). Toute une série de superstitions, remèdes, charmes se trouvent dans une situation ambiguë : sont-ils naturels ou bien preuves d'un pacte avec le démon ?³⁰

Les différentes formes de magie sont légion chez nos deux auteurs, et on retrouve la même forme d'ambivalence vis-à-vis des arts occultes, avec une dénonciation de la magie démoniaque, mais une certaine tolérance pour des magies plus « inoffensives ». Ainsi, Straparola présente des contes où l'on retrouve de la magie noire et raconte explicitement le recours des sorciers aux démons³¹, mais il utilise aussi, par exemple, des contes où le pouvoir des devins est bien réel, sans pour autant être critiqué. Par exemple, dans le premier conte de la neuvième nuit, un roi rencontre un chiromancien doué et honnête, qui lui prédit que sa femme le rendra cocu. Malgré toutes ses précautions, la prédiction se réalise bien, faisant dire au roi :

*« Ma dame, je cognois maintenant qu'il ne faut regimber contre
l'esperon, mais se conformer à la volonté des cieux »³²*

²⁹ LAVOCAT Françoise, « Frontières troublées de la fiction à la fin de la Renaissance. Apulée et le débat sur la Métamorphose », *op. cit.*, p. 92-109.

³⁰ TARRANT Neil, « Giambattista Della Porta and the Roman Inquisition: censorship and the definition of Nature's limits in sixteenth-century Italy », dans *The British Journal for the History of Science*, 46/4, 2013, p. 601-625.

³¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N7F1, t. 2, p. 65-76.

³² *ibid.*, p. 175.

De la même manière, Basile évoque le lien démoniaque qui unit une sorcière au diable³³ et rend bestial l'homme qui croit à la divination.

« C'est pourquoi le sage ne doit pas s'en remettre aux élucubrations
venteuses des astrologues, car s'il cherche à prévoir les dangers, d'homme
prudent qu'il était, il se transforme en bête et fait son malheur »³⁴

Mais en même temps il présente dans certains contes des astrologues dont les prédictions s'avèrent justes et aident le héros³⁵.

Cette ambiguïté vis-à-vis de la magie est bien incarnée dans l'œuvre de Giambattista Della Porta, que nous avons déjà évoqué auparavant. Il publie une première édition de *Magia Naturalis*³⁶ en 1558. Il corrige et augmente son ouvrage dans une seconde édition en 1589. Dans cette œuvre, il cherche à expliquer l'origine naturelle, et donc leur appartenance à cette forme de magie, d'une série d'éléments considérés alors comme surnaturels, visant à proposer une définition claire de la magie. Son œuvre est un grand succès dès sa première édition, et est rééditée très rapidement à Anvers, Leyde ou encore Amsterdam. Elle est aussi traduite en italien, néerlandais, français, espagnole et portugais. Fort de sa renommée, l'ouvrage est réédité et traduit jusque dans la seconde moitié du XVII^e siècle³⁷. Le propos sensible à l'époque de son livre, ainsi que son intérêt suspect pour la sorcellerie lui vaudront des ennuis avec l'Inquisition romaine, mais son argumentaire est rapidement repris dans certains ouvrages de démonologie³⁸.

En effet, la chasse aux sorcières obsède alors l'Europe et atteint son paroxysme entre les années 1550 et 1650³⁹. On estime les victimes des procès de sorcellerie à environ 50 000 personnes entre le XVI^e et le XVII^e siècles, dont 1000 en France. L'idée même de sorcellerie est probablement d'origine populaire. Cependant, la lutte institutionnelle va se calquer sur la procédure judiciaire contre le crime d'hérésie et sur une excroissance relativement autonome

³³ BASILE, *Le Conte des contes*, J3C9, p. 290.

³⁴ *ibid.*, J3C3, p. 245.

³⁵ *ibid.*, J4C5, p. 350-352.

³⁶ Edition princeps : DELLA PORTA Giambattista, *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri IIII* (...), Naples, Matthiam Cancer, 1558.

³⁷ Pour un compte rendu détaillé des éditions et traductions des ouvrages de Della Porta, voir GABRIELI G. et ROSSI V., « Bibliografia Lincea. I. Giambattista Della Porta, notizia bibliografica dei suoi mss. e libri, edizioni, ecc., con documenti inediti », dans *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche, e filologiche*, vol. 8, 1932, p. 206-277.

³⁸ TARRANT Neil, « Giambattista Della Porta and the Roman Inquisition: censorship and the definition of Nature's limits in sixteenth-century Italy », *op. cit.*, p. 601-625.

³⁹ SIMON Maryse, « Les métamorphoses diaboliques. Croyances et controverses », dans FOLLAIN Antoine et SIMON Maryse, *Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019, p. 89-116.

de la théologie : la démonologie (terme qui apparaît en 1600 en français). Cette science du diable a cela d'étonnant qu'en plus des auteurs traditionnels de la théologie, elle fait aussi grand cas des témoignages et rumeurs populaires, ainsi que des fables et contes, comme vu précédemment. Les pouvoirs de ces sorciers et sorcières sont nombreux et divers : ils volent la nuit pour se rendre au sabbat, peuvent répandre la maladie, se changer en animaux⁴⁰, etc⁴¹. Mais alors se pose la question de la réalité et de l'origine de ces pouvoirs, et comme pour la magie il n'existe pas de consensus. Certains estiment que la magie des sorciers n'est qu'illusion, d'autres pensent qu'elle est illusion lorsqu'elle est l'œuvre du sorcier seule mais qu'elle est bel et bien effective lorsque le diable ou un démon y participe, et enfin certains voient la magie du sorcier comme bien réelle, présence du diable ou non⁴². Ce dernier principe est plutôt celui de la mentalité populaire. On comprend alors un certain malaise au sein de la discipline démonologique. En effet, celle-ci est prise entre, d'un côté, une de ses sources principales, la croyance populaire, qui croit en la métamorphose et la magie effective, et de l'autre son appartenance à la théologie et à la doctrine religieuse. Pour cette dernière, la métamorphose effective est impossible (notamment car elle attaque trop profondément la frontière homme-animal) et l'action du diable reste subordonnée à la toute-puissance des lois naturelles (car elles sont créées par Dieu)⁴³. On voit alors apparaître différents discours. Jean Bodin, à travers son ouvrage *De la démonomanie des sorciers*⁴⁴ défend la thèse hétérodoxe et minoritaire, bien qu'influente, de l'effectivité des pouvoirs des sorciers. Sur la métamorphose, il dira notamment ceci :

« Mais la chose la plus difficile à croire, et qui est la plus admirable, est le changement de la figure humaine en beste, et encores plus plus de corps en corps. Toutesfois, les procès faicts aux Sorciers et les

⁴⁰ Notons que ce pouvoir des sorciers est particulièrement présent sur le continent. Sur les îles britanniques, on lui préfère la variante du familier démoniaque. Le sorcier recevrait du démon un animal (chat, crapaud, etc.) qui serait une sorte d'enfant maléfique et de prolongement de son être. La frontière entre espèces est tout autant attaquée par ce principe (la sorcière nourrit son animal comme son enfant, elle est blessée lorsque lui l'est, il fonctionne comme une sorte de totem) que par la métamorphose. SERPELL A. James, « Guardian Spirits or Demonic Pets. The Concept of the Witch's Familiar in Early Modern England », *op. cit.*, p. 157-190.

⁴¹ BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers*, Genève, Librairie Droz, 2016, p. 39.

⁴² VOLTMER Rita, « Du discours à l'allégorie. Représentations de la superstition, de la magie et de la sorcellerie dans les sermons de Johannes Geiler de Kaisersberg », dans FOLLAIN Antoine et SIMON Maryse, *op. cit.*, p. 45-88.

⁴³ SIMON Maryse, « Les métamorphoses diaboliques. Croyances et controverses », *op. cit.*, p. 86-116.

⁴⁴ Edition princeps : BODIN Jean, *De la demonomanie des sorciers. A Monseigneur M. Chrestofle de Thou Chevalier Seigneur de Coeli, premier President en la Cour de Parlement, & conseiller du Roy en son privé Conseil*, Paris, Chez Jacques du Puys Libraire Juré à la Samaritaine, 1580.

histoires divines et humaines, et de tous les peuples font la preuve tres-certaine »⁴⁵

D'autres réaffirment la doctrine religieuse, et utilisent pour cela les écrits de Della Porta⁴⁶ et la magie naturelle. Pour eux, les pouvoirs magiques des sorciers et du diable ne sont que des illusions, permises grâce à des onguents et des tours de passe-passe⁴⁷. C'est notamment le cas de Jean de Nynauld, qui répond directement à Jean Bodin dans son livre *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers*⁴⁸.

Si l'ouvrage de Nynauld porte principalement sur la métamorphose, et particulièrement sur le cas de la lycanthropie, c'est qu'il s'agit d'une croyance mais aussi d'un enjeu important à l'époque. En effet, si la métamorphose en animal est un pouvoir normalement détenu par le diable et les démons, la figure de l'homme transformé en loup monstrueux est extrêmement présente et ne cesse de hanter les esprits⁴⁹. De nombreux types de textes évoquent ces métamorphoses, que ce soit dans les légendes du corpus folklorique, mais aussi des traités de médecine de l'époque qui tentent d'y voir une forme de maladie, dans les récits de voyage qui rendent les récits plus plausibles par leur éloignement géographique⁵⁰, et enfin dans les traités démonologiques. Tous ces récits s'influencent et témoignent d'une vraie fascination pour cette métamorphose à l'époque moderne⁵¹.

⁴⁵ BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers*, op. cit., p. 247. Il défend sa thèse sur les pages suivantes à l'aide d'extraits de procès pour sorcellerie, mais aussi des histoires d'Ovide (notamment la métamorphose de Lycaon en loup) et d'Apulée.

⁴⁶ C'est intéressant de remarquer que Della Porta est aussi une des sources de Bodin, bien qu'il tienne une thèse a priori opposée. En effet, il dévoie l'écrit de Della Porta pour prouver que les rituels magiques existent bel et bien, et en profite pour accuser le Napolitain de sorcellerie, alors que lui-même est accusé de la même chose pour ses positions hétérodoxes sur les pouvoirs des sorciers. On peut y voir une démonstration de la difficulté à l'époque de définir une conduite orthodoxe vis-à-vis de la magie, et de l'aspect sensible de cette dernière. BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers*, op. cit., p. 239.

⁴⁷ MEURGER Michel, « L'homme loup et son témoin. Construction d'une factualité de la lycanthropie », dans DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615*, op. cit., p. 143-179.

⁴⁸ La titre de l'édition princeps est assez explicite : DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, où les astuces du diable sont mises tellement en évidence qu'il est presque impossible, voire aux plus ignorants, de se laisser doresnavant séduire. Avec la refutation des argumens contraire que Bodin allegue au 6. chap. du second livre de sa Demonomanie pour soutenir la réalité de ceste pretendue transformation d'hommes en bestes*, Paris, Chez Jean Millot, 1615.

⁴⁹ La question de la lycanthropie est un lieu où se retrouvent encore une fois culture populaire et culture des élites au vu de la pluralité des sources engagées dans cette thématique : démonologie, procès judiciaires, rumeurs et légendes, mais aussi théâtre et littérature, avec encore une fois en tête de liste Ovide et Apulée. WISEMAN S. J., « Hairy on the Inside: Metamorphosis and Civility in English Werewolf Texts », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts*, op. cit., p. 50-69.

⁵⁰ Ils créent notamment la croyance que les loups-garous existent et sont particulièrement présent dans les régions nordiques, où ils agissent en meute. Cependant, si les loups-garous existent dans le Nord, cela rend aussi plausible leur présence dans des territoires plus méridionaux.

⁵¹ OROBITG Christine, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », op. cit., p. 549-568.

Bien qu'il ne soit jamais une figure principale dans nos contes, il est régulièrement fait mention du loup-garou pour désigner un comportement particulièrement violent et inhumain ou une bête dangereuse et monstrueuse. Dans le conte « Soleil, Lune et Thalie » de Basile une méchante reine veut faire manger ses enfants à un roi, lequel, pensant avoir commis ce crime se lamente de la sorte :

« Ah, commença-t-il, j'ai donc été, moi, loup-garou pour mes
tendres brebis ! »⁵²

Cette citation démontre une des utilisations importantes de la figure du loup-garou à l'époque moderne : exprimer l'indicible du crime d'anthropophagie et d'infanticide. La lycanthropie n'est pas une métamorphose comme les autres. Elle est particulièrement sanguinaire et régulièrement liée au meurtre d'enfants et à la consommation de chair humaine⁵³. L'utilisation du loup dans ces transformations n'est pas innocente non plus. Depuis le Moyen Âge, cet animal représente les pires passions de l'homme. Il est considéré comme violent, sanguinaire, carnassier⁵⁴. On peut d'ailleurs souligner que la seule transformation en loup dans nos contes se fait dans le cadre d'une vengeance sanguinaire⁵⁵. En effet, le troisième conte de la quatrième nuit de Straparola nous raconte l'histoire de Fortunio, un jeune homme d'une pauvre famille de Lombardie. À la suite d'une dispute avec sa mère et son frère, il apprend qu'il est un bâtard adopté et décide de partir. Durant son voyage, il vient en aide à une fourmi, un aigle et un loup, lesquels lui donnent en échange le pouvoir se changer en ces animaux. Grâce à ces pouvoirs il parvient à gagner la main d'une princesse. En se changeant en aigle pour se rendre dans sa chambre, et se changeant en fourmi pour se cacher, il charme cette dernière et gagne le mariage lors d'un tournoi. Le conte a une fin heureuse, Fortunio est prince d'un royaume, père et marié à une femme aimante. Cependant, il se termine sur la vengeance de Fortunio, avec sa dernière transformation.

⁵² BASILE, *Le Conte des contes*, J5C5, p. 441.

⁵³ SIMON Maryse, « Les métamorphoses diaboliques. Croyances et controverses », *op. cit.*, p. 86-116.

⁵⁴ HOUDARD Sophie, « Le loup-garou, ou les limites de l'animalité », dans DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615*, *op. cit.*, p. 181-196.

⁵⁵ IOUNES-VONA Rosaria, « Secret, révélation et violence dans les favole et enigmi de Giovan Francesco Straparola (1480 ? – 1557 ?) », dans *Shakespeare en devenir*, n° 5, 2011, en ligne, <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=555> (consulté le 07/05/2022).

« Fortunio s'en alla vers sa maison, et s'estant fait devenir Loup,
devora sa marastre et son frère Valentin, pour le tort qu'ils luy avoient
fait »⁵⁶

Ce qui effraie aussi chez le loup, c'est sa ressemblance avec l'homme, notamment par son caractère social et son intelligence⁵⁷. En effet, c'est le comportement intelligent du loup qui l'a transformé en quelque chose de surnaturel, faisant dire aux gens qu'il y avait probablement un homme derrière⁵⁸. Pour Michel Meurger, il faut voir dans la figure du loup-garou une humanisation des loups par les humains, à cause de certains comportements qui leurs semblaient trop proches des leurs⁵⁹. La popularité de la lycanthropie réside probablement en partie dans cette proximité entre loup et homme. Comme le dit Pierre Darnis, la métamorphose a un plus fort pouvoir psychologique, et est aussi plus crédible, quand elle se joue entre catégories ontologiques proches⁶⁰.

Et c'est justement cette proximité ontologique entre homme et loup, et entre homme et animal de manière générale, qui fait de la métamorphose un enjeu primordial. Encore une fois, la question se pose sur l'effectivité de la métamorphose. Bodin convient que l'essence même de l'humain est conservée et qu'il conserve une agentivité malgré sa transformation, cependant, son corps, que ce soit par punition divine pour avoir mangé des enfants ou sous l'influence de démons, devient celui d'un loup monstrueux⁶¹. La vision de Bodin sonne comme une des formes de bestialisation développée par le discours de raison, mais dont le sens allégorique est perdu. L'homme bestial devient véritablement une bête. Cette vision est inconcevable pour la doctrine chrétienne car elle rompt l'ordre naturel créé par Dieu et permet une perméabilité inacceptable entre les corps humain et animal⁶². Nombreux autres démonologues s'y opposent et proposent d'autres explications : la transformation est une illusion permise à l'aide d'onguents ou d'hallucinations diaboliques⁶³. Cependant, une nouvelle vision émerge, avec l'évocation du loup-garou dans les traités de médecine. Dans une perspective naturalisante de

⁵⁶ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N7F1, t. 2, p. 65-76.

⁵⁷ HOUDARD Sophie, « Le loup-garou, ou les limites de l'animalité », *op. cit.*, p. 181-196.

⁵⁸ SIMON Maryse, « Les métamorphoses diaboliques. Croyances et controverses », *op. cit.*, p. 86-116.

⁵⁹ MEURGER Michel, « L'homme loup et son témoin », *op. cit.*, p. 143-179.

⁶⁰ Là où la transformation d'un humain en objet inanimé est uniquement un ressort comique, dénué de toute véracité aux yeux du lecteur moderne, les métamorphoses entre hommes et animaux sont à la fois plus crédibles, mais aussi plus problématiques. DARNIS Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, *op. cit.*, p. 247-249.

⁶¹ BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers*, *op. cit.*, p. 258-259.

⁶² OROBITG Christine, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », *op. cit.*, p. 549-568.

⁶³ MEURGER Michel, « L'homme loup et son témoin », *op. cit.*, p. 143-179.

la magie (à l'instar de Della Porta), la théorie des humeurs tente d'expliquer la lycanthropie comme une forme de folie, liée à un comportement mélancolique. Cette explication est notamment présente chez Nynauld, aux côtés de la théorie de l'illusion.

« *La lycanthropie naturelle est une maladie appelée par quelques uns melancholie, ou folie louviere (...) à cause que ceux qui sont atteints de ceste maladie pensent estre transformez en loups ou en chiens* »⁶⁴

Cette vision de la lycanthropie est parfaitement illustrée par la pièce de théâtre de John Webster⁶⁵ *Duchess of Malfi* jouée en 1613 et 1614 en Angleterre, et publiée en 1623. Dans celle-ci, la dégénérescence mentale et la violence d'un des protagonistes est représentée par cette lycanthropie. Il se voit lui-même comme un loup, ce qui le poussera à dire qu'il est « poilu à l'intérieur »⁶⁶, sa peau n'étant plus qu'un déguisement humain cachant le loup en lui⁶⁷.

Finalement, personne ne nie vraiment la lycanthropie, l'homme est capable de crimes aussi terribles que l'anthropophagie et l'infanticide, mais les interprétations divergent. Cependant, que la transformation soit effective ou illusoire, causée par des onguents ou par la folie, le loup-garou frappe en plein dans les ambiguïtés du discours doctrinal⁶⁸ : l'homme qui s'abaisse au rang d'animal n'est-il pas pire qu'un animal ? Comment appeler un homme qui a perdu l'usage de sa raison ? Dans ces cas-là, en quoi est-il encore un homme ? Ces questions rendent la frontière entre les espèces d'autant plus floues.

b) Les métamorphoses dans les contes

Bien qu'il ne s'agisse pas forcément de métamorphoses lupines, les changements d'états entre hommes et animaux occupent une grande place dans les contes. Nous avons sélectionné trois contes dans lesquels la métamorphose est placée au centre de la narration. Le récit se construit autour d'un héros ou d'une héroïne transformé(e), mais chaque métamorphose

⁶⁴ DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615, op. cit.*, p. 103. On retrouve également cette vision de la lycanthropie chez le médecin français Jean Wier qui publie son livre *De Praestigiis Daemonum* en 1563. Il est l'un des auteurs dans la ligne de mire de Bodin, qui le critique fortement. BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers, op. cit.*, p. 132-145.

⁶⁵ John Webster est un dramaturge anglaise né vers 1580 et mort vers 1634. Il est surtout connu aujourd'hui pour ses tragédies, dont *la Duchesse d'Amalfi* (*The Duchess of Malfi*), jouée en 1614 et qui connaît alors un certain succès. « Webster, John », dans *The Dictionary of National Biography*, vol. 20, Londres, Oxford University Press, 1921, p. 1031-1037.

⁶⁶ *Hairy on the inside* dans la pièce originale.

⁶⁷ WISEMAN S. J., « Hairy on the Inside: Metamorphosis and Civility in English Werewolf Texts », *op. cit.*, p. 50-69.

⁶⁸ FUDGE Erica, *Perceiving Animals, op cit.*, p. 51-55.

accomplit une fonction pour ce personnage. Dans notre choix de conte servant à exemplariser chaque sujet, nous avons donc choisi des contes où la métamorphose est au centre du récit, et non un événement périphérique, mais aussi des contes où le protagoniste métamorphosé est purement humain. Bien que ces événements magiques touchent aussi les ogres et les fées, les personnages que nous allons présenter ici sont exempts de tout pouvoir ou origine magique. Nous avons exclu les récits présentant des transformations d'ogre ou de fée. Nos héros, même si leur environnement merveilleux garde un rôle primordial, appartiennent à la même catégorie ontologique que le lecteur, l'humanité. Ceci rend le récit de leur métamorphose en animal encore plus intrigant⁶⁹.

Une punition : Face de Chèvre

Dans le huitième conte de sa première journée, Basile introduit le conte de Face de Chèvre, raconté par Paola la bigleuse. Ce conte est résumé comme ceci.

« La fille d'un paysan épouse un roi, grâce à la générosité d'une fée ; mais elle se montre ingrate envers sa bienfaitrice, qui l'afflige d'une face de chèvre. Rejetée par son mari, elle subit alors mille mauvais traitements ; mais grâce à un vieillard, et après s'être repentie, elle retrouve son premier visage et les bonnes grâces de son époux »⁷⁰

Le conte semble de prime abord être une histoire moralisante sur les bonnes manières, d'autant plus que sa narratrice l'introduit avec un discours sur l'ingratitude comme le pire des péchés⁷¹. Mais avant de traiter de la moralité du conte, attardons-nous plus longuement sur son contenu. Le conte débute par la présentation d'une famille paysanne très nombreuse (12 filles) que le père de famille peine à nourrir malgré tout son travail. Ce thème de la famille paysanne pauvre est une situation initiale classique du conte. Bottigheimer, dans son analyse des contes de Straparola, y voit un moyen de marquer l'ascension sociale des héros en la rendant extrême (de paysan à roi). Pour elle en effet, les contes⁷² de l'époque expriment le rêve d'élévation

⁶⁹ Nous avons pu voir, dans le cadre du loup-garou notamment, que l'éloignement géographique sert de justification au caractère plausible de ces figures entre fiction et réalité. Le merveilleux joue le même rôle et sert à cadrer la subversivité de certaines représentations, à l'instar des animaux parlants. *Cfr.* p. 71. Lorsque l'on retire ces caractéristiques aux personnages, on joue alors avec la frontière de l'imaginaire.

⁷⁰ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C8, p. 95.

⁷¹ « L'ingratitude n'a aucun fondement, vrai ou faux, où prendre appui. C'est pourquoi ce vice est si horrible qu'il assèche la fontaine de la miséricorde, éteint le feu de l'amour, barre la route aux bienfaits et fait germer en qui est mal récompensé des regrets écoeurant ». *Ibid.*, J1C8, p. 95.

⁷² Elle évoque alors Straparola et la situation vénitienne, mais sa logique pourrait aussi s'appliquer à Basile et à la Naples du XVII^e siècle, qui connaît aussi une situation politique et économique marquée par la mise à l'écart de la classe moyenne urbaine. *Cfr.* p. 38-39.

sociale de la classe moyenne urbaine. Celui-ci s'exprime à travers le merveilleux des contes qui rend tout changement de statut possible, pourvu que la Fortune nous sourie⁷³. Darnton, dans son analyse des contes de Perrault, y voit aussi l'écho de la situation d'une frange de la population. Cependant, plutôt qu'un groupe urbain, il y retrouve tout simplement le récit de vie de la paysannerie, de sa pauvreté et de ses difficultés, nous rappelant de la même manière les origines populaires et orales du conte⁷⁴.

Le père, durant son travail, va rencontrer une lézarde géante, que l'introduction nous a déjà présenté comme étant une fée. Celle-ci va lui proposer son aide, en prenant sous son aile la plus jeune de ses filles. Cette lézarde est aussi douée de métamorphose, comme lorsqu'elle se présente sous la forme d'une belle jeune fille. Cette figure apparaît déjà comme personnage auxiliaire dans le conte de Blanchebelle de Straparola⁷⁵. Plus généralement, la figure de la fée-serpent est présente dans l'univers littéraire et folklorique européen, notamment à travers la légende de Mélusine. Ce récit raconte l'histoire d'un roi se mariant à Mélusine. Celle-ci s'avère plus tard être un être magique qui a l'apparence d'un serpent (ou d'un dragon selon les versions). Bien que pacifique, Mélusine est contrainte de quitter son mari après que celui-ci a découvert son secret. Probablement plus ancienne, cette légende est principalement connue pour sa version en prose de 1387 par Jean d'Arras⁷⁶. La figure de Mélusine subsiste aux XVI^e et XVII^e siècles, à travers des réécritures de sa légende mais aussi toute une série de mentions dans des œuvres diverses, dont le *Pantagruel* de Rabelais⁷⁷, témoignant de sa vitalité dans l'imaginaire⁷⁸. Sans pour autant considérer que Basile ou Straparola connaissent la légende de Mélusine, on peut avancer sans crainte que la figure de la fée serpent est présente à la fois dans le milieu littéraire et dans les contes et légendes populaires⁷⁹.

Face à cette lézarde monstrueuse, le père de famille a peur et hésite, il suspecte la lézarde de lui demander sa fille pour la dévorer. Cette angoisse est compréhensible, d'autant plus que cette lézarde, dont on précise qu'elle est cornue, rappelle le dragon, animal mythique évocateur

⁷³ BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather*, op. cit., p. 53-65.

⁷⁴ DARNTON Robert, *Le grand massacre des chats*, op. cit., p. 23-47.

⁷⁵ Dans ce conte, une jeune princesse est sauvée d'un terrible destin et d'une méchante marâtre par sa sœur, une fée qui a l'apparence d'une couleuvre, mais qui se dévoilera aussi être une belle jeune fille à la fin du conte.

⁷⁶ MOUNIC Anne, *Des infinies métamorphoses de la figure animale dans l'art et la littérature*, op. cit., p. 209-216.

⁷⁷ François Rabelais est né en 1483 ou en 1494 et est mort en 1553. Auteur français de renom, il est surtout connu pour ses deux œuvres phares *Pantagruel* et *Gargantua*. Ces derniers reprennent de manière burlesque le style du roman de chevalerie. PORCHER Jean, « Rabelais (François) », dans GREUTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Seizième Siècle*, op. cit., p. 587-594.

⁷⁸ SAVIGNAC Mélanie, *Mélusine et ses avatars aux XVIe et XVIIe siècles*, Université McGill Montréal, [Mémoire de maîtrise en littérature], 2016, p. 7-30.

⁷⁹ Sur le conte de Mélusine en Italie, voir DONA Carlo, *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, Roma, WriteUp, 2020, p. 244-270.

du diable et du mal, chargé de connotations négatives dans la vision chrétienne⁸⁰. Finalement, c'est la mère de la fille qui le reconforte et le convainc de laisser leur fille : la lézarde ne ment peut-être pas et va véritablement accueillir leur fille. Effectivement, le père cède la fille à la lézarde et celle-ci lui donne un sac de monnaie, permettant à la famille de vivre mieux. Faisant apparaître un château, la fée s'occupe de Renzolla (il s'agit du nom de la pauvre) comme de sa propre fille, et mieux encore, comme une véritable princesse⁸¹. Par la suite, un roi égaré demande hospitalité dans le château de la fée et, une fois à l'intérieur, tombe follement amoureux de Renzolla. Il la demande en mariage à la fée, qui accepte et lui donne sept lingots d'or comme dot. Cependant, alors que le roi et sa nouvelle épouse s'éloignent, Renzolla, ingrate, ne remercie pas la fée. Celle-ci la maudit d'avoir une face de chèvre. La description de la transformation est assez précise et explicite sur le déroulement de la métamorphose.

*« A peine avait-elle prononcé ces mots que le visage de Renzolla
s'allongea et s'orna d'un empan de barbe, ses mâchoires se rétractèrent, sa
peau se durcit, sa face se couvrit de poils, et l'encorbellement de ses tresses
se changer en deux cornes pointues »⁸²*

Le choix d'une métamorphose en chèvre n'est pas innocent. En effet, la chèvre est un animal considéré comme particulièrement pécheur et luxurieux, rattaché au diable ou aux juifs⁸³. Bouc et chèvre sont souvent opposés aux brebis, dociles et gentilles⁸⁴. Sa transformation partielle, avec son corps de femme et sa tête de chèvre, rappelle aussi la figure bien connue du satyre. Son rattachement au dieu Bacchus à la Renaissance, et donc aux plaisirs et aux vices font de lui une figure fort discutée par les démonologues, qui l'associent à la sorcellerie et au sabbat (assimilé aux bacchanales antiques)⁸⁵. Plus troublant encore, dans un autre de ses

⁸⁰ Les protagonistes du conte ne le savent pas encore à ce moment mais la lézarde est, à l'instar de Mélusine, un dragon positif, dont la forme reptilienne représente plutôt la puissance (magique dans ce cas-ci). PAVLEVSKI-MALINGRE Joanna, « Une esthétique originale du motif de la femme-serpent : recherches ontologiques et picturales sur Mélusine au XV^e siècle », dans FABRY-TEHRANCHI Irène et RUSSAKOFF Anna, *L'humain et l'animal dans la France médiévale, XII^e-XV^e s.*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2013, p. 73-94.

⁸¹ « [elle] l'éleva dans un luxe de cadeaux dignes d'une reine ». BASILE, *Le Conte des contes*, J1C8, p. 98.

⁸² *Ibid.*, J1C8, p. 99. On peut supposer qu'une description aussi détaillée de la métamorphose sert à émerveiller ou épouvanter d'autant plus fort le lecteur. C'est du moins l'effet que cela fait au public de la Paola la conteuse : « Tous restèrent bouche bée en écoutant le magnifique récit de Paola ».

⁸³ Le démon que chevauchent les sorcières pour se rendre au sabbat prend d'ailleurs souvent la forme d'un bouc. SERPELL A. James, « Guardian Spirits or Demonic Pets. The Concept of the Witch's Familiar in Early Modern England », *op. cit.*, p. 157-190.

⁸⁴ FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁵ LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005, p. 147.

ouvrages, *De humana physiognomia*⁸⁶, Giambattista Della Porta fait des liens entre physique humain, physique animal et certains comportements. Ainsi, l'homme avec une tête ressemblant à une chèvre est décrit comme ayant un comportement luxurieux, rappelant la sexualité débridée (masculine) du satyre⁸⁷. On retrouve cet aspect sexuel dans la transformation des cheveux de Renzolla, symbole de sa féminité, en cornes, attribut masculin du bouc. Tout ceci rend la métamorphose encore plus horrifiante, puisqu'elle touche atteinte à son genre⁸⁸.

Le roi se lamente de sa nouvelle épouse à tête de chèvre et décide de s'en éloigner en lui donnant des tâches de servante une fois rentré chez lui. Renzolla, qui ne s'est pas rendu compte de sa transformation, continue de se conduire avec arrogance et ingratitude, s'estimant mériter mieux que ça.

« S'il [le roi] croit qu'il m'a trouvé dans un ruisseau, il se trompe,
qu'il se souviene que je lui ai apporté sept lingots d'or, que je suis sa
femme, et non pas sa souillon »⁸⁹

Face à une première tâche demandée par le prince, Renzolla s'en va demander de l'aide à la fée, encore une fois sans lui donner de remerciement en retour. Le prince lui donne ensuite une seconde tâche : s'occuper d'un chien, qu'elle lance par la fenêtre. Elle s'en va demander à nouveau de l'aide à la fée mais est interceptée par le vieux portier. À la suite d'une remarque désobligeante de la part de Renzolla, ce vieillard lui tend un miroir afin de calmer ses ardeurs. Renzolla découvre alors sa véritable apparence, et le portier lui explique qu'elle doit s'excuser à la fée pour retrouver visage humain. Renzolla s'exécute directement, la fée lui pardonne et lui rend sa forme première tout en la couvrant d'or. Le prince, la voyant à nouveau belle et riche, la reprend près de lui et le conte termine sur cette note heureuse.

L'impression initiale de l'aspect moral du conte semble être confirmée, d'autant plus par la citation finale : « *il faut toujours être courtois* »⁹⁰. La narration met particulièrement

⁸⁶ Edition princeps : DELLA PORTA Giambattista, *De Humana Physiognomia* (...), Vico Equense, G. Cacchio, 1586.

⁸⁷ LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher*, *op. cit.*, p. 368. Contrairement à Mélusine, on peut ici raisonnablement penser que Basile a lu, ou du moins avait connaissance de cet ouvrage de Della Porta. *De humana physiognomia* est réimprimé durant tout le début du XVII^e siècle dans la péninsule italienne (plusieurs fois à Naples) en latin et en italien. De plus, venant de la même ville, on sait notamment que Basile lisait certains ouvrages de Della Porta. *Cfr.* p. 69.

⁸⁸ MAZO KARRAS Ruth, « Separating the Men from the Goat », *op. cit.*, p. 50-73.

⁸⁹ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C8, p. 99. Le dégoût est encore plus accentué dans la version originale puisque le terme d'où est traduit ruisseau est *lava*, un mot désignant les petits torrents parcourant les rues de Naples lors des pluies. BASILE Giambattista, (éd.) CANEPA Nancy L., *The Tale of Tales. Or Entertainment for Little Ones*, New-York, Penguin Books, 2016, p. 79.

⁹⁰ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C8, p. 101.

l'accent sur l'attitude ingrate et irrespectueuse de Renzolla. Cette jeune fille, qui fait office d'héroïne de l'histoire, ne rentre pas dans la description de Canepa des *Enterprising Heroes* de Basile. En effet, les héros de Basile dénotent avec les héros des contes de fée postérieurs qui sont marqués par leur absence d'agentivité. Selon Canepa, les protagonistes de Basile oscillent entre la figure du héros de conte qui se laisse porter par sa bonne fortune, et celle du héros de la nouvelle de la Renaissance, l'homme rationnel, pragmatique et actif. Les personnages de Basile sont entreprenants et gagnent leur réussite par leurs actions⁹¹. Renzolla, au contraire, accède à la réussite par chance⁹², et en est déçue par ses actions indignes, faisant d'elle l'anti-héros par excellence. Le mauvais comportement de cette parvenue est d'ailleurs mis en exergue par une comparaison constante avec l'autre servante qui, elle, se conduit admirablement⁹³. Renzolla se retrouve punie par cette tête de chèvre, animal particulièrement chargé de connotations négatives. On retrouve ici aussi une forme de bestialisation de l'humain dont l'aspect symbolique est effacé, à l'instar du loup-garou de Jean Bodin dont la transformation témoigne de son âme pécheresse. La métamorphose est en fait un procédé narratif visant à mettre en évidence le jeu entre intériorité et extériorité, entre apparence et âme. La belle jeune fille se retrouve bien dépourvue lorsque son âme dégoûtante est reflétée sur sa peau aux yeux de tous. En effet, c'est par le regard extérieur, celui du portier et de son miroir, qu'elle réalise à quel point elle est laide (à l'intérieur comme à l'extérieur)⁹⁴. On pourrait alors considérer la métamorphose comme un parcours initiatique, et Renzolla comme un personnage liminaire. Cela signifie qu'elle est placée à la frontière entre plusieurs mondes, sans appartenir à aucun (elle est à la fois servante et reine mais aussi homme et animal). C'est à travers ce statut d'entre-deux qu'elle va apprendre à réintégrer une communauté⁹⁵. Enfin, on peut y voir de la part de Basile une critique des parvenus, qui montent l'échelle sociale en oubliant l'humilité de leur classe d'origine. Cela fait notamment écho au contexte napolitain de l'époque, où la reféodalisation permet à toute une série de personnes d'accéder à la noblesse⁹⁶.

⁹¹ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 156-159.

⁹² Comme le dira la fée-serpent : « Quelle chance pour elle d'avoir rencontré cette bonne fortune ! ». De plus, Basile prend le lecteur à parti pour insister sur cette chance dont hérite Renzolla : « Elle avait tout, savez-vous ». BASILE, *Le Conte des contes*, J1C8, p. 98.

⁹³ « La servante, obéissant au roi, se mit à peigner (...) et à travailler comme une chienne, si bien que le samedi soir, le travail était terminé », « La servante nourrit le sien [le chien dont elle a la garde] de mets délicats, elle le traitait comme son propre enfant ». *ibid.*, J1C8, p. 99-100.

⁹⁴ La réalisation de son comportement luxurieux est d'ailleurs comparée à celle de Renaud, personnage aussi adonné au vice dans un poème italien racontant la prise de Jérusalem. TASSO Torquato, *La Gierusalemme Liberata* (...), Casalmaggiore, Antonio Canacci & Erasmo Viotti, 1581.

⁹⁵ SCARPA Marie, « Le personnage liminaire », dans *Romantisme*, n° 145, 2009/3, p. 25-35.

⁹⁶ Un thème (l'ingratitude des parvenus) aussi présent dans le conte de Cagliuso. CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 39-52. *Cfr.* p. 73-74.

Cependant, est-ce que ce conte est réellement moral ? Est-ce que les parvenus sont la seule cible de Basile ? Notre thèse est que, bien que certains groupes sociaux soient plus mis à mal que d'autres dans différents contes, le propos de *Lo cunto de li cunti* n'épargne personne. Basile dépeint une société entière qui marche sur la tête. En effet, Renzolla n'est pas le seul personnage déraisonnable dans ce conte. On peut aussi parler du père, tellement pauvre qu'il est heureux d'échanger sa fille à un monstre contre *un sac de menues monnaies*⁹⁷, ou encore ce prince frivole, qui décide de marier cette fille sur un coup de tête, avant même de connaître sa dot⁹⁸, et qui se retrouve bien déçu lorsque son âme dégoutante (sa véritable nature en quelque sorte) est révélée par sa transformation⁹⁹. Renzolla apparaît comme la reine du carnaval dans une société aux valeurs inversées. Finalement, seul le vieillard fait office de personnage raisonnable. Basile critique ici une société où le faux-semblant domine, et où la magie sert à dévoiler les intériorités, mettant en lumière l'hypocrisie des personnages. Ce monde n'est pas un monde juste ou moral, en témoigne la servante qui, malgré son comportement exemplaire, reste une servante, tandis que Renzolla, grâce à sa chance et sa beauté, devient reine, et ce malgré le mauvais comportement dont elle fait preuve. Comme le chiot innocent tué par la méchanceté de Renzolla, les animaux s'avèrent peut-être plus vertueux que les humains dans une société folle et hypocrite.

Une échappatoire : L'Ourse

Notre second conte tournera autour du monde animal comme alternative au monde humain. Pour cela, nous restons dans le recueil de Basile, avec le sixième conte de la deuxième nuit : l'Ourse.

« Le roi d'Aprè Roche veut épouser sa propre fille ; elle se transforme en ourse grâce à la ruse d'une vieille femme, et s'enfuit dans la forêt. Elle tombe entre les mains d'un prince, qui la voit sous sa forme première dans le jardin où elle se peigne et tombe amoureux d'elle. Après de nombreuses aventures, il découvre qu'elle est une femme et l'épouse »¹⁰⁰.

⁹⁷ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C8, p. 97. *Pataccune* en napolitain, des pièces larges mais de peu de valeur. BASILE Giambattista, (éd.) CANEPA Nancy L., *The Tale of Tales*, *op. cit.*, p. 77. Le sentiment de la famille indigne est renforcé par la phrase de la lézarde qui dit « Renzolla a trouvé un père et une mère » en prenant la jeune fille.

⁹⁸ Puisque c'est la fée qui l'ajoute après que le prince ait demandé Renzolla en mariage.

⁹⁹ Les princes frivoles et leurs décisions inconsidérées sont une source récurrente de grotesque et de plaisanterie pour Basile. CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 113-116.

¹⁰⁰ BASILE Giambattista, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 179.

On retrouve dans ce conte sa fonction de description d'un indicible à travers le merveilleux. L'inceste entre père et fille est un thème particulièrement fort, qui trouve des échos dans beaucoup d'autres textes plus anciens, particulièrement lorsqu'on analyse le conte un peu plus en détails. Le récit commence avec une morale de la conteuse sur la résistance aux ordres excessifs, préparant ainsi le terrain à cette thématique de la désobéissance au père incestueux. Dans le pays d'Aprè Roche¹⁰¹, une reine meurt après une chute à cheval. Avant son décès, elle fait promettre à son mari de ne se remarier qu'avec une femme plus belle qu'elle. Le roi promet, évoquant notamment le sort de Starace s'il ne respecte pas sa promesse¹⁰². Très vite cependant il cherche à se remarier¹⁰³ et fait venir des femmes de tous les pays, cherchant la plus belle des beautés, à qui il donnera son royaume en dot¹⁰⁴. Rapidement, les femmes affluent, non pas de royaumes fictifs, mais bien de Naples, France, Espagne, Allemagne ou encore Venise. Cependant, aucune ne trouve grâce aux yeux du roi¹⁰⁵. Alors, l'idée lui vient qu'il a sous sa main une femme aussi belle que sa défunte épouse : sa fille, Précieuse (Preziosa en Napolitain).

Le début de ce conte est très similaire au conte de Tebaldo et Doralice, un conte de Straparola qui contient aussi la promesse à la mère, la recherche d'une nouvelle épouse, et enfin l'envie incestueuse. Il est fort possible que cette thématique ait été reprise par nos auteurs d'un ouvrage du XIV^e siècle, *Il pecorone*, un recueil de nouvelles écrit par le florentin Giovanni Fiorentino¹⁰⁶ et inspiré de Boccace et d'Apulée. Plus généralement, cette thématique de la fille cherchant à échapper à son père incestueux est prégnant dans l'Europe médiévale et moderne.

¹⁰¹ On notera ici l'utilisation d'un contexte géographique imaginaire, contrairement au conte précédent qui n'était pas situé, mais aussi contrairement à d'autres contes de Basile où l'action se déroule dans un lieu réel et précis. On peut voir dans cette utilisation d'une géographie imaginaire la volonté de mettre l'action à distance, permettant un discours merveilleux de l'ordre de la fiction. Cependant, comme on le verra, certains autres éléments du conte tendent à l'ancrer dans notre monde, jouant encore une fois sur cette frontière entre fiction et réalité.

¹⁰² Starace est un élu du peuple à Naples qui, durant la famine de 1585, fut accusé de vouloir faire monter le prix du pain. Il est torturé, tué et en partie mangé par une foule en colère. BASILE Giambattista, (éd.) CANEPA Nancy L., *The Tale of Tales*, p. 161. Cette référence à un événement de « l'actualité » napolitaine vient contrer l'espace imaginaire dans lequel se déroule le conte et le rattacher à un vécu concret.

¹⁰³ Cette figure, encore une fois, d'un roi frivole est moquée par Basile sur la brièveté de son deuil avec la phrase suivante : « Douleur d'épouse, douleur de coude, ça fait mal mais ça ne dure pas ». BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 181.

¹⁰⁴ Avant même de dévoiler son aspect incestueux, le roi semble déjà déraisonnable par sa politique matrimoniale puisque la dot est à charge de la famille de la femme qui se marie dans la tradition européenne. TESTART Alain, GOVOROFF Nicolas et LÉCRIVAIN Valérie, « Les prestations matrimoniales », dans *L'Homme*, n° 161, 2002, p. 165-196.

¹⁰⁵ Basile utilise le roi pour critiquer les comportements stéréotypés, mais aussi les modes de chaque région, comme le blanchissement des cheveux des Vénitiennes. Encore une fois, l'incorporation d'éléments d'époque, comme la mention de Starace, fait sortir l'histoire du régime de la fiction pour la placer dans une situation ambiguë.

¹⁰⁶ Giovanni Fiorentino est auteur florentin du XIV^e siècle, dont on ne connaît presque rien sinon qu'il est l'auteur d'un recueil de 50 nouvelles appelé *Il pecorone*. L'œuvre est publiée à Milan en 1558, et c'est de cette édition qu'on connaît le nom de l'auteur (qui est d'ailleurs probablement un faux nom) ainsi que sa date de création originale, 1378. PIGNATTI Franco, « Giovanni Fiorentino », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2011, p. 403-405.

On le retrouve notamment en France avec le poème de *La Manekine* (XIII^e siècle) et la chanson de geste *La belle Hélène de Constantinople* (XIV^e siècle), ou en Angleterre avec *Vitae Duorum Offarum* (XIII^e siècle)¹⁰⁷ ou encore *Confessio Amantis* (XIV^e siècle). L'originalité de Basile se retrouve cependant dans la solution utilisée pour échapper au père.

En effet, alors que la jeune fille se lamente du sort qui l'attend, elle se confie à une de ses vieilles servantes. Celle-ci lui donne une solution pour échapper à son père : une brindille lui permettant de se transformer en ourse lorsqu'elle la met dans la bouche¹⁰⁸. Le soir même, après la cérémonie de mariage, le roi se rend dans la chambre de sa fille pour la nuit nuptiale. Celle-ci se transforme alors en ours et s'enfuit dans la forêt, laissant le père terrifié dans le lit¹⁰⁹.

Pourquoi cependant ce choix de l'ours pour la transformation de Preziosa ? Durant le haut Moyen Âge, celui-ci est considéré comme le roi de la forêt et est un symbole de force particulièrement prisé. Cependant, il est dénigré à partir de l'époque carolingienne et devient l'incarnation de nombreux péchés¹¹⁰. Violent, luxurieux, gourmand, paresseux, mais aussi moqué dans les foires où on lui apprend à faire des tours pour divertir le public, l'ours a mauvaise presse. Cependant, cette image, plus médiévale que moderne, ne colle pas vraiment avec la figure de Preziosa, qui est plutôt présentée comme une figure exemplaire de vertu, comme le montre la réception du conte.

« Tous déclarèrent [le récit] hautement beau et charmant, et tout à fait exemplaire pour une jeune fille vertueuse »¹¹¹

Cependant, on peut remarquer un certain paradoxe dans le choix de l'ours. L'ours perd son attrait symbolique et sa nature démoniaque durant les temps modernes. Il est par exemple très peu cité dans les traités de démonologie, alors qu'il incarnait le diable durant les siècles

¹⁰⁷ ZIPES Jack (éd.), *The Great Fairy Tale Tradition*, op. cit., p. 26-27. Dans la dernière vita, la légende raconte que le roi d'Angleterre, Offa, serait justement celui qui a recueilli la fille fuyant l'inceste, en faisant sa femme. OTTER Monika, ea., « La Vie des deux Offa, l'enfance de saint Edmond et la logique des 'antécédents' », dans *Médiévales*, n°38, 2000, p. 17-34.

¹⁰⁸ L'objet magique fait écho aux théories des démonologues de l'époque : la magie ne se fait pas sans une aide extérieure, bien que Basile ne précise pas ici si elle est divine ou démoniaque. De la même manière, le fait que la brindille soit donnée par une vieille femme n'est pas sans rappeler la figure de la sorcière. Aussi bien dans l'imaginaire que dans les procès réels, les sorcières étaient souvent des vieilles femmes de basse extraction. BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁹ Le père, dans ce passage est particulièrement ridiculisé. D'abord traité « d'âne, qui voudra faire l'étalon » par la vieille servante, sa fougue amoureuse se mue vite en couardise à la vue de l'ourse : « Terrorisé par ce prodige, il s'enroula dans ses matelas, d'où il n'osa plus sortir, pas même le haut de son crâne, jusqu'au matin suivant ». BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 182-183.

¹¹⁰ WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde*, op. cit., p. 300-303.

¹¹¹ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 187.

précédents. Cependant, une de ses facettes subsiste durant l'époque moderne : l'ours ravisseur de femmes. Bien que les récits modernes lui fassent perdre en sauvagerie et lui ajoutent un aspect amoureux, l'ours conserve l'image d'un animal luxurieux, qui enlève des jeunes filles pour les violer¹¹². C'est dans un énième renversement de valeur que Basile fait de lui l'animal permettant à Preziosa d'échapper à son père. Cependant, si l'ours est propice à la métamorphose, c'est aussi parce qu'il exerce une certaine fascination du fait de sa ressemblance avec l'homme. En effet, que ce soit par sa posture (il peut se tenir sur deux pattes), son comportement (il est capable d'utiliser des outils par exemple) ou son alimentation (omnivore, comme l'homme), l'ours apparaît à l'époque comme un humain déguisé. Cette anthropomorphisation, même dans sa sexualité¹¹³, fait de l'ours un animal ontologique proche, au même rang que le loup¹¹⁴.

Preziosa s'enfuit donc sous la peau d'un ours dans la forêt où elle vit quelques temps. Un jour, un prince rencontre l'ourse lors d'une chasse. D'abord pris de peur, il est étonné en voyant le comportement affectueux de l'ourse et décide de la ramener dans le jardin du palais royal. Alors qu'il observe l'ourse depuis une fenêtre, Preziosa décide de refaire ses cheveux et dévoile sa véritable apparence. Le prince, voyant cette beauté, se précipite dans le jardin. Mais, sentant qu'elle est observée, elle remet rapidement la brindille magique en bouche, si bien que le prince retrouve l'ourse. Il rentre alors dans une profonde mélancolie, et sa mère, pensant que l'ourse lui a jeté un sort, ordonne l'exécution de l'animal. Cependant, les hommes chargés du massacre ne peuvent se résoudre à tuer une bête si aimante et décident de la laisser dans le bois¹¹⁵. Le prince, entendant la nouvelle, retourne chercher l'ourse dans les bois, la ramène une nouvelle fois chez lui, et retombe dans la mélancolie en ne sachant comment atteindre la jeune fille qu'il sait cachée dessous. Face à cette maladie, il déclare à sa mère que le seul remède serait d'avoir l'ourse pour s'occuper de lui. La mère, bien que choquée par ce délire de son fils, accepte. Contre toute attente, l'ourse se révèle être une bonne servante.

*« Lorsque celle-ci fut au chevet du prince, elle leva la patte et prit le
pouls du malade, ce qui effraya fort la reine convaincue que d'un moment à*

¹¹² PASTOUREAU Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007, p. 281-285. Le paradoxe est d'autant plus grand dans la suite du conte, alors que c'est l'ourse qui se fait enlever par un prince.

¹¹³ La croyance, héritée de Pline, veut que les ours procréent ventre contre ventre, à la manière des humains. Cette conception de la sexualité des ours, qui tient de la merveille et le rapproche des hommes, perdure jusqu'à la fin du XVII^e siècle. *Ibid.*, p. 90-97.

¹¹⁴ *Cfr.* p. 86.

¹¹⁵ Ce motif littéraire, où une personne doit être tuée mais est épargnée par ses bourreaux grâce à sa nature innocente, est récurrent dans les contes. On le retrouve notamment dans le conte de Blanchebelle de Straparola, évoqué plus haut. STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N3F3, t. 1, p. 190-205.

l'autre l'ourse allait arracher le nez de son fils bien-aimé (...) l'ourse prit une poule, l'ébouillanta, la pluma habilement, la tailla en petit morceaux, en mit quelques uns à la broche et avec les autres elle prépara un bon gratin ; et le prince, qui ne réussissait plus à avaler le moindre grain de sucre, finit même par se lécher les doigts »¹¹⁶

Cette scène marquante agit comme une sorte de révélateur de l'intériorité humaine de l'ourse. Cependant, elle rappelle aussi l'anthropomorphisation de cet animal. Capable de se tenir debout et d'utiliser habilement ses pattes pour cueillir des fruits ou utiliser des objets, l'ours est humanisé par ses capacités. De plus, avec son comportement docile, il évoque aussi les ours domestiqués des foires. Ce rapprochement est fait de manière explicite dans le conte, lorsque le prince appelle l'ourse *Chiappino*, nom donné aux ours dressés¹¹⁷. L'ambivalence de l'ours dans la culture moderne, à la fois monstre puissant et animal aux comportements presque humains, fait que la mère ne reconnaît pas l'humain caché dessous. Cette ourse qui *valait un trésor*¹¹⁸ témoigne de l'idée que les animaux peuvent être vertueux et cohabiter avec les humains.

Dans son étude sur les récits de bestialité, Grégoire Holtz fait état de trois lieux de rapprochements entre l'homme et l'animal : l'interrègne affectif (hommes et animaux peuvent s'aimer réciproquement), l'interrègne familiale (hommes et animaux peuvent entretenir des liens de parentés) et interrègne domestique (hommes et animaux peuvent subvenir aux besoins de l'autre). Ces zones de rapprochement sont souvent évoquées à travers le prisme de la fable ou du conte car ce mode d'écriture permet d'énoncer des discours plus subversifs ou hétérodoxes sous couvert de merveilleux¹¹⁹. L'ours est d'ailleurs un animal propice à ces interrègnes, notamment celui de la famille. En effet, plusieurs auteurs avancent que les rapports entre ours et homme seraient féconds¹²⁰. Ainsi, le récit du voyage de Vincent Leblanc¹²¹ en Orient à la fin du XVI^e siècle évoque la fable d'un ours ayant enlevé une femme et eu des enfants avec elle. L'ours est décrit comme amoureux et attentionné, sorte d'idéal de l'homme

¹¹⁶ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 187.

¹¹⁷ BASILE Giambattista, (éd.) CANEPA Nancy L., *The Tale of Tales*, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁸ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 185.

¹¹⁹ HOLTZ Grégoire, « 'Se mesler avec les bestes brutes'. La bestialité dans la littérature des XVI^e-XVII^e siècles », dans *Revue de Synthèse*, 143/1-2, 2022, p. 45-72.

¹²⁰ PASTOUREAU Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, *op. cit.*, p. 108-109..

¹²¹ VINCENT Leblanc serait un explorateur marseillais né en 1554 et mort vers 1640. On sait assez peu de choses sur lui mis à part ce qu'il raconte de lui-même dans ses mémoires. Il raconte avoir été jusqu'en Inde, Afrique du Nord et Indonésie durant ses voyages. LOMBARD Denys, « Voyageurs français dans l'archipel insulindien XVII^e, XVIII^e et XIX^e s. », dans *Archipel*, 1971, 1, p. 141-168.

marié et fidèle. La relation de bestialité est moralisée et idéalisée¹²². Une autre histoire, qui se passe cette fois dans le duché de Savoie en 1602, évoque le cas d'une jeune bergère enlevée par un ours. Enfermée dans une grotte pendant trois ans, elle n'est retrouvée qu'en 1605 et affirme qu'elle a eu un enfant avec l'ours. Bien que présentée sur un ton beaucoup plus dramatique, l'histoire évoque aussi le comportement amoureux de l'ours, qui fait tout pour combler sa belle. Fictive ou réelle, cette histoire est alors célèbre dans le duché de Savoie et les pays voisins, notamment grâce à des mémoires imprimés en 1605 et 1620¹²³.

Dans cette partie du conte de Basile, on retrouve l'interrègne domestique, forme de rapprochement entre homme et animal à travers une relation idéalisée. Très rapidement s'y ajoute un rapprochement affectif, lorsque *le prince la saisit par le cou, et il ne se lassait pas de la baisoter*¹²⁴. Durant ce moment amoureux, la brindille tombe de la bouche de Preziosa qui reprend sa forme humaine. Le conte se termine sur le mariage du prince et de Preziosa.

Le conte a, comme Face de chèvre, une lecture morale sur la vertu de cette jeune fille qui préfère se changer en animal plutôt que de céder au péché de son père. Cependant, contrairement aux autres récits sur l'inceste, l'intérêt ici se porte sur le choix d'utiliser une métamorphose en animal comme échappatoire. En effet, Preziosa quitte le royaume humain rempli de vices pour se rendre au royaume animal.

« [elle] se dirigea vers une forêt – où les ombres avaient un
monopole, et auraient pu, lorsque sonne l'Angélus, tendre quelque piège au
Soleil –, et y demeura en la douce compagnie des autres animaux »

La forêt, dont on insiste sur l'obscurité pour signifier qu'elle est sauvage et hors d'atteinte des hommes, offre un monde alternatif à Preziosa. Ce monde est décrit de manière positive, notamment à travers sa cohabitation harmonieuse avec les autres animaux, qui n'est pas sans rappeler la communauté édénique. L'opposition est alors assez flagrante entre une humanité encline aux vices et aux péchés et un monde animal où se réfugier. Son histoire nous évoque celle de Lucius, héros des *Métamorphoses* d'Apulée, qui réalise la bassesse des humains grâce à son apparence d'âne.

¹²² HOLTZ Grégoire, *op. cit.*, p. 45-72.

¹²³ PASTOUREAU Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, *op. cit.*, p. 285-288.

¹²⁴ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 185-186.

« Et moi aussi je suis reconnaissant à l'Ane mon autre moi-même,
puisqu'en me cachant dans sa peau et grâce à l'épreuve de tant
d'accidents, il m'a fait, sinon sage, du moins savant en bien des choses »¹²⁵.

Bien qu'elles soient différentes, ces métamorphoses amènent la même réflexion : l'animalité est révélatrice des vices humains et apparaît dès lors comme bien plus enviable. Cette réflexion se rapproche des idées de Montaigne, ou de son prédécesseur Plutarque¹²⁶. Cette inversion des valeurs se retrouve aussi dans la métamorphose, qui se fait dans le sens inverse par rapport à celles que l'on a pu voir pour le moment. C'est l'animal qui cache un humain en lui, et non plus l'humain qui se révèle être une bête. De plus, là où la métamorphose dans *Face de chèvre* servait à dévoiler une intériorité cachée, celle dans *l'Ourse* au contraire cache la belle *Preziosa* dans une bête rustre et sauvage. Le conte met en avant les apparences trompeuses de ses protagonistes. La métamorphose sert encore une fois à illustrer ce jeu entre apparence et intériorité, dichotomie mise en scène par la peau qui joue le rôle de frontière. On peut le voir dans cette lamentation du prince :

« Alors lève ce rideau de cuir puant, et laisse-moi voir l'apparat de
tes beautés (...) Qui a enfermé dans une prison de poils une œuvre si
parfaite ? (...) Laisse-moi voir ce monstre de grâce (...) car seule la
graisse d'une telle ourse peut servir de remède pour détendre mes nerfs
contractés »¹²⁷

A l'inverse de la pièce de la Duchesse de Malfi, dans laquelle les humains se révèlent être des loups sous leur peau d'humain, *Preziosa* est une princesse dans une peau d'ours, rappelant cette image de la peau comme d'un déguisement¹²⁸.

¹²⁵ APULÉE, trad. CLOUARD Henri, *L'Ane d'Or ou les Métamorphoses*, Paris, Librairie Garnier, 1932, p. 327.

¹²⁶ Dans l'introduction du récit de *l'Ane d'Or*, Apulée fait d'ailleurs référence à Plutarque comme étant un parent du protagoniste principal. Pour Joël Soler, on peut y voir un désir de la part d'Apulée d'inscrire une forme de parenté intellectuel, car il s'inspire de Plutarque ou partage les mêmes idées. SOLER Joëlle, « Lucius, parent de Plutarque, ou : Comment lire les Métamorphoses d'Apulée », dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, 2008/2, p. 385-403.

¹²⁷ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 184. Depuis Pline, la graisse d'ours est perçue comme un remède à plusieurs maux. VOISENET Jacques, « L'animal et la pensée médicale dans les textes du Haut Moyen Age », dans *Rursus*, 2006/1, en ligne, <https://journals.openedition.org/rursus/50> (consulté le 9/05/2022). La mention de la graisse de l'ours comme d'un remède évoque un conte de Straparola. Dans celui-ci, un homme récupère trois animaux sauvages, un ours, un loup et un lion. Bien que sauvage par nature, il prend soin d'eux et les domestique (forme d'interrègne familial et domestique). Après avoir vécu plusieurs aventures, les sœurs et la mère du héros planifient de le tuer. Les animaux interviennent et soignent le héros avec la graisse de l'ours. Encore une fois, ce conte place le monde animal, qui apparaît ici à travers les animaux comme fidèle et loyal, au-dessus des humains qui se sont montrés fourbes et jaloux. STRAPAROLA, *Facétieuses Nuits*, N10F3, t. 2, p. 242-254.

¹²⁸ USHER MEYERS Penelope, « 'I Do Understand Your Inside': The Animal Beneath the Skin in Webster's 'Duchess of Malfi' », dans *Medieval & Renaissance Drama in England*, 2017/30, p. 105-125.

Finalement, rien ne dit si la fin du conte est heureuse ou non pour notre protagoniste, puisqu'à aucun moment du conte elle ne témoigne la volonté de sortir de sa peau d'animal, dans laquelle elle mène une vie plus simple¹²⁹. Cependant, le conte de l'Ourse nous montre une utilisation différente de la métamorphose, où l'animalité n'est pas utilisée pour illustrer un mauvais comportement humain mais plutôt l'inverse.

Une révélation : Le roi porc

Le dernier conte provient de Straparola. Nous l'avons déjà rapidement évoqué, il s'agit du premier conte de la deuxième nuit : le roi porc. Conté par la belle Isabelle, il est introduit comme suit :

« *Galiot, roi d'Angleterre, eut un fils nay porc, lequel se maria par trois fois, et ayant perdu sa peau de porc, devint un très beau jeune fils, qui depuis fut appelé le roy Porc* »¹³⁰

Tout d'abord, on remarque que le conte est cette fois-ci situé géographiquement dans notre monde, en Angleterre. La mention du roi Galiot, Galeotto en italien, fait référence au sous-titre du Décaméron de Boccace : *Il principe Galeotto*. Le prince Galeotto est un personnage du roman arthurien, Galehaut en français¹³¹, dont la traduction dans les textes anglais est justement Galiot¹³², nom retrouvé dans la version française de Straparola. Avec un roi fictif dans un royaume réel, Straparola crée la même ambiguïté que Basile autour de son conte, à la fois ancré dans le réel et l'imaginaire.

Le motif du mari bestial, annoncé dès l'introduction, serait, selon l'éditeur du XIX^e siècle de Straparola, hérité d'un recueil de conte indien : le *Panchatantra*¹³³. Celui-ci, produit au III^e siècle aCn, connaît une postérité dans les recueils de contes arabo-persans. Dans un contexte plus européen, on retrouve aussi la crainte du mari bestial (mais qui s'avère finalement divin) dans le conte de Cupid et Psyché présent dans *l'Ane d'Or* d'Apulée. Plus proche

¹²⁹ En effet, c'est chaque fois le prince qui va la rechercher dans la forêt, et elle se cache alors qu'il est sur le point de découvrir son identité. Ce même prince n'est d'ailleurs pas représenté de manière très élogieuse. Il est encore une figure de prince frivole, comme dans le conte de Face de chèvre. De plus, la phrase du prince lorsqu'elle finit par faire tomber sa brindille magique laisse un goût amer, comme si elle était prise au piège : « Tu es pris mon petit pinson, tu ne m'échapperas plus sans bonne raison ! ». BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 186.

¹³⁰ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, N2F1, t. 1, p. 91.

¹³¹ Personnage aussi présent dans la *Divine Comédie* de Dante. Plusieurs études divergent sur l'utilisation de ce personnage dans l'œuvre de Boccace. MARIANA-ZINI Fosca, *L'économie des passions. Essai sur le Décaméron de Boccace*, Villeneuve, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 55-65. On ne sait cependant pas si Straparola reprend ce nom en ayant la référence intertextuelle ou s'il copie simplement Boccace sans connaître le personnage arthurien.

¹³² SKEAT W. W., *Lancelot of the Laik. A Scottish Metrical Romance*, Londres, Trubner & Co, 1865, p. IX.

¹³³ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, t. 1, p. xviii.

chronologiquement de Straparola, on le retrouve aussi dans le récit du Bisclaveret dans les lais de Marie de France (XII^e siècle) ou encore de manière inversée dans le récit de Mélusine, avec la femme monstrueuse¹³⁴. Quoiqu'il en soit, le conte de Straparola est relativement original dans cette thématique car il n'utilise ni serpent monstrueux, ni loup-garou, les deux figures de mari bestial dans les récits antérieurs.

Ce conte de Straparola est probablement le plus connu et a déjà engendré de nombreuses lectures, analyses et théories. Des auteurs comme Nicole Belmont, avec une approche anthropo-psychanalytique, y ont vu un récit sur le franchissement des interdits et les angoisses propres à la sexualité¹³⁵. Bien que nous ne nous concentrerons pas sur ce type d'analyse, au vu du manque d'étude autour du contexte historique de la production, circulation et réception du conte¹³⁶, nous allons en mobiliser d'autres, comme celles de Magnanini et Bottigheimer, pour mieux appréhender la métamorphose animale dans ce récit.

Le conte débute donc en nous présentant Galiot et sa femme, riches et vertueux mais malheureusement sans enfants. Alors que la reine dort dans le jardin, trois fées se penchent sur elle. Les deux premières lui promettent un fils, beau, gentil et vertueux, mais la troisième lui annonce :

*« que le fils qu'elle concevra naisse tout couvert de poil de porc,
avec les contenance et maintien d'un porc, et ne se puisse jamais changer
de tel estat s'il prend premierement trois femmes. »¹³⁷*

Et effectivement, quelques temps plus tard la reine accouche d'un fils *qui n'avait point les membres d'homme mais plutôt de porc*¹³⁸. Cette naissance monstrueuse fait écho à de nombreuses questions de l'époque moderne. En effet, de nombreux récits de femmes donnant naissance à des êtres hybrides monstrueux apparaissent dans des traités scientifiques et de médecine. Pour Magnanini, l'emphase est davantage mise dans ce conte sur ce prince animal que sur sa femme, témoignant de la fascination de l'époque pour ce genre d'événements. Par exemple, quelques années avant la publication du livre de Straparola, en 1548, l'intellectuel

¹³⁴ WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde*, op. cit., p. 274-276.

¹³⁵ BELMONT Nicole, «L'animalità nella fiaba: Metamorfosi degli animali nella fiaba», dans *La Ricerca Folklorica*, n°48, 2003, p. 77-88.

¹³⁶ Une critique formulée par Robert Darnton sur l'approche psychanalytique du conte, qui lui nie toute forme d'historicité. DARNTON Robert, *Le grand massacre des chats*, op. cit., p. 23-47.

¹³⁷ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 92.

¹³⁸ *Ibid.*, N2F1, t.1, p. 93.

florentin Benedetto Varchi¹³⁹ témoigne dans son livre *Della generazione de' mostri* d'une femme ayant donné naissance à un enfant chien à Avignon en 1543. Ces naissances monstrueuses, que ce soit celle décrite par Varchi ou d'autres, sont généralement le fruit d'un péché prénatal : la bestialité. En effet, les tératologues des XVI^e et XVII^e siècle évoquent régulièrement des pratiques sexuelles avec des animaux pour expliquer ces naissances¹⁴⁰. C'est aussi l'inquiétude du roi Galiot, puisque celui-ci craint en premier lieu que cet accouchement porte le déshonneur sur sa femme. Cependant, faisant confiance à son épouse, il est convaincu que l'enfant *estoit engendré de luy et estoit de son sang*¹⁴¹, éloignant la possibilité d'une relation sexuelle avec un porc.

Comme avec l'ours, le choix de l'animal reflète une symbolique négative mais aussi un rapport proche avec l'homme, permettant d'accentuer le brouillage des frontières. Il incarne la saleté, la glotonnerie et, à partir de la fin du Moyen Âge, la luxure. Cependant, on le considère aussi comme très proche de l'homme, notamment par son anatomie. Avant Vésale, les dissections pour comprendre le fonctionnement du corps humain se faisaient très souvent sur des cochons¹⁴². L'enfant porc de Straparola présente d'ailleurs des comportements appartenant à ses deux natures (humaine et porcine) : il parle, ce qui est le propre de l'homme selon la pensée moderne¹⁴³, mais il aime aussi à se rouler dans la boue et les ordures, comme les cochons¹⁴⁴. Face à ce monstre, le roi va d'abord envisager de tuer cet enfant¹⁴⁵, mais finalement c'est l'affection qui l'emporte. On voit donc une forme d'interrègne affectif et familial se mettre en place.

« *Ce petit enfant (...) venoit souvente-fois vers la mère, et se levant sur deux pattes, luy mettoit le petit groin en son giron, et les petites pattes*

¹³⁹ Benedetto Varchi est un auteur florentin né en 1502 et mort en 1565. Il est un écrivain prolifique, à la fois de poèmes et de textes scientifiques ou historiques. ANDREONI Annalisa, « Varchi, Benedetto », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, p. 532-534.

¹⁴⁰ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, op. cit., p. 99-107.

¹⁴¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 93.

¹⁴² PASTOUREAU Michel, *Le cochon : histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, 2009, p. 88-98.

¹⁴³ Cfr. p. 53.

¹⁴⁴ Son comportement est entre-deux, tout comme l'était le comportement de l'ourse dans le conte de Basile. Elle vit dans la forêt tel un animal, mais se comporte aussi de manière trop paisible pour une ourse, ce qui va pousser le prince à ramener chez lui cet être à la frontière.

¹⁴⁵ Dans son essai sur la souillure, Mary Douglas évoque le statut de monstre comme étant un être qui ne respecte pas notre système de classification, remettant en cause notre propre identité. Face à un être qui ne rentre pas dans nos schémas de pensée, la solution peut être justement la destruction physique de cet être, comme le roi le suppose. DOUGLAS Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992, p. 59-61. Cette question de l'élimination des monstres se posaient aussi dans le cas des naissances monstrueuses. Certains s'y opposent notamment car on ne peut savoir à première vue s'il a une âme. En effet, comment déterminer où commence l'humanité et où commence l'animalité dans ces êtres ? MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, op. cit., p. 106-107.

*sur les genoux. Et la bonne mère ne laissoit pas de le caresser en luy
mettant les mains sur sa peau pelue, et le baisoit et embrassoit tout ainsi
qu'une creature humaine »¹⁴⁶*

Cependant, cette relation idéalisée d'un amour réciproque entre homme et animal va être bouleversée lors d'une demande du prince. En effet celui-ci souhaite à tout prix se marier, ce qui attriste la mère car elle ne sait quelle femme voudra bien d'un porc comme mari. Cependant, le porc souhaite se marier avec la fille aînée d'une famille pauvre. La reine négocie avec la mère : la fille recevra le royaume avec le mariage. Malgré les réticences de la fille, après avoir insisté, l'accord est scellé et le mariage a lieu. Cependant, la fille repousse son mari, lui rappelant qu'il appartient au *royaume des porcs*¹⁴⁷. Pire encore, elle projette de le tuer durant la nuit. Cependant, le prince découvre sa manigance et l'éventre dans le lit conjugal la nuit venue¹⁴⁸.

Cette violence du porc, et la mention de ses *crochetz*, évoque son proche cousin : le sanglier. En effet, avec ses défenses et son comportement plus sauvage, le sanglier est utilisé comme variante du porc pour symboliser la colère¹⁴⁹. En plus de cette variante, la figure du sanglier accentue la symbolique déjà présente chez le porc de l'animal luxurieux. Par son aspect sauvage, le sanglier est utilisé pour représenter une sexualité masculine violente¹⁵⁰. La situation du conte s'y prête effectivement, puisque le meurtre a lieu dans le lit de noce. Cependant, le porc ne s'arrête pas là, et demande à sa mère une autre femme, *menassant de tout mettre en ruine s'il ne l'avait*¹⁵¹. La seconde fille, sœur de la première, se comporte comme son aînée et l'histoire se répète : le porc la tue durant la nuit. Alors, le prince demande une nouvelle fois à sa mère de le marier, allant jusqu'à la menacer de mort si elle ne répond pas à ses désirs. Face à ces paroles violentes, qui accentuent d'ailleurs le comportement bestial et sauvage du porc, la mère cède, et va voir la pauvre femme pour lui demander sa troisième fille.

Celle-ci s'appelle Meldine, et contrairement à ses deux sœurs celle-ci lui répond d'un *visage riant et gracieux qu'elle en estoit fort contente*¹⁵². En effet, elle se comporte très

¹⁴⁶ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 93.

¹⁴⁷ *Ibid.*, N2F1, t.1, p. 95.

¹⁴⁸ « Mais le porc, faignant de dormir, luy vint à donner si grand coup en l'estomac avec ses crochetz, qu'elle demoura incontinent morte ». *Ibid.*, N2F1, t.1, p. 96.

¹⁴⁹ PASTOUREAU Michel, *Le cochon : histoire d'un cousin mal aimé*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁰ RABER Karen, « The Tusked Hog : Richard III's Boarish Identity », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and Early Modern Identity*, *op. cit.*, p. 191-207.

¹⁵¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 96. Cette image du sanglier détruisant tout sur son passage rappelle aussi le Sanglier de Calydon dans les *Métamorphoses* d'Ovide, une bête qui ravage un pays. RABER Karen, « The Tusked Hog : Richard III's Boarish Identity », *op. cit.*, p. 191-207.

¹⁵² STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 96.

différemment de ses sœurs, et contrairement à elles qui avaient repoussé leur nouveau mari, Meldine *le receut humainement*¹⁵³. Alors que la mère s'étonne de son comportement, la jeune épouse lui répondit par un huitain qu'il ne faut jamais vouloir l'impossible, il faut rester raisonnable et chérir ce que l'on a déjà. Par cette parole, donnée dans le même schéma métrique que les énigmes à la fin des contes, elle oppose sa rhétorique morale à la stratégie matrimoniale de la reine, qui utilisait l'appât du gain (en l'occurrence la gouvernance du royaume) pour convaincre les filles de se marier. La sagesse populaire semble s'imposer sur l'éthique discutable de la monarchie¹⁵⁴. Comme pour confirmer son propos, les deux époux se témoignent leur affection mutuelle directement après ces paroles.

*« Monsieur le porc (...) se levant sur ses pattes, luy léchoit le visage
(...) Elle pareillement de son costé le caressoit et le baisoit, en s'embrasant
du tout d'amour »*¹⁵⁵

Le couple vit donc le parfait amour et, attendri par son épouse, le prince décide de lui révéler son grand secret.

*« Estant monsieur le porc assuré de sa femme, se vint à oster sa
puante et orde peau, et devint un beau jeune fils, et coucha estroitement
entre les bras de sa chère Meldine. Et luy ayant enchargé sur tout de n'en
dire mot (...) se leva et print sa peau de porc, puis s'en alla selon sa
coustume aux immondices et fumiers »*¹⁵⁶

Meldine, incapable de tenir un tel secret, prévient ses beaux-parents que leur fils n'est pas celui que l'on pense et que derrière sa peau se cache un beau garçon. Elle demande au roi et à la reine de venir voir un jour dans leur chambre alors qu'il dévoile son vrai visage. Le couple royal, découvrant le visage humain de leur fils, sont pris *d'une joy (...) si grande, que peu s'en fallut qu'ils n'en mourussent*¹⁵⁷. Le roi ordonne alors la destruction de la peau et cède son royaume à son fils, qui est désormais appelé par tous le *roy Porc*.

¹⁵³ *Ibid.*, N2F1, t.1, p. 98.

¹⁵⁴ IOUNES-VONA Rosaria, « Secret, révélation et violence dans les favole et enigma di Giovan Francesco Straparola (1480 ? – 1557 ?) », *op. cit.*

¹⁵⁵ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 99.

¹⁵⁶ *Ibid.*, N2F1, t. 1, p. 99-100.

¹⁵⁷ *Ibid.*, N2F1, t. 1, p. 101.

Comme les contes précédant, le roi porc évoque des préoccupations humaines classiques, avec ici la question du mariage, et en filigrane la crainte de la bestialité¹⁵⁸. Les lectures de cette histoire sont multiples. Pour Magnanini, ce conte dévoile deux des grandes angoisses de l'époque : le mariage vers le bas et l'hybridité. Le monstre est à la fois social et biologique. Cependant, sa monstruosité est effacée durant le conte par le fait qu'il n'a pas été conçu dans une relation bestiale et par son mariage, qui, bien que réalisé avec une fille de rang bien inférieur, est heureux et fécond¹⁵⁹. Chiara Vangheluwe y voit une critique de la noblesse. Alors que ceux-ci sont considérés comme des exemples pour les gens du commun, le roi porc vient mettre en évidence le comportement sale et violent de certains. Refusant l'autodiscipline de mise, ce prince qui tue ses femmes et vit dans les ordures renvoie l'image d'une monarchie impunie, quand bien même elle est immorale¹⁶⁰. Dans cette même vision d'opposition entre les classes dirigeantes et le peuple, Iounes-Vona voit dans le personnage de Meldine une incarnation de la sagesse populaire qui vient donner une leçon à la monarchie¹⁶¹. Le couple royal est tourné en dérision avec leur enfant porcin qu'ils cherchent à marier. C'est finalement une fille pauvre qui a le cœur assez pur qui peut dévoiler sa vraie nature, et en quelque sorte permettre le processus civilisationnel¹⁶². On retrouve dans ces différentes interprétations du conte la même fonction de la métamorphose que dans « Face de chèvre ». Le personnage animalisé est dans une situation de liminalité, il est à la frontière entre le monde humain et animal. Sa forme bestiale sert de processus initiatique à l'issue duquel il est réintégré à la communauté.

La métamorphose sert encore une fois à évoquer le discours de bestialisation de l'homme. Le porc est l'homme s'abaissant à ses envies les plus animales : violence, grossièreté, saleté. Le prince est né porcin. Il incarne donc plus précisément l'angoisse vis-à-vis de l'éducation. L'enfant n'est pas encore considéré comme un humain et doit le devenir¹⁶³. Bien que sa capacité à la parole semble le prédestiner à devenir un homme, il reste un porc au grand dam de ses parents. Ce n'est que par une intervention extérieure (dans ce cas-ci, une jeune fille

¹⁵⁸ Celle-ci ressurgit aussi dans le conte lorsque Meldine et le prince ont un fils, et où les parents sont soulagés que l'enfant ait une apparence d'homme et non de porc.

¹⁵⁹ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science, op. cit.*, p. 112-116.

¹⁶⁰ VANGHELUWE Chiara, *Le conte de fée du mari animal : analyse comparative entre Il Re Porco de Giovan Francesco Straparola, Le Prince Marcassin de Mme d'Aulnoy, le Roy Porc de Mme de Murat, La Belle et la Bête de Mme Leprince de Beaumont et sa version Disney*, Université de Gand, [Mémoire de maîtrise en langue et lettres Français-Italien], 2015, p. 65-67.

¹⁶¹ Thématique présente dans de nombreux contes de nos recueils, et déjà évoquée dans le chapitre précédent. *Cfr.* p. 62.

¹⁶² IOUNES-VONA Rosaria, « Secret, révélation et violence dans les favole et enigmi de Giovan Francesco Straparola (1480 ? – 1557 ?) », *op. cit.*

¹⁶³ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning, op. cit.*, p. 177-201.

qui l'acceptera comme il est) qu'il peut devenir humain. Cependant, une question reste en suspens. Le conte laisse supposer qu'il avait l'occasion de prendre forme humaine à tout moment, simplement en retirant sa peau de porc. Pourquoi a-t-il alors préféré rester dans son déguisement, ne dévoilant son intériorité à personne ? Faut-il y voir, comme dans l'Ourse, une volonté de conserver cette condition animale plus libre que celle humaine ? Ou alors est-ce une représentation négative de l'humanité qui, sans intervention extérieure, a naturellement une inclinaison vers ses penchants bestiaux ? Quoi qu'il en soit, ce jeu entre apparence et nature véritable est encore une fois incarné par la peau. Celle-ci illustre l'image sociale renvoyée. Ainsi, le porc se conduit comme tel durant la journée, mais dans l'intimité avec son épouse, il laisse apparaître sa véritable nature. La destruction de cette peau permet de s'émanciper de son statut d'être liminaire et de se faire pardonner de ses comportements antérieurs¹⁶⁴. Même si l'animal est utilisé pour bestialiser l'homme, la morale apparaît alors être toute autre : même les marginaux peuvent se révéler être des hommes bons. Mettant en scène l'humain qui se cache en l'animal et la perméabilité des corps, ce conte apparaît comme véritablement problématique pour le discours dominant de supériorité humaine. Cependant, Straparola tente de désamorcer l'hétérodoxie de son récit avec son introduction, qui rappelle la hiérarchie des espèces.

*« Il n'y a au monde, gracieuses dames, langue tant éloquente et
excellente en bien dire, qui peust assez suffisamment exprimer
combien l'homme est tenu à son createur de l'avoir fait et formé homme en
ce monde, et non point beste brute. »¹⁶⁵*

Sa conclusion joue aussi le même rôle en évoquant l'aspect comique et grotesque de la scène du porc tout crasseux salissant son épouse. En insistant sur l'aspect divertissant du conte, Straparola tente de détourner l'attention de son aspect subversif et de son rapport dérangeant à l'hybridité¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Cette thématique rappelle une histoire de lycanthropie du folklore espagnol. Dans celle-ci, une jeune homme espionne un loup qui, débarrassé de sa peau, se révèle être une jeune fille. Il parvient à mettre discrètement la peau dans le feu et épouse la jeune fille. OROBITG Christine, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », *op. cit.*, p. 549-568.

¹⁶⁵ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N2F1, t. 1, p. 91.

¹⁶⁶ MAGNANINI Suzanne, « Animal anxieties : Straparola's 'Il re porco' », dans ALLAIRE Gloria, *The Italian Novella*, New-York, Routledge, 2003, p. 179-200.

c) La métamorphose comme symptôme d'un monde en perte de repère : dynamiques baroque, univers carnavalesque

Comme nous venons de le voir, les contes expriment des problématiques de la vie des gens de l'époque (volonté d'élévation sociale, crainte de l'inceste, mariage, etc.) via un univers merveilleux dans lequel la métamorphose occupe une place importante. L'utilisation de ces transformations fait aussi référence à tout un réseau de croyances ainsi qu'à un imaginaire littéraire et folklorique. Cet imaginaire, bien que controversé, n'est d'ailleurs pas l'apanage d'une seule classe sociale, et puise autant dans les récits populaires folkloriques que dans la littérature antique ou dans les traités de démonologie. Sorte de lieu commun, il rappelle aussi les origines plurielles et la situation ambiguë de nos contes, écrits par des hommes lettrés mais s'inspirant, entre autres, de récits populaires, lus et récités par des publics variés.

La métamorphose y occupe donc une place importante et joue plusieurs rôles dans la structure narrative des différents contes. Que ce soit pour punir un personnage de son comportement, permettre de s'échapper d'une situation dérangeante ou encore pour révéler la véritable nature d'un des héros, elle brouille les frontières entre animalité et humanité. En présentant ces métamorphoses comme effectives et non plus symboliques, le conte pose un problème, émerveille et interroge sur la condition humaine. L'homme peut se révéler être un animal et l'animal peut en réalité cacher un homme. Les métamorphoses placent toute une série d'êtres à la frontière entre les espèces, remettant en cause les identités de part et d'autre de cette frontière. De l'homme bestial ou de l'animal anthropomorphisé, lequel est le plus humain ou animal ? Est-ce que ces catégories font encore sens ?

L'ambiance qui ressort donc de ces recueils est celle d'un monde où tout n'est qu'illusion. Les changements d'états sont constants et rien n'est stable. Nous avons ici traité les transformations animales, mais ce ne sont pas les seules que l'on retrouve chez Basile et Straparola. Les personnages sont très régulièrement déguisés afin de brouiller encore une fois les identités. On peut par exemple citer les travestissements d'homme en femme et inversement, qu'on retrouve à multiple reprises chez nos deux auteurs.

Ce monde qui n'est qu'une grande illusion reflète aussi des craintes et une ambiance de l'époque. On l'avait déjà remarqué avec la controverse sur la métamorphose. Que ce soit avec la métamorphose effective de Bodin où l'homme peut devenir animal, ou celle illusoire de Nynauld, l'idée reste la même : on ne peut se fier aux apparences.

En effet, à partir du XVI^e siècle, on rentre dans une période d'instabilité grandissante. Toute une série d'équilibres sont rompus, des préoccupations nouvelles émergent, et une angoisse universelle monte dans toutes les classes de la société¹⁶⁷. Ce constat partagé ne fera que s'accroître dans les décennies qui suivent. Les siècles dans lesquels vivent nos auteurs sont troublés. En cause, l'ouverture de nouveaux horizons, à la fois géographiques avec les grandes découvertes, culturels à travers la rencontre et la création d'autres manières de penser le monde, historiques avec la redécouverte de l'antiquité, mais aussi cosmologiques avec l'influence grandissante des idées coperniciennes. Ces changements, couplés à des reconfigurations politiques et des modifications des économies locales donnent naissance à une esthétique capable de retranscrire précisément ce monde changeant et angoissant : le baroque¹⁶⁸.

En plus d'être une période d'incertitudes, le baroque est aussi caractérisé par la violence de son temps, les guerres incessantes et une réflexion constante autour des sujets religieux¹⁶⁹. Ce dernier point est d'ailleurs une source supplémentaire d'angoisse puisque, dans cette situation où l'Eglise catholique cherche se renouveler, tout est prétexte au péché¹⁷⁰. Dans cette insécurité générale, l'Eglise veut réaffirmer son aspect matériel et ses pratiques quotidiennes (comme le culte des saints et l'adoration des images), menant petit à petit la religiosité vers un pendant plus superstitieux. La croyance en l'intercession de forces surnaturelles explique aussi l'attrait pour le merveilleux durant cette période¹⁷¹.

De la même manière que la lecture allégorique des *Métamorphoses* perd de sa force durant le XVI^e siècle, la période baroque témoigne aussi de la fin de la lecture par analogie du monde. Les similitudes et les ressemblances, qui étaient auparavant source de connaissance et permettaient de saisir la marche de monde, sont désormais source d'erreurs. Les apparences sont trompeuses dans ce monde qui est aussi celui de l'illusion et du trompe-l'œil¹⁷². Nos contes et leurs rapports à l'animalité sont intéressants car ils incarnent parfaitement cette transition. L'utilisation des animaux par la symbolique témoigne encore de la lecture analogique du monde¹⁷³, mais les métamorphoses insistent sur l'aspect trompeur de ces comparaisons. Face à cette difficulté d'atteindre l'être véritable, le baroque est aussi un style qui est centré sur

¹⁶⁷ TAPIÉ Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 5-19.

¹⁶⁸ DUBOIS Claude Gilbert, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 58-62.

¹⁶⁹ CHAUVEAU Jean-Pierre, *Lire le Baroque*, Paris, Dunod, 1997, p. 23-26.

¹⁷⁰ TAPIÉ Victor-Lucien, *Le baroque, op. cit.*, p. 10-11. Nous avons déjà évoqué cette difficulté de l'Eglise à redéfinir une forme d'orthodoxie au travers de la magie.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 20-25.

¹⁷² FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, op. cit.*, p. 65-67.

¹⁷³ *Cfr.* p. 67.

l'apparence. Celle-ci, ainsi que l'inanité de s'y fier, est l'inspiration principale de Basile. Nous l'avions relevé dans le conte de Face de chèvre, mais la critique des apparences est encore plus marquante dans les églogues servant de transition entre les journées.

« Ecoute moi jusqu'au bout, doucement que je m'explique. Ce qui par ses ornements et sa façade te semble chose de prix, c'est feinte pour le regard, c'est un voile pour les yeux, ce n'est que pure apparence. Il ne faut pas demeurer à la surface, il faut entamer l'écorce, il faut couper, pénétrer à l'intérieur, car, qui ne pêche pas en eaux profondes n'est, ici bas, qu'un nigaud ! »¹⁷⁴

Dans cette églogue, deux comparses trouvent un objet magique leur permettant d'observer la véritable nature des gens. L'églogue sert alors à attaquer toutes les classes sociales ainsi que les comportements de ses contemporains. Personne n'est épargné par cette chasse aux faux-semblants.

Cependant, si Basile est sans conteste un représentant de ce courant baroque, aussi bien par ses thématiques que par son style¹⁷⁵, le cas de Straparola est plus compliqué. Il est plus généralement considéré par les chercheurs comme héritier tardif de la Renaissance italienne, aussi bien par sa forme et son style, inspiré de Boccace, que par ses thématiques¹⁷⁶. Considérer Straparola comme un auteur baroque semble quelque peu anachronique¹⁷⁷. Cependant, on retrouve dans ses contes de fée cette même obsession que chez Basile de l'apparence qui cache la vraie nature. Ces mêmes contes font d'ailleurs l'originalité du Vénitien par rapport aux autres auteurs qu'il copie. Si le recueil de Straparola se situe dans un courant de l'humanisme italien tardif, ses contes de fée, eux, le signalent, selon nous, plus comme un précurseur de Basile que comme un héritier de Boccace.

C'est probablement l'expérience de la violence qui donne à Straparola cette teinte plus moderne. Certains des changements de société qui participeront à l'avènement de cette culture baroque, comme les 95 thèses de Luther en 1517 ou le sac de Rome de 1527, ont bien lieu dès le début du XVI^e siècle. Dès lors, on retrouve chez certains auteurs et artistes de la première moitié du XVI^e siècle des préoccupations qui, par la suite, incarneront le baroque¹⁷⁸. Sans pour

¹⁷⁴ BASILE, *Le Conte des contes*, p. 121-122.

¹⁷⁵ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷⁶ PIROVANO Donato, « Straparola, Giovanni Francesco », *op. cit.*, p. 315-318.

¹⁷⁷ On situe généralement le départ du mouvement baroque dans la seconde moitié ou le dernier tiers du XVI^e siècle, et son avènement durant le XVII^e siècle. CHAUVEAU Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 23-26.

¹⁷⁸ TAPIE Victor-Lucien, *Le baroque*, *op. cit.*, p. 9-12.

autant être considéré comme un précurseur de ce mouvement, on peut effectivement retrouver chez Straparola des réflexions communes à celle du mouvement baroque. Celui-ci est caractérisé par les guerres de son temps, et Straparola a vécu les guerres d'Italie dans sa région natale, le forçant à s'installer à Venise¹⁷⁹. Peut-être lui ont-elles inspiré ces questions sur la nature humaine, sa violence et l'illusion des apparences ? Questions qui sont toujours d'actualité en France 50 ans plus tard, expliquant probablement le succès de son œuvre auprès du public français vivant de plein fouet les guerres de religion. Si Straparola n'est pas, lors de la parution de son œuvre, un auteur qui incarne le baroque, sa réception lui donnera ce rôle. Son succès en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle est probablement dû à sa sensibilité à des thèmes qui sont devenus ceux du baroque : l'illusion, l'instabilité, la violence, mais aussi le carnaval¹⁸⁰.

Comme nous l'évoquions dans le second chapitre¹⁸¹, les contes merveilleux italiens ont su particulièrement bien incarner les ruptures d'équilibre de leur époque et les représenter à travers ces mondes où l'illusion domine. Ils ont aussi su y apporter une réponse à travers le merveilleux, le grotesque et un destin aux mains de la Fortune.

Le grotesque et les valeurs inversées des contes de Basile et Straparola évoquent aussi un autre phénomène : celui du carnaval. Cet événement est une festivité extrêmement populaire et attendue. Elle prend place durant les mois qui précèdent le Carême et se présente comme son opposition binaire. Là où le Carême est une fête de jeûne et de religiosité, le carnaval est le moment de tous les excès, en alcool, nourriture, violence et sexualité. Bien qu'elle soit plus importante dans les pays méditerranéens, du fait du temps plus clément permettant de faire la fête durant cette période plus froide, cette fête est remplacée par d'autres présentant les mêmes caractéristiques dans les pays plus froids. Les événements de type carnavalesque sont donc communs à une bonne partie de l'Europe. Durant ceux-ci, la ville devient une scène de théâtre géante¹⁸² et est le lieu de toute une série de processions, compétitions et parodies. Les gens se déguisent et travestissent leurs identités : les hommes peuvent se déguiser en femme, les humains peuvent se déguiser en animaux¹⁸³, etc. Le carnaval est en réalité un moment de

¹⁷⁹ BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather*, *op. cit.*, p. 46-58.

¹⁸⁰ DE CARVALHO Mario, « La création carnavalesque comme une œuvre d'art baroque », dans *Sociétés*, 2001/1, n°71, p. 59-65.

¹⁸¹ *Cfr.* p. 36-37.

¹⁸² On remarquera sur ce point le lien que cette festivité entretient avec le baroque autour de la théâtralisation de la vie. DUBOIS Claude Gilbert, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, *op. cit.*, p. 146-153.

¹⁸³ Ces déguisements sont aussi une forme de renversement de la hiérarchie, notamment des espèces. Cette forme de transgression par le déguisement est d'ailleurs interdite ou fortement décriée en fonction des endroits pendant le reste de l'année. PERRY Kathryn, « Unpicking the Seam: Talking Animals and Reader Pleasure in Early Modern Satire », *op. cit.*, 19-36.

renversement de la hiérarchie et des valeurs, où le fou devient roi, le pauvre riche, etc. Possiblement une forme d'utopie des classes populaires, les fêtes carnavalesques sont à comprendre comme des moments de protestations sociales ritualisées¹⁸⁴.

Un auteur incontournable sur le rattachement du carnavalesque à la littérature est Mikhaïl Bakhtine dans son étude sur François Rabelais. Dans celle-ci, il étudie comment les œuvres de cet auteur représentent ce monde inversé et cette protestation sociale que sont le carnaval. Il expose aussi le rôle de cette fête comme une soupape de pression, permettant au peuple d'exprimer ses critiques, ses angoisses mais aussi ses espoirs à l'autorité¹⁸⁵. Cette fête qui semble si subversive est permise selon lui parce qu'elle occupe en réalité le rôle inverse. En permettant d'exprimer la frustration pendant une période, elle permet d'éviter l'explosion et d'asseoir le pouvoir. Cependant, il est important de ne pas voir le carnaval uniquement comme un instrument de contrôle social. Il arrivait bien souvent que la protestation rituelle se transforme en protestation bien réelle. De plus, Bakhtine dresse une dichotomie forte entre culture populaire et culture dominante. Plutôt que de les voir dans une opposition binaire exprimée durant le carnaval, il est plus intéressant de considérer celui-ci comme un moment de dialogue entre les cultures, tous participant ensemble à cette célébration¹⁸⁶.

Dans cette perspective, plusieurs auteurs ont aussi rapproché les contes de Straparola et Basile du carnavalesque. En effet, les contes présentent aussi un monde où grossièretés, violence et déguisements sont la norme. La société et ses valeurs sont renversées comme durant le carnaval, si bien que les porcs peuvent devenir roi. Nos auteurs tournent délibérément leur société en ridicule. Chez Straparola particulièrement, le lien avec les festivités est encore plus explicite. Les énigmes présentes à la fin des contes sont justement un des jeux typiques de la période de carnaval¹⁸⁷. Plus marquant encore, les 13 nuits se déroulent justement durant cette fête de carnaval.

¹⁸⁴ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, op. cit., p. 255-290.

¹⁸⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 12-26.

¹⁸⁶ FLANIGAN Clifford C., « Liminality, Carnival and Social Structure. The Case of Late Medieval Biblical Drama », dans ASHLEY Kathleen, *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 42-63.

¹⁸⁷ IOUNES-VONA Rosaria, « Le carnaval des énigmes dans Le Piacevoli Notti de Giovan Francesco Straparola (Venise, 1550-1553) », dans *Le Verger*, 2014/6, p. 1-15.

« Or pour autant que Karesme prenant s'approchoit, qui sont jours
dediez à rejouissance et pasetemps, Madame commande à tous que chacun
retournast le soir ensuivant au consistoire »¹⁸⁸

Comme la période de carnaval, les contes de Basile et Straparola renversent la hiérarchie et inspirent une forme de renouveau de la société. Cependant, la subversivité du conte comme celle du carnaval restent limitées à leurs cadres. Les déguisements animaux enfilés durant les métamorphoses finissent toujours par être retirés à la fin des contes. Ainsi, le carnaval s'achève quand vient le Carême et le conte se termine quand le livre est terminé¹⁸⁹.

Enfin, dans cette reconfiguration des frontières entre espèces dans le conte et cette image du déguisement, on ne peut s'empêcher d'y retrouver des schémas de pensée étrangers à la société européenne. Le conte de l'Ourse semble évoquer à demi-mot les croyances chinoises et amérindiennes sur les ours. En effet, ceux-ci considèrent cet animal comme étant anciennement un homme et pouvant le redevenir au bout d'un certain temps passé sous sa peau animal¹⁹⁰. De la même manière, le conte du roi porc nous évoque les croyances animistes des Indiens Achuar, qui considèrent que les différentes espèces partagent la même âme mais se distinguent par la peau qu'ils portent. Tous les êtres vivants ont en réalité une intériorité humaine. Dans ce schème, on retrouve donc de nombreuses histoires de métamorphoses, dont celle d'un cochon qui retire sa peau de porc pour devenir homme et séduire une jeune fille¹⁹¹. Ces ressemblances sont troublantes et d'autres auteurs ont déjà fait des rapprochements entre croyances « primitives » et les contes. Obnubilés par l'origine ancestrale et populaire des contes, plusieurs auteurs ont proposé comme hypothèse que ceux-ci sont en réalité des legs d'une époque bien antérieure où l'Europe partageait aussi ces croyances animistes et chamaniques¹⁹².

Nous préférons une autre explication, probablement plus prudente. Si on ne peut affirmer que les contes de l'Europe moderne sont animistes, on peut néanmoins accepter qu'ils témoignent d'un profond questionnement sur la nature humaine, sa violence, et son rapport au monde animal. Ces aspects transgressifs des métamorphoses dans les contes ne veulent pas dire que les auteurs avaient des croyances animistes, mais qu'ils partageaient possiblement des réflexions similaires par certains égards sur l'essence humaine. De la même manière, on ne peut

¹⁸⁸ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, t. 1, p. 10.

¹⁸⁹ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 249-255.

¹⁹⁰ MATHIEU Rémi, « La Patte de l'ours », dans *L'Homme*, 24/1, 1984, p. 5-42.

¹⁹¹ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 184-189.

¹⁹² OROBITG Christine, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », *op. cit.*, p. 549-568., TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », *op. cit.*, p. 15-23., BELMONT Nicole, « L'animalità nella fiaba : Metamorfosi degli animali nella fiaba », *op. cit.*, p. 77-88.

voir le conte comme une émanation exclusivement populaire, comme le faisait Bakhtine avec le carnaval. Le conte est un lieu de confluence entre les cultures, lettrée et orale, dirigeante et populaire, occidentale et orientale, qui permet à chacun de piocher dans l'argumentaire de l'autre pour établir une critique ou rêver un monde nouveau. Ainsi, de la même manière que le meunier Menocchio a pu mobiliser les écrits de ses adversaires pour faire valoir sa vision du monde¹⁹³, on peut supposer que les classes populaires ou paysannes (ou même plus lettrées) ont pu voir dans les contes un moyen de penser un rapport entre homme et animal différent de celui proposé par le discours dominant. Inversement, on peut aussi supposer que certaines classes plus aisées (comme Basile qui, bien que venant d'une famille de classe moyenne, était un homme de cour) ont pu, à travers le conte, mobiliser certaines idées venant de traditions populaires pour critiquer leur environnement.

¹⁹³ GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 2019, p. 81-89.

5. Les monstres hybrides dans les contes

Il reste une autre figure intrigante par ses caractéristiques entre homme et animal que nous n'avons pas encore eu l'occasion de traiter : le monstre. Bien que certaines figures abordées précédemment pourraient être qualifiées de monstrueuses (comme l'humain métamorphosé, le loup-garou particulièrement), nous évoquerons ici des créatures qui mélangent aspect humain et animal sans pour autant être l'un ou l'autre. Forme d'altérité extrême, ces monstres empruntent à l'homme et à l'animal mais créent, par leur nature hybride, un troisième pôle.

Comme les métamorphoses, les monstres des contes entrent en résonance avec un imaginaire moderne. Les traités de tératologie, la science des monstres, fleurissent durant le XVI^e et le début du XVII^e siècle. Le monstre est bien vivant dans l'esprit de nos auteurs, et probablement aussi de leurs lecteurs. Nous tenterons de comprendre les différentes origines et visions de ce monstre moderne, mais aussi la définition moderne de la monstruosité, les causes qui lui sont imputées, les explications données, etc. Nous verrons que ce monstre témoigne d'une vision du monde en plein changement, ce qui nous éclaire sur l'appareillage mental avec lequel ces contes ont été conçus et reçus.

Une fois le décor planté, il s'agira de voir lesquels de ces monstres se retrouvent dans les contes de Straparola et Basile. Nous analyserons trois créatures particulièrement marquantes, à la fois par leur présence, leur traitement par nos auteurs, mais aussi par ce qu'elles nous racontent sur la frontière entre l'homme et l'animal. Nous ne présenterons cependant pas systématiquement un conte par analyse comme nous l'avons fait au chapitre précédent. En effet, certaines de ces créatures sont présentes dans plusieurs contes et affichent des facettes différentes. Nous présenterons par moment plusieurs contes de manière moins approfondie afin de saisir la pluralité de leurs représentations, et dresser une esquisse de la monstruosité selon Basile et Straparola.

Enfin, nous verrons que certains de ces monstres occupent dans le récit un rôle bien précis : le *trickster*. Présent aussi en-dehors de la littérature et de la fiction, ce personnage a une fonction sociale importante. Basile et Straparola s'en servent pour présenter, à travers leur univers merveilleux, la réalité de leur environnement tel qu'ils la perçoivent. En occupant ce rôle, les monstres deviennent des moteurs importants de la critique sociale.

a) Le monstre moderne : succès populaire et littéraire d'une figure en mutation

L'époque moderne est fascinée par les monstres, et les écrits en traitant se multiplient durant les XVI^e et XVII^e siècle. Parmi les plus célèbres traités de tératologie de l'époque moderne, on peut évoquer les écrits de Ambroise Paré¹, Ulisse Aldrovandi² ou de Fortunio Liceti³. En plus des écrits explicitement consacrés aux monstres, ceux-ci s'insèrent aussi dans les traités d'histoire naturelle, comme ceux de Conrad Gesner⁴ ou Pierre Belon⁵.

Ces auteurs présentent dans leurs ouvrages des types de monstres très différents : animaux exotiques (comme le rhinocéros ou le toucan) et/ou imaginaires (comme la licorne), races humaines exotiques, mais aussi des malformations (des cas de siamois ou d'hommes troncs), des naissances monstrueuses et des cas d'hybridité entre hommes et animaux. Bien que nous nous pencherons principalement sur ces derniers, car ils témoignent aussi d'une vision de la frontière entre humanité et animalité, il est intéressant de constater que tous ces monstres sont présents ensemble dans les recueils modernes⁶.

La présence commune de ces différents monstres témoigne de la pluralité des sources utilisées par ces savants. Ils puisent à la fois dans l'héritage antique de Pline ou d'Ovide⁷, dans

¹ Ambroise Paré est un chirurgien-barbier français, né en 1510 et mort en 1590. Loin du rôle de docteur en médecine, Paré est surtout connu pour son rôle de chirurgien du roi, ainsi que pour ses nombreux traités sur des blessures et maladies diverses. Par son usage du vernaculaire et non du latin, il était souvent en conflit avec les autorités académiques de Paris. HAMBY Wallace, « Paré, Ambroise », dans *Dictionary of Scientific Biography*, vol. 10, New-York, Scribner, 1974, p. 315-317. Edition princeps : PARE Ambroise, *Deux livres de la chirurgie (...) Des monstres tant terrestres que marins (...)*, Paris, André Wechel, 1573. Le livre de Paré connu actuellement dans l'historiographie comme *Des monstres et des prodiges* est à la base une partie de ses deux livres de la chirurgie. Cet ouvrage est alors assez peu réédité, mais est intégré dans les *Œuvres* de Paré, qui connaissent un succès international durant tout le XVII^e siècle (elles ont même droit à une traduction japonaise au XVIII^e siècle). DOE Janet, *A Bibliography of the Works of Ambroise Paré : premier chirurgien & conseiller du Roy*, Chicago, University Press, 1937, p. 71-205.

² Edition princeps : ALDROVANDI Ulisse, *Monstrorum historia (...)*, Bologne, Marcus Antonius Bernia, 1642. Il est important de noter que, bien que son œuvre soit publiée après celle de Liceti, Aldrovandi est surtout actif durant la seconde moitié du XVI^e siècle. Il décède en 1605 et la plupart de ses traités sont publiés de manière posthume. MONTALENTI Giuseppe, « Aldrovandi, Ulisse », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1960, p. 118-124.

³ Fortunio Liceti est un savant de la péninsule italienne, né en 1577 et mort en 1657. Professeur dans différentes universités italiennes, comme Pise et Padoue, il occupe les chaires de philosophie et de médecine. Ses différents travaux portent principalement sur la philosophie naturelle, dont son ouvrage sur les monstres, qui fut probablement le plus connu de ses écrits. ONGARO Giuseppe, « Liceti, Fortunio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2005, p. 69-73. Edition princeps : LICETI Fortunio, *De monstrorum causis, natura et differentiis (...)*, Padoue, Paulum Frambottum, 1616. Il sort une nouvelle édition augmentée et illustrée en 1634.

⁴ Edition princeps : GESNER Conrad, *Historia animalium (...)*, Zurich, C. Froschauer, 1551-1587.

⁵ Edition princeps : BELON Pierre, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins (...)*, Paris, Regnaud Chaudière, 1551.

⁶ PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, Genève, Droz, 1971, p. XXXI.

⁷ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science, op. cit.*, p. 117-143.

le folklore et l'imaginaire européen médiévaux, dans les récits de voyage, dans des observations empiriques et des histoires populaires⁸. De plus, la plupart de ces téréatologues communiquent entre eux et se lisent les uns les autres. Ils reprennent des figures d'autres auteurs, les critiquent, les complètent avec des anecdotes plus ou moins récentes, etc⁹. La réunion d'êtres emprunts à des légendes ou à des ouvrages de démonologie¹⁰ et de cas médicaux de malformations a souvent fait tiquer les historiens des sciences qui se sont penchés sur ces ouvrages. Ces derniers voient dans les savants de la Renaissance des personnages éclairés, en avance sur leur temps. Les historiens des sciences imaginent les naturalistes et les chirurgiens modernes comme des acteurs de premier rang dans un long processus de transformation de la science, l'expurgeant du religieux et du magique, afin de la faire rentrer dans le domaine de la raison. Dans cette vision de la science au XVI^e et XVII^e siècles, de tels ouvrages mêlant croyances et observations font taches¹¹. Nous avons déjà défendu dans le chapitre sur les discours modernes que, bien loin d'être naïfs, ces ouvrages révèlent en réalité une manière de penser le monde bien différente de la nôtre, où la frontière entre fiction et réalité n'est pas judicieuse¹². Ils témoignent aussi d'une certaine perception et définition de la monstruosité. En quoi est-ce que l'enfant siamois est monstrueux au même titre qu'un animal avec une tête humaine ou qu'une sirène ?

De manière générale, le monstre constitue un écart à la norme, que ce soit d'un point de vue anatomique, moral, esthétique. Ainsi, un comportement incestueux, parricide ou anthropophage peut être considéré comme monstrueux, au même titre qu'un hydrocéphale ou des siamois. Cependant, se pose alors la question des limites de la normalité et du début de la monstruosité. A partir de quel niveau de différence par rapport à la moyenne un être devient-il monstrueux ? Cette question n'a pas de réponse unique, et l'on observe des variations culturelles et historiques autour de la monstruosité. Par exemple, la téréatologie scientifique aux XVIII^e et XIX^e siècle a fait rentrer toutes une série de malformations du domaine de la monstruosité à celui de la médecine. Inversement, des êtres monstrueux d'aujourd'hui ne

⁸ KAPPLER Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980, p. 223-240.

⁹ MACKENZIE Louisa, « French Early Modern Sea-Monster and Modern Identities, via Bruno Latour », *op. cit.*, p. 329-349.

¹⁰ On sait par exemple que Paré s'est inspiré des écrits sur les puissances occultes de Jean Wier et, pour les éditions suivantes, de Jean Bodin. PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, *op. cit.*, p. XIX-XX.

¹¹ *ibid.*, p. IX-X

¹² La défense de ces auteurs peut se résumer à trois points : Premièrement, ils font preuve, à leur manière, d'un esprit critique, en recoupant les témoignages, éliminant les histoires les plus farfelues, etc. Deuxièmement, dans le contexte de grandes découvertes du XVI^e siècle, aussi bien en histoire naturelle où l'on compile les espèces du Nouveau Monde que dans les autres disciplines, le but de ces naturalistes est de mettre en évidence l'inventivité créatrice de la Nature et de Dieu. Troisièmement, leur conception de la connaissance, où l'analogie et le symbole occupent des places prédominantes, donne autant de crédit à des témoignages écrits qu'à l'observation empirique. *Cfr.* p. 66-67.

l'étaient pas dans d'autres cultures ou époques (comme les pieds atrophiés par des bandes en Chine qui ont été longtemps un standard de beauté). En plus de cet écart à la norme, le monstre représente généralement une forme de désordre. Celui-ci vient briser une série de frontières construites (entre l'humain et l'animal, entre l'homme et la femme, etc.). En brisant ces frontières rassurantes, il expose une série d'angoisses de son époque et de sa culture¹³. On retrouve ici la définition qu'en faisait Mary Douglas : le monstre c'est l'être qui ne rentre pas dans les cases de notre système de pensée, créant alors un inconfort jusqu'à ce qu'on le supprime ou que les classifications changent et permettent de l'inclure¹⁴.

Le monstre agit donc comme marqueur d'une série de normes, de frontières et d'angoisses d'une culture à une époque donnée. L'Europe moderne n'échappe pas à la règle et présente un schéma propre de la monstruosité. Si, pour le bestiaire monstrueux, la source antique privilégiée est Pline, le théoricien de la monstruosité le plus influent aux XVI^e et XVII^e siècle reste Aristote. Celui-ci voit dans le monstre une sorte d'erreur statistique de la nature. Le monstre est le témoignage d'une défaillance technique¹⁵. Aristote expurge le monstre de son origine divine. Sa vision ne représente cependant pas la norme durant la période antique, où le monstre est avant tout vu comme un présage, un signe de l'avenir¹⁶. Sa vision s'oppose à celle d'un autre auteur peut-être encore plus influent durant l'époque moderne sur le sujet de la monstruosité : Augustin d'Hippone. Celui-ci ne partage pas la perception du monstre contre-nature d'Aristote car la Nature ne peut se tromper. Même les êtres imparfaits ou étranges comme les monstres ont leur place dans l'ordre divin. Augustin distingue la nature dans son cours ordinaire et la Nature comme ensemble ordonné par Dieu. Le monstre apparaît peut-être comme une anomalie dans la première mais s'intègre dans la seconde comme une preuve de la puissance divine¹⁷. On conserve une sorte de continuité avec la pensée antique, le monstre comme signe de Dieu. Bien que l'art de lire l'avenir dans l'apparition des monstres, la tératomancie,

¹³ CAROL Anne, « Avant-propos » dans BERTRAND Régis et CAROL Anne, *Le « monstre » humain : imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 5-18.

¹⁴ DOUGLAS Mary, *De la souillure*, *op. cit.*, p. 59-61. *Cfr.* p. 102.

¹⁵ DAGRON Tristan, « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini », dans *Seizième Siècle*, 2005/1, p. 289-311.

¹⁶ Le terme grec le désignant, τέρας (téras), signifie justement « signe envoyé par les dieux ». LASCAULT Gilbert et JOUTEUR Isabelle, *Monstres et merveilles : créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2021, p. 23-26.

¹⁷ DAGRON Tristan, « Les êtres contrefaits d'un monde malade », *op. cit.*, p. 289-311.

n'est plus d'actualité, du fait de la relation tumultueuse de l'Eglise avec la divination¹⁸, le monstre reste annonciateur de certains événements¹⁹.

Dans les traités de tératologie moderne, c'est généralement cette vision plus proche de la pensée augustinienne qu'aristotélicienne qui prédomine. Dans un jeu de microcosme-macrocosme typique de la pensée moderne²⁰, le monstre agit régulièrement comme un signe divin. Le monde et l'homme sont des reflets l'un de l'autre, et donc comme la maladie peut être considérée comme une monstruosité dans le corps de l'homme, les monstres peuvent être les symptômes d'une maladie du corps social²¹. Leurs corps anormaux symbolisent et annoncent les catastrophes à venir : guerres, épidémies, hérésies, etc²². De la même manière, les mondes lointains ou aquatiques se font les miroirs du monde la surface, comme le montre le poisson-évêque repris dans les ouvrages de Belon et Rondelet²³. Enfin, toujours dans ce jeu de décodage constant, l'apparence du monstre révèle aussi son intériorité. Par exemple, la couleur noire de certains peuples ou de démons révèlent la noirceur de leur âme²⁴. La monstruosité physique s'accompagne souvent donc d'une monstruosité morale, soit de l'être monstrueux lui-même, soit de ses géniteurs²⁵. Mais ce monstre comme symbole et signe annonciateur doit se distinguer de ce qui est uniquement rare selon notre propre conception. En effet, des auteurs comme Paré ne font pas de distinction entre des animaux exotiques et des monstres, sous prétexte que tous provoquent le même émerveillement. D'autres, comme Liceti, insistent sur le besoin de ne pas appeler monstrueux ces espèces certes merveilleuses pour un Européen mais qui, chez elles, sont communes²⁶. Qu'on le prenne dans sa conception large ou qu'on le distingue des races exotiques, le monstre sert de témoin à la diversité et à l'inventivité de la Nature. Ces auteurs de

¹⁸ Cfr. p. 81.

¹⁹ On retrouve ici la lecture par signes et le jeu entre microcosme et macrocosme de l'époque moderne. Le corps humain est un reflet du monstre et inversement. Dès lors, le monstre, en présentant un désordre corporel, annonce un désordre sociétal. CÉARD Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », dans *Imaginaire & Inconscient*, 2004/1, p. 17-26.

²⁰ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 32-58.

²¹ PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, op. cit., p. XXXVIII-XL.

²² MOUNIC Anne, *Des infinies métamorphoses de la figure animale dans l'art et la littérature*, op. cit., p. 269-271.

²³ MACKENZIE Louisa, « French Early Modern Sea-Monster and Modern Identities, via Bruno Latour », op. cit., p. 329-349.

²⁴ CAROFF Fanny, « Laideur, monstruosité et altérité physique dans les chroniques illustrées des croisades », dans CAIOZZO Anna et DEMARTINI Anne-Emmanuelle, *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, p. 29-47.

²⁵ En effet, le monstre peut arriver comme punition suite à un comportement contre-nature de ses parents. Ainsi, Paré présente des enfants au corps hybride *produits par des Sodomites et Athéistes qui se joignent et débordent contre nature avec les bêtes*. PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, op. cit., p. 62. Le discours de la monstruosité se couple ici d'un discours moral. BAILLE Yves, « Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif », dans BERTRAND Régis et CAROL Anne, op. cit., p. 95-104.

²⁶ PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, op. cit., p. XXXI-XXXVI.

la Renaissance utilisent leurs livres comme un échantillon des prodiges de cette nature divin, qu'ils sont conscients d'être loin de maîtriser²⁷.

Cependant, leur impuissance à saisir toutes les ficelles de cette Nature ne les empêche de tenter une explication de la monstruosité. C'est à ce niveau qu'on peut apercevoir une nouvelle tendance qui s'ajoute à celle du monstre comme signe divin : le monstre dont l'origine est un problème physiologique. C'est le cas chez Ulisse Aldrovandi, pour qui certains monstres souffrent de défaut ou d'excès de certains membres (où on retrouve les hommes tronc ou les siamois) ou d'autres d'un mélange de semence (on retrouve ici évidemment les cas d'hybridité homme-animal qui rappellent aussi l'angoisse de la bestialité à l'époque moderne)²⁸. Chez Ambroise Paré aussi, les exemples de monstres liés à la gloire ou à l'ire de Dieu coexistent avec des monstres causés par des soucis de semence (soit trop, soit pas assez, soit mal répartie entre les sexes, celle-ci provoque les siamois, les hermaphrodites ou les culs-de-jatte), par soucis de matrice (comprenez par là un problème d'utérus) ou par maladies²⁹. Cette conception semble renouer en partie avec la vision aristotélicienne, puisqu'on y retrouve la notion d'« erreur » dans la monstruosité. Le monstre est défini non par sa particularité mais par les défauts présents dans sa fabrication³⁰. On serait tenté de voir dans ces traités de tératologie les prémices de la rationalisation scientifique de la monstruosité³¹, mais les explications divines chez nos auteurs coexistent avec les causes naturalisantes et font partie intégrante de leur perception. C'est chez des penseurs comme Montaigne ou Vanini³² qu'on retrouve les premiers monstres expurgés de leur substrat théologique. Pour eux, la monstruosité est aussi un signe de la diversité naturelle.

²⁷ CÉARD Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *op. cit.*, p. 17-26. Paré, par exemple, spécifie bien qu'il existe très probablement d'autres causes inconnues de lui, car il est bien en peine de saisir tous les artifices et prodiges de la nature. Il a ici le même discours que Jean Bodin sur les métamorphoses : ce qui pourrait nous sembler fantaisiste l'est parce que notre intellect est incapable d'en saisir le mécanisme. On comprend dès lors pourquoi Paré fait longuement état dans son livre sur les monstres des démons et des arts magiques, ainsi qu'il mélange régulièrement les causes humaines et divines. PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, *op. cit.*, p. XXXIV.

²⁸ BONNAFFOUX Estela, *Figures monstrueuses et mythologiques dans les traités scientifiques de la Renaissance : l'exemple de la Monstrorum Historia d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, Université de Tours, [Mémoire de maîtrise en Histoire], 2013, p. 36-43.

²⁹ PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, *op. cit.*, p. 9-48.

³⁰ POIRIER Jean-Louis, « La notion d'erreur de la nature d'après Aristote », dans *Les Etudes Philosophiques*, 2014/2, p. 287-299.

³¹ C'est d'ailleurs la thèse de Louisa MacKenzie qui présente leur remise en question de toutes une série de croyances, leur confrontation des sources, et d'autres méthodes du processus scientifique. MACKENZIE Louisa, « French Early Modern Sea-Monster and Modern Identities, via Bruno Latour », *op. cit.*, p. 329-349.

³² Giulio Cesare Vanini est un philosophe italien né en 1585 et exécuté en 1619 à Toulouse. Toujours persécuté par les autorités religieuses durant sa vie à cause de son libertinage intellectuel, Vanini, inspiré par Pomponazzi, affiche dans ses œuvres de philosophe et de naturaliste un certain scepticisme envers des dogmes catholiques. Cette hétérodoxie lui vaudra d'être accusé d'athéisme et d'être exécuté. RAIMONDI Francesco Paolo, « Vanini, Giulio Cesare », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 2020, p. 232-236.

Celle-ci ne répond cependant pas à des règles divines mais bien physiques. Le monstre est avant tout une expression de notre incapacité à comprendre ces règles naturelles. Il n'est plus témoin de la puissance divine mais de la faiblesse de notre connaissance³³.

Si le monstre est au cœur de tant d'ouvrages de l'époque, c'est aussi parce qu'il est au cœur des intérêts de la population. Parallèlement à ces ouvrages de tératologie, une littérature de la monstruosité plus accessible voyage aussi avec les livres de colportage et des petits feuillets narrant les dernières rumeurs de naissances prodigieuses. C'est d'ailleurs en partie sur base de cette littérature très populaire à l'époque que se basent certaines histoires des récits de tératologie³⁴. Parmi ces histoires, les plus répandues sont probablement celles des naissances monstrueuses avec des enfants malformés, dotés d'une tête ou d'un corps animal, etc. Parmi leurs causes figurait évidemment la bestialité, mais aussi celle plus surprenante de l'imagination. En effet, la croyance que l'imagination d'une mère enceinte puisse influencer sa grossesse est alors très présente. Par exemple, une femme enceinte rêvant ou pensant régulièrement de bêtes poilues, ou observant régulièrement des œuvres où elles sont représentées, risque d'accoucher d'un enfant couvert de poils³⁵. On retrouve notamment cette peur dans nos contes, par exemple dans le conte « Fleur-de-persil » de Basile, où une femme enceinte prise à voler du persil explique *qu'elle avait peur que le visage de son enfant ne fût parsemé de tâches persillées*³⁶. Ces naissances prodigieuses viennent s'ajouter aux récits de voyage³⁷. Déjà très en vogue au Moyen Âge, cette littérature, au contact des nouveaux peuples rencontrés, développe les imaginaires du bon sauvage et du cannibale en plus des races monstrueuses³⁸. S'ajoutant à cette présence dans la littérature, certains savants, comme Aldrovandi, commencent à collectionner les restes, les ossements ou toutes les preuves de ces anomalies dans les premiers cabinets de curiosités. Dans les villes, les passants peuvent parfois observer, dans de vrais petits spectacles de rue³⁹, des fausses carcasses de monstres venus de

³³ DAGRON Tristan, « Les êtres contrefaits d'un monde malade », *op. cit.*, p. 289-311.

³⁴ CÉARD Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *op. cit.*, p. 17-26.

³⁵ CAROL Anne, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 5-18.

³⁶ L'enfant naitra finalement non pas avec la face persillée mais avec un bouquet de persil sur la poitrine. P. 148-149.

³⁷ Paré se base notamment sur les récits de Jean de Léry et André Thevet, deux voyageurs français du XVI^e siècle. PARÉ Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, *op. cit.*, p. XXI-XXV.

³⁸ MYARA KELIF Elinor, « Le monstre marqueur de l'humanité originelle, de Piero di Cosimo à Ulisse Aldrovandi », dans *Revue de la BNF*, 2018/1, p. 111-121.

³⁹ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, *op. cit.*, p. 136-138.

territoires lointains fabriquées par des escrocs. Cette popularité des monstres pousse certains moralistes et théologiens à critiquer la fascination morbide et superficielle qu'ils inspiraient⁴⁰.

Le sujet du monstre est donc au cœur de l'intérêt d'une frange importante de la population à l'époque. Les figures monstrueuses de nos contes figurent déjà dans l'imaginaire de la population à qui ils s'adressent, d'autant plus des nombreux échanges qui s'effectuent entre contes, mythes et récits de monstres. Dans plusieurs récits de voyage, on tente de retrouver des lieux ou des motifs de la littérature : Atlantide, Pays de Cocagne, Age d'Or, etc. En plus de notre analyse, nous tenterons de voir si l'inverse s'applique aussi et si les contes reprennent certaines thématiques de la tératologie⁴¹.

b) Le monstre dans les contes : personnalisation de l'homme bestial et critique sociale

Les contes de Basile et Straparola sont effectivement remplis de figures monstrueuses. Avant même d'être dans la matière des contes, ils peuplent le paratexte. On retrouve ainsi dans la traduction de Louveau de Straparola une énigme sur la sirène⁴². Dans le texte italien de Straparola, on retrouve aussi une énigme sur le catoblépas⁴³. Rien ne nous permet de comprendre pourquoi ces énigmes sur les créatures fantastiques ont disparu dans les différentes traductions.

Dans la matière même des contes, les monstres peuplent les espaces sauvages lointains. Dans les mers, on retrouve sirènes et tritons. Les cieux sont le royaume des griffons⁴⁴ et des

⁴⁰ CÉARD Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *op. cit.*, p. 17-26.

⁴¹ KAPPLER Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 71-111. C'est notamment la question particulièrement étudiée par l'ouvrage de Suzanne Magnanini. En réalité, nous avons déjà évoqué en partie à cette question avec le conte du roi porc. Nous y avons vu la reprise du motif de la naissance monstrueuse et de l'enfant hybride. *Cfr.* p. 101-102.

⁴² Figures hybrides entre femmes et oiseaux issues des récits antiques, avec en tête le célèbre passage de l'Odyssée où Ulysse les confronte, les sirènes de nos auteurs revêtent plutôt l'apparence de femmes-poissons qui s'impose dans l'iconographie médiévale. PETERSEN Annika, GUÉDRON Martial et TUSZYNISKI Klara, *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2011, p. 61-62.

⁴³ Originaire des textes de Plinie l'Ancien et repris par Aelin, cet animal merveilleux est nommé catopleba par Straparola. Probablement inspiré du gnou, les auteurs le présentent comme vivant aux confins de l'Afrique. Il est présent dans de nombreux écrits, français comme italiens, de l'époque et chez plusieurs auteurs précédemment cités : Della Porta, Bodin ou encore Rabelais. SECRET François, « Les avatars du catoblépas à la Renaissance », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 18, n°2, 1956, p. 275-279.

⁴⁴ Le griffon est un monstre hybride entre le roi des cieux, l'aigle, et le souverain des terres, le lion. Il est originaire des mythologies du Croissant fertile et est présent dans l'imaginaire de nombreuses civilisations. Il est présenté dans des récits de voyage de la fin du XV^e comme étant une créature merveilleuse peuplant les contrées lointaines. PETERSEN Annika, GUÉDRON Martial et TUSZYNISKI Klara, *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, *op. cit.*, p. 197-199.

dragons⁴⁵. Enfin, les forêts, les montagnes, et tous les lieux sauvages et inhospitaliers sont généralement la demeure des satyres, ogres et hommes sauvages. Ce sont ces trois dernières figures, faisant office de pont entre l'homme civilisé et l'animal sauvage, que nous étudierons particulièrement. Ce sont probablement les monstres les plus présents et les mieux décrits par nos auteurs. Par exemple, là où Straparola ne décrit jamais ses dragons⁴⁶, parfois n'évoquant même que des *cruelles* ou *venimeuses bestes*⁴⁷, ses hommes sauvages bénéficient de développements et de descriptions plus poussées, témoignant d'une attention plus grande de l'auteur à ces figures. En effet, nous verrons qu'à travers ces différentes sortes d'hybride, Basile et Straparola développent des discours sur l'animal et l'humain, sur le sauvage et le civilisé.

L'homme sauvage chez Straparola : valoriser la vie sauvage

Straparola présente dans deux contes des personnages qui incarnent l'hybridité entre homme et animal, entre être civilisé et sauvage : les hommes sauvages. Pour étudier ceux-ci, nous nous basons sur deux contes du recueil de Straparola : le conte de Guerrin et l'homme sauvage (premier conte de la cinquième nuit)⁴⁸ et le conte des trois frères (cinquième conte de la septième nuit)⁴⁹.

Les hommes sauvages se basent sur une dialectique ancienne qui oppose le sauvage et la civilisation, la nature et la culture, et, d'une manière imagée, le champ et la forêt. En effet, celle-ci se base sur la conception antique romaine de l'environnement, qui distingue *ager*, *silva* et *saltus*. L'*ager* représente l'espace cultivé et domestiqué, espace de la *res publica* où fleurissent villes et propriétés rurales. Mais cet espace est délimité par les bois, la *silva*, et les espaces sauvages, le *saltus*. La civilisation romaine provenant elle-même de la *silva* (ses deux fondateurs mythiques, Romulus et Remus, sont des figures d'hommes sauvages), elle se construit par opposition à elle, et voit son élévation dans la domestication de ces espaces boisés. Ainsi, elle considère qu'elle se civilise en s'éloignant de cette forêt, et voit ceux qui y vivent comme les barbares. On voit ainsi apparaître la ligne de rupture entre le sauvage et le

⁴⁵ Parfois assimilés dans nos contes à son cousin de la mythologie grec l'hydre, le dragon est extrêmement présent dans la littérature de l'époque. Il constitue presque systématiquement l'alter-ego du héros, qui doit être vaincu pour triompher. Mais plus qu'un motif littéraire, le dragon peuple aussi l'imaginaire et les récits de monstres. Ainsi, Aldrovandi raconte qu'un dragon aurait été attrapé dans la campagne bolognaise en 1572. De la même manière, de nombreux voyageurs pensent en voir dans des contrées lointaines, s'appuyant sur leur propre imaginaire. MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, op. cit., p. 123-130. PETERSEN Annika, GUÉDRON Martial et TUSZYNISKI Klara, *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 176-179.

⁴⁶ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, op. cit., p. 120-123.

⁴⁷ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F3, t. 1, p. 273-275.

⁴⁸ *Ibid.*, N5F1, t. 1, p. 308-327.

⁴⁹ *Ibid.*, N7F5, t.2, p. 108-113.

civilisé⁵⁰. Le mot même de « sauvage » provient du latin *silvestris*, qui vit dans les bois⁵¹. Pour Descola, le clivage entre nature et culture (encore actuel) vient de cette conception de l'environnement, bien qu'elle ait évolué et connu des influences extérieures⁵². En effet, même si l'interprétation romaine du barbare et du civilisé est régulièrement reprise, le rapport de l'homme à la forêt a changé en fonction des époques. Cependant, la fin du Moyen Âge et le début de l'époque moderne est marqué par un déboisement similaire à celui de la période romaine. Lié à des questions sociales, économiques, techniques et climatiques, ce rapport à la forêt est aussi encouragé par l'idée que l'homme, par la domestication de la *silva*, accomplit la volonté divine. La forêt redevint le lieu de vie des sauvages, et, pire encore, du Malin et de tous ses suppôts : sorcières, loups-garous, démons, etc⁵³.

L'homme sauvage, retournant vivre dans la forêt tel un animal, est donc une figure récurrente dans la littérature et l'iconographie médiévale, qui oscille alors entre bestialisation et idéalisation. La conception de l'homme sauvage est alors assez large et regroupe aussi races monstrueuses, satyres et démons. C'est dans les romans en prose et les chansons de geste que l'on voit apparaître des personnages qui s'ensauvent et errent dans la forêt tels des animaux. Se déplaçant à quatre pattes, recouvert de poils⁵⁴, mangeant cru et perdant parfois l'usage de la parole⁵⁵, ce personnage témoigne de la part animale en l'homme qui peut bien vite prendre le dessus si on lui laisse libre cours⁵⁶. Mais ce personnage angoissant, construit en opposition avec le chevalier courtois civilisé, coexiste aussi avec une figure plus positive. L'homme sauvage désigne aussi l'ermite qui, à la manière de certains saints comme saint Onuphre, s'éloignent du monde pour se rapprocher de Dieu. Parvenant à s'émanciper des contraintes corporelles pour atteindre la sainteté, cet homme sauvage met en contradiction son corps velu et son âme libérée⁵⁷. Il se fait alors le chantre d'une vie plus simple et sincère, loin des artifices du monde

⁵⁰ CHALVET Martine, *Une histoire de la forêt*, Paris, Seuil, 2011, 34-39.

⁵¹ SALAS Irène, *A la frontière du corps : l'imaginaire de la peau à la Renaissance*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, [Thèse de doctorat en Histoire], 2014, p. 191.

⁵² DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, *op. cit.*, p. 80-90.

⁵³ CHALVET Marine, *Une histoire de la forêt*, *op. cit.*, p. 79-80 et 103.

⁵⁴ La peau velue est particulièrement représentative de l'isolement et de l'infrahumanité de l'homme sauvage. SALAS Irène, *A la frontière du corps*, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁵ POUVREAU Florent, « De part et d'autre de la nature humaine : approche lexicographique et typologique de l'homme sauvage », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *L'Homme sauvage dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 213-224.

⁵⁶ SALAS Irène, *A la frontière du corps*, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁷ POUVREAU Florent, « De part et d'autre de la nature humaine », *op. cit.*, p. 213-224.

des hommes⁵⁸. La *silva* n'est plus uniquement le repaire du Malin, mais aussi un lieu où l'ascète peut se retirer loin des corruptions du monde civilisé⁵⁹.

Aux temps modernes, la figure d'être mi-homme mi-animal velu et sauvage, mais aussi celle de l'ermite se promenant dans les bois, est toujours bien vivante⁶⁰. Toujours présent dans la littérature et l'iconographie (il est d'ailleurs présent dans des armoiries et des emblèmes), l'homme sauvage devient aussi une figure bien réelle. Ainsi, Conrad Gesner témoigne de la capture de l'un d'eux aux alentours de Salzburg en 1531⁶¹, et, au XVII^e siècle, Sir Kenelm Digby⁶² évoque un enfant sauvage trouvé dans les forêts ardennaises⁶³. Cet imaginaire est aussi actualisé avec les grands voyages et la rencontre des peuples amérindiens. Les premières représentations de ceux-ci se basent d'ailleurs sur cet imaginaire européen. On en fait des hommes sylvestres barbus et velus⁶⁴. Réactivant les imaginaires bibliques et antiques de l'Age d'Or et du jardin d'Eden, l'Europe construit la figure archétypale du « bon sauvage »⁶⁵, mais aussi celle du cannibale, basée sur l'homme sauvage bestial et monstrueux⁶⁶. Dans ces cas, l'homme sauvage témoigne d'un éloignement géographique mais aussi chronologique. En effet, celui-ci sert à souligner la nature bestiale originelle indissociable de l'humain. Au départ sauvage, l'homme se serait élevé au-dessus de son statut de bête. L'homme sauvage de la Renaissance sert donc à montrer à l'homme son appartenance à la Nature, mais, dans le même mouvement, à célébrer la distance qu'il a pris avec elle⁶⁷.

Le premier conte dans lequel apparaît un homme sauvage reprend des motifs des romans de chevalerie. Le roi Philippe Marie de Sicile⁶⁸ croise un homme sauvage qu'il affronte et

⁵⁸ SALAS Irène, *A la frontière du corps*, *op. cit.*, p. 193.

⁵⁹ CHALVET Marine, *Une histoire de la forêt*, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁰ KEITH Thomas, *Man and the natural world*, *op. cit.*, p. 163-164.

⁶¹ KAPPLER Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, *op. cit.*, p. 157-158

⁶² Sir Kenelm Digby est un noble et philosophe anglaise, né en 1603 et mort en 1665. Occupant durant un temps le rôle de diplomate pour la couronne anglaise, il est aussi connu pour ses travaux sur les choses occultes, dont l'alchimie. « Digby, Sir Kenelm », dans *The Dictionary of National Biography*, vol. 5, Londres, Oxford University Press, 1921, p. 965-971.

⁶³ FUDGE Erica, *Perceiving Animals*, *op. cit.*, p. 56-58.

⁶⁴ OUELLET Pierre-Olivier, « Le martyr des missionnaires jésuites : étude d'une représentation du « sauvage » en Nouvelle-France », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *op. cit.*, p. 319-333.

⁶⁵ ROUSSEAU Claire, « De l'innocence au Salut. Regard sur quelques illustrations de récits missionnaires dominicains (1650-1750) », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *op. cit.*, p. 304-317.

⁶⁶ CUMMINGS Brian, « Animal Passions and Human Sciences: Shame, Blushing and Nakedness in Early Modern Europe and the New World », *op. cit.* p. 26-50.

⁶⁷ MYARA KELIF Elinor, « Le monstre marqueur de l'humanité originelle », *op. cit.*, p. 111-121.

⁶⁸ Ce personnage fait référence au très réel Filippo Maria Visconti ayant vécu au XV^e siècle. Né en 1392 et mort en 1447, il ne régnait cependant pas sur la Sicile mais bien sur le duché de Milan. Peut-être est-il appelé « de Sicile » en référence à sa capture du souverain de la Sicile d'alors, Alphonse V d'Aragon, et à tous les jeux politiques qui s'en suivirent. SOLDI RONDININI Gigliola, « Filippo Maria Visconti, duca di Milano », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, p. 772-782.

capture. On retrouve ici le duel classique du chevalier courtois contre l'homme bestial. Cependant, le fils du roi va finir par libérer l'homme sauvage. Pour échapper à la colère de son père, ce prince va fuir le château et voyager à travers le monde, vivant plusieurs aventures⁶⁹. Le deuxième conte, lui, est une autre version d'un conte de Basile que nous avons brièvement cité⁷⁰ et est inspiré d'une nouvelle de Girolamo Morlini⁷¹. Dans celui-ci, trois frères s'en vont découvrir le monde chacun de leur côté pour s'instruire et acquérir des compétences. L'un d'eux apprend le langage des animaux, et, chez Straparola, cette compétence est liée à son statut d'homme sauvage⁷². L'homme sauvage est donc présenté comme un être qui s'est rapproché de la nature et des animaux, à l'instar des ermites qui s'illustrent en devenant amis avec les bêtes féroces⁷³. Dans les deux cas, leur transformation en homme sauvage n'est pas intentionnelle. L'un perd raison à la suite d'une déception amoureuse et l'autre se perd dans les bois. Dans les deux cas, ce train de vie sauvage entraîne une transformation physique.

« Or, cest homme sauvage estoit un fort beau jeune fils, qui, pour un désespoir de ne pouvoir acquérir la grâce de celle qu'il aymoît à merveilles, laissant toutes occupations amoureuses et passtems, se mit entre les bestes farouches, faisant son habitation aux forestz ombrageuses, mangeant herbes et beuvant l'eau comme les autres bestes, tellement que le pauvre miserable avoit changé sa peau tendre et délicate en gros poil et cuir dur, la barbe espoisse et longue, joinct que par le moyen de l'herbe qu'il mangeoit ordinairement, le poil et les cheveux luy estoient devenuz si verdz, que cestoit chose monstrueuse à le voir »⁷⁴

Rejoignant la description classique de l'homme sauvage qui se couvre de poils à la manière d'une bête, ce passage évoque aussi le changement de couleur de ceux-ci. Avec ses poils devenant vert, l'homme sauvage s'apparente à la fois au règne animal, mais aussi au règne végétal, signifiant son assimilation complète à son environnement forestier⁷⁵. En effet, le rapport est évident entre l'aspect sauvage du protagoniste et les environnements inhabités et éloignés de toute civilisation qu'il parcourt.

⁶⁹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N5F1, t. 1, p. 306-327.

⁷⁰ Cfr. p. 71.

⁷¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, p. XXXI.

⁷² *Ibid.*, N7F5, t. 2, p. 108-113.

⁷³ CHALVET Marine, *Une histoire de la forêt*, op. cit., p. 68.

⁷⁴ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N5F1, t. 1, p. 311.

⁷⁵ TIÉVANT Pascale, « L'homme sauvage – figure de l'ailleurs – dans l'iconographie de la littérature profane des XIVe et XVe siècles », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, op. cit., p. 225-235.

« Et le dernier, se delectant au chant du rossignol et autres oyseaux, se mit à les suyvre par l'obscurité des valées, l'espaisseur des boys, la solitude des boscages, l'horreur des deserts solitaires et inhabitez, et s'esgara si bien en ceste poursuite qu'il ne peut retrouver son chemin, si qu'il fut contrainct demeurer habitant des forest, où, pour la continuelle demeure qu'il y fist par l'espace de dix ans, devint comme un homme sauvage »⁷⁶

Mais dans le cas de nos deux hommes sauvages, leur transformation n'est pas définitive. A l'instar du loup-garou, leur humanité perdue peut être retrouvée⁷⁷. Ainsi, pour le premier, c'est par l'intermédiaire d'une fée qu'il peut recouvrer une figure humaine.

« Escoute, toy qui es si laid et contrefaict (...) je veux que tu deviennes le plus beau, le plus gentil, le plus sage et le plus gracieux fils de ce monde »⁷⁸

Le second, redevient humain lorsqu'il retrouve ses deux frères. C'est par l'acte symbolique de l'habillement qu'il retrouve son humanité⁷⁹, troquant ses poils et sa nudité pour du tissu.

« Lequel voyans venir nud et couvert de poil comme un ours, pour la grande amitié qu'ils luy portoient, luy coururent au devant, et, fondans en larme, l'embrasserent et baisèrent plus de mille fois, et l'ayant fait vestir de quelques vestemens que ils luy donnerent »⁸⁰

Cet homme sauvage, accompagné de ses deux frères, sauve une princesse dans la suite du conte. C'est surtout notre premier homme sauvage, celui capturé par un roi puis libéré par un prince, qui s'illustrera dans son conte. En effet, après avoir retrouvé figure humaine, il va se mettre au service du prince qui l'a autrefois libéré. Alors que les serviteurs même du prince complotent contre lui, cet homme sauvage sauve la vie du prince par trois fois, prouvant par la même occasion son courage et sa loyauté⁸¹. Nos deux hommes sauvages, et particulièrement

⁷⁶ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N7F5, t. 2, p. 109.

⁷⁷ FUDGE Erica, *Perceiving Animals*, *op. cit.*, p. 56-58.

⁷⁸ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N5F1, t. 1, p. 315.

⁷⁹ La nudité est alors un indicateur de monstruosité ou, du moins, de bestialité. La nudité de peuplades amérindiennes choque notamment les Européens. CUMMINGS Brian, « Animal Passions and Human Sciences: Shame, Blushing and Nakedness in Early Modern Europe and the New World », *op. cit.*, p. 26-50.

⁸⁰ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts.*, N7F5, t. 2, p. 110.

⁸¹ *Ibid.*, N5F1, t. 1, p. 306-327.

celui que nous venons de décrire, sont des figures positives. Sans pour autant devenir les saints et les ermites velus du Moyen Âge, nos protagonistes sortent grandis de leur passage en-dehors de la communauté humaine. De plus, ils se montrent vertueux malgré leur apparence bestiale, mettant en évidence une fois encore l'erreur de l'apparence. Ils témoignent d'une tendance de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne. L'homme sauvage passe d'un objet de peur à un objet d'envie et d'admiration. Ayant réussi à s'émanciper du carcan parfois corrompateur de la civilisation, l'homme sauvage brille par sa vertu retrouvée dans une vie simple⁸². A l'heure où les grandes idées humanistes de paix et de civilisation semblent s'effondrer en Europe avec les guerres de religion, la forêt devient un lieu d'évasion⁸³. De la même manière que Preziosa dans le conte de l'Ourse, l'homme sauvage chez Straparola symbolise la perte de confiance dans la société humaine, signe de la révolution culturelle qui prend place aux XVI^e et XVII^e siècles.

Compte tenu du statut réversible de l'homme sauvage, la question de sa place dans la structure de ce travail est questionnable. Ne représente-t-il pas une métamorphose plutôt qu'un monstre ? Doit-il être considéré comme un avatar du loup-garou, ou plutôt comme une sorte d'ogre ou de satyre ? En réalité, il faut renverser la question. L'homme sauvage est une figure générique, et ce sont tous ces autres personnages (loups-garous, ogres, satyres, sorciers, etc.) qui en sont les avatars. Il se rapproche du loup-garou par sa nature sauvage et son changement de peau. Il est d'ailleurs très souvent assimilé à eux, et certains considèrent le loup-garou comme une race particulière d'homme sauvage⁸⁴. Il entretient aussi des liens étroits avec le satyre, avec qui il partage son domaine sylvestre. Tout comme le lycanthrope, certains considèrent le satyre comme une espèce d'homme sauvage, en fonction des représentations⁸⁵. Straparola fait aussi ce lien lorsqu'il veut mettre en avant l'assimilation de l'homme sauvage aux animaux de la forêt.

*« si qu'il estoit plus cogneu entr'eux que le dieu Pan parmi les
Faunes »⁸⁶*

⁸² CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 178.

⁸³ CHALVET Marine, *Une histoire de la forêt*, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁴ VOLTMER Rita, « Du discours à l'allégorie », *op. cit.*, p. 45-88.

⁸⁵ POUVREAU Florent, « De part et d'autre de la nature humaine », *op. cit.*, p. 213-224. D'ailleurs, dans son récit d'enfant sauvage retrouvé en Ardenne, sir Kenelm Digby dit qu'on aurait pu le confondre avec un satyre tellement la ressemblance est flagrante. FUDGE Erica, *Perceiving Animals*, *op. cit.*, p. 56-58.

⁸⁶ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N7F5, t. 2, p. 110.

Enfin, par sa figure positive, ou du moins ambivalente, nous allons voir que l'ogre de Basile apparait lui aussi comme un avatar de l'homme sauvage⁸⁷.

L'ogre chez Basile : l'envers de l'homme civilisé

Chez Basile, l'homme sauvage est complètement absent, mais trouve un remplaçant dans la figure de l'ogre et de l'ogresse, d'ailleurs bien plus présente que l'homme sauvage chez Straparola. Comme dit au début du chapitre, l'ogre est présent dans trop de contes pour pouvoir en choisir un seul qui le représente. Ici, nous tenterons d'appréhender cette figure en dressant une sorte de portrait-robot de l'ogre à travers plusieurs contes du recueil de Basile : « le conte de l'ogre » (J1C1)⁸⁸, « La puce » (J1C5)⁸⁹, « la biche ensorcelée » (J1C9)⁹⁰, « le souterrain de cristal » (J2C2)⁹¹, « Violette » (J2C3)⁹², « la colombe » (J2C7)⁹³, « Canne-de-jonc » (J3C1),⁹⁴ « Corvetto » (J3C7)⁹⁵, « les trois couronnes » (J4C6)⁹⁶ et « l'arbre d'or » (J5C4)⁹⁷.

Incontournable du recueil, il s'agit de l'antagoniste par défaut de la majorité des contes. Le nom ogre provient du nom du dieu romain Orcus⁹⁸, lequel va devenir *orco* en italien et ogre en français et en anglais⁹⁹. Assimilé aux récits populaires et aux légendes chrétiennes, l'ogre devient cet être qui dévore hommes, femmes et surtout enfants. Il apparait notamment en Italie à la fin du XV^e siècle dans les ouvrages de Boiardo¹⁰⁰ ou Ariosto¹⁰¹. A l'instar du dragon des légendes médiévales, il est souvent l'ennemi ultime à vaincre pour venir à bout d'une quête. Finalement, l'ogre est une figure oppositionnelle, qui incarne tout ce que la société ne veut pas être. C'est une sorte de personnage générique, caractérisé principalement par son rôle

⁸⁷ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, op. cit., p. 178.

⁸⁸ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C1, p. 39-46.

⁸⁹ *Ibid.*, J1C5, p. 70-76.

⁹⁰ *Ibid.*, J1C9, p. 102-108.

⁹¹ *Ibid.*, J2C2, p. 152-157.

⁹² *Ibid.*, J2C3, p. 158-163.

⁹³ *Ibid.*, J2C7, p. 187-197.

⁹⁴ *Ibid.*, J3C1, p. 227-233.

⁹⁵ *Ibid.*, J3C7, p. 274-279.

⁹⁶ *Ibid.*, J4C6, p. 355-363.

⁹⁷ *Ibid.*, J5C4, p. 428-436.

⁹⁸ BOULOU MIE Arlette, « Représentations des ogres dans la littérature », dans *Sens-Dessous*, 2013/2, p. 105-120.

⁹⁹ MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁰ Matteo Maria Boiardo, né en 1440 et mort en 1494, est un poète du XV^e au service des ducs de Ferrare. Son oeuvre majeure est *Orlando innamorato*, Roland amoureux en français. Cette épopée courtoise et chevaleresque s'inspire du cycle de Charlemagne et des récits de la Table Ronde, mais aussi d'oeuvres disparates plus anciennes comme Ovide ou le *Livre des Sept Sages*. FORTI Fiorenzo, « Boiardo, Matteo Maria », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1969, p. 211-223.

¹⁰¹ Ludovico Ariosto, aussi appelé l'Arioste en français, est un poète de Ferrare. Né en 1474 et mort en 1533, son oeuvre principale est *Orlando Furioso* (Roland Furieux), et se veut être une suite du *Orlando Innamorato* de Boiardo. Connaissant une certaine popularité, l'oeuvre est réédité plusieurs fois de son vivant. SAPEGNO Natalino, « Ariosto, Ludovico », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1962, p. 172-188.

d'antagoniste effrayant, à l'opposé des valeurs humaines¹⁰². Ainsi, on peut considérer le loup (qu'il soit garou ou non), le diable ou d'autres personnages sanguinaires des contes comme des figures d'ogre ou de croquemitaine. Souvent présenté anthropophage et/ou barbu, l'ogre présente des liens étroits avec le loup-garou et l'homme sauvage¹⁰³.

L'ogre de Basile ne présente pas toujours des caractéristiques homogènes. Il se confond régulièrement avec la figure du sorcier, l'un semblant induire l'autre. Ainsi, il entretient très souvent des affinités avec la magie, soit parce qu'il possède différents pouvoirs¹⁰⁴, soit par ses propriétés surnaturelles¹⁰⁵, soit parce qu'il possède des objets magiques¹⁰⁶. Déjà proche de l'animal par sa capacité de métamorphose, il arrive aussi qu'il le soit par son apparence. Plusieurs ogres sont décrits de manière très imagée, comme cette ogresse du conte « La colombe » qui reprend plusieurs caractéristiques animales :

« une ogresse si laide que la Nature l'avait prise comme modèle de toutes ses monstruosités. (...) Sa bouche était hérissée de crocs, comme celle d'un sanglier, large comme celle d'une rascasse, béante comme celle de qui souffre du haut-mal, baveuse comme celle d'une mule »¹⁰⁷

Certaines fois, c'est par son comportement que l'ogre se rapproche de l'animal. En effet, dans le conte « La puce », un roi met en jeu la main de sa fille à travers un concours. Un ogre, dont il est seulement précisé qu'il est très laid, se présente et gagne le concours. Alors qu'il emporte la princesse, celle-ci se lamente en se comparant à la proie d'un carnivore.

« O pauvre Porziella ! Voilà que par la volonté d'autrui tu finis comme une belette dans la gueule de ce vilain crapaud ; voilà que le loup-garou t'emporte comme une pauvre brebis infortunée »¹⁰⁸

¹⁰² CANEPA Nancy L., *From Court to Forest, op. cit.*, p. 176-178.

¹⁰³ ALEXANDRE-BIDON Danièle et BERLIOZ Jacques, « Le masque et la barbe. Figures du croquemitaine médiéval », dans *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 26-2-4, 1998, p. 163-186.

¹⁰⁴ Par exemple, le héros du conte « la biche ensorcelée » rencontre un ogre capable de se changer en animaux, dont on lui dit de se méfier. *Attention mon jeune seigneur, ouvre l'œil, car dans les bois sévit un ogre, un vrai suppôt de l'enfer, qui change chaque jour d'aspect, tantôt c'est un loup, tantôt un lion, tantôt un cerf, tantôt un âne.* BASILE, *Le Conte des contes*, J1C9, p. 106.

¹⁰⁵ Dans le conte « Le souterrain de cristal », seule la graisse magique d'un ogre et d'une ogresse est capable de soigner les blessures dont souffre un prince. *Ibid.*, J2C2, p. 156-157.

¹⁰⁶ Le premier conte du recueil de Basile, intitulé sobrement « Le conte de l'ogre », met en scène un ogre gentil qui donne à un benêt plusieurs objets magiques, comme une nappe qui renferme de nombreuses richesses et un gourdin qui vole. *Ibid.*, J1C1, p. 39-46.

¹⁰⁷ *Ibid.*, J2C7, p. 190-191.

¹⁰⁸ *Ibid.*, J1C5, p. 72.

Ce comportement animal de son nouveau mari est confirmé lorsqu'il l'emmène dans sa tanière au fond des bois, laquelle est jonchée d'ossements humains, car l'ogre s'avère anthropophage. De manière similaire au loup-garou, il représente alors une personnification de l'homme bestial. Son comportement sauvage se reflète dans son physique monstrueux, mais aussi dans son habitat. En effet, l'ogre de Basile est très régulièrement présenté comme vivant dans des lieux inhospitaliers, au plus profond des forêts ou au cœur des montagnes. Dans presque tous les contes où l'ogre apparaît, le lieu où il vit est systématiquement décrit comme étant éloigné, obscur et sauvage.

« [l'ogre] s'était retranché au sommet d'une montagne, dans une forêt tellement épaisse que même les oiseaux n'y volaient pas et qu'elle ne recevait jamais la visite du Soleil »¹⁰⁹

C'est dans ces lieux où la civilisation et l'humanité n'ont pas d'emprise que se terrent les monstres. C'est une caractéristique du monstre partagée par les auteurs des recueils de tératologie. Le monstre vient souvent de lieux lointains, indéterminés et très souvent son environnement rude se traduit par son apparence sauvage. Le monstrueux est relégué aux frontières du monde, et est incapable de s'intégrer à un autre environnement. Trop différent, il meurt lorsqu'il est ramené dans le monde des hommes, preuve qu'il y est inadapté¹¹⁰.

Cependant, malgré des caractéristiques proches de l'animal, sa nature est ambiguë. En effet, l'ogre de Basile n'est pas toujours cet être puant, dégoutant et cannibale. Il arrive qu'il soit présenté comme un homme, qu'il soit marié à une femme humaine, et que ses enfants soient eux aussi humains. Par exemple, dans le conte « La colombe », l'ogresse décrite un peu plus haut a une fille. Celle-ci, contrairement à sa mère, a figure humaine, et est même tellement belle qu'un prince en tombe amoureux et finit par se marier avec elle¹¹¹. L'ogre n'a donc parfois d'ogre que le nom. Dans le troisième conte de la deuxième journée, « Violette », l'héroïne est recueillie par un ogre gentil, qui prend soin d'elle au point qu'elle le considère rapidement comme son père. Cet ogre vit en ville et est le vassal du roi. Contrairement à certains de ses homologues, celui-ci est donc parfaitement intégré à la société humaine. Il n'est pas décrit comme laid ou sauvage, la seule grossièreté qu'il commet est celle de péter¹¹². Quelque fois, l'ogre ne l'est que par son isolement. Dans le conte « Les trois couronnes », une jeune fille

¹⁰⁹ *Ibid.*, J3C7, p. 276.

¹¹⁰ BONNAFFOUX Estela, *Figures monstrueuses et mythologiques dans les traités scientifiques de la Renaissance*, op. cit., p. 29-34.

¹¹¹ BASILE, *Le Conte des contes*, J2C7, p. 187-197.

¹¹² *Ibid.*, J2C3, p. 161-163.

arrive devant la maison d'une ogresse, dans une forêt qui avait banni le Soleil comme un pestiféré. Finalement, après quelques épreuves, l'ogresse s'avère n'être pas si monstrueuse et prend la jeune fille sous son aile¹¹³. Enfin, il arrive que ce soit uniquement son comportement qui lui vaille le titre d'ogre. C'est le cas de l'antagoniste dans le conte de « Canne-de-jonc ». Ce magicien ennemi du roi n'a pas l'apparence d'un ogre mais se révèle en être un par le traitement qu'il inflige à sa nouvelle femme, l'enfermant chez lui et la condamnant à ne se nourrir que de l'avoine des chevaux¹¹⁴. On peut donc le voir, les ogres de Basile sont des figures polymorphes, dont le statut d'ogre n'est pas toujours synonyme d'anthropophage, de laideur ou de cruauté. Basile rompt ici avec l'idée moderne d'une continuité entre le physique bestial et l'âme monstrueuse¹¹⁵. Si la beauté ou la laideur de certains personnages s'accordent avec leur intériorité¹¹⁶, c'est loin d'être une règle générale à laquelle on peut se fier, comme le montre l'ogre du tout premier conte de Basile, qui avait *le cœur aussi beau que son visage était laid*¹¹⁷. Ainsi, l'ogre de Basile est porteur d'une monstruosité ambivalente. Ces êtres se fondent dans la frontière entre sauvage et civilisé, entre homme et animal, entre bien et mal, depuis laquelle ils mettent en évidence les articulations rigides de ces catégories¹¹⁸.

Nous rejoignons ici la thèse de Canepa, selon laquelle les ogres sauvages de Basile représentent par moment des valeurs d'humanité et d'intégrité qui manqueraient à l'homme civilisé. Par exemple, dans le conte « La puce » que nous avons évoqué plus haut, la princesse adresse aussi sa diatribe à son père alors qu'elle se fait emporter.

*« O père cruel, tu n'es pas né d'une chaire humaine ! Les orques
ont fourni ton sang, les chats sauvages t'ont allaité ! Mais pourquoi
nommé-je les animaux de la mère et de la terre ? Tous les animaux aiment
leur progéniture, toi seul rejettes et vomis ta semence, toi seul ne digères
pas ta fille. »¹¹⁹*

¹¹³ *Ibid.*, J4C6, p. 355-363.

¹¹⁴ *Ibid.*, J3C1, p. 227-233.

¹¹⁵ DELPY Catherine, « 'La Belle et la Bête', La figure du monstre dans le conte de fée littéraire des XVIIe et XVIIIe », dans BERTRAND Régis et CAROL Anne, *op. cit.*, p. 191-202.

¹¹⁶ C'est notamment le cas dans le conte « Les deux petites pizzas » qui met en scène deux cousines : *Marziella était belle de visage comme elle était belle de cœur, et, à l'inverse, par le même système de correspondance, la face et le cœur de Puccia ressemblaient l'une au malheur et l'autre à la pestilence*. BASILE, *Le Conte des contes*, J4C7, p. 365.

¹¹⁷ *Ibid.*, J1C1, p. 43.

¹¹⁸ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 178.

¹¹⁹ BASILE, *Le Conte des contes*, J1C5, p. 72.

C'est finalement ce roi humain, dont la nature est censée le rendre moralement supérieur, qui se conduit de manière monstrueuse, contre-nature, en abandonnant sa propre fille. La hiérarchie morale entre monde humain et animal est encore une fois renversée par ce comportement. L'inhumanité de ce roi est d'autant plus mise en avant que l'ogre, bien qu'anthropophage, se montre finalement être un mari attentionné, bien plus que le roi ne l'était pour sa fille¹²⁰. Ces ogres finalement plus humains que les humains eux-mêmes se retrouvent aussi dans le tout premier conte. Nous avons déjà évoqué cet ogre gentil mais laid, qui recueille un idiot et lui donne plusieurs objets magiques. Canepa voit dans ce conte un récit initiatique où l'ogre fait figure de maître pour Antuono, l'idiot. Le réel antagoniste d'Antuono dans ce conte est uniquement sa propre bêtise et son langage peu subtil. À côté l'ogre fait figure de maître de l'éloquence, ce qui le rend bien plus civilisé que son « apprenti »¹²¹. Basile interroge aussi dans d'autres contes la violence de l'homme, dont il arrive parfois que même les ogres soient victimes. Dans le septième conte de la troisième journée, Corvetto est le courtisan d'un roi. Ce dernier lui donne plusieurs missions qui visent un ogre exilé en Ecosse. Corvetto est d'abord chargé de voler le cheval de l'ogre, puis ses trésors. Durant cette expédition dans l'antre de l'ogre, Corvetto se fait repérer, ce qui fait crier l'ogre qui appelle à l'aide. C'est le monstre qui craint l'homme¹²². Cette peur est fondée, car, pour sa troisième et dernière mission, Corvetto doit s'emparer du château de l'ogre. Pour cela, il fait mine d'aider l'ogresse qui vient d'accoucher, et *il prit une hache fraîchement affûtée, mais au lieu de frapper sur le bois, il frappa l'ogresse à la nuque*¹²³. Après ceci, il achève l'ogre et ses compagnons en les faisant tomber dans un piège. Dans le conte « L'arbre d'or », l'héroïne doit entreprendre une série de tâches pour conquérir son amoureux, dont celle de jeter l'enfant d'une ogresse dans un four, car il ne s'agit que de *chair d'ogresse*¹²⁴. Dans toutes ces situations, Basile renverse le rôle, ou du moins parodie la figure d'antagoniste de l'ogre, celui-ci devenant la victime, et le héros prenant le rôle sanguinaire et meurtrier du monstre¹²⁵.

Sans pour autant présenter les ogres comme des êtres gentils et doux, Basile pose à travers eux des questions complexes : Qui est vraiment le monstre ? Qui est vraiment le sauvage ? Qui est vraiment humain ? Dans un relativisme presque montaignesque, Basile se sert du statut marginal de l'ogre pour poser un regard critique sur sa société. En effet, l'ogre se

¹²⁰ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest, op. cit.*, p. 180-181

¹²¹ *Ibid.*, p. 184-186.

¹²² BASILE, *Le Conte des contes*, J3C7, p. 278.

¹²³ *Ibid.*, J3C7, p. 279.

¹²⁴ *Ibid.*, J5C4, p. 434.

¹²⁵ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest, op. cit.*, p. 179-181.

situé à la frontière entre humain et animal sans pour autant appartenir à aucun des deux pôles. Il est confiné à une position d'*outsider* qui lui permet mieux que quiconque de critiquer ce monde qu'ils observent depuis ses marges. Ainsi, à l'instar du vieil homme dans « Face-de-Chèvre », l'ogre est le seul à réaliser que le monde de Basile marche sur la tête, comme le dit cet ogre à sa femme dans le conte « Le souterrain de cristal ».

« Imagine toi que tout est pourri et tout va de travers (...) On n'en finirait pas de parler des tromperies qui ont cours, et on entend des choses à vous faire sortir de vos chausses : des bouffons élevés aux premiers rangs, des coquins qu'on estime, des poltrons qu'on honore, des assassins qu'on soutient, des faussaires qu'on défend, et des hommes de bien qu'on méprise et qu'on estime peu »¹²⁶

Le satyre dans le conte de Constantin : dénoncer l'hypocrisie moralisatrice

La dernière figure que nous allons présenter a, elle aussi, ce rôle de marginal. Le satyre est assez discret dans les deux recueils. Chez Basile, nous avons juste la mention rapide d'un satyre qui aurait enlevé une fée¹²⁷. Chez Straparola, le satyre apparaît uniquement dans le premier conte de la quatrième nuit, mais il y occupe un rôle plus conséquent. Nous allons analyser ici la figure du satyre à travers un seul conte venant du recueil de Straparola : le conte de Constance/Constantin (premier conte de la quatrième nuit)¹²⁸.

Ce conte trouve ses origines dans le *Roman des Sept Sages*, ouvrage circulant dans de nombreuses langues en Orient et en Occident durant la période médiévale. On en retrouve aussi une version dans le *Roman de Merlin*, roman français du XIII^e siècle¹²⁹. Il s'agit donc d'un conte-type relativement répandu inspiré de la littérature profane médiévale¹³⁰. On notera

¹²⁶ Cet ogre, qui fait presque figure de sage, est d'ailleurs le même qui se fait tuer dans son sommeil pour récupérer sa graisse magique. BASILE, *Le Conte des contes*, J2C2, p. 154-157.

¹²⁷ *Ibid.*, J4C5, p. 346.

¹²⁸ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F1, p. 237-252.

¹²⁹ *Ibid.*, t. 1, p. XXIV.

¹³⁰ Sur les différents contes de même type et sur son origine, voir DELPECH François, « Essai d'identification d'un type de conte. Première partie. Le sauvage et la fille travestie », dans *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 20, 1984, p. 285-312.

d'ailleurs que dans ces récits antérieurs, le rôle du satyre dans ce conte est rempli par un homme sauvage, témoignant encore une fois de la similitude de ces figures¹³¹.

Dans celui-ci, on suit l'aventure de Constance, quatrième fille du roi de Thèbes. Celui-ci ayant déjà réparti son royaume entre ses trois premières filles, il ne lui reste rien à donner à Constance, qui excelle à la fois dans les arts féminins, les lettres et l'art militaire. Celle-ci, sans dot, refuse de se marier vers le bas et s'en va parcourir le monde sous les traits d'un homme, se faisant désormais appeler Constantin¹³². Si l'on retrouve ici le thème du travestissement, et donc de l'apparence et des faux-semblants, ce n'est pas lui qui va nous intéresser dans ce conte, mais plutôt les rencontres que Constance/Constantin va faire. En effet, après être devenu courtisan du roi Cacus de Bithynie (et ennemi de la reine après avoir rejeté ses avances), notre héros est envoyé capturer un satyre.

*« Or en ceste province de la Bettinie se trouvoit un espèce
d'hommes qui avoient la moitié du corps, c'est à sçavoir le dessus, en forme
humaine : vray est qu'ils avoient les cornes et les oreilles comme les
bestes brutes ; au reste ils avoient les pieds pelus comme ceux d'une chevre,
avec un peu de queue entortillée comme celle d'un porc, et s'appelloient
satyres, qui endommageoient grandement les vilages et metairies
circonvoisines, avec les hommes du pays »¹³³*

Créature de la mythologie grecque, les satyres sont des êtres mi-homme mi-animal qui suivent le dieu Dionysos¹³⁴. L'univers mythologique grec est transposé à la période moderne, non sans quelques complications. En effet, les figures à la frontière entre humanité et animalité, le satyre mais aussi bien d'autres, sont problématiques car elles témoignent d'un métissage entre des catégories ontologiques rigides dans la doxa chrétienne de l'époque¹³⁵. On le retrouve aussi dans les ouvrages de tératologie, où il prend alors le sens large d'un hybride humain-animal. C'est par exemple la manière dont l'utilise Aldrovandi¹³⁶. Le satyre subit aux XVI^e et

¹³¹ FABRY Irène, « Le festin de l'homme sauvage dans la Suite Vulgate du Merlin et le Roman de Silence : attrait de la nourriture et mise en scène paradoxale de Merlin », dans *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 2007/12, p. 49-64.

¹³² STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, N4F1, t. 1, p. 237-241.

¹³³ *Ibid.*, N4F1, t. 2, p. 244.

¹³⁴ PETERSEN Annika, GUEDRON Martial et TUSZYNISKI Klara, *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 93-96.

¹³⁵ LOPEZ Denis, « L'animal au XVII^e siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », op. cit., p. 11-26.

¹³⁶ BONNAFFOUX Estela, *Figures monstrueuses et mythologiques dans les traités scientifiques de la Renaissance*, op. cit., p. 52-53.

XVII^e siècle un processus de diabolisation, que nous avons déjà brièvement évoqué dans le quatrième chapitre¹³⁷. Cette diabolisation l'érige en contre-modèle. Il participe alors à la caractérisation de l'homme civilisé en opposition à l'animal, mais aussi au sauvage (quasi animal). Le satyre, en perdant sa fonction allégorique et en devenant diabolique, sert à stigmatiser ce qu'il représente : le rire, l'ivresse, le sexe, etc¹³⁸. Leur côté bestial et monstrueux est mis en avant dans l'extrait ci-dessus, où ils sont appelés *bestes brutes* à cause de leur apparence et terrorisent la région. Cependant, leur appartenance au règne animal est aussi mise en avant par la suite avec leur comportement. En effet, Constantin arrive à capturer un satyre en les attirant avec du vin et en les saoulant.

« les satires, qui avoient desja esvanté l'odeur de ce vin,
commencèrent à s'approcher du poinçon et en firent une bonne ventrée,
tout ainsi que les loups affamez quand ils arrivent sur une troupe de
brebis »¹³⁹

Rappelant l'amour du vin des satyres, leur comportement ici est très clairement ce qu'un moraliste moderne aurait qualifié de bestial. De nombreux traités de morale de cette époque condamnent l'ivrognerie qu'ils estiment être un vice particulièrement animal¹⁴⁰. Le satyre est donc, comme l'ogre, une personification de l'homme bestial. On retrouve la condamnation de toutes une série de comportements humains assimilés aux animaux dans la comparaison aux loups dans l'extrait. Dans la suite du conte, ce rapport du satyre aux comportements bestiaux est encore mis en avant lorsqu'on le décrit entrain de dormir après avoir mangé. Il est dit *qu'il souffloit et ronfloit comme un gros porc*¹⁴¹. C'est cette fois la gourmandise en plus de l'ivrognerie qui est en ligne de mire. Enfin, son dernier rapport à l'animalité se trouve dans le nom que Constantin lui donne. Si en français il est nommé Robin, en italien il s'appelle *Chiappino*. C'est le même nom donné par le prince à son ours domestique dans le conte de l'Ourse, et c'est un nom courant donné alors aux ours de foire¹⁴². Par ce nom, Constantin entérine l'appartenance du satyre à une sphère d'animaux humanisés.

Une fois capturé, Constantin et le satyre passent devant plusieurs scènes, l'enterrement d'un enfant et un pendu au gibet, qui devraient normalement créer l'émoi mais qui provoquent

¹³⁷ Cfr. p. 90-91.

¹³⁸ LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher*, op. cit., p. 419.

¹³⁹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F1, t. 1, p. 246.

¹⁴⁰ FUDGE Erica, *Brutal Reasoning*, op. cit., p. 91-96.

¹⁴¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F1, t. 1, p. 246.

¹⁴² BASILE Giambattista, (éd.) CANEPA Nancy L., *The Tale of Tales*, op. cit., p. 66.

chez le satyre des éclats de rire. Enfin, le satyre rigole encore plus lorsque l'on appelle Constantin. Par la suite, le satyre est jeté en prison. On tente de le faire parler mais *ceste grosse beste n'a jamais voulu dire mot*¹⁴³. Le roi charge alors Constantin de le faire parler. Bien que ce dernier rappelle que *ce n'est pas un office humain de donner la parole, mais divin*¹⁴⁴, il s'exécute. Promettant au satyre de le libérer s'il parle, Constantin réussit à lui délier la langue et en profite pour lui demander ce qui l'a tant fait rire durant le trajet.

*« Je me prins à rire (respondit Robin) non pas du trespasé, mais du père, qui pleuroit celuy qui n'estoit pas son fils comme il pensoit, et me riois aussi du prestre, qui chantoit sur cest enfant, qui estoit son fils'. Il vouloit donner à entendre par cela que la mère de l'enfant decedé estoit adultère du prestre. »*¹⁴⁵

*« Je me mis à rire (respondit Robin) de ce que mille larrons qui ont desrobé et desrobent tous les jours les millions d'escuz au public, et meritent mille gibetz, regardoient en la place un pauvre malotru qui avoit testé mené au gibet pour avoir desrobé seulement dix florins pour sustenter possible sa vie et de ses pauvres enfans. Voilà pourquoy je m'en moquois »*¹⁴⁶

C'est enfin sa dernière révélation qui clôture le conte, révélant au roi la vraie nature de Constantin, ainsi que l'adultère de la méchante reine. Après cette dernière révélation, le roi fait jeter la reine et ses courtisanes (qui s'avèrent, dans un ultime travestissement, être des courtisans) au feu et épouse Constance.

*« Tu le sçais mieux que moy. C'est parce que tout le monde crioit : Constantin, Constantin, et neantmoins tu es Constance (...) Je me mis à rire (respondit Robin) par ce que le roy croit, et toy pareillement, que les damoiselles qui servent la roynes soient damoiselles, et neantmoins la plus part d'icelles sont damoiseaux »*¹⁴⁷

¹⁴³ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, N4F1, t. 1, p. 247.

¹⁴⁴ *Ibid.*, N4F1, t. 2, p. 248. Constantin rappelle de cette manière la bizarrerie de ce satyre à qui Dieu a donné l'usage de la parole alors qu'il s'agit normalement d'un privilège humain.

¹⁴⁵ *Ibid.*, N4F1, t. 1, p. 248-249.

¹⁴⁶ *Ibid.*, N4F1, t. 1, p. 249.

¹⁴⁷ *Ibid.*, N4F1, t. 1, p. 250.

Le satyre occupe ici une fonction bien différente de celle de contre-modèle moralisateur. Il a, dans ce conte, un statut similaire à celui de la Folie d'Erasmus dans son célèbre éloge. C'est un dénonciateur de vices. En effet, le satyre diabolique n'est pas l'unique face de cette créature à la Renaissance. Il est souvent utilisé comme un symbole du *logos*, et même plus précisément de la parole mordante et caustique. Il prend d'ailleurs un rôle important dans le genre de la satire. Le rapprochement est rapidement fait entre l'insolence des satyres dans les drames satyriques de la Grèce antique et les railleries de ce style littéraire en plein essor au XVI^e siècle¹⁴⁸. Certains satiristes se dépeignent eux-mêmes en satyre. Par ce déguisement, ils veulent mettre en exergue leur utilisation de la parole, une capacité humaine étrangement symbolisée par un personnage animalisé, comme d'une arme contre cette même société humaine. Ils se dépeignent alors comme étant en dehors de ladite société qu'ils critiquent¹⁴⁹. En effet, le satyre jouit de ce statut liminal. On le considère comme un cousin de l'homme, les deux se seraient séparés à l'aube des temps, le satyre préférant la forêt. On retrouve ici le conflit de l'*ager* et de la *silva*, dans lequel le satyre se fait héraut de la *silva*. Parfois assimilé au paysan ou à l'adolescent, il incarne alors, de manière similaire à l'homme sauvage, une vie plus simple et loin des grands problèmes de ce monde¹⁵⁰. Comme l'ogre, il use de ce statut marginal pour poser un regard oblique sur la société humaine.

Son statut lui donne donc accès à une forme de vérité cachée, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les animaux parlants de notre chapitre sur les discours modernes. Déjà un peu monstrueuse en soi par son utilisation de la parole, la figure de l'animal qui parle agit bien souvent comme un révélateur. D'ailleurs, les deux contes qui suivent directement le conte de Constantin présentent d'ailleurs des animaux (un oiseau et un serpent) qui vont avoir pour fonction de révéler des secrets et déjouer des mensonges, exactement comme le fait le satyre de Constantin¹⁵¹.

c) Le monstre *trickster* : la frontière comme espace de critique sociale

Les monstres chez nos auteurs ont donc un visage double. Leur face bestiale d'abord, effrayante et sauvage, qui résulte d'un procédé similaire à celui de discours de bestialisation de

¹⁴⁸ LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher*, op. cit., p. 220-236.

¹⁴⁹ PERRY Kathryn, « Unpicking the Seam: Talking Animals and Reader Pleasure in Early Modern Satire », op. cit., 19-36.

¹⁵⁰ LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher*, op. cit., p. 220-224

¹⁵¹ STRAPAROLA, *Facetieuses Nuits*, N4F2 et N4F3, t. 1, p. 252-280.

l'homme, l'aspect allégorique en moins. Le monstre, c'est ce que l'homme risque de devenir s'il cède à ses pulsions et s'abaisse au rang d'animal. L'homme sauvage qui vit dans les bois, l'ogre sanguinaire et anthropophage ainsi que le satyre luxurieux sont autant d'avertissements. Cependant, cette facette monstrueuse tend à s'effacer tandis que le monstre devient un vecteur de critiques sociales. Si dans la figure de l'homme sauvage de Straparola nous ne retrouvons qu'une forme de valorisation du monde naturel et animal, rhétorique finalement assez classique que nous avons déjà pu observer auparavant, ses avatars présentent une personnalité plus complexe. En effet, chez les ogres de Basile ainsi que chez le satyre de Constantin, la face monstrueuse cohabite avec celle, riieuse, du moqueur. Ils incarnent, à leur manière, la figure bien connue des anthropologues du *trickster*.

Figure relativement universelle, que l'on retrouve dans plusieurs époques et civilisations, le *trickster*, parfois traduit par fripon ou farceur en français, est un personnage complexe à appréhender. A force d'utilisation, il a pris une définition relativement large. Nous faisons ici référence au *trickster* comme figure de mythe et de contes étudiés par les anthropologues, mais il peut aussi désigner l'archétype du héros intelligent et malicieux (comme Ulysse, Robin des Bois ou Renart) dans les études littéraires¹⁵². Présent dans les mythes (avec d'ailleurs souvent une origine mixte entre homme et animal) et dans les sociétés amérindiennes et africaines, le *trickster* est un personnage controversé puisqu'il a un rôle de violeur de tabous et de rituels. Par son rôle, il permet à la société humaine de se réinventer et donc de surpasser les crises. On peut le considérer comme une sorte d'empêcheur de tourner en rond, mais qui prend aussi une fonction de bouc émissaire puisqu'en franchissant les tabous il peut attirer sur lui les foudres de la communauté. C'est un personnage solitaire, isolé car situé à la frontière de toute une série d'espaces. Souvent rejeté en-dehors de la communauté humaine, il entretient un lien avec le divin, mais aussi avec l'animalité ou la nature. Il est aussi régulièrement doté de pouvoirs magiques ou de dons de prémonition. En bref, son identité est trouble¹⁵³. Il s'agit d'une figure dangereuse, car elle transgresse à la fois interdits et catégories ontologiques, et donc l'ordre du monde. Elle est en même temps nécessaire, puisqu'elle agit comme catalyseur de toutes une série d'angoisses et tensions sociétales. En Europe, on la retrouve dans la personne du bouffon, et plus généralement du fou médiéval. Il est d'ailleurs souvent décrit comme un monstre, comme oscillant entre homme et animal mais aussi entre démon et saint. C'est une figure extrêmement paradoxale, mais on prête beaucoup d'attention

¹⁵² CAROLL Michael P., « The Trickster as Selfish-Buffer and Culture Hero », dans *Ethos*, vol. 12, n°4, 1984, p. 105-131.

¹⁵³ MAKARIUS Laura, « Le mythe du 'Trickster' », dans *Revue de l'histoire des religions*, 175-1, 1969, p. 17-46.

à sa parole. En effet, il est considéré comme une sorte de sage malgré lui. Le lien entre fou et carnaval est aussi évident, celui-ci étant souvent le roi du carnaval. On pourrait dire que la figure du bouffon est une personnification du carnaval¹⁵⁴.

Et en effet, dans le conte de Constantin, c'est ce que le satyre nous évoque lorsqu'il rigole devant un enterrement : un être fou et irrévérencieux. Notre satyre joue lui-aussi ce rôle de *trickster*, ainsi que certains de nos ogres, d'une manière peut-être plus discrète. Ils deviennent les porte-paroles d'une forme de sagesse subversive. Situé à un croisement entre les espèces sans appartenir à aucune, leur statut de monstre leur permet ce recul et cette critique de la société humaine, qui ne serait probablement pas possible si l'auteur parlait avec sa propre voix. Ainsi, on peut dire que le monstre est bon à penser, voire qu'il est indispensable pour nos auteurs pour remettre en perspective leur société. C'est particulièrement le cas pour Basile, qui vit à un moment où le contrôle social en Italie est fort. Même si la Naples du XVII^e siècle ne connaît pas une Inquisition comparable à celle de l'Espagne ou de Rome, l'Europe de la Contre-Réforme reste dure de manière générale dans sa supervision de la moralité¹⁵⁵. Si nos deux recueils ont pu se diffuser en évitant l'Index¹⁵⁶ et la censure royale (dans le cas de Straparola en France), et ce malgré des thématiques éminemment subversives sur la violence de l'homme et sur la folie de la société, c'est très probablement parce que leurs critiques s'inscrivent justement dans le cadre merveilleux et qu'elles sont émises par des monstres. Le conte devient un des endroits, de plus en plus rare au vu du contrôle accru des autorités, où l'on peut renverser la pyramide, à l'instar du carnaval.

Le rôle de *trickster* occupé par le monstre des contes l'éloigne des monstres de la tératologie. Ces deux littératures s'accordent en partie sur leur bestiaire, particulièrement les hommes sauvages et les satyres, les ogres étant plus exclusifs aux contes. Cependant, comme nous l'avons vu, les monstres de Straparola et Basile ne partagent ni l'idée de signe divin, ni les explications physiologiques qui apparaissent à l'époque. Suzanne Magnanini a habilement réussi dans son ouvrage à montrer l'interconnexion entre le discours des savants et celui des conteurs à l'époque de Straparola et Basile. Cependant, s'ils partagent effectivement un univers

¹⁵⁴ DANG Benjamin, « Le bouffon, un héraut du vide », dans *Les chantiers de la Création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, 2021/13, en ligne, <https://journals.openedition.org/lcc/4119>, (consulté le 21/06/2022).

¹⁵⁵ ROMEO Giovanni, « Inquisition and Church in Early Modern Naples », *op. cit.*, p. 235-246.

¹⁵⁶ Les éditions de Straparola ont cependant bien eu quelques soucis avec la censure. Cependant, il s'agissait avant tout d'une auto-censure, réalisée par les éditeurs eux-mêmes. De plus, les contes visés par cette censure ne sont pas nos contes merveilleux, mais ceux mettant en scène des ecclésiastiques dans des situations immorales, d'adultère et autre. *Cfr* p. 13. PIROVANO Donato, « Una storia editoriale cinquecentesca: "Le piacevoli notti" di Giovan Francesco Straparola », *op. cit.*, p. 540-569.

culturel commun¹⁵⁷, dans lequel le monstrueux occupe une place importante, il faut aussi pointer les différentes façons dont ces monstres sont exploités. La représentation d'hommes sauvages, des naissances monstrueuses ou des races considérées comme exotiques (avec les satyres) témoigne d'intérêts communs pour ces personnages chez nos auteurs, chez les naturalistes et chez le public de tous ces auteurs. Mais contrairement à ceux de Paré et d'Aldrovandi, les contes de Basile et Straparola ne visent pas à démontrer la vaste créativité de la Nature orchestrée par le divin. Maggi souligne d'ailleurs que la chrétienté et Dieu sont les grands absents du recueil de Basile¹⁵⁸. Les monstres de ces contes perdent tout rapport avec le divin ou le diable, contrairement aux recueils de tératologie.

Finalement, les figures monstrueuses occupent une place similaire à celles des métamorphoses. Dans une période troublée par les violences, par les découvertes d'altérités nouvelles et par des remises en doute de certaines vérités fondamentales, les symboles s'inversent ou sont utilisés différemment. Ainsi, l'homme sauvage n'est plus un alter ego sauvage et effrayant. Il devient un moyen de valoriser une forme de primitivité perdue. Les ogres entretiennent le sujet de la violence de la civilisation. Personnifiant les humains bestiaux critiqués par les moralistes, ils questionnent au fond la catégorie même de l'humanité. Qui est vraiment apte à représenter l'humanité si l'homme civilisé est tout aussi violent que le sauvage ? De la même manière, le satyre sert à dénoncer l'hypocrisie de ceux qui s'érigent comme représentants de la morale. On notera d'ailleurs que ses rires attaquent un prêtre, une foule urbaine et une noble. On peut comprendre la réception et le succès de Straparola en France à un moment de forte critique de l'autorité royale et de tensions sociales par ce prisme. L'autorité, ecclésiastique comme royale se fait de plus en plus proche et intrusive entre le XVI^e et le XVII^e siècle, en France comme en Italie. La critique de l'institution monarchique ainsi que de l'autorité de manière générale et de ses représentants (courtisans, prêtres, etc.), sous couvert de merveilleux et de grotesque, trouve dès lors un écho particulier dans le vécu des contemporains. Le conte, dans un contexte d'ordre moral croissant, rend ridicule les gens craints et offre un cadre de liberté¹⁵⁹.

Le monstre est le marqueur de la révolution sociale et culturelle vécue par nos auteurs. En plus de servir de bouffon se moquant des puissants, il représente aussi les angoisses d'une société, tout en les rendant burlesque. Chez Basile et Straparola, le monstre est l'incarnation

¹⁵⁷ MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science*, op. cit., p. 163.

¹⁵⁸ MAGGI Armando, *Preserving the Spell*, op. cit., p. 65-66.

¹⁵⁹ MUCHEMBLED Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 107-145.

même de l'idée dérangeante que les apparences ne suffisent plus à établir qui est vraiment un homme¹⁶⁰.

¹⁶⁰ CANEPA Nancy L., *From Court to Forest*, *op. cit.*, p. 178-179.

6. Conclusion

À travers les différentes figures présentées au long de ce travail, nous avons pu constater les différentes mobilisations d'une frontière entre homme et animal moins rigide que ne le voudrait la doxa de l'époque. En effet, chaque figure, à travers son statut particulier, nous en apprend à la fois sur la vision de l'humain à l'époque moderne, mais aussi sur la société vécue par nos auteurs et leurs lecteurs, et enfin sur le genre du conte et ses particularités. De cette analyse de la frontière entre les espèces dans les contes, nous retenons quatre points essentiels.

a) Le conte comme espace de dialogue

Pour travailler sur la notion de frontière entre les espèces, il est intéressant de voir que le genre littéraire choisi est lui-même un genre se situant à la frontière. C'était en effet le point principal de notre chapitre sur le conte, montrant que celui-ci repose sur des origines diverses et touche un public hétéroclite. Cet aspect complexe du conte, à la fois populaire et lettré, occidental et oriental, a pu poser des problèmes aux chercheurs. Face à d'apparentes contradictions ou à des motifs inhabituels ou inconnus, certaines analyses ont parfois évacué ces questions en les attribuant à une origine populaire ou orientale du conte. Cependant, c'est à la lecture d'auteurs comme Peter Burke ou Jan Ziolkowski que l'on peut développer une vision plus fine. Les différentes cultures dont émanent les contes ne sont pas monolithiques et se rencontrent dans toute une série d'espaces. On a pu notamment observer ces rencontres entre culture populaire et culture des élites dans la tératologie moderne, où les traités des savants reprennent les feuillets populaires comme sources, ou encore dans la démonologie qui construit en partie son discours sur des croyances et rumeurs populaires. Le conte, tout comme le carnaval, fait notamment partie de ces lieux de rencontre et de dialogue entre culture populaire et culture des élites.

C'est à la lumière de cette idée du conte comme espace de dialogue entre cultures que l'on peut mieux comprendre les différents discours qui s'y rencontrent. Dans notre troisième partie, nous avons vu que le paratexte de certains contes ainsi que les figures d'hommes bestiaux reprennent un argumentaire du discours de raison. Cependant, la plupart des figures analysées viennent subvertir ce discours, soit parce qu'elles accordent des qualités humaines aux bêtes comme avec les animaux parlants, soit parce qu'elles permettent une perméabilité entre les corps comme dans les métamorphoses. De plus, le contenu de certains contes, comme celui de l'Ourse chez Basile ou celui de Constantin et du satyre chez Straparola, se pose

justement comme une diatribe contre la société humaine, et promeut, face à cette humanité pervertie, une alternative dans la simplicité du monde animal.

Deux discours opposés semblent donc coexister au sein de nos contes. Outre l'aspect liminal du genre littéraire du conte, on peut aussi mettre en avant la situation d'entre-deux de nos auteurs. En effet, Basile, bien qu'il termine sa vie au service des cours du royaume de Naples, provient d'une famille de classe moyenne qu'il doit quitter pour des raisons économiques¹. Si l'on ne sait pas grand-chose de Straparola, ses premières œuvres assez médiocres et l'utilisation d'un surnom comme patronyme ne semblent pas indiquer qu'il appartienne à une classe supérieure. Il est probablement issu d'une classe moyenne urbaine lettrée². La culture lettrée et l'origine modeste de nos deux auteurs les mettent dans une situation où ils ne rejettent pas frontalement la doxa, mais critiquent l'hypocrisie et l'arrogance des élites et se font les défenseurs d'une sagesse plus pragmatique et populaire. Car le conte utilise aussi les figures entre homme et animal pour véhiculer une vision très critique de la société.

b) La frontière homme/animal dans le conte, porteuse de critiques sociales

Les contes que nous avons analysés se sont avérés être des formes de satires sociales, cachées sous un vernis merveilleux et/ou grotesque. Les figures à la frontière sont utilisées par nos auteurs pour faire passer différents messages. Les parvenus seraient moins ingrats si leur comportement s'incarnait sur leur visage³, un porc sale et violent peut s'avérer être un prince charmant⁴, les ogres sont parfois de meilleures personnes que les rois⁵, le satyre peut dévoiler les tromperies de chacun⁶, etc. Les critiques peuvent être dirigées contre des classes sociales précises. C'est le cas des rois frivoles et des courtisans hypocrites tournés en ridicule par Basile, qui semblent d'ailleurs témoigner de son propre vécu dans les cours du royaume de Naples, ou encore les ecclésiastiques placés dans des situations vulgaires par Straparola (nous en avons eu un aperçu dans le conte du satyre, avec ce prêtre ayant un enfant avec une paroissienne), ce qui mènera d'ailleurs à des censures dans les éditions suivantes.

Cette critique des puissants fait évidemment écho à une situation politique qui se tend dans la péninsule italienne. L'Etat se renforce partout durant les XVI^e et XVII^e siècles, l'Eglise

¹ Cfr. p. 15-16.

² Cfr. p. 11.

³ Cfr. p. 92.

⁴ Cfr. p. 106.

⁵ Cfr. p. 130.

⁶ Cfr. p. 135.

affirme sa mainmise à la fois sur les consciences de ses sujets et sur les territoires proches. Les troupes du Pape prennent possession d'Ancône en 1532, Pérouse en 1540, Paliano en 1542. Face au développement de la foi réformée, la Contre-Réforme démarre aussi dans la péninsule en 1542, avec la création de l'Inquisition romaine, et amène avec elle une forme d'austérité morale et intellectuelle⁷. On peut voir les contes et leurs critiques cachées sous l'aspect merveilleux comme une réponse au développement de ces organes de contrôle politique, moral, culturel, économique, judiciaire et intellectuel. Face à ces changements sociétaux, le conte prend le même rôle que le carnaval : une forme de protestation déguisée, ritualisée. Cependant, pour le carnaval comme pour le conte, ce n'est pas parce que la protestation est exprimée de manière détournée qu'elle ne traduit pas un sentiment bien réel⁸.

Ecrivant à 85 ans d'intervalle, on peut remarquer que nos deux auteurs partagent des thématiques de fond similaires. Ils se distinguent évidemment sur la forme, ainsi que sur la composition de leurs recueils. Le conte étant un genre minoritaire dans le recueil de Straparola, ce dernier apparaît comme plus vulgaire dans ses nouvelles « *beffa* » qui mettent en scène adultères, bagarres et humour scatologique. Basile, quant à lui, à travers son style baroque riche de métaphores, apparaît comme plus subtil, mais aussi plus subversif dans sa critique de l'humanité. Cependant, si l'on compare leur matériau commun, le conte de fée, on y retrouve les mêmes thèmes et les mêmes traitements. Mauvais rois ou reines, apparences trompeuses et société carnavalesque, les deux dépeignent la société humaine de manière relativement similaire alors qu'ils évoluent dans des contextes différents. Straparola est un enfant de l'humanisme italien et assiste aux débuts de la Contre-Réforme depuis la ville de Venise, réputée pour sa politique libérale et sa prospérité. Il observe la fin de l'ouverture intellectuelle de la péninsule, mais aussi la rigidification de la vie politique vénitienne, avec notamment la création des trois inquisiteurs d'Etat en 1539 qui gèrent la police d'Etat et la censure⁹. Basile évolue dans une Naples dominée par une monarchie espagnole sur le déclin qui penche, comme la France, vers l'absolutisme. Bien qu'étant une ville frondeuse, le contrôle social à Naples reste fort et la reféodalisation complique la vie politique du royaume. Tous ces changements témoignent d'une tendance que Straparola a pu voir s'amorcer 85 ans plus tôt.

Avec les nombreuses traductions et éditions de Straparola en France, on peut observer une migration de ce cadre de protestation qu'est le conte dans le contexte français. En effet, la

⁷ DELUMEAU Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe*, op. cit., p. 184-203.

⁸ BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, op. cit., p. 255-290.

⁹ DELUMEAU Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe*, op. cit., p. 202.

France connaît elle aussi un renforcement des appareils d'Etat durant tout le XVI^e siècle, de manière plus importante encore qu'en Italie. Cette mutation de la monarchie ne se fait pas sans heurt, puisque la seconde moitié du siècle est marquée par une crise du pouvoir royal critiqué par les nobles (catholiques comme protestants), couplée à des tensions confessionnelles et des révoltes populaires. Straparola a été un succès en France car le public s'est approprié cette littérature critique et l'a adaptée à son propre contexte, similaire sur certains points à celui de l'Italie.

Si la critique des détenteurs de l'autorité, rois, nobles, ecclésiastiques, courtisans, démontre un climat politique compliqué, il ne faut cependant pas oublier que la critique des contes ne s'adresse pas qu'à eux. En effet, comme nous l'avons développé dans l'analyse du conte « Face de Chèvre », qui s'attaque particulièrement aux parvenus et à leur ingratitude, c'est toute la société qui est sous le feu des critiques de nos auteurs. La représentation d'une société dégénérée, où toutes les valeurs semblent inversées, est révélateur d'une crise culturelle encore plus profonde.

c) L'identité humaine face à l'animal dans le conte, révélatrice d'angoisses existentielles

Les figures entre homme et animal que nous avons pu analyser dans nos contes contiennent en elles une tension révélatrice d'une grande angoisse dans la société moderne. Comme nous l'avons vu dans le chapitre trois, l'homme est supérieur à l'animal car il possède la raison. Cependant, comment s'assurer qu'une personne est bien douée de raison ? Comment vérifier qu'elle ne feint pas la raison ? Inversement, comment évaluer qu'une personne irraisonnable l'est véritablement ? L'argumentaire de l'époque, que nous avons appelé, suivant la dénomination de Fudge, discours de raison, est éminemment angoissant puisqu'il demande de démontrer que l'on possède bien les attributs humains. En un sens, il est nécessaire de prouver son humanité. Ainsi, à l'époque moderne, on ne naît pas humain, on le devient, et on peut tout aussi bien redevenir animal. Si le discours dominant semble dresser une barrière assez nette entre espèces, il rend en réalité l'humanité bien moins tangible que ce qu'il ne voudrait. Nos contes montraient toute une série de personnages qui se situent entre les deux pôles et jouent sur leur ambiguïté. L'homme peut s'avérer être caché en l'animal (c'est le cas du roi porc), et l'animal peut se cacher en l'homme (comme les loups-garous). Dès lors, si l'un peut se cacher en l'autre, comment peut-on affirmer la supériorité humaine ? C'est aussi la question que posent nos contes : qui est le sauvage, qui est le civilisé ? Lequel des deux est véritablement

bon ? Nous avons pu voir certains contes, critiques envers une société humaine dégénérée, qui semblent vanter les bienfaits de la vie sauvage. Rejoignant la promotion de la sagesse populaire vue précédemment, nos auteurs utilisent la frontière entre homme et animal pour se moquer de « l'homme civilisé », et montrer que sa « civilisation » est immorale à bien des égards.

Cependant, la plupart de ces interrogations sont laissées sans réponse claire dans nos recueils. Celles-ci ouvrent la voie à une thématique fondamentale de nos auteurs : celle de l'apparence. En effet, les différentes figures analysées, et particulièrement celles des métamorphoses, ont montré que nos auteurs voient le monde qui les entoure comme dominé par l'illusion, les faux-semblants et la tromperie. Tout n'est plus que façade, et c'est notamment ça qui rend la société malade selon eux. Lorsqu'on juge sur les apparences, on est certain de se tromper. Et ces nombreuses illusions, elles ont lieu entre hommes et animaux, avec des animaux se faisant homme et des hommes devenant animaux, mais elles affectent aussi les frontières des genres, avec les questions de travestissement, ou encore des classes sociales, avec des parvenus se faisant passer pour des nobles et des aristocrates tombés dans la misère. Il s'agit là encore d'une vision assez angoissante car il est désormais impossible d'accéder à l'intériorité des gens, à leur être véritable. En un certain sens, il est impossible d'accéder à la vérité *car désormais tout est faux*, comme dit Basile¹⁰. Nous avons vu que cette idée du monde comme n'étant qu'une grande illusion n'est pas inhérente au seul genre du conte. Elle s'incarnait déjà dans les débats sur la métamorphose. On retrouve aussi l'idée d'un homme largement dépassé par le monde qui l'entoure, trop complexe et varié pour être entièrement compris, dans les traités d'histoire naturelle et de tératologie.

Cette conception du monde et les angoisses existentielles qu'elle entraîne sont liées à un contexte de crise culturelle. En effet, les grands changements comme les découvertes de nouveaux territoires et nouveaux peuples, les réformes religieuses, les avancées scientifiques donnent le sentiment d'un monde instable où tous les repères s'effondrent. En Italie, c'est aussi la fin de l'optimisme de l'humanisme, qui pensait pouvoir comprendre et influencer le monde qui l'entourait, améliorer l'homme en l'éduquant, et surpasser les modèles et la société antique. C'est la fin de la lecture analogique du monde décrite par Foucault : les ressemblances et comparaisons sont désormais sources d'erreur puisque l'apparence n'est pas fiable. Nos contes sont les héritiers de l'échec de cette vision. Le monde n'est plus intelligible pour l'homme car il n'est qu'illusion. Les guerres et les violences leur inspirent ces réflexions sur l'homme et l'animal, le sauvage et le civilisé, et la vacuité des apparences : parfois l'homme civilisé est

¹⁰ BASILE, *Le Conte des contes*, p. 305.

capable des plus grandes monstruosités. Nous avons déjà fait le lien entre ces thématiques importantes des contes et l'esthétique baroque, elle aussi forgée par les violences et fascinée par les questions de métamorphoses. Tout comme ce courant artistique, les contes viennent aussi apporter une sorte de réponse à ce monde duquel ils proviennent.

d) Le conte comme opportunité d'évasion

Si le conte incarne les critiques et les angoisses de son époque, il n'a pas forcément pour but de les mettre en exergue. Son propos est, bien au contraire, de les rendre légères. La frontière entre homme et animal, porteuse d'angoisses et de tensions, est rendue comique. Les multiples passages d'un état à l'autre et les renversements de valeurs propres au conte sont autant d'éléments grotesques qui amusent le lecteur. Un roi incestueux qui se retrouve nez à nez avec un ours au lieu de sa fille, un prince à l'apparence de porc qui souille les draps nuptiaux de boue, un ogre qui crie de peur face à un humain, une reine qui veut fricoter avec un jeune courtisan sans savoir qu'il s'agit en réalité d'une femme, tous ces renversements rendent le conte certes irrévérencieux, mais surtout comique avant d'être protestataire.

Farceur et moqueur, le conte utilise l'imaginaire et le merveilleux pour pointer certains dysfonctionnements de la société. Dans un contexte où le contrôle et l'autorité se font de plus en plus présents, il répond en réalité à une demande d'évasion et de divertissement. Face à des situations de guerre ou de crise, le conte permet d'évacuer colères et angoisses à travers un éclat de rire. Pierre de Larivey, traducteur de Straparola, exprime clairement dans cette citation, que nous avons déjà présentée au chapitre deux¹¹, ce but de divertissement dans une époque troublée par les guerres de religion et la crise monarchique :

« ce que j'en fais procède du seul desir que j'ay te faire oblier par quelque plaisante raillerie l'ennuyeux chagrin auquel jusques icy la frequence des guerres civiles t'a tousjours entretenu. »¹²

Le conte, en rendant ridicule les gens craints et en se moquant de la société, offre à son public un espace d'évasion et de liberté face à un contrôle social grandissant. Il apporte une réponse aux angoisses en mettant ses personnages entre les mains de la Fortune et, avec le merveilleux, donne un cadre où les tensions autour de l'identité humaine sont plus ludiques que dérangeantes.

¹¹ Cfr. p. 47.

¹² STRAPAROLA, *Facetieuses Nuicts*, t. 2, p. 7-8.

7. Bibliographie

a) Sources

Sources imprimées

ALDROVANDI Ulisse, *Monstrorum historia* (...), Bologne, Marcus Antonius Bernia, 1642.

APULEE, trad. DE MONTLYARD Jean, *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses : de Luce Apulée, philosophe platonique. Illustré de commentaires apposez au bout de chasque livre, qui facilitent l'intention de l'auteur*, Paris, Abel l'Angelier, 1602.

BASILE Giambattista, *Lo cunto de li cunti* (...), Naples, Per Lazaro Scoriggio, 1634-1636.

BELON Pierre, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins* (...), Paris, Regnaud Chaudière, 1551.

BROCHADO Luis, *Obra chamada Primavera dos Mininos, que trata de alguns seus estranhos nascimentos, ditos miraculosos, e sucessos muy notaveis, que passaram em sua tenra idade, com outras particularidades ao proposito deles*, Coimbra, Joam Berreira 1569.

BODIN Jean, *De la demonomanie des sorciers* (...), Paris, Chez Jacques du Puys Libraire Juré à la Samaritaine, 1580.

DELLA PORTA Giambattista, *L'Arte Del Ricordare del signor Gio. Battista Della Porta Napolitano*, Marco Antonio Paffare, Naples, 1566.

DELLA PORTA Giambattista, *Magia naturalis sive de miraculis rerum naturalium libri IIII* (...), Naples, Matthiam Cancer, 1558.

DELLA PORTA Giambattista, *De Humana Physiogonomia* (...), Vico Equense, G. Cacchio, 1586.

DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers* (...), Paris, Chez Jean Millot, 1615.

DU VERDIER Antoine, *Questions aenigmatiques, récréatives et propres pour deviner et y passer le temps aux veillées des longues nuits*, Lyon, Chez Benoist Rigaud, 1568.

ESTIENNE Robert, *Dictionnaire Francoislatin, autrement dict Les mots Francois, avec les manieres d'user d'iceulx, tournez en Latin. Corrigé & augmenté.* À Paris, De l'imprimerie de Robert Estienne Imprimeur du Roy, 1549.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois (...)*, vol. 1, La Haye/Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

GESNER Conrad, *Historia animalium (...)*, Zurich, C. Froschauer, 1551-1587.

LICETI Fortunio, *De monstrorum causis, natura et differentiis (...)*, Padoue, Paulum Frambottum, 1616.

PARE Ambroise, *Deux livres de la chirurgie (...) Des monstres tant terrestres que marins (...)*, Paris, André Wechel, 1573.

STRAPAROLA Giovanni Francesco, *Le piacevoli notti (...)*, Venise, per Comin da Trino, 1550.

STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean, *Les facecieuses nuictz du Jean Seigneur François Straparole (...)*, Lyon, chez Guillaume Rouillée, 1560.

STRAPAROLA Giovan Francesco, *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio. Nellequali Si Contengono le Fauole con i loro Enimmi da dieci donne, & duo giovani raccontate. Nuouamente ristampate, & con diligenza rauuedute*, t. 1, Venise, Andrea Reuendolo & Giorgio de Zilisa, 1565.

STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, *XIII Facétieuses Nuits (...)*, Lyon, Chez Benoist Rigaud, 1572.

STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, *Facetieuses Nuicts du seigneur Jean François Straparole (...)*, Paris, Abel L'Angelier, 1585.

TASSO Torquato, *La Gierusalemme Liberata (...)*, Casalmaggiore, Antonio Canacci & Erasmo Viotti, 1581.

Sources éditées

APULÉE, trad. CLOUARD Henri, *L'Ane d'Or ou les Métamorphoses*, Paris, Librairie Garnier, 1932.

BASILE Giambattista, trad. DECROISSETTE Françoise, *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, Strasbourg, Circé, 1995.

BASILE Giambattista, (éd.) CANEPA Nancy L., *The Tale of Tales. Or Entertainment for Little Ones*, New-York, Penguin Books, 2016.

BASILE Giambattista, (éd.) PETRINI Mario, *Lo cunto de li cunti: overo, Lo trattenemiento de peccerille ; Le muse napolitane e Le lettere*, Rome, Laterza, 1976.

BASILE Giambattista, (éd.) RAK Michele, *Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1986.

BODIN Jean, (éd.) KRAUSE Virginia, MARTIN Christian et MACPHAIL Eric, *De la démonomanie des sorciers*, Genève, Librairie Droz, 2016.

DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615*, Paris, Frénésie Editions, 1990.

ERASME, trad. MARGOLIN Jean-Claude, *Declamatio De Pueris Statim Ac Liberaliter Instituendis*, Genève, Librairie Droz, 1966.

ERASME, (éd.) ARIÈS Philippe, *La civilité puérile*, Paris, Editions Ramsay, 1977.

PARE Ambroise, (éd.) CÉARD Jean, *Des monstres et des prodiges*, Genève, Droz, 1971.

SKEAT W. W., *Lancelot of the Laik. A Scottish Metrical Romance*, Londres, Trubner & Co, 1865.

STRAPAROLA Giovan Francesco, trad. LOUVEAU Jean et LARIVEY Pierre de, (éd.) JANNET Pierre, *Facetieuses Nuicts du seigneur Jean François Straparole (...)*, Paris, chez P. Jannet, 1857.

b) Travaux

Instruments de travail

Bibliographie Lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettre de Lyon au XVIe siècle, Paris, F. De Nobele, 1964.

Bibliotheca Sanctorum, vol. 5, Rome, Pontifica Universita Lateranense, 1964.

Diccionario Biografico Espanol, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

Dictionary of Scientific Biography, vol. 10, New-York, Scribner, 1974.

Dictionnaire de biographie française, Paris, Letouzey et Ané, 1933-2020.

Dizionario Biografico degli Italiani, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1960-2020.

Enciclopedia Treccani, en ligne, www.treccani.it/enciclopedia/

- Neue Deutsche Biographie*, vol. 6, Berlin, Duncker und Humblot, 1971.
- The Dictionary of National Biography*, Londres, Oxford University Press, 1921.
- BATTAGLIA Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Turin, UTET, 1995.
- DE RITIS Vincenzo, *Vocabolario Napoletano, Lessigrafico e storico*, Naples, Dalla Stamperia Reale, 1845.
- DOE Janet, *A Bibliography of the Works of Ambroise Paré : premier chirurgien & conseiller du Roy*, Chicago, University Press, 1937.
- FEUILLET Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.
- GABRIELI G. et ROSSI V., « Bibliografia Lincea. I. Giambattista Della Porta, notizia bibliografica dei suoi mss. e libri, edizioni, ecc., con documenti inediti », dans *Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche, e filologiche*, vol. 8, 1932, p. 206-277.
- GRENTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres français, Le Seizième Siècle*, Paris, Arthème Fayard, 1951.
- GRENTE George (dir.), *Dictionnaire des Lettres français, Le Dix-septième Siècle*, Paris, Arthème Fayard, 1954.
- LONGEON Claude, *Les écrivains foréziens du XVIIe siècle*, Saint-Etienne, Centre d'études foreziennes, 1970.
- MENATO Marco, SANDAL Ennio et ZAPPELA Giuseppina (dir.), *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani : il Cinquecento*, Milan, Ed. Bibliografica, 1997.
- RENOUARD Philippe, *Répertoire des imprimeurs parisiens. Libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie*, Paris, Lettres Modernes, 1965.
- VANDEVELDE-ROUGALE Agnès et al., *Dictionnaire de sociologie clinique*, Toulouse, Erès, 2019.

Monographie

- ANDERSON Graham, « The Prehistory of Fairy Tales », dans CANEPA Nancy L. (éd.), *Teaching Fairy Tales*, Detroit, Wayne State University Press, 2019, p. 24-33.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, BERLIOZ Jacques, « Le masque et la barbe. Figures du croquemitaine médiéval », dans *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 26-2-4, 1998, p. 163-186.

ALVES Abel A., « Individuality and the Understanding of Animals in the Early Modern Spanish Empire », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and Early Modern Identity*, Aldershot, Ashgate, 2014, p. 271-290.

AUDOIN-ROUZEAU Frédérique, « Les éléments nouveaux de l'élevage aux Temps Modernes » dans *Cahiers d'histoire*, 42, n° 3-4, 1997, 481-509.

BAHKTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAILLE Yves, « Les monstres chez Ambroise Paré : un regard rétrospectif », dans BERTRAND Régis et CAROL Anne, *Le « monstre » humain : imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 95-104.

BALSAMO Jean, « Le livre publié à Lyon au XVI^e siècle : de l'italianisme commercial à l'italianisme politique » dans D'AMICO Silvia et GAMBINO LOGO Susanna (éd.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 13-36.

BARATAY Eric, « La promotion de l'animal sensible. Une révolution dans la Révolution », dans *Revue historique*, 2012/1, p. 131-153.

BARATAY Eric, *L'Eglise et l'animal*, 2^e édition, Paris, Editions du Cerf, 2015.

BELMONT Nicole, « Les Croyances populaires comme récit mythologique », dans *L'Homme*, t. 10, n° 2, 1970, p. 94-108.

BELMONT Nicole, « Conte merveilleux et mythe latent », dans *Ethnologie française*, t. 23, n° 1, 1993, p. 74-81.

BELMONT Nicole, « L'animalità nella fiaba : Metamorfosi degli animali nella fiaba », dans *La Ricerca Folklorica*, n°48, 2003, p. 77-88.

BELMONT Nicole, « Lo cunto de li cunti et la tradition orale du conte », dans PICONE Michelangelo et MESSERLI Alfred, *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Angelo Longo editore, 2004, p. 213-222.

BEN-AMOS Dan, « Straparola : The Revolution That Was Not », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 123, n°490, 2010, p. 426-446

BIERHORST John, « Myths and folktales in Latin America », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 199-209.

BOEHRER Bruce, *Animal Characters. Nonhuman Beings in Early Modern Literature*, Philadelphia/Oxford, University of Pennsylvania Press, 2010.

BOEHRER Bruce, « The Animal Renaissance », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, vol. 3: *In the Renaissance*, Oxford/New-York, Berg, 2007, p. 1-26.

BOIA Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

BONNAFFOUX Estela, *Figures monstrueuses et mythologiques dans les traités scientifiques de la Renaissance : l'exemple de la Monstrorum Historia d'Ulisse Aldrovandi (1522-1605)*, Université de Tours, [Mémoire de maîtrise en Histoire], 2013.

BOQUET Damien, « Le concept de communauté émotionnelle selon B. H. Rosenwein », dans *Bulletin du centre d'études médiévales*, 2013, n° 5, en ligne, <https://journals.openedition.org/cem/12535#quotation> (consulté le 18/03/2022).

BOTTIGHEIMER Ruth, « France's First Fairy Tales : The Restoration and Rise Narratives of Les facetieuses nuits du Seigneur François Straparole », dans *Marvels & Tales*, vol. 19, n°1, 2005, p. 17-31.

BOTTIGHEIMER Ruth B., *Fairy Godfather. Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

BOTTIGHEIMER Ruth (éd.), *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*, New-York, SUNY Press, 2012.

BOULOUMIE Arlette, « Représentations des ogres dans la littérature », dans *Sens-Dessous*, 2013/2, p. 105-120.

BOVET Dylan, « Le commentaire latin des Métamorphoses d'Ovide : pratiques humanistes et évolutions entre les éditions de Regius-Micyllus (1543) et Burmann-Heinsius (1727) », dans *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 30/2019, p. 111-126.

BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, 3e éd., Farnham/Burlington, Ashgate, 2009.

BUSCA Maurizio, « La mise en recueil des Métamorphoses d'Ovide aux XVIe et XVIIe siècles en France », dans *Pratiques et formes littéraires*, n° 17/2020, en ligne <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199> (consulté le 06/12/2021).

CANEPA Nancy, « From Court to Forest: The Literary Itineraries of Giambattista Basile », dans *Italica*, vol. 74, n°3, 1994, p. 291-310.

CANEPA Nancy L., *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press, 1999.

CANEPA Nancy L. « “Quanto ‘nc’è da ccà a lo luoco dove aggio da ire?”: Giambattista Basile’s Quest for the Literary Fairy Tale » dans CANEPA Nancy L. (éd.), *Out of the Woods. The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, p. 35-80.

CANEPA Nancy L., « The formation of the literary fairy tale in early modern Italy: 1550-1636 », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 58-67.

CAROFF Fanny, « Laideur, monstruosité et altérité physique dans les chroniques illustrées des croisades », dans CAIOZZO Anna et DEMARTINI Anne-Emmanuelle, *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, p. 29-47.

CAROL Anne, « Avant-propos » dans BERTRAND Régis et CAROL Anne, *Le « monstre » humain : imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2005, p. 5-18.

CAROLL Michael P., « The Trickster as Selfish-Buffer and Culture Hero », dans *Ethos*, vol. 12, n°4, 1984, p. 105-131.

CÉARD Jean, « L’énigme des monstres. Aperçus sur l’histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », dans *Imaginaire & Inconscient*, 2004/1, p. 17-26.

CHALVET Martine, *Une histoire de la forêt*, Paris, Seuil, 2011.

CHAUVEAU Jean-Pierre, *Lire le Baroque*, Paris, Dunod, 1997.

CORMIER Jacques, « La survie littéraire d’Ovide », dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n°56, 2006, p. 251-275.

CROCE Benedetto, « The Fantastic Accomplishment of Giambattista Basile and *His Tale of Tales* », dans ZIPES Jack, *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, New-York, Norton, 2001, p. 879-902.

CUMMINGS Brian, « Animal Passions and Human Sciences: Shame, Blushing and Nakedness in Early Modern Europe and the New World », dans FUDGE Erica, GILBERT Ruth et WISEMAN

Susan (éd.), *At the Borders of the Human. Beasts Bodies and Natural Philosophy in the Early Modern Period*, New-York/Londres, Macmillan, 1999, p. 26-50.

CUMMINGS Brian, « Pliny's Literate Elephant and the Idea of Animal Language in Renaissance Thought », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts. Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 164-185.

DAGRON Tristan, « Les êtres contrefaits d'un monde malade. La nature et ses monstres à la Renaissance : Montaigne et Vanini », dans *Seizième Siècle*, 2005/1, p. 289-311.

DANG Benjamin, « Le bouffon, un héraut du vide », dans *Les chantiers de la Création. Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations*, 2021/13, en ligne, <https://journals.openedition.org/lcc/4119>, (consulté le 21/06/2022).

DARNIS Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Université de Toulouse, [Thèse de doctorat en Littérature], 2006.

DARNTON Robert, *Le grand massacre des chats: attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Laffont, 1986.

DE CAPITANI Patrizia, « Editeurs, lecteurs et lectures de romans italiens à Lyon pendant la Renaissance », dans D'AMICO Silvia et GAMBINO LOGO Susanna (éd.), *Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, p. 313-341.

DE CARVALHO Mario, « La création carnavalesque comme une œuvre d'art baroque », dans *Sociétés*, 2001/1, n°71, p. 59-65.

DE FONTENAY Elisabeth, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.

DEFrance Anne, « Les premiers recueils de contes de fée », dans *Féeries*, n°1, 2003, p. 27-48.

DELARUE Paul et TÉNÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions en France et des pays de langue française d'outre-mer, Nouvelle édition en un seul volume*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

DELORT Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.

DELPECH François, « Essai d'identification d'un type de conte. Première partie. Le sauvage et la fille travestie », dans *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 20, 1984, p. 285-312.

DELPY Catherine, « 'La Belle et la Bête', La figure du monstre dans le conte de fée littéraire des XVIIe et XVIIIe », dans BERTRAND Régis et CAROL Anne, *Le « monstre » humain :*

imaginaire et société, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 5-18, p. 191-202.

DELRUELLE Edouard, *Métamorphose du sujet. L'éthique philosophique de Socrate à Foucault*, Bruxelles, De Boeck, 2006.

DELUERMOZ Quentin et JARRIGE François, « Introduction. Ecrire l'histoire avec les animaux », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, vol. 54, 2017, p. 15-29.

DELUMEAU Jean, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIIIe*, Paris, Armand Colin, 1991.

DERRIDA Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Editions Galilée, 2006.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Editions Gallimard, 2005.

DE TERVARENT Guy, *Les animaux symboliques dans les bordures des tapisseries bruxelloises au XVIe siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1968.

DONA Carlo, « Les « Cantari » et la tradition écrite du conte populaire », dans *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 20/2010, p. 225-243.

DONA Carlo, *La fata serpente. Indagine su un mito erotico e regale*, Roma, WriteUp, 2020.

DORMEAU Lena, « Pour une épistémologie liminale », sur *Hypothèses.org*, le 11/03/2020, < <https://reflexivites.hypotheses.org/11594> > (consulté le 08/05/2021).

DOUGLAS Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992.

DUBOIS Claude Gilbert, *Le baroque : profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1993.

DUBUISSON Daniel, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.

EICHEL-LOJKINE Patricia, *Contes en réseaux. L'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genève, Droz, 2013, (Les seuils de la modernité, n°16).

EICHEL-LOJKINE Patricia, « De la dignité et excellence de l'animal. Faut-il voir dans la parole de la fable un discours dissident ? », dans *Les Dossiers du GRIHL*, 2013/1, en ligne, <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5628?gathStatIcon=true#quotation> (consulté le 29/06/2022).

ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Levy, 1974.

FABRY Irène, « Le festin de l'homme sauvage dans la Suite Vulgate du Merlin et le Roman de Silence : attrait de la nourriture et mise en scène paradoxale de Merlin », dans *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 2007/12, p. 49-64.

FINNEGAN Ruth, « Fairy tale in Africa : A contrast of centuries », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 105-108.

FISSEL Mary E., « Imagining Vermin in Early Modern England », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *The Animal-Human Boundary: Historical Perspectives*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, 77-114.

FLANIGAN Clifford C., « Liminality, Carnival and Social Structure. The Case of Late Medieval Biblical Drama », dans ASHLEY Kathleen, *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: between Literature and Anthropology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 42-63.

FOURNY Marie-Christine, « La frontière comme espace liminal. Proposition pour analyser l'émergence d'une figure de la frontière mobile dans le contexte alpin », dans *Journal of Alpine Research/Revue de géographie alpine*, n° 101/2, 2013, p. 1-13.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FOX Cora, « Authorising the Metamorphic Witch: Ovid in Reginald Scot's Discoverie of Witchcraft », dans KEITH Alison et RUPP Stephen (éd.), *Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, Toronto, Centre For Reformation and Renaissance Studies, 2007, p. 165-178.

FREEDMAN Paul H., « The Representation of Medieval Peasants as Bestial and as Human », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *The Animal-Human Boundary: Historical Perspectives*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 29-49.

FUDGE Erica, *Brutal Reasoning: Animals, Rationality, and Humanity in Early Modern England*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2006.

FUDGE Erica, *Perceiving Animals : Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2000.

GAGNON Alex, « Pour une histoire de l'imaginaire social : synthèse théorique autour d'un concept », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 51, n°1-2, 2019, p. 323-348.

- GAISSER Julia Haig, *The Fortune of Apuleius and the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008.
- GARIBOLDI Armando et AMBROGIO Andrea, *Le comportement des oiseaux d'Europe*, Neufchatel, Salamandre, 2018.
- GENSBOL Benny, *Rapaces diurnes. Europe, Afrique du Nord, Moyen-Orient*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1993.
- GEORGE CLUBB Louise, *Giambattista Della Porta, Dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965.
- GINZBURG Carlo, *Le fromage et les vers*, Paris, Flammarion, 2019.
- GLARDON Philippe, « The Relationship between Text and Illustration in Mid-Sixteen-Century Natural History Treatise », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, vol. 3: *In the Renaissance*, Oxford/New-York, Berg, 2007, p. 119-145.
- GONTIER Thierry, *De l'homme à l'animal. Paradoxes sur la nature des animaux Montaigne et Descartes*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1998.
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- GREINER Frank, « Fictions et dévotion au XVIIe siècle : une pédagogie de l'imaginaire », dans *Littératures classiques*, 2012/3, n°79, p. 95-110.
- GUERRINI Anita, « The Ethics of Animal Experimentation in Seventeenth-Century Europe », dans *Journal of History of Ideas*, vol. 50, n°3, 1989, 391-407.
- GUERRINI Anita, « Natural History, Natural Philosophy, and Animals, 1600-1800 », dans SENIOR Matthew, *A Cultural History of Animals*, vol. 4 : *In the Age of Enlightenment*, Oxford/New-York, Berg, 2007, p. 121-144.
- HARRISON Peter, « The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought », dans *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, n° 3, 1998, p. 463-484.
- HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- HOLTZ Grégoire, « 'Se mesler avec les bestes brutes'. La bestialité dans la littérature des XVIe-XVIIe siècles », dans *Revue de Synthèse*, 143/1-2, 2022, p. 45-72.

HOUDARD Sophie, « Le loup-garou, ou les limites de l'animalité », dans DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615*, Paris, Frénésie Editions, 1990, p. 181-196.

IMAMURA Masao, « Rethinking frontier and frontier studies », dans *Political Geography*, vol. 45, 2015, p. 96-97.

IOUNES-VONA Rosaria, « Secret, révélation et violence dans les favole et enigmi de Giovan Francesco Straparola (1480 ? – 1557 ?) », dans *Shakespeare en devenir*, n° 5, 2011, en ligne, <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=555> (consulté le 07/05/2022).

IOUNES-VONA Rosaria, « Le carnaval des énigmes dans Le Piacevoli Notti de Giovan Francesco Straparola (Venise, 1550-1553) », dans *Le Verger*, 2014/6, p. 1-15.

JOUHAUD Christian, RIBARD Dinah et SCHAPIRA Nicolas, *Histoire, Littérature, Témoignage. Ecrire les malheurs du temps*, Paris, Gallimard, 2009.

KAPPLER Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Paris, Payot, 1980.

KEITH Alison et RUPP Stephen, « After Ovid: Classical, Medieval, and Early Modern Receptions of the Metamorphosis », dans KEITH Alison et RUPP Stephen (éd.), *Metamorphosis. The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, Toronto, Centre For Reformation and Renaissance Studies, 2007, p. 15-32.

KEITH Thomas, *Man and the natural world. Changing attitudes in England (1500-1800)*, Londres, Viking, 1983.

LASCAULT Gilbert et JOUTEUR Isabelle, *Monstres et merveilles : créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 2021.

LATHEY Gillian, « By forgotten hands: The role of translation in the emergence of the fairy tale » dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 92-102.

LAVOCAT Françoise, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005.

LAVOCAT Françoise, « Frontières troublées de la fiction à la fin de la Renaissance. Apulée et le débat sur la Métamorphose », dans *Cahiers du XVIIe*, n° 13/2, 2011, p. 92-109.

LE GALL Jean-Marie, *L'Ancien Régime (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

LOMBARD Denys, « Voyageurs français dans l'archipel insulindien XVIIe, XVIIIe et XIXe s. », dans *Archipel*, 1971, 1, p. 141-168.

LOMBARDI Giovanni, « Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento », dans *Studi Storici*, vol. 39, n°1, 1998, p. 137-159.

LOPEZ Denis, « L'animal au XVIIe siècle : fond de tableau théologique, mythologique, philosophique (quelques points d'ancrage) », dans MAZOUER Charles, *L'Animal au XVIIe siècle. Acte de la 1^{ère} journée d'étude (21 novembre 2001) du Centre de recherches sur le XVIIe siècle européen (1600-1700) (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III)*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 11-26.

LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

MACKENZIE Louisa, « French Early Modern Sea-Monster and Modern Identities, via Bruno Latour », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and Early Modern Identity*, Aldershot, Ashgate, 2014, p. 329-349.

MAGGI Armando, *Preserving the Spell. Basile's Tale of Tales and Its Afterlife in Fairy-Tale Tradition*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2015.

MAGNANINI Suzanne, *Fairy-tale Science : Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile*, Toronto, University of Toronto Press, 2008.

MAGNANINI Suzanne, « Telling Tales Out of the School : The Fairy Tale and Italian Academies », dans *Romanic Review*, vol. 99, n° 3-4, 2008, p. 257-270.

MAGNANINI Suzanne, « Postulated Routes from Naples to Paris: The Printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile's Fairy Tales in Seventeenth Century France », dans *Marvels & Tales*, vol. 21, n°1, 2007, p. 78-95.

MAGNANINI Suzanne, « Animal anxieties : Straparola's 'Il re porco' », dans ALLAIRE Gloria, *The Italian Novella*, New-York, Routledge, 2003, p. 179-200.

MAKARIUS Laura, « Le mythe du 'Trickster' », dans *Revue de l'histoire des religions*, 175-1, 1969, p. 17-46.

MANSON Michel, « Platon et les contes de nourrice », dans Perrot Jean (éd.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2004, p. 27-40.

MARGOLIN Jean-Claude, « L'art du récit et du conte chez Erasme » dans SOZZI Lionel et SAULNIER V. L., *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève/Paris, Editions Slatkine, 1981, p. 131-165.

MARIANA-ZINI Fosca, *L'économie des passions. Essai sur le Décaméron de Boccace*, Villeneuve, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

MATHIEU Rémi, « La Patte de l'ours », dans *L'Homme*, 24/1, 1984, p. 5-42.

MATONTI Frédérique, « Première réceptions françaises du formalisme », dans *Communications*, 2018/2, n° 103, p. 41-53.

MAZO KARRAS Ruth, « Separating the Men from the Goat. Masculinity, Civilization, and Identity Formation in the Medieval University », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *The Animal-Human Boundary: Historical Perspectives*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 50-73.

MAZOLPH Ulrich, « The Middle Eastern world's contribution to fairy-tale history », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 45-57.

MENDES DOS SANTOS Ilda, « Une anthologie ignorée du XVIIe siècle : 'Primavera dos Mininos', 1569. », dans TAUSIET Maria et TROPÉ Hélène (éd.), *Folclores y Leyendas en la península ibérica : en tomo a la obra de François Delpech*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, p. 241-266.

MEURGER Michel, « L'homme loup et son témoin. Construction d'une factualité de la lycanthropie », dans DE NYNAULD Jean, *De la lycanthropie, transformation et extase des sorciers, 1615*, Paris, Frénésie Editions, 1990, p. 143-179.

MONJARET Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », dans *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 119-147.

MOUNIC Anne, *Des infinies métamorphoses de la figure animale dans l'art et la littérature. Sous la toison fondante, si douce à imaginer*, Paris, Honoré Champion, 2020.

MUCHEMBLED Robert, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.

MYARA KELIF Elinor, « Le monstre marqueur de l'humanité originelle, de Piero di Cosimo à Ulisse Aldrovandi », dans *Revue de la BNF*, 2018/1, p. 111-121.

- NAITHANI Sadhana, « Fairy-tale worlds of South Asia », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 299-308.
- OROBITG Christine, « La lycanthropie dans la prose doctrinale du XVIe et du XVIIe siècle espagnol », dans *Bulletin Hispanique*, 117/2, 2015, p. 549-568.
- OTTER Monika, ea., « La Vie des deux Offa, l'enfance de saint Edmond et la logique des 'antécédents' », dans *Médiévales*, n°38, 2000, p. 17-34.
- OUELLET Pierre-Olivier, « Le martyr des missionnaires jésuites : étude d'une représentation du « sauvage » en Nouvelle-France », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *L'Homme sauvage dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 319-333.
- PARISH Richard, « Beasts in the Devout Life : Animals in the Writings of St François de Sales », dans *Seventeenth-Century French Studies*, 33/1, 2011, p. 3-15.
- PARKER Bradley J. et RODSETH Lars « Introduction : Theoretical Considerations in the Study of Frontiers », dans PARKER Bradley J. et RODSETH Lars, *Untaming the Frontier in Anthropology, Archaeology and History*, Tucson, University of Arizona Press, 2005, p. 3-23.
- PASTOUREAU Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.
- PASTOUREAU Michel, *Le cochon : histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Gallimard, 2009.
- PATERA Teodoro, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies de Tristan », dans *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Age*, 35/2014, p. 1-18.
- PAVLEVSKI-MALINGRE Joanna, « Une esthétique originale du motif de la femme-serpent : recherches ontologiques et picturales sur Mélusine au XVe siècle », dans FABRY-TEHRANCHI Irène et RUSSAKOFF Anna, *L'humain et l'animal dans la France médiévale, XIIe-XVe s.*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2013, p. 73-94.
- PÉREZ Claude-Pierre, « "L'imaginaire" : naissance, diffusion et métamorphoses d'un concept critique », dans *Littérature*, n°173, 2014/1, p. 102-116.
- PERFETTI Stefano, « Philosophers and Animals in the Renaissance », dans BOEHRER Bruce, *A Cultural History of Animals*, vol. 3: *In the Renaissance*, Oxford/New-York, Berg, 2007, p. 146-164.
- PÉROUSE, Gabriel A., *Nouvelles françaises du XVIe siècle. Image de la vie et du temps*, Lille, Université de Lille, 1978.

PERRY Kathryn, « Unpicking the Seam: Talking Animals and Reader Pleasure in Early Modern Satire », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts. Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2004, 19-36.

PETERSEN Annika, GUÉDRON Martial et TUSZYNISKI Klara, *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2011.

PETRELLA Sara, « La traduction française de la Mythologie de Natale Conti par Jean de Montlyard : représentation textuelle et iconographie de Bacchus », dans *Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, 2011, 6, p. 173-178.

PICQUET Théa, « La parade des animaux. Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* », dans *Italies. Littérature - Civilisation – Société*, n°12, 2008, 45-58.

PIERAGNOLI Joan, *La cour de France et ses animaux (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, PUF, 2016.

PIQUET MARCHAL Marie-Odile, « Les bouleversements politiques du XVIe siècle et leurs incidences sur les grands courants de la pensée politique des temps modernes », dans *Revue historique de droit français et étranger*, 1983, vol. 61, n°1, p. 25-61.

PIROVANO Donato, « Una storia editoriale cinquecentesca: “Le piacevoli notti” di Giovan Francesco Straparola », dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. 177, 2000, p. 540-569.

PIROVANO Donato, « Per l'edizione de *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola », dans PIROVANO Donato, *Le piacevoli notti*, 2 volumes, Rome, Salerno Editrice, 2000, (I novellieri italiani, vol. 29), p. 60-93.

POIRIER Jean-Louis, « La notion d'erreur de la nature d'après Aristote », dans *Les Etudes Philosophiques*, 2014/2, p. 287-299.

POUVREAU Florent, « De part et d'autre de la nature humaine : approche lexicographique et typologique de l'homme sauvage », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *L'Homme sauvage dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 213-224.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

RABER Karen, *Animal Bodies, Renaissance Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

RABER Karen, « The Tusked Hog : Richard III's Boarish Identity », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and Early Modern Identity*, Aldershot, Ashgate, 2014, p. 191-207.

- ROMEO Giovanni, « Inquisition and Church in Early Modern Naples », dans ASTARITA Tommaso, *A Companion to Early Modern Naples*, Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 235-256.
- ROUSSEAU Claire, « De l'innocence au Salut. Regard sur quelques illustrations de récits missionnaires dominicains (1650-1750) », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *L'Homme sauvage dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 304-317.
- SALAS Irène, *A la frontière du corps : l'imaginaire de la peau à la Renaissance*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, [Thèse de doctorat en Histoire], 2014.
- SAUPIN Guy, *La France à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2020.
- SAVIGNAC Mélanie, *Mélusine et ses avatars aux XVIe et XVIIe siècles*, Université McGill Montréal, [Mémoire de maîtrise en littérature], 2016.
- SCARPA Marie, « Le personnage liminaire », dans *Romantisme*, n° 145, 2009/3, p. 25-35.
- SCHENDA Rudolf, trad. BOTTIGHEIMER Ruth, « Semiliterate and Semi-Oral Processes », dans *Marvels & Tales*, vol. 21, n°1, 2007, p. 127-140.
- SCHIESARI Juliana, « “Bitches and Queens” : Pets and Perversion at the Court of France’s Henri III », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts., Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 37-49.
- SCHIESARI Juliana, « Pedagogy and the Art of Dressage in the Italian Renaissance », dans CUNEO Pia Francesca (éd.), *Animals and Early Modern Identity*, Aldershot, Ashgate, 2014, p. 374-402.
- SECRET François, « Les avatars du catoblépas à la Renaissance », dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 18, n°2, 1956, p. 275-279.
- SENIOR Matthew, *A Cultural History of Animals*, vol. 4 : *In the Age of Enlightenment* », Oxford/New-York, Berg, 2007.
- SERPELL A. James, « Guardian Spirits or Demonic Pets. The Concept of the Witch's Familiar in Early Modern England », dans CREAGER Angela N.H. et JORDAN William Chester, *The Animal-Human Boundary: Historical Perspectives*, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 157-190.
- SHRANK Cathy, « Beastly Metamorphoses: Losing Control in Early Modern Literary Culture », dans HERRING Jonathan e.a., *Intoxication and Society. Problematic Pleasures of Drugs and Alcohol*, New-York/Londres, Palgrave Macmillan, 2013.

SIGANOS André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

SIMON Bruno, « Contribution à l'étude du commerce vénitien dans l'Empire Ottoman au milieu du XVI^e siècle (1558-1560) » dans *Mélanges de l'école française de Rome*, 96/2, 1984, p. 973-1020.

SIMON Maryse, « Les métamorphoses diaboliques. Croyances et controverses », dans FOLLAIN Antoine et SIMON Maryse, *Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019, p. 89-116.

SIOUFFI Gilles, « L'homme en avant de lui-même : le gout de la parole vu par quelques moralistes classiques », dans SIOUFFI Gilles et LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte (éd.), *Les mises en scène de la parole aux XVI^e et XVII^e siècles*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2007, p. 185-224.

SOLER Joëlle, « Lucius, parent de Plutarque, ou : Comment lire les Métamorphoses d'Apulée », dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, 2008/2, p. 385-403.

STANDAERT Nicolas, « Le rôle de l'autre dans l'expérience missionnaire à partir de la Chine : l'identité jésuite façonnée par le chinois », dans GANTY Etienne et al., *Tradition jésuite. Enseignement, spiritualité, mission*, Namur, Presse Universitaire de Namur, 2002, p. 115-137.

STEWART Alan, « Humanity at a Price: Erasmus, Budé, and the Poverty of Philology », dans FUDGE Erica, GILBERT Ruth et WISEMAN Susan (éd.), *At the Borders of the Human. Beasts Bodies and Natural Philosophy in the Early Modern Period*, New-York/Londres, Macmillan, 1999, p. 9-25.

STREBY Henry e.a., « Tornadic Storm Avoidance Behavior in Breeding Songbirds », dans *Current Biology*, vol. 25/1, 2015, p. 98-104.

TAPIÉ Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

TARRANT Neil, « Giambattista Della Porta and the Roman Inquisition: censorship and the definition of Nature's limits in sixteenth-century Italy », dans *The British Journal for the History of Science*, 46/4, 2013, p. 601-625.

TATAR Maria, « What Is A Fairy Tale? », dans CANEPA Nancy L. (éd.), *Teaching Fairy Tales*, Detroit, Wayne State University Press, 2019, p. 15-23.

TATON René, *Histoire générale des sciences*, vol. 2 : *La science moderne (de 1450 à 1800)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

TESTART Alain, GOVOROFF Nicolas et LÉCRIVAIN Valérie, « Les prestations matrimoniales », dans *L'Homme*, n° 161, 2002, p. 165-196.

TEVERSON Andrew, « Introduction : The fairy tale and the world », dans TEVERSON Andrew, *The Fairy Tale World*, Londres/New-York, Routledge, 2019, p. 1-15.

TIÉVANT Pascale, « L'homme sauvage – figure de l'ailleurs – dans l'iconographie de la littérature profane des XIV^e et XV^e siècles », dans NOACCO Cristina et DUHEM Sophie, *L'Homme sauvage dans les lettres et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 225-235.

TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.

UGHETTI Dante, « Larivey traduttore delle “Piacevoli Notti” di Straparola », dans SOZZI Lionel et SAULNIER V. L., *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève/Paris, Editions Slatkine, 1981, p. 481-504.

USHER MEYERS Penelope, « ‘I Do Understand Your Inside’: The Animal Beneath the Skin in Webster’s ‘Duchess of Malfi’ », dans *Medieval & Renaissance Drama in England*, 2017/30, p. 105-125.

UTHER Hans-Jorg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

VANGHELUWE Chiara, *Le conte de fée du mari animal : analyse comparative entre Il Re Porco de Giovan Francesco Straparola, Le Prince Marcassin de Mme d'Aulnoy, le Roy Porc de Mme de Murat, La Belle et la Bête de Mme Leprince de Beaumont et sa version Disney*, Université de Gand, [Mémoire de maîtrise en langue et lettres Français-Italien], 2015.

VAZ DA SILVA Francisco, « The Invention of Fairy Tales », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 123, n°490, 2010, p. 398-427.

VELITCHKO Inga, « Les personnages animaux dans la littérature – Esquisse de typologie et de fonctions », dans BERTRAND Denis et COSTANTINI Michel, *La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation. Actes de la journée d'étude de Paris 8*, en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/document5396.php>, (consulté le 19/03/2022).

VOISENET Jacques, « L'animal et la pensée médicale dans les textes du Haut Moyen Age », dans *Rursus*, 2006/1, en ligne, <https://journals.openedition.org/rursus/50> (consulté le 9/05/2022).

VOLTMER Rita, « Du discours à l'allégorie. Représentations de la superstition, de la magie et de la sorcellerie dans les sermons de Johannes Geiler de Kaisersberg », dans FOLLAIN Antoine et SIMON Maryse, *Sorcellerie savante et mentalités populaires*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2019, p. 45-88.

WARNER Marina, *From The Beast To The Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, New-York, Farrar/Straus & Giroux, 1995.

WELKENHUYSEN Andries et ROMBAUTS Edward, *Aspects of the medieval animal epic*, Leuven, Leuven University Press, 1975.

WETZEL Hermann, « Eléments socio-historiques d'un genre littéraire : l'histoire de la nouvelle jusqu'à Cervantès » dans SOZZI Lionello, *Nouvelles françaises à la Renaissance*, Genève, Saltkin, 1981, p. 41-80.

WISEMAN S. J., « Hairy on the Inside: Metamorphosis and Civility in English Werewolf Texts », dans FUDGE Erica (éd.), *Renaissance Beasts. Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 2004, p. 50-69.

WOLFF Etienne, « Pétrarque et Boccace lecteurs des Métamorphoses d'Apulée », dans BOST-POUDERON Cécile et POUDERON Bernard, *La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Age au début de l'époque classique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, p. 101-109.

ZIOLKOWSKI Jan, *Fairy Tales from Before Fairy Tales. The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007.

ZIOLKOWSKI Jan, « Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 123, n°490, 2010, p. 377-397.

ZIPES Jack, « Cross-Cultural Connections and the Contamination of the Classical Fairy Tales », dans ZIPES Jack, *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, New-York, Norton, 2001, p. 845-879.

ZIPES Jack, « The Changing Function of the Fairy Tale », dans *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, 1 janvier 2009, p. 7-31.

ZIPES Jack, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2012.

8. Table des matières

1. Introduction	1
a) L'homme et l'animal aux XVI ^e et XVII ^e siècles	2
<i>La littérature foisonnante sur l'animal</i>	<i>2</i>
<i>Un style littéraire à part : le conte</i>	<i>6</i>
b) L'Europe, la France et l'Italie des XVI ^e et XVII ^e siècles.....	8
c) Sources	11
<i>Giovan Francesco Straparola, Le piacevoli notti</i>	<i>11</i>
<i>Giambattista Basile, Lo cunto de li cunti</i>	<i>15</i>
d) Problématique et champs historiographiques	19
2. Le conte : ses origines, ses particularités, sa complexité.....	24
a) L'origine des contes	25
b) La tension entre l'oral et l'écrit	29
c) Un genre impossible à cerner ?	34
<i>Une histoire du conte littéraire</i>	<i>34</i>
<i>Les caractéristiques du conte</i>	<i>43</i>
3. Les discours modernes sur l'humanité et l'animalité	49
a) Le discours de raison : une défense de la supériorité de l'humanité	50
<i>L'origine antique et chrétienne</i>	<i>50</i>
<i>Le symbolisme médiéval et moderne</i>	<i>52</i>
<i>Un exemple du discours de raison dans les contes : l'homme bestial</i>	<i>55</i>
<i>Les ambiguïtés, les failles du discours de raison et le courant thériophile</i>	<i>59</i>
b) L'usage de la métaphore animale dans les contes : observer les bêtes pour comprendre le monde	63
c) La figure dissidente de l'animal humanisé : une subversion de l'orthodoxie	68
<i>L'animal qui parle la langue des hommes</i>	<i>69</i>
<i>L'homme qui parle la langue des animaux</i>	<i>72</i>
4. Les métamorphoses animales dans les contes	76
a) Enjeu moderne de la métamorphose : la réalité remise en question.....	77
<i>Lectures nouvelles d'Ovide et Apulée : de l'allégorie à la réalité.....</i>	<i>77</i>
<i>La magie, la sorcière et le loup-garou : des univers partagés sujets à débat.....</i>	<i>81</i>
b) Les métamorphoses dans les contes	88
<i>Une punition : Face de Chèvre</i>	<i>89</i>
<i>Une échappatoire : L'Ourse.....</i>	<i>94</i>
<i>Une révélation : Le roi porc.....</i>	<i>101</i>

c)	La métamorphose comme symptôme d'un monde en perte de repère : dynamiques baroque, univers carnavalesque	108
5.	Les monstres hybrides dans les contes.....	115
a)	Le monstre moderne : succès populaire et littéraire d'une figure en mutation	116
b)	Le monstre dans les contes : personnalisation de l'homme bestial et critique sociale	122
	<i>L'homme sauvage chez Straparola : valoriser la vie sauvage.....</i>	<i>123</i>
	<i>L'ogre chez Basile : l'envers de l'homme civilisé.....</i>	<i>129</i>
	<i>Le satyre dans le conte de Constantin : dénoncer l'hypocrisie moralisatrice.....</i>	<i>134</i>
c)	Le monstre <i>trickster</i> : la frontière comme espace de critique sociale	138
6.	Conclusion	143
a)	Le conte comme espace de dialogue	143
b)	La frontière homme/animal dans le conte, porteuse de critiques sociales	144
c)	L'identité humaine face à l'animal dans le conte, révélatrice d'angoisses existentielles	146
d)	Le conte comme opportunité d'évasion	148
7.	Bibliographie.....	149
a)	Sources	149
	<i>Sources imprimées.....</i>	<i>149</i>
	<i>Sources éditées</i>	<i>150</i>
b)	Travaux.....	151
	<i>Instruments de travail.....</i>	<i>151</i>
	<i>Monographie</i>	<i>152</i>
8.	Table des matières	169

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial