UNIVERSITÉ
RENNES 2

# La Métamorphose asinienne dans la littérature, entre symbolisme et didactisme

## *L'Âne d'Or ou les Métamorphoses* d'Apulée (II^e siècle ap. J. -C.)

## « Peau d'Âne » de Charles Perrault (1697)

## *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi (1881)

## *Midas* de Mary Shelley (publication posthume en 1922)

Mémoire de Master de Littérature générale et comparée

présenté par Romane PROUFF

sous la direction de Mme Audrey GIBOUX

Soutenance le 25/05/2021

devant un jury constitué de Mme Anne TEULADE et Mme Audrey GIBOUX

Université Rennes 2

Années universitaires

2019-2020

2020-2021

UNIVERSITÉ
RENNES 2

# La Métamorphose asinienne dans la littérature, entre symbolisme et didactisme

## *L'Âne d'Or ou les Métamorphoses* d'Apulée (II^e siècle ap. J. -C.)

## « Peau d'Âne » de Charles Perrault (1697)

## *Les Aventures de Pinocchio* de Carlo Collodi (1881)

## *Midas* de Mary Shelley (publication posthume en 1922)

Mémoire de Master de Littérature générale et comparée

présenté par Romane PROUFF

sous la direction de Mme Audrey GIBOUX

Soutenance le 25/05/2021

devant un jury constitué de Mme Anne TEULADE et Mme Audrey GIBOUX

Université Rennes 2

Années universitaires

2019-2020

2020-2021

# Remerciements

En premier lieu, je souhaite adresser de sincères remerciements à ma directrice de mémoire, Mme Audrey Giboux, dont les conseils et la bienveillance ont guidé ma rédaction qui, de braire, s'est faite plus universitaire. Sa précision et son soutien m'ont permis non seulement de définir mon sujet dès les premiers temps du Master, mais surtout d'appréhender ce travail de manière rigoureuse et ordonnée, ce dont j'avais grandement besoin au cœur de ces deux années troublées.

J'aimerais également remercier Mme Anne Teulade, membre du jury de ce mémoire, pour l'attention et le temps qu'elle accordera à cette étude qui, à défaut de rendre justice aux ânes, espère, du moins, traduire leurs discours littéraires.

Je salue également les enseignant.e.s du Master LGC, en particulier Mme Gaëlle Debeaux, pour leur énergie, leur volonté et leur soutien, qui ont su réconforter, stimuler et inspirer nos âmes bâtées d'étudiant.e.s.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et mes amis, tout spécialement mes parents et grands-parents, Melissa, Dwayne, Charlotte, Sophie et Rébecca, qui m'ont toutes et tous soutenue pendant ces mois de recherche et de rédaction, qui furent plus ou moins évidents pour moi. Pour avoir su m'écouter, me remonter le moral ou affronter mes humeurs en général, je vous tire à tout.e.s mon bonnet d'âne !

# INTRODUCTION

« Écouter la façon dont l'homme fait hi-han ! », s'écriait l'âne Patience, dans le poème de Victor Hugo, *L'Âne* (1880). Car à courir après le savoir et la connaissance, l'être humain se fait parfois plus bête que ces animaux dont il méprise la nature, dont il prétend orgueilleusement s'être émancipé. Ainsi que Kant face à Patience[1], c'est du discours d'un âne, peut-être, que l'humain devrait tirer de véritables enseignements.

**Une histoire de métamorphose**

Le motif de la métamorphose est un sujet particulièrement riche en interprétations, ancré dans les traditions religieuses et culturelles des plus anciennes civilisations humaines. Intimement liée aux croyances et aux fantasmes des peuples quant à quelque(s) puissance(s) supérieure(s), la métamorphose est associée aux pouvoirs du divin, qui dépassent de fait celui de l'homme. Elle suppose en effet un surpassement d'une condition initiale (*meta* signifie « après », en grec), entraînant une modification formelle du corps (*morphê*[2], la forme), pour permettre l'adaptation à une nouvelle condition, à une nouvelle nature. Si l'on omet les métamorphoses naturelles telles que celle de la chenille en papillon, seuls des êtres aux capacités littéralement « sur-humaines » peuvent s'adonner à ce phénomène.

La religion étant le cœur spirituel des premières civilisations, les premiers récits transmis et entendus par les peuples sont, de fait, d'ordre cosmogonique et théogonique. Évoquer le divin, c'est évoquer des puissances surnaturelles et surhumaines, dotées de capacités tout aussi extraordinaire :

> à côté des êtres enfermés dans leur identité et coulés dans leur forme, l'imagination […] fait surgir dans des démarches compensatrices, des êtres exceptionnels doués d'une puissance extraordinaire qui se manifeste d'abord par leur pouvoir de se métamorphoser. La capacité de métamorphose est donc l'une des clés de la mythologie et l'un des ressorts les plus profonds de

1 Victor HUGO, « L'Âne » [1880], *Le Pape. La Pitié suprême. Religions et Religion. L'Âne*, Paris, éd. Paul Ollendorff et Albin Michel, Imprimerie nationale, « Œuvres complètes de Victor Hugo Poésie IX », 1929.

2 Isabelle JEUGE-MAYNART (dir. générale), « Métamorphose », *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2015, p. 729.

son inspiration.[1]

Le concept intervient donc assez tôt dans les consciences individuelles par le biais de l'apprentissage cultuel et, bien qu'il n'apparaisse que comme un détail de la puissance divine, il intègre néanmoins les fantasmes de l'homme quant au surnaturel.

La métamorphose permet donc un changement, un dépassement de condition. Dans cette optique, elle est souvent considérée comme une médiation, un passeport entre les mondes : puisque l'homme et le divin ne partagent pas le même plan existentiel (et temporel) ou ne peuvent se rencontrer directement (les Grecs[2], par exemple, pensaient que leurs divinités vivaient à une époque ancienne, antérieure à leur civilisation, où elles pouvaient donner libre cours à leurs prodiges), la métamorphose, comme phénomène surnaturel (littéralement, de dépassement de la nature), est donc le biais par lequel l'humanité et le divin peuvent se rencontrer sans bouleverser l'ordre établi (dans l'univers du mythe). Le maître en la matière est notamment Zeus, roi de l'Olympe, qui, pour séduire les nombreuses humaines dont il s'est épris, use – et abuse – de métamorphoses : il se change ainsi en pluie d'or pour Danaé, en taureau blanc pour Europe ou encore en cygne pour Léda. Mais s'il n'hésite pas à se transformer lui-même, il soumet parfois ses propres conquêtes à la métamorphose, comme lorsqu'il change Io en génisse pour la protéger de la jalousie d'Héra, son épouse. Avec le roi des dieux grecs, « tout se passe comme si la puissance de la métamorphose se trouvait intimement liée à la notion de fécondité »[3], sinon à la sexualité – une idée qui se retrouve dans certains des textes du corpus de cette étude. Hormis Zeus, un autre personnage mythique est également connu pour les métamorphoses qu'il fait subir à ses visiteurs, parmi lesquels, notamment, les infortunés compagnons d'Ulysse : la déesse ou magicienne Circé, qui a recours à potions et drogues pour provoquer la transformation. La métamorphose devient alors un outil de contrôle et de recréation du monde, « dans la mesure où elle permet de se rendre maître d'autrui en changeant sa forme. Métamorphoser un être, c'est lui ravir une individualité jusqu'alors inaccessible »[4].

De fait, la métamorphose apparaît comme l'œuvre du divin et un moyen de maîtriser l'humanité. Qu'elle soit un moyen de parvenir à ses fins, une protection, une punition ou une malédiction, elle ouvre une porte entre les mondes des dieux et des hommes. Comme un pied-de-nez à cette nature dépassée par des puissances divines, les formes de métamorphose sont souvent

1 Maryvonne Perrot, *L'Homme et la métamorphose*, Paris, Les Belles lettres, « Publications de l'Université de Dijon », 1979, p. 25.

2 Dans son ouvrage *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* de 1983, Paul Veyne prend l'exemple de cette civilisation et affirme qu'elle considérait que les exploits et les acteurs de leurs mythes « se passaient « avant », durant les générations héroïques, où les dieux se mêlaient encore aux humains » (Paris, Le Seuil, « Points essais », 2014, p. 29). Cette époque mythique et révolue dresse néanmoins une barrière entre le monde des humains et celui des dieux, sans toutefois empêcher les premiers de croire en l'intemporalité et en l'omnipotence des seconds.

3 Maryvonne Perrot, *L'Homme et la métamorphose*, *op. cit*., p. 27.

4 *Ibid*., p. 43.

végétales (on pense à Daphné, changée en laurier pour échapper à Apollon), mais surtout animales. Car s'il est un monde que l'homme côtoie de bien plus près que celui des dieux (si l'on admet qu'il existe), c'est bien celui de l'animal et de la nature en général, dans lequel les hommes puisent leurs ressources et leurs inspirations. Le rapport – et la différenciation – entre homme et l'animal est également un questionnement des plus anciens, qui prend sa source dans les premières manifestations d'intelligence humaine. L'on convient généralement que ce qui écarte l'homme de l'animal, c'est sa faculté d'exprimer ses pensées en paroles et d'agir volontairement, consciemment sur son environnement. L'animal est ainsi renvoyé à la nature la plus pure, dans la mesure où il ne suit d'autre logique que celle de ses instincts primaires. La métamorphose animale d'un être humain semble *a priori* régressive, puisque cela prive l'individu de ses capacités d'expression, de son identité première et de fait, de tout ce qui fait de lui un homme. Cette transformation apparaît donc comme un véritable retour à la nature et, à moins d'être désirée, elle est rarement appréciée par l'individu qui y est soumis.

Car l'être humain est également doué d'orgueil : il est capable de se penser et de se penser dans son environnement, de renvoyer une image motivée de sa personne. Il possède une capacité de jugement, sur ses semblables et sur lui-même, ce qui le distingue davantage du règne animal. Une métamorphose involontaire le priverait d'assurer la défense de sa propre image ou de sa place dans le monde des hommes. Bruno Bettelheim affirme ainsi qu'« on ne devient une personne qu'en se définissant par rapport à une autre personne »[1] ; si l'altérité est un critère de définition ou de reconnaissance de l'humanité, la métamorphose – qui altère l'apparence physique – peut apparaître non seulement comme une contrainte et une humiliation pour l'individu, mais incarner son exil de la communauté des hommes.

Comme les premiers récits portent sur la création de l'univers et les vies des dieux, les premiers écrits – et, de fait, les premières formes de littérature – immortalisent ces histoires surnaturelles et surhumaines. Parmi les œuvres théogoniques les plus célèbres, un long poème du latin Ovide, écrit au I^er^ siècle (ap. Jésus-Christ), s'attache à décrire les nombreuses métamorphoses qui ponctuent les mythologies grecques et romaines, poème nommé à juste titre : *Métamorphoses*. Cette œuvre phare de la littérature antique a traversé les siècles et s'illustre désormais comme l'une des références littéraires majeures en matière de mythologie, et en particulier de ce motif de l'imaginaire fantaisiste. C'est donc – en partie – grâce à Ovide que le *topos* de la métamorphose a pu prendre son élan dans la littérature et s'émanciper peu à peu du registre religieux auquel elle est initialement attachée.

1 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, p. 330.

**Une question d'âne**

La métamorphose permet donc l'évolution physique d'un état, d'une apparence initial(e) à un(e) autre. Comme nous l'avons évoqué plus tôt, ces transformations peuvent être aussi originales que variées : de Circé, qui transforme les compagnons d'Ulysse en cochons, à Zeus, qui passe du cygne au taureau – comme du coq à l'âne –, nombreuses sont les formes que peuvent prendre les métamorphosés. La plupart sont humiliantes, d'autres, gratifiantes, mais toutes confèrent une symbolique à la forme animale sous laquelle l'esprit s'est retranché.

Et l'homme, en quête de repères et d'appréhension de son univers, a souvent cherché à accorder aux êtres vivants une signification qui dépasse leur nature même. Ainsi, le lion est un symbole de force et de noblesse quand l'agneau illustre l'innocence. C'est une projection de lui-même que l'homme cristallise sur la figure animale ; il tend ainsi à s'approprier (dans une logique d'anthropomorphisme) cette forme de vie qui lui demeure étrangère.

Dans ce sens, la métamorphose animale incarne les mouvements de l'âme humaine. Et si Lycaon peut se plaindre de sa punition, il est toujours plus gratifiant d'être changé en loup qu'en cochon. Il est une forme particulière de métamorphose qui fut plusieurs fois reprises dans diverses œuvres littéraires et qui étonne par la symbolique ambivalente accordée à l'animal intéressé : l'âne.

En effet, les siècles passant et le regard évolutif de l'homme sur son univers n'ont pas épargné le baudet et ont fait peser sur son dos autant de charges que de symboles. Toutes les croyances ont apporté leur lot de significations : en Égypte, l'âne rouge est l'une des entités les plus redoutables qu'un défunt puisse croiser dans son voyage vers le pays des morts, tandis qu'en Inde, il est le compagnon de funestes divinités telles que Nairrita (le gardien du domaine des morts) ou encore Kâlarâtrî, forme négative de Dêvi, l'une des grandes déesses (bienfaisante) du panthéon hindou ; dans l'ésotérisme ismaélien, l'âne de Dajjâl symbolise la diffusion de l'ignorance et de l'imposture ; et alors qu'il est auprès du Christ à sa naissance, l'âne est toutefois associé à Satan et à la luxure, instinct primaire de l'homme. Il demeure néanmoins un animal sacré au sein de certains cultes : il est notamment associé à Dionysos pour être le porteur de l'une de ses reliques cultuelles ; et était souvent sacrifié lors de célébrations en l'honneur d'Apollon. L'art de la Renaissance a également contribué à dépeindre l'âne sous des traits négatifs, faisant de lui l'allégorie du découragement spirituel, de la paresse, de la stupidité, de l'entêtement, de l'incompétence, etc. Un tableau bien moins négatif est en revanche dressé pour la femelle de l'âne. En effet, l'ânesse est d'abord la monture de Marie (lors de sa fuite en Égypte), puis celle du Christ (lorsqu'il arrive à Jérusalem, avant l'épisode de la Passion) ; elle symbolise en outre l'humilité, la paix, la patience et la pauvreté. Richard de Saint-Victor déclare même que « l'homme a besoin de comprendre le sens

donné à l'ânesse, afin de pénétrer dans l'humilité, en devenant vil à ses propres yeux »[1]. Le petit de l'ânesse (l'ânon) est lui-même le symbole de l'humiliation[2].

Il est souvent retenu qu'en tant que bête de somme, l'âne relève de la nature la plus terrestre. Le manque d'éducation qui touchait les milieux agricoles d'autrefois semble avoir déteint sur l'image de l'âne, ce qui est bien utile pour expliquer son caractère têtu, borné – son cousin le cheval n'est-il pas plus élégant et plus prompt à obéir ? Traînant ses sabots dans les champs et les campagnes, le baudet serait ainsi au paysan ce que l'étalon, coursier de chasses, de balades et de parades, est au courtisan. Le parallèle entre les deux animaux a souvent été dressé et coloré de symboles par des auteurs de tous horizons, notamment par le fabuliste français Jean de La Fontaine (dans « Le Cheval et l'âne », de 1668, par exemple).

La symbolique accordée à l'âne n'est donc pas univoque, n'étant ni tout à fait positive, ni tout à fait négative. Associée à la métamorphose, elle apporte de nombreux questionnements sur l'homme, l'animal lui-même et l'esprit. Mais les transformations asiniennes sont ponctuelles dans l'histoire littéraire ; les œuvres qui reprennent ce motif sont relativement récentes et le mobilisent généralement comme un détail au sein d'une intrigue à la problématique plus générale. L'intérêt de la forme asinienne est souvent effacé sous le caractère punitif ou humiliant de la métamorphose, et le souci du métamorphosé est moins de comprendre la raison pour laquelle il est ainsi transformé que de remédier à cette condition contraignante.

**La métamorphose asinienne à travers l'histoire et la littérature**

Les mythes et les croyances religieuses se trouvent au fondement des sociétés humaines et, de fait, de leurs créations artistiques et littéraires. Les religions de toutes les époques et de toutes les origines (qu'elles soient grecques, romaines ou encore chrétiennes) croient en la puissance inégalable et surnaturelle de leur(s) divinité(s) ; la métamorphose comptant parmi ces capacités, les premières évocations littéraires de ce sujet sont, de fait, associées au thème de la religion, des croyances.

Lorsque cette manifestation de la puissance du divin se destine à un humain, qu'elle apparaisse comme une contrainte ou une malédiction, la problématique qu'elle entraîne se porte davantage sur la question « pourquoi ? » que sur celle de « comment ? ». Car au sein d'un texte littéraire, aucun élément aussi fort qu'une transformation n'est dispensé de signification, ni

1 Richard de Saint-Victor, *De gemino paschate* [1062-1064], 196, et Richard de Saint-Victor, Jean Chatillon, William-Joseph Tulloch, *Sermons et opuscules spirituels* [1951], *cf.* l'article de Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Âne (ânesse) », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, « Bouquins », 1982, p. 41-43.

2 Remarques tirées de l'article de Jean Chevalier et d'Alain Gheerbrant, « Âne (ânesse) », *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 41-43.

d'enseignement : celui qui y est soumis est, de fait, le premier à en retenir quelque leçon ; quant au lecteur, le témoin direct du phénomène, il apprend également de l'aventure du personnage. Ainsi, dans *L'Âne d'or*, lorsque Lucius recouvre son apparence humaine, le prêtre qui lui a porté secours l'encourage à rejoindre le culte religieux d'Isis : « une fois devenu esclave de la Déesse, c'est alors que tu savoureras pleinement le bienfait de ta libération »[1] ("Nam cum coeperis deae seruire, tunc magis senties | fructum tuae libertatis"[2]), lui dit-il ; Pinocchio, de son côté, s'exclame avec enthousiasme : « Comme j'étais ridicule quand j'étais un pantin ! Et comme je suis heureux d'être devenu un petit garçon comme il faut ! »[3] ("Com'ero buffo, quand'ero un burattino ! e come ora son contento di essere diventato un ragazzino perbene !…"[4]). Le corps que l'on pourrait qualifier d'intermédiaire, entre l'état initial et l'état final (d'après métamorphose), est le lieu de l'expérimentation et, parallèlement, de la pénitence. Les sujets qui y sont soumis n'en sont libérés que lorsque leur parcours initiatique s'achève (c'est le cas de Lucius), que la Fortune leur sourit (comme à Peau d'Âne), ou que des leçons personnelles sont tirées (l'on pense à Pinocchio et à Midas) ; mais tous sortent plus sages et plus mûrs de leur aventure. La métamorphose possède donc une dimension didactique : elle interroge l'intériorité du transformé, porte des questionnements moraux et sociaux, et problématise également le rapport de l'homme à l'animal.

Quand il s'agit d'une transformation en âne, le ton est davantage à la punition qu'à la glorification. Les nombreuses symboliques accordées à l'animal n'y sont pas étrangères. La métamorphose associe donc deux êtres (l'homme et l'âne), porteurs tous deux de significations culturelles distinctes. Il s'agit, pour l'homme, de s'adapter à sa nouvelle condition ; et cette question de l'adaptation est également porteuse d'une dimension didactique.

Si ce motif relève de l'imaginaire et non de la réalité, il témoigne néanmoins d'une réflexion de l'homme sur sa condition et ses propres capacités. Une métamorphose asinienne perçue, malgré l'ambivalence de la symbolique, de manière généralement négative, entraîne donc le sujet à porter un nouveau regard sur lui-même, sa nature et son environnement.

Il n'est pas rare de retrouver le motif de la métamorphose en art, son esthétique merveilleuse permettant aux artistes de déployer leur savoir-faire, d'amuser, d'horrifier ou de faire rêver les spectateurs de leurs œuvres. En peinture comme en sculpture, le thème est souvent mobilisé dans la mise en image ou matérialisation de mythes antiques ; l'on peut évoquer la sculpture du Bernin, *Apollon et Daphné* (1622-1625), qui reprend l'épisode de la transformation de la nymphe en laurier

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, Paris, Les Belles-Lettres, « Classiques de poche », 2007, p. 487.
2 *Ibid.*, p. 486.
3 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], présenté par Jean-Claude Zancarini, trad. de l'italien par Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, « Littérature et civilisation », 2001, p. 315.
4 *Ibid.*, p. 314.

pour échapper au dieu (relaté dans le livre I des *Métamorphoses* d'Ovide), représentant, comme pris sur le fait, le processus de métamorphose ; le tableau de Gérôme, *Pygmalion et Galatée* (1890), illustre picturalement la métamorphose de l'œuvre du sculpteur Pygmalion, une jeune femme qui de pierre devient de chair (épisode également narré dans le livre X des *Métamorphoses* d'Ovide). Jusqu'au XX$^{e}$ siècle, la matière antique est encore l'un des sujets privilégiés de la représentation en art, et si le motif général de la métamorphose est récurrent, celui, plus particulier, de la transformation asinienne est rare (l'on trouve quelques représentations de Midas avec ses oreilles d'âne, comme dans le tableau du *Jugement de Midas*, de Jacob Jordaens peint au XVII$^{e}$ siècle et reprenant également l'œuvre d'Ovide). Avec l'avènement du cinéma et ses nouveaux modes de représentation, les sujets des œuvres cinématographiques, prenant leur élan sur la littérature, se diversifient rapidement. Le motif de la métamorphose asinienne, porté par les intrigues littéraires (et mythiques) auxquelles elle est associée, est alors importé de la littérature vers le cinéma : en 1940, les studios de la *Walt Disney Productions* adaptent *Les Aventures de Pinocchio* de Collodi (en un film simplement nommé *Pinocchio*) et prennent la liberté de n'illustrer qu'une métamorphose partielle du pantin en âne qui, contrairement à son compagnon Lumignon qui se change totalement en ânon, ne voit qu'une queue et de longues oreilles lui pousser – lesquelles ne sont pas sans rappeler la transformation partielle de Midas. Parce qu'il est issu de textes littéraires précis et qu'il n'en est, plus ou moins, que détail, le motif de la métamorphose asinienne s'émancipe difficilement dans les arts, n'étant mobilisé que dans le cas d'illustrations ou d'adaptations des œuvres auxquelles il est associé – et sans être jamais vraiment interrogé par les représentations.

Ce thème semble donc propre au domaine littéraire : du mythe antique au théâtre, en passant par le conte moral et le feuilleton pour enfant, la métamorphose asinienne voyage à travers les époques, les mouvements et les genres. Mais si l'on considère les différentes manières dont les œuvres du corpus mobilisent le *topos*, on relève bon nombre de similitudes laissant supposer qu'il pourrait être – sinon une règle littéraire aux conditions malléables mais indispensables – issu d'une source lointaine réinventée au fil des siècles : le mythe – ou du moins, la matière antique. Si l'on pense à l'histoire de Midas (en se situant dans la tradition occidentale) relatée par Ovide dans ses *Métamorphoses*, une autre œuvre fait figure de référence en matière de transformation asinienne : *L'Âne d'or* d'Apulée. En considérant les œuvres du corpus à travers le prisme de ces sources initiales, en mobilisant des études de mythocritique permettant d'éclairer le récit mythique et de développer un terreau d'analyse applicable – autant que possible – aux œuvres plus récentes, l'on tâchera de relever les échos plus ou moins forts entre chaque métamorphose du corpus et d'estimer la vivacité de la matière antique dans la littérature de l'époque contemporaine. Cette démarche conduira ainsi à interroger le caractère intemporel – ou non – des leçons que les récits mythiques

peuvent véhiculer, et leur pertinence dans les œuvres plus modernes.

Il s'agira donc d'analyser les raisons et enjeux du motif de la métamorphose asinienne en littérature, en prenant en compte les éléments sociaux, culturels et historiques au sein desquels il survient. L'on étudiera ainsi la mobilisation de ce *topos* au sein de *L'Âne d'or* (ou *Les Métamorphoses*) d'Apulée, rédigé au II^e^ siècle après Jésus-Christ, au commencement de la littérature romanesque et merveilleuse ; dans le conte « Peau d'Âne », rédigé par Charles Perrault en 1694, dans le contexte de la querelle des Anciens et des Modernes ; dans le roman pour enfant *Les Aventures de Pinocchio*, publié pour la première fois en 1881 par Carlo Collodi ; et au sein de la pièce de théâtre *Midas* de Mary Shelley, publiée de manière posthume en 1922, mais écrite dans le contexte littéraire du romantisme (de la fin du XVIII^e^ siècle jusqu'au milieu du XIX^e^). De fait, chaque œuvre s'inscrit dans différentes aires géographiques, allant de la Grèce antique à la France de l'époque moderne, ainsi qu'à l'Italie et l'Angleterre de l'époque contemporaine. Il s'agira également d'étudier les liens d'intertextualité entre chaque œuvre et d'interroger les similitudes symboliques et (ou) esthétiques entre les différentes représentations de métamorphose asinienne. La portée didactique et initiatique du *topos* sera mise en valeur (posant également la question du lectorat visé par les œuvres), et associée à des thématiques liées aux motivations de chaque métamorphose (les plaisirs matériels, sensibles, la magie, etc).

**La métamorphose asinienne selon Apulée, Charles Perrault, Carlo Collodi et Mary Shelley**

Commençons par aborder le roman le plus ancien du corpus, celui qui présente certainement la métamorphose asinienne la plus célèbre de l'histoire littéraire : *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* (*Asinus Aureus* en latin) d'Apulée (ou Lucius Apuleius). L'auteur naît en 125 après Jésus-Christ, à Madaure, en Afrique. À l'époque, Carthage rayonne sur le monde méditerranéen ; Apulée y fait de brillantes études de rhétorique. Mais plutôt qu'à la justice ou à la politique, c'est à la littérature qu'il aspire. Il entreprend un voyage à Athènes, où il se laisse charmer par la culture grecque et apprend la philosophie aux côtés des néo-platoniciens. Également fasciné par la magie et les rites mystiques, il se forge une réputation de thaumaturge et de magicien – qui lui coûte d'ailleurs un procès pour envoûtement sur veuve fortunée[1]. Jean-Louis Bory déclare, dans la préface de l'édition Gallimard « Folio classique » (1975) de l'œuvre, que « c'est à ce mélange de philosophie et de magie, et à l'étroitesse de la distance qui sépare la première de la seconde, que *L'Âne d'or* doit d'exister »[2]. Apulée situe son intrigue en Grèce et met en scène Lucius, un jeune aristocrate, qui voyage de par le

1 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [II^e^ s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, préf. de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 18.

monde grec et fait un jour la connaissance de Photis, la servante d'une puissante sorcière. Désirant connaître et maîtriser les mystères de la magie, Lucius séduit Photis dans le but d'accéder aux savoirs de sa maîtresse. C'est ainsi qu'un soir, la jeune femme lui permet d'assister à une métamorphose en hibou de la sorcière, qu'ils espionnent donc à son insu. Après son envol, Lucius, émerveillé, exprime son propre désir de se métamorphoser. Malgré les mises en garde de Photis, il parvient à la convaincre de dérober l'onguent qui permet la transformation. Mais la jeune femme se trompe de potion et celle qu'elle donne à Lucius le change non pas en oiseau, mais en âne. Dès lors, le héros vit une succession d'aventures et de péripéties ; il voit le monde des hommes à travers ses yeux d'âne, maudit d'abord sa condition, avant de devoir finalement s'y soumettre. Après plusieurs mois de tribulations, il finit par recouvrer sa forme humaine initiale en avalant des roses (remède à la métamorphose) lors d'une cérémonie consacrée à la déesse égyptienne Isis. Pour exprimer sa gratitude, Lucius s'initie au culte de la divinité jusqu'à en devenir un prêtre. L'œuvre est ponctuée de comique de situation, imprégnée d'humour lubrique et grivois ; et si la magie est, certes, très présente, l'influence de la philosophie semble concourir de manière plus ténue à la dynamique de ce fantasque univers.

Dans les *Métamorphoses*, Ovide relatait la transformation partielle du roi Midas en âne, qui, puni par Apollon pour avoir préféré à sa musique celle du dieu Pan, se voit pousser de longues et laides oreilles poilues[1]. Écrit au I^er^ siècle après Jésus-Christ, ce texte présente sans doute le premier cas de métamorphose – partielle – d'un homme en âne au cœur d'un recueil de récits dédiés aux vies des divinités grecques. Un siècle plus tard, dans une fiction de type plus réaliste (pouvons-nous dire plus terre-à-terre), Apulée fait d'une métamorphose asinienne totale le cœur de son intrigue. Selon Véronique Gély-Gherida, si, souvent, « on lit Apulée à la lumière des *Métamorphoses* d'Ovide »[2] (le premier ayant emprunté à son prédécesseur « une technique narrative, celle de l'utilisation d'un récit cadre, au sein duquel viennent s'insérer des récits secondaires »[3]), *L'Âne d'or*, en tant que matière antique, sera considéré, au sein de cette étude, comme la première référence du *topos* de la métamorphose asinienne. De fait, s'il n'en est pas le précurseur, il le mobilise dans son intégralité – quand le motif n'est qu'un détail partiel dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Le voyage initiatique que présente Apulée s'inscrit, en outre, au sein de la thématique didactique du thème de la métamorphose, lui-même mobilisé dans un contexte narratif réaliste – *L'Âne d'or* étant célébré pour son caractère de chronique de la vie quotidienne et campagnarde de la Grèce du II^e^ siècle après Jésus-Christ.

1 Ovide, *Les Métamorphoses* [I^er^ s. ap. J. -C.], éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992, p. 355 à 357.
2 Emmanuel Bury, *Lectures d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 479.
3 *Ibid*., p. 480.

La seconde œuvre étudiée est un conte publié par Charles Perrault en 1694 : « Peau d'Âne ». Avant d'aborder le cas particulier de ce récit, présentons tout d'abord son auteur[1] : né le 12 janvier 1628 et mort le 16 mai 1703 à Paris, il est le dernier enfant d'une fratrie de sept. Il connaît une éducation digne d'un jeune homme de la bourgeoisie et se met à écrire dès son plus jeune âge. Durant ses études, il excelle particulièrement en philosophie et témoigne d'un esprit vif, parfois rebelle. Grâce à son *Discours sur l'acquisition de Dunkerque* (1663), il intègre la « Petite Académie » du ministre Colbert (qui deviendra, en 1701, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), et entre alors au service du roi Louis XIV. Il écrit tout au long de sa vie, prenant position dans la querelle des Anciens et des Modernes pour ces derniers, se faisant ainsi l'adversaire de Boileau, partisan des premiers. À une époque où les contes font encore partie de la tradition orale des chaumières et des salons, Perrault fait figure de précurseur en les déplaçant dans les librairies, avec la parution, en 1691 de « Griselidis ». Soucieux de la question de l'éducation des enfants, l'auteur se laisse charmer par la forme et la puissance didactique du conte. Il publie l'édition originale de « Peau d'Âne » en 1694, dans un recueil comprenant des rééditions de « Griselidis » et des « Souhaits ridicules ». Ces trois premiers contes seront les seuls écrits en vers, forme pourtant privilégiée par le conteur. Précisons que l'intrigue de « Peau d'Âne » n'a pas été inventée par Perrault : l'auteur n'a immortalisé que sa propre version de ce conte ancien (qui daterait du Moyen Âge). Il situe ainsi son intrigue à une époque imprécise, dans un royaume indécis gouverné par « le plus grand [roi] qui fut sur Terre »[2], amoureux des vertus et des arts, plus encore de sa reine, avec qui il eut une unique fille. Ce roi possède un âne qui fait sa fortune : de fait, le crottin de l'animal est d'or. Mais lorsque la reine vient à mourir, le roi plonge dans une inconsolable tristesse. Il lui faut se remarier et la seule femme qu'il trouve à son goût est sa propre fille. Horrifiée par l'idée de l'inceste, l'Infante va trouver sa Fée Marraine et implore son aide. La Fée lui conseille – heureusement – de rejeter la demande en mariage du père, à moins qu'il ne satisfasse la condition de lui faire confectionner une « robe qui soit de la couleur du Temps »[3]. Contre toute attente, le roi accède à sa demande. La Fée n'abandonne pas et enjoint la princesse à réclamer un habit qui « soit couleur de la Lune », puis un autre « couleur de Soleil »[4]. Le roi surpasse leurs attentes et fait réaliser chacune des deux robes. Désespérée, la princesse finit par réclamer la peau de l'âne aux écus d'or, et se la voit également offrir. Encouragée par sa marraine, la princesse revêt la peau et fuit le royaume. Elle trouve refuge dans une métairie où elle est engagée pour effectuer les corvées. Un jour où le prince du royaume chasse alentour, il l'aperçoit et est aussitôt charmé par sa beauté. Malade d'amour, il

1 D'après la préface de l'édition des *Contes* [1697] de Charles Perrault, introduction, notes & notice de Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006.
2 *Ibid*., p. 134.
3 *Ibid.*, p. 140.
4 *Ibid.*, p. 141.

exige que la jeune femme lui fasse un gâteau ; Peau d'Âne s'exécute et ce faisant, laisse échapper son anneau dans la pâte. Le prince le découvre et promet d'épouser la première femme du royaume au doigt de laquelle l'anneau pourrait être passé. Après les essais et échecs des nombreuses prétendantes, vient Peau d'Âne ; l'anneau lui sied comme par enchantement. Le conte se clôt sur le mariage des deux jeunes gens et les retrouvailles entre le père et la fille, après que celui-ci a renoncé à ses élans incestueux.

Si « Peau d'Âne » ne présente pas de cas de métamorphose véritable en âne, l'on peut y voir une transformation symbolique de la jeune princesse, qui glisse du statut royal à celui de paysanne, avant de retrouver sa condition initiale. La portée didactique du conte, qui comporte une morale finale, s'accorde avec cette thématique déjà mentionnée. Également, les notions de plaisirs sensibles et de richesse entrent en jeu et font écho à *L'Âne d'or*. Si Perrault s'est clairement positionné en faveur des Modernes, il n'est cependant pas étranger au corpus ancien, puisqu'il traduit en 1650 (avec son compagnon Beaurain) le livre VI de l'*Énéide*. Certes, le conte n'est pas une réécriture de *L'Âne d'or* d'Apulée, mais des similitudes entre les deux œuvres peuvent être dressées et analysées. En revanche, l'on relève de nombreux points communs avec une autre œuvre du corpus et de fait, l'auteur fut traducteur en sa langue des contes de Perrault.

Carlo Collodi, en effet, traduisit les œuvres du conteur français en italien, et sans doute a-t-il été inspiré par ces récits merveilleux lors de l'écriture de son roman de jeunesse : *Le Avventure di Pinocchio* (traduit *Les Aventures de Pinocchio*, et sous-titré *Storia di un burattino* : *Histoire d'un pantin*). Né en 1826 et mort en 1890 à Florence, Carlo Lorenzini grandit au village de Collodi (auquel il emprunte son nom d'auteur) aux côtés de son oncle et de sa tante, la modeste condition de ses parents ne leur permettant pas de l'élever. D'abord destiné à devenir prêtre, il renonce finalement à la religion pour s'intéresser à la rhétorique et à la philosophie. Alors qu'il n'a qu'une vingtaine d'années, il est enrôlé par l'armée italienne dans le contexte des révolutions de 1848. Ce n'est qu'après l'armistice du 9 août que Carlo Lorenzini entame une carrière de journaliste, s'initiant au métier au sein d'un journal satirique tenu par son frère : *Le Lampion*. Il écrit par la suite pour divers journaux, devient critique de théâtre ou encore traducteur de contes de fées français (dans un souci de renouvellement pédagogique des jeunes citoyens italiens). C'est ainsi que, le 7 juillet 1881, au sein du premier numéro du *Giornale per i bambini*, Pinocchio pointe pour la première fois le bout de son nez. Comme son nom l'indique (*Journal pour enfants*), l'hebdomadaire s'adresse à un lectorat décidément jeune et relativement aisé, comme en témoignent les personnages des histoires proposées par la revue : des enfants de noble famille, issus de fratries nombreuses, adorés par leur cortège de domestiques et plutôt gâtés qu'inquiets de leur avenir. Et c'est en cela que le petit pantin de bois se distingue de ses homologues de papier : « Pauvre (c'est peu dire), Pinocchio l'est dès son

nom même, qui rime avec « pouilleux » (*pidocchio*) »[1]. Ainsi, sculpté par le vieillard Geppetto, Pinocchio prend vie dans une petite masure et, dès ses premières friponneries, il sera question d'argent, certes, mais de survie avant tout. Car le pantin, s'il est de bois, souffre de la faim et de sa pauvre condition. Il s'échappe très tôt de la tutelle de son père pour aller s'aventurer dans la campagne toscane. Il croise sur sa route un redoutable montreur de marionnettes, des escrocs qui volent sa maigre bourse et tentent de le pendre, une fée bienveillante et maternelle ; il se fait emprisonner à la croisée des chemins, promet d'être sage et d'étudier pour devenir un « petit garçon comme il faut »[2] (“un ragazzino perbene”[3]), avant de se laisser entraîner par ses amis au Pays des jouets, où les enfants avides de plaisirs et de divertissements se changent en ânes ; il est, par la suite, vendu à une troupe de clowns puis jeté à la mer pour recouvrer sa forme de pantin ; après quoi, il se met en tête de retrouver son père et de le sauver du requin géant qui l'a avalé ; cela fait, Pinocchio retrouve avec joie son père et connaît enfin celle de devenir un véritable petit garçon.

Ce conte pour enfant est ponctué de rebondissements et de péripéties en tous genres, répondant à l'exigence de tenir les jeunes lecteurs du *Giornale per i bambini* en haleine. La métamorphose en âne semble assez secondaire parmi les diverses aventures du pantin, mais elle témoigne néanmoins de l'influence qu'ont pu avoir les contes de Perrault et leur caractère merveilleux sur l'écriture de Carlo Collodi (la présence d'une fée bienveillante en est également témoin). En outre, cette transformation se retrouve liée à la question de l'éducation et peut aussi être associée à celle de l'argent, qui est une thématique prégnante dans le texte. Enfin, relevons que Pinocchio est sujet à plusieurs métamorphoses : de la bûche de bois parlante au pantin, du pantin à l'âne, de l'âne au pantin et enfin, du pantin au bon petit garçon, le personnage serait presque à même de concurrencer Zeus en matière de transformation.

Le *topos* de la possession matérielle est également au centre de la dernière œuvre étudiée : la pièce de théâtre *Midas*, de Mary Shelley (texte publié en 1922, conjointement avec une autre pièce nommée *Proserpine*). Née en 1797 et décédée en 1851 à Londres, Mary Wollstonecraft Godwin est la fille de la philosophe féministe Mary Wollstonecraft et de l'écrivain, philosophe et politicien William Godwin. C'est ce dernier qui se charge, en grande partie, de son éducation, riche et variée, tenant tout particulièrement à ce qu'elle soit élevée en philosophe. Elle noue d'abord une longue liaison avec Percy Bysshe Shelley, poète et philosophe lui-même, qu'elle épouse finalement en 1816. Sa carrière d'écrivain commence lors d'un séjour à Genève, la même année, où elle écrit en trois jours son roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, qui fera sa renommée. Mais c'est en

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio* [1881], édité par Jean-Michel Gardair, trad. de l'italien par Nathalie Castagne (1985), revue par Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 8.
2 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit.*, p. 315.
3 *Ibid.*, p. 314.

1820 qu'elle écrit, avec le concours de son époux, les deux pièces de théâtre *Proserpine* et *Midas*, qu'elle tentera de faire publier dans un magazine pour jeunesse, mais sans succès. Ces deux pièces seront finalement publiées bien après sa mort, en 1922, par le professeur français André Koszul. Dans *Midas*, Mary Shelley reprend le mythe du personnage éponyme : le roi Midas se trouve un jour pris à parti dans un « duel » musical entre Pan et Apollon, devant décider quel interprète joue le mieux. Midas préfère Pan à Apollon, et ce dernier, pour le punir, lui fait pousser des oreilles d'âne. Cette hybridation anime le comique durant la première partie de la pièce, puis, lorsque Dionysos accorde au roi un don pour le remercier d'avoir secouru l'ivre Silène, Midas réclame le pouvoir de changer tout ce qu'il touche en or. Cette bénédiction devient par la suite une malédiction quand le roi, altérant la matière même de sa nourriture, ne parvient plus à s'alimenter. Dionysos le prend finalement en pitié et accepte de lui retirer le don. Midas, fou de joie, tire cette leçon finale : mieux vaut préférer aux richesses et possessions matérielles les cadeaux simples et vrais de la nature.

Ce récit mythique, déjà narré par Ovide dans ses *Métamorphoses* et transformé en pièce de théâtre pour enfants par Mary Shelley, met en scène une métamorphose partielle en âne, qui passe presque pour secondaire au sein du récit. Cette thématique, liée au manque de discernement de Midas lors de son jugement sur la musique des dieux, met en avant le caractère punitif de la transformation et sa dimension humiliante. Elle est également associée à celle de la richesse, de la cupidité dont fait preuve Midas, et la morale finale qui vient d'être évoquée comporte une dimension hautement didactique, convenant au public visé par l'auteure.

De fait, chaque œuvre aborde, grâce au thème de la métamorphose asinienne, différentes thématiques qui se font écho les unes aux autres (telles que la magie, le merveilleux, le souci de la richesse, l'apprentissage, l'intériorité, le jeune lectorat, etc). Parce que chaque cas de métamorphose est particulier, il est intéressant de les associer au sein d'une étude comparative, qui permettra d'en tirer des conclusions communes ou singulières. En outre, chaque texte s'inscrit dans son propre contexte littéraire et social, tout en mobilisant et adaptant des références intertextuelles d'autres époques. Grâce à un corpus secondaire de textes portant également sur la figure de l'âne, il s'agira d'interroger, en mobilisant les domaines de la philosophie, de la psychologie et de l'anthropologie, la symbolique de cet animal, son rapport à l'homme, à l'intelligence… Il s'agira également de dévoiler une signification plus ou moins générale du *topos* de la métamorphose asinienne et d'étudier sa puissance symbolique sur la littérature et l'imaginaire.

Comme évoqué plus tôt, le thème de la métamorphose en âne est généralement secondaire au sein des œuvres, relégué à une manifestation d'une puissance divine ou merveilleuse, simple phénomène punitif, imprévu et imprévisible. Les études qui se consacrent à ce fait interrogent davantage le phénomène de métamorphose que la forme asinienne elle-même. Car une

transformation est toujours porteuse de sens, mais les critiques écartent généralement l'étude de la forme pour se concentrer sur celle de l'évolution psychique du sujet. De fait, la symbolique même de la transformation n'est que rarement mise en question. Les études s'intéressent davantage aux enjeux sociaux, psychologiques, géographiques ou littéraires des œuvres, sans toujours mettre en miroir les différents cas de métamorphose asinienne pour en dégager une véritable réflexion ou problématique. Car ce que la critique tend à occulter, c'est qu'étudier l'homme à travers le prisme de la métamorphose, c'est avant tout étudier la forme prise par ladite transformation : le masque corporel animé par les mouvements de l'âme humaine.

**Passer de l'homme à l'âne... mais dans quel sens ?**

Au sein des œuvres étudiées, la figure de l'âne intervient comme résultat d'une métamorphose et est souvent associée – avec plus ou moins d'affinités – à des thèmes tels que la richesse matérielle, les plaisirs sensibles, l'apprentissage et la puissance surnaturelle (qu'elle soit merveilleuse ou divine) – autant de problématiques auxquelles l'homme doit lui-même faire face au cours de son existence, qui affectent ses choix, ses actions et ses croyances. Mobilisée par la littérature, la figure de l'âne apparaît comme le réceptacle de ces diverses interrogations de l'homme quant à son rapport au monde, à ses pairs et à lui-même – et ces caractéristiques tendraient presque à anthropomorphiser l'animal, à faire de lui un véritable double de la conscience humaine. Mais pourquoi donc humaniser à ce point l'âne qu'il en deviendrait un homme ? La conscience a-t-elle besoin de se dédoubler pour mieux se reconnaître, fût-ce dans un corps étranger ? Voici la première interrogation que soulèvera ce mémoire, celle de la nécessité de projection esthétique et d'identification symbolique de l'homme dans une enveloppe charnelle différente de la sienne.

L'on constate également que les œuvres les plus récentes (« Peau d'Âne », *Les Aventures de Pinocchio* et *Midas*) s'adressent toutes *a priori* à un lectorat jeune. Cette observation peut être liée à la question de l'apprentissage : l'enfant est un adulte en devenir, il a besoin d'expérimenter son univers pour mieux l'appréhender, car le comprendre est très difficile ; il a besoin de se reconnaître dans ce qui l'entoure, de se retrouver pour mieux maîtriser son existence. À travers les pratiques de l'écriture et de la lecture, la littérature est, depuis des millénaires, le support privilégié de l'apprentissage et le chef-lieu de la fiction, de l'imagination. Garante de pérennité, l'éducation de la jeunesse est un pilier fondamental des sociétés de toutes les époques ; parce qu'elle concourt à cette entreprise, la littérature semble, *a priori*, investie d'un rôle des plus sérieux. Dans cette optique, il semble donc curieux de découvrir, de manière plus ou moins récurrente, de grotesques figures d'hommes-ânes au sein d'œuvre destinées à la jeunesse. Ce constat conduit de fait à interroger le rôle conféré à un quadrupède à longues oreilles dans des problématiques d'apprentissage de la vie,

du monde et de l'autre. Cette interrogation peut relever d'une question plus générale : pourquoi l'âne apparaît-il de manière récurrente dans un contexte surnaturel où l'attrait pour les plaisirs sensibles et la volonté d'apprentissage sont en conflit ? Ces critères apparaissent en effet comme les conditions de l'invocation de cette figure, et l'on peut se demander si les différents sujets de la métamorphose asinienne partagent tous, à un moment donné, un même terrain psychologique propice à une transformation physique particulière. Cela sous-entendrait que la métamorphose asinienne est figée, voire prévisible puisqu'elle résulterait d'une addition de conditions connues et précises, alors même que la figure de l'âne est porteuse, comme nous l'avons vu, de nombreux sens souvent contradictoires.

Les questionnements antérieurs tendront à apporter des réponses et éléments qui pourront permettre de découvrir – ou du moins, de comprendre – pour quelles raisons l'homme peut devenir âne sur le terrain littéraire, et pour quelles autres il cesse de l'être. Il s'agira donc d'interroger et de mettre en perspective, au sein des différentes œuvre du corpus, les rapports particuliers qu'entretient la figure de l'âne avec les thématiques du merveilleux, de l'apprentissage, des plaisirs sensibles et des attraits matériels, afin d'élaborer un dernier questionnement : si la métamorphose se présente comme la métaphore esthétique du développement individuel – de l'évolution physique et psychique d'un individu –, l'âne incarne-t-il une mutation bénéfique, tendant à contribuer au bonheur du personnage métamorphosé, ou au contraire néfaste, porteuse de malheur ?

**De la chaîne de la métamorphose asinienne aux enseignements de l'âne**

Pour répondre au mieux à ces interrogations, ce travail sur la métamorphose asinienne se construira autour de deux grandes étapes de réflexions, au sein desquelles les œuvres du corpus seront mobilisées pour illustrer les différents points. Ainsi, le premier axe de réflexion s'articulera lui-même autour de deux chapitres ayant pour objet d'étude les conditions littéraires de l'émergence du phénomène de la métamorphose, de la figure symbolique (et problématique) de l'homme et de la nécessite de la récréer en la confrontant à un reflet *a priori* dévalorisant : celui de l'âne. La première étape de cette partie tendra donc à révéler les raisons de l'émergence de la métamorphose. Au sein de chaque texte, les situations narratives qui mobilisent le *topos* sont-elles toutes similaires ? L'on constate que chaque récit déploie un univers bien spécifique, qu'il s'agisse de la vie rurale grecque du II$^{e}$ siècle après Jésus-Christ, du monde merveilleux d'un conte du XVII$^{e}$ siècle, des campagnes italiennes du XVIII$^{e}$ siècle ou de l'univers mythique d'un récit antique adapté à la scène de l'Angleterre pré-victorienne. Chacun des textes ménage un univers plus ou moins imprégné par le merveilleux, où le lecteur – de toute époque – peut néanmoins reconnaître des codes moraux et sociaux relativement intemporels. Ainsi, si le cadre narratif de ces différents récits est étranger à

quelque forme de réalisme par sa dimension *surnaturelle*, merveilleuse, son ordre moral et les normes sociales représentées préservent une grande part de rationalité, qui permet ainsi aux auteurs d'émerveiller, d'intriguer le lecteur sans risquer de l'inquiéter par l'aspect trop extraordinaire du texte. Ces réalismes peuvent être portés par des descriptions précises permettant la découverte d'un monde ancien et des mœurs de ses habitants (ce que met en œuvre *L'Âne d'or* d'Apulée), par la représentation de tabous humains en général reniés par la pudeur d'une société (au sein de « Peau d'Âne », Charles Perrault illustre ainsi des élans incestueux condamnés par les bonnes mœurs), par la nature naïve et influençable – de fait inconstante – de l'enfance (que Pinocchio incarne au fil de ses aventures), ou par la représentation dissimulée de réalités sociales modernes à travers des récits antiques (Mary Shelley déploie, à travers Midas, une véritable allégorie de la société anglaise du XVIII$^{e}$ siècle). Mais ces aspects réalistes sont également mis en crise par le surnaturel en acte dans chaque récit, lequel trouble la perception du réel ménagé par la narration ou y répond en s'y opposant, en la dépassant. Ainsi, les campagnes grecques de l'Antiquité deviennent des terres foulées par les sorcières, à la réalité des pulsions refoulées s'oppose l'issue merveilleuse, laquelle se propose également pour guider un personnage enfant ou pour déployer un sous-texte critique envers des codes sociaux discriminants et néfastes. Au cœur de ces univers où règne le dualisme entre nature merveilleuse et ordre réaliste, la figure de l'homme et sa morale sont à interroger. De fait, la perception de l'humanité varie au sein de chaque texte : de l'attrait pour des forces négatives (la sorcellerie) à la fourberie, en passant par la lubricité ; de l'innocence puérile pervertie par des élans naturels refoulés à la fuite dans l'imaginaire (incarné par le merveilleux) ; de la naïveté et du charme de l'enfant à la cruauté et l'effroi du monstre ; ou encore, de la loyauté à l'orgueil démesuré, ponctué de bêtise. La figure de l'homme apparaît donc comme en flottement au cœur de ces récits, où il présente une intégrité morale tout aussi instable que le sont ces univers où réalité et surnaturel s'affrontent ou se complètent.

Dans l'élan de cette étude, le second chapitre de cette partie se penchera sur la question de la re-création de la figure humaine en littérature : au sein de chaque récit, l'homme apparaît comme problématique, en situation critique ; une évolution semble donc nécessaire pour représenter de nouveau l'homme sous un jour plus heureux. Car au début de leur aventure, les personnages ne représentent pas – ou peu – des modèles moraux pour les lecteurs. En interrogeant d'abord cette question de l'idéal symbolique humain, de la perception de cette figure dans la littérature et les mouvements de pensée philosophiques et religieux, l'orgueil et la vanité de l'homme apparaissent comme évidents, dans la mesure où, étant le seul être doué de réflexion et d'action motivée sur son environnement, l'homme prend une position de surplomb – souvent hautaine – par rapport à la nature qui l'entoure. Face à cette figure symbolique *a priori* positive, opposons une autre figure tout

à fait différente : celle de l'âne. À travers l'étude des différentes symboliques accordées au baudet par les cultures et les arts occidentaux, l'on constate d'abord que l'âne est une figure aussi négative que celle de l'homme est positive. En reliant, par le surnaturel, deux entités symboliques jugées tout à fait différentes, la métamorphose asinienne intervient ainsi comme un miroir déformant qui donne à l'homme un reflet *a priori* très réducteur et dégradant de sa personne symbolique. La transformation semble ainsi punir l'apparence physique pour une faute morale, condamnant directement la vanité humaine, laquelle s'annule tout à fait au contact d'une apparence jugée – par elle-même – comme négative et dégradante. La métamorphose apparaît donc d'abord comme humiliante, punitive. Mais débarrassant le personnage de sa vanité, elle lui permet d'ouvrir un regard nouveau sur le monde, de le considérer différemment. En outre, elle n'est pas totalement punitive dans la mesure où elle permet la conservation de la conscience humaine dans le nouveau corps, préservant ainsi quelque trace de l'humanité du personnage – qui sera mise à l'épreuve au cours de ses aventures sous forme asinienne. Le personnage reçoit également la considération que les sociétés accordent aux bêtes de sommes, et n'étant plus traité en homme sans toutefois devenir totalement bête, les symboliques de chaque figure opposée (l'homme et l'âne) s'accordent, se mêlent et se confondent presque, préparant ainsi l'émergence d'une nouvelle figure humaine, bien différente de celle qu'elle était avant la métamorphose.

La seconde partie de ce mémoire interrogera les enseignements que l'homme peut tirer de l'âne en prenant appui, notamment, sur la notion de parcours initiatique. Grâce à l'étude comparée de chaque œuvre du corpus, l'on constate que toutes mettent en garde, à leur manière, contre des vices récurrents de la nature humaine, tout en encourageant à l'expérimentation du monde, de l'autre et de soi-même à travers le regard de l'âne. Le premier chapitre de cette seconde partie se concentrera sur la question du rapport à la condition asinienne qu'entretient chaque personnage. Dès lors qu'elle survient, elle est vécue comme un événement soudain, inattendu (sauf dans le cas de « Peau d'Âne », où elle est recommandée par la Fée Marraine de l'Infante), et il s'agit souvent de la plus grande crise à laquelle les personnages sont confrontés. Elle est donc d'abord source de rejet, de lamentation ; les personnages refusent d'admettre leur nouvelle condition (encore une fois et comme nous le verrons, à l'exception de Peau d'Âne). Cet événement met également le personnage à l'écart de la société humaine, le force à l'exil – qu'il s'agisse d'un véritable voyage ou d'un isolement intérieur, moral – et au traitement accordé aux bêtes de sommes, à l'âne tout particulièrement. Les personnages se trouvent ainsi en détresse morale – par leur solitude – et physique, car livrés aux caprices et à la volonté souvent cruels de leurs maîtres. Mais, de fait, leur incapacité à revendiquer leur humanité et les contraintes que représente le corps asinien les poussent, pour la plupart, à se soumettre à la métamorphose et à endosser, plus ou moins facilement,

la condition asinienne. Dès lors qu'ils ne sont plus hypnotisés par leur malheur, ils peuvent lever les yeux sur le monde alentour et développer de nouvelles approches de l'existence, en découvrant la société des hommes de l'extérieur et en développant un regard plus critique sur ses codes ou sur eux-mêmes – et ce thème du regard est particulièrement présent au sein des œuvres. Enfin, l'acceptation et le dépassement de la condition asinienne constituent la dernière étape du parcours des personnages, celle qui précède le retour à la forme et à la condition humaine. Les métamorphosés apprennent alors à renverser la contrainte du corps asinien en force et outil de reconquête de leur liberté, de leur autonomie. Cette étape est celle qui permet aux personnages de renaître.

Le second chapitre de cette partie du mémoire permettra enfin de dégager les enseignements prodigués par l'âne au sein de chaque œuvre et, à travers lui, par leurs auteurs. En effet, chacun déploie, à sa manière, un système narratif propice à l'apprentissage et à la prévention de certains vices de la nature humaine. L'on constate que tous, hormis Apulée, destinent leurs récits à un public *a priori* enfantin, en mobilisant des genres spécifiques capables de capter l'attention de la jeunesse : le conte merveilleux pour Perrault, le conte (ou roman) feuilleton pour Collodi et le théâtre pour les Shelley. Il s'agit donc, pour ces auteurs, de ménager un discours capable d'être entendu par la jeunesse de leur époque (ou de la postérité). En mobilisant le merveilleux, qui garantit le rêve, et le comique, qui garantit le rire, les auteurs s'assurent l'adhésion de leur public à leurs récits, et se servent de ces outils pour sculpter des leçons de vie ou de mœurs, afin d'accompagner le développement moral de la jeunesse. La fiction prend ainsi le rôle de guide et met en garde contre certains des vices de la nature humaine. Ainsi, le rejet de l'avarice matérielle et des plaisirs sensibles sont mis en œuvre au sein de chaque texte (*L'Âne d'or* y compris, bien que son propos se destine davantage à un lectorat plus mûr et moins pudique que ceux de Perrault, Collodi et Shelley), et permettent au thème de la métamorphose de se revendiquer un caractère moral, ayant trait à l'évolution spirituelle – au travers d'une évolution physique. Ainsi, le corps asinien devient le lieu de l'expérimentation de la bestialité humaine, permettant à la psyché, en adoptant d'abord la condition animale, de s'élever et de se purger de ses vices primaires et vains. Mais il permet également d'expérimenter le rapport à l'autre et à soi-même et, développant ainsi une connaissance générale de l'humanité, de trouver la sérénité et la sagesse.

# Première Partie

## Passer de l'homme à l'âne,
## la métamorphose comme chaîne évolutive

# CHAPITRE PREMIER
# Le contexte d'émergence de la métamorphose

## I – De la re-présentation à la re-création du monde

La métamorphose représente un motif littéraire fort qui induit le bouleversement ou le renversement de la réalité narrative qui le précède. Il représente, en effet, la mise en acte du surnaturel, le dépassement actif de la nature, de la condition du sujet qui y est soumis, et que l'on supposait *a priori* immuables. Au sein d'une intrigue, le *topos* constitue souvent un changement remarquable dans la narration, capable d'influencer le déroulement même de l'histoire : il n'est pas rare qu'une métamorphose constitue l'élément déclencheur ou, à moindre frais, une péripétie capable de faire basculer une situation initiale ou préliminaire. Dans la mesure où la métamorphose est motivée, elle constitue une étape du schéma narratif de la plupart des histoires au sein desquelles elle est mobilisée.

Elle produit donc un effet sur le lecteur du texte : qu'elle soit comique ou, au contraire, horrifique, elle crée la surprise et éveille son attention en stimulant ses émotions. L'intensité de cet effet de surprise dépend non seulement de la nature de la métamorphose, mais surtout du contexte narratif au sein duquel elle survient. L'on s'étonne moins d'assister à la métamorphose en rat de l'Ogre du conte du « Maître chat ou Le Chat botté » qu'à celle de la nymphe mythique Scylla en monstre marin. En effet, la première transformation est motivée par la demande du personnage éponyme du conte de Perrault[1], qui maîtrise la situation et commande lui-même à l'Ogre de se métamorphoser pour mieux le piéger ensuite ; dans ce cas, la métamorphose est attendue par le lecteur qui connaît également le contexte merveilleux du conte, où le surnaturel est de norme. Mais s'il l'est également dans le récit mythique de la métamorphose de Scylla[2], l'effet de surprise est

1 Charles PERRAULT, « Maître chat ou Le Chat botté », *Contes* [1697], introduction, notes & notice de Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006.

2 Relaté par Ovide au livre XIV des *Métamorphoses*, [I^er^ s. ap. J. -C.], édité par Jean-Pierre Néraudau, trad. du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992.

conservé par la narration, qui ne laisse pas deviner – si l'on ignore le titre du recueil du poète latin – la nature de la punition qu'inflige la jalouse Circé à sa rivale en amour. Aussi, lorsque Scylla est transformée en redoutable monstre marin, la métamorphose déploie tout son caractère horrifique et ne manque pas de surprendre son public.

Les différents textes du corpus présentent chacun un cadre spatio-temporel particulier, qu'il s'agisse des campagnes de la Grèce antique et de l'Italie du XIX$^{e}$ siècle, ou de royaumes lointains, merveilleux et mythique. La dimension surnaturelle peut y être d'office présentée comme part du cadre narratif, ou bien supposée, voire tout à fait insoupçonnée, selon que le récit ménage plus ou moins l'attente du lecteur quant à ce phénomène. Pourtant, si dans des récits tels que « Peau d'Âne » et *Midas*, la dimension surnaturelle est de norme – eut égard à leur genre respectif de conte et de mythe –, le motif de la métamorphose n'est toutefois pas forcément attendu du lecteur (si l'on considère qu'il ne connaît pas *a priori* le récit, dans le cas antique de *Midas* en particulier). Cette première partie s'intéressera donc aux normes instaurées par les cadres spatio-temporel de chaque récit et aux parts de réalisme qu'ils mobilisent pour conforter le lecteur dans un sentiment de sécurité (le laisser croire et adhérer à la rationalité, aussi discrète soit-elle, de l'univers de sa lecture), pour ensuite interroger la mise en œuvre, au sein de ces mêmes univers, du surnaturel et par lui, la préparation de l'émergence du motif de la métamorphose.

### A) Des réalités crédibles mises en œuvre par la fiction

Le contexte narratif – le genre également – d'un récit mobilisant la métamorphose influence la réception de ce *topos* dans la narration, et la perception du texte par le lecteur. Afin de créer la meilleure impression, il s'agit, pour les auteurs, de déployer un univers aux règles établies et plus ou moins familières au lecteur : un monde peut être habité par des êtres aux pouvoirs extraordinaires, s'ils sont décrits comme doués d'un esprit rationnel et d'un sens moral, sensibles aux règles de leur société et de leur monde, le lecteur pourra s'identifier à eux, étant lui-même capable de jugement et d'interaction avec son monde. Pour être surpris par le thème de la métamorphose, il doit d'abord être conforté dans un univers au sein duquel il peut se reconnaître ou reconnaître des éléments de sa propre réalité. Étudions donc comment les auteurs du corpus ménagent un contexte spatial et – ou – moral *a priori* familier à leur lectorat au sein de leurs œuvres.

## 1. *L'Âne d'or* ou les chroniques d'une vie en Grèce antique

Apulée situe l'intrigue de son roman en Grèce, à une époque contemporaine de la sienne (c'est-à-dire vers le IIe siècle après Jésus-Christ). Le récit s'ouvre sur le personnage principal, Lucius, qui effectue un voyage d'affaires en Thessalie, traversant « d'abrupts escarpements, d'incertaines déclivités, d'humides prairies et de gras labours, monté sur un cheval blanc du pays »[1] ("ardua montium et lubrica uallium et roscida cespitum et glebosa camporum <emensus> emersi, in equo indigena"[2]). Cette peinture initiale du chemin parcouru par le personnage intègre l'intrigue dans une dynamique du voyage et de la description qui anime la narration du livre I au livre XI. Plus tard, ce sont les coutumes de la vie quotidienne qui sont évoquées, peu après l'arrivée du personnage chez son hôte : « mon sac déposé dans la chambre, je pris la direction des bains, non sans, voulant d'abord acheter quelque chose à manger, faire un crochet par le marché aux provisions, où je trouvai sur un étal une pêche miraculeuse, demandai le prix, et l'enlevai pour vingt deniers après en avoir refusé vingt-cinq »[3] ("rebus meis in illo cubiculo conditis pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatui prospicerem, forum cupidinis peto, inque eo piscatum opiparem expositum uideo et percontato pretio, quod centum | nummis indicaret, aspernatus uiginti denariis praestinaui"[4]). Cette scène *a priori* banale de marché et de marchandage, précédant un moment aux bains publics, ancre l'action dans un contexte urbain et réaliste que les lecteurs contemporains d'Apulée reconnaissent comme le reflet du mode de vie de leur époque. Quant aux lecteurs postérieurs au IIe siècle grec, s'ils reconnaissent la coutume du bain public comme un code social appartenant aux mondes grec et romain antiques, le lieu du marché et la pratique du marchandage ne leur sont pas étrangers, car intemporels.

Plus tard, au livre III, alors que Lucius vient d'être métamorphosé en âne, des brigands surviennent, pillent la maison de son hôte et emportent le baudet avec eux. Cette péripétie, qui pourrait légitimement être relatée de manière dramatique par le narrateur, est décrite de façon objective, réaliste. En outre, Lucius nous livre les aléas quotidiens du pillage, comme lors de ce passage : « ça faisait trop de paquets pour trop peu de porteurs. Du coup, acculés à la faillite par trop de bénéfices, ils nous tirent de l'écurie, nous les deux ânes et mon cheval avec [et] nous chargent vaille que vaille des plus gros ballots »[5] ("gestaminum modus numerum gerulorum excedit. Tunc opulentiae nimiae nimio ad extremas incitas deducti nos duos asinos et equum meum productos e stabulos, quantum potest, grauioribus sarcinis onerant"[6]). Cette neutralité de la narration

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, Paris, Les Belles-Lettres, « Classiques de poche », 2007, p. 3.
2 *Ibid.*, p. 2.
3 *Ibid.*, p. 31.
4 *Ibid.*, p. 30.
5 *Ibid.*, p. 115.
6 *Ibid.*, p. 114.

renvoie à la dynamique de l'observation – à laquelle le personnage est contraint – qui teinte l'intrigue d'un filtre réaliste. À propos du brigandage, Jean-Louis Bory affirme lui-même, dans la préface du roman qu'il s'agit, à l'instar de la piraterie, d'une « réalité historique »[1]. Des scènes de voyage à travers la Grèce à celles de la vie urbaine et campagnarde, des ébats sexuels de Lucius – homme et âne – aux rituels religieux, Apulée délivre une véritable peinture de la Grèce, de ses habitants et de leurs mœurs diverses.

Avant que la métamorphose ne survienne, le lecteur a le temps de se conforter dans un univers qu'il reconnaît – qu'il y soit contemporain ou non. Le récit pourrait donc passer pour réaliste, comme une chronique fictive de la vie en Grèce antique. Mais, si l'attrait pour la sorcellerie que Lucius manifeste annonce de manière subliminale sa métamorphose, la surprise que représente cette transformation, tant pour le personnage que pour le lecteur, est d'autant plus horrifique et comique qu'elle brise tout à fait l'aura réaliste de l'univers mis en place par la narration. Mais si, dans *L'Âne d'or*, l'attrait du personnage pour le dépassement de la nature le conduit à la métamorphose, c'est le rejet d'une réalité jugée inacceptable qui entraîne un autre personnage à renoncer à son identité initiale.

### 2. « Peau d'Âne » et le rejet d'une réalité de la nature humaine, d'un tabou social

« Peau d'Âne » étant un conte merveilleux, sa dimension réaliste est tout à fait différente puisqu'elle ne s'attache pas à l'univers fantaisiste développé par la narration – de fait, l'intervention salvatrice d'une fée marraine n'étonne pas plus qu'une scène de marché. Mais c'est la conscience morale des personnages qui prête davantage à un certain réalisme.

Charles Perrault écrit « Peau d'Âne » en 1697, à la fin du Grand siècle – dit des moralistes. À cette époque, les règles de bienséance, le souci de la réputation et la forte présence de la religion chrétienne forcent une certaine rigueur morale dans les hautes sphères de la société. Certains penseurs et intellectuels entreprennent de décrire – avec sérieux ou comique – les mœurs de cette époque et de leurs contemporains ; Charles Perrault s'y livre lui-même à travers ses écrits, jusqu'à ses contes qui présentent, de manière plus ou moins forte, des critiques de mœurs sociales et morales. De fait, « Perrault a remanié profondément les récits dont il s'est inspiré » et « supprimé tout ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance, mais aussi celui de la vraisemblance de ses lecteurs, fléchi l'intrigue dans un sens plus réaliste, atténué le merveilleux et l'absurde chaque fois que cela était possible »[2], sans toutefois annihiler complètement le ton surnaturel de ses récits, pour

1 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, préf. de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 25.

2 Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 25, *ibid.* pour la citation

mieux séduire tous ses lecteurs, enfants comme mondains.

« Peau d'Âne » s'inscrit justement dans cette démarche de critique des mœurs : les premiers vers du conte dressent les portraits idéalisés d'un remarquable souverain, « le plus grand qui fût sur Terre, / aimable en Paix, terrible en Guerre, / seul enfin comparable à soi », de son épouse, « aimable », « fidèle », « si charmante et si belle » à « l'esprit si commode et si doux », et de leur fille, née « de leur tendre et chaste Hyménée / plein de douceur et d'agrément, / [et] avec tant de vertus »[1]. Charles Perrault ouvre le conte en présentant des personnages pleins de vertus et de grandeur d'âme, qui forcent de fait l'admiration et l'amour de leur cour, tout comme du lecteur. Si ces caractères s'écartent de la réalité par l'idéal qu'ils représentent, la suite de la narration assombrit dramatiquement le tableau par le décès de la reine et la naissance – pour le moins étonnante –, dans le cœur du plus vertueux des souverains, d'élans incestueux à l'égard de sa fille : « L'Infante seule était plus belle / Et possédait certains tendres appas / Que la défunte n'avait pas. / Le Roi le remarqua lui-même / Et brûlant d'un amour extrême, / Alla follement s'aviser / Que par cette raison il devait l'épouser »[2]. Le portrait le plus idéalisé n'annule pas les pulsions les plus refoulées, et le roi, si brillamment décrit par les premiers vers, devient un personnage condamnable et l'antagoniste du récit. Ces élans refoulés par la conscience, Perrault les oppose à la vertu toujours intacte de l'Infante : par sa fuite et son rejet de cet amour interdit par les bonnes mœurs, la princesse s'impose comme le personnage moral de l'intrigue, garante de la pérennité des idéaux sociaux prônant la maîtrise de soi – quand le roi s'abandonne à ses pulsions.

Le public du conte s'accorde ainsi sur la condamnation du comportement du souverain et la valorisation de celui de la princesse, qui rejette, comme toute personne animée par la morale, le tabou que l'inceste représente dans les sociétés européennes modernes. La métamorphose symbolique du personnage intervient donc au sein d'un contexte réaliste de fuite de mœurs condamnables, un contexte dans lequel le lecteur se rassure de voir ses propres valeurs morales préservées par le personnage principal. Si Peau d'Âne incarne une jeunesse vertueuse et idéalisée par son auteur, qui fait d'elle le héraut des valeurs virginales que la société de son époque associe à la figure féminine, il n'en va de même du personnage le plus jeune du corpus, qui présente davantage une version diabolisée – ou plus réaliste ? – de l'enfance.

### 3. *Les Aventures de Pinocchio* et l'inconstance de l'enfance

Le merveilleux, parce qu'il bouleverse les lois naturelles au sein d'un récit, peut aisément

précédente.

1 Toutes les citations sont tirées de Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 134.

2 *Ibid.*, p. 138.

être associé à une certaine immoralité : la monstruosité, élément qu'il invoque régulièrement en fiction, relève de valeurs à tendance négatives et incarne très souvent de lourdes dérives morales (pensons au personnage de l'« Ogre qui mange les petits enfants »[1], du conte du « Petit Poucet »). Ce n'est pourtant pas toujours le cas, et le merveilleux peut aussi se faire l'agent de la raison et punir l'immoralité d'un personnage – pouvant être lui-même monstrueux.

*Les Aventures de Pinocchio* se placent, dès la naissance du personnage au chapitre 1, sous le prisme du merveilleux : d'abord un morceau de bois parlant, puis un pantin incorrigible, à peine élevé, Pinocchio est le représentant même du surnaturel devenu norme de l'univers de Collodi. L'auteur se sert néanmoins du merveilleux pour illustrer – avec comique et exagération – l'inconstance de l'enfance et l'importance de l'éducation. De fait, à peine le pantin a-t-il une bouche qu'il se moque de son créateur, Geppetto : « La bouche n'était pas terminée, qu'elle se mit aussitôt à rire et à se moquer de lui »[2] ("La bocca non era ancora finita di fare, che cominciò subito a redere e a canzonarlo"[3]) ; à peine a-t-il des jambes qu'il échappe à son père et se sauve dans les rues de son village : « Et le pauvre Geppetto de courir à sa poursuite sans pouvoir l'atteindre : ce coquin de Pinocchio faisait des sauts de lièvre »[4] ("E il povero Geppetto a corrergli dietro senza poterlo ragiungere, perché quel birichino di Pinocchio andava a salti come una lepre"[5]). Et lorsque son comportement conduit – involontairement – son père en prison, c'est un Grillon parlant (émissaire du merveilleux) qui lui fait la morale : « Pauvre niais ! Ne sais-tu pas qu'en agissant de la sorte, en grandissant tu deviendras un bel âne, et que tout le monde rira de toi ? »[6] ("Povero grullerello ! Ma non sai che, facendo così, diventerai da grande un bellissimo somaro e che tutti si piglieranno gioco di te ?"[7]), et Pinocchio, vexé, de l'écraser – et la prédiction, plus tard, de se réaliser. Les aventures plus ou moins heureuses du pantin, motivées par son bon plaisir et ses dérobades à la bonne conduite, illustrent les dérives de l'enfance non éduquée ; de fait, la figure de guide, paternelle et autoritaire de Geppetto s'éclipse au début du roman, laissant le pantin livré à lui-même et à sa volonté irraisonnée. Il devient ainsi un véritable cancre, qui fuit l'école et le travail comme la peste – en se référant paradoxalement à Victor Hugo – : « moi, je sais que demain, dès l'aube, je partirai d'ici car, si je restais […], on m'enverrait à l'école où, de gré ou de force, il me faudrait travailler… et moi, […] je n'ai aucunement envie d'étudier, et je m'amuse bien plus à faire la chasse aux

1 Charles Perrault, « Le Petit Poucet », *Contes* [1697], *op. cit,* p. 298.
2 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], présenté par Jean-Claude Zancarini, trad. de l'italien par Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, « Littérature et civilisation », 2001, p. 51.
3 *Ibid.*, p. 50.
4 *Ibid.*, p. 51.
5 *Ibid.*, p. 50.
6 *Ibid.*, p. 59.
7 *Ibid.*, p. 58.

papillons »[1] (“Ma io so che domani, all’alba, voglio andarmene di qui, perché se rimango qui […], vale a dire mi manderanno a scuola, e per amore o per forza mi toccherà a studiare ; e io, […] di studiare non ne ho punto voglia e mi diverto più a correre dietro alle farfalle”[2]). Ce désir d'échapper au cadre et à la contrainte que représente l'éducation, de vivre libre et innocent, est une aspiration qui a, un jour, animé tout enfant. Mais si Pinocchio a l'occasion de vivre une telle existence à travers le roman, il en fait également les frais, parfois les plus cruels : de la prison à la pendaison, en passant par l'esclavage, chaque mauvaise action du pantin connaît une conséquence à la mesure de sa bêtise. Ainsi, le roman punit sévèrement l’indiscipline et les actions irraisonnées propres à l'enfance pour mieux vanter, par contraste, les mérites de l'éducation et de la maîtrise de soi.

La métamorphose en âne n'est pas la seule transformation que le pantin subit à travers le récit, mais elle intervient comme conséquence de la bêtise à son paroxysme, après un énième pied-de-nez de Pinocchio à la constance et à l'éducation. Elle apparaît comme une punition extrême et ne manque pas d'horrifier ou d'inquiéter les lecteurs qui s'accordent sur le fait que des comportements irresponsables n'apportent ni sagesse ni bonheur – Lucius en témoigne. Le dernier personnage du corpus pourrait s'apparenter à une version adulte du pantin endiablé, dans la mesure où il paye lui-même de ce qui apparaît *a priori* comme une bêtise et une faute de goût par la métamorphose.

### 4. *Midas* : du mythe antique à la critique des sociétés du XIX^e^ siècle

La pièce de théâtre *Midas*, de Mary et Percy Bysshe Shelley, est un cas particulier de ce corpus car elle reprend directement le mythe du personnage éponyme – également relaté dans les *Métamorphoses* d'Ovide (au livre XI). De fait, le récit est fidèle à l'histoire originelle et, à quelques détails près, s'en écarte peu.

En adaptant le mythe à la scène et au contexte historique et social de l'Angleterre – et plus généralement de l'Europe – du XIX^e^ siècle, Mary Shelley (auteure de l'intrigue) ne cherchait pas simplement à remettre au goût du jour l'histoire de Midas, ni à la faire connaître du jeune public auquel la pièce est *a priori* destinée. Elle n'aurait fait en cela que répéter Ovide.

L'auteure mobilise au contraire le mythe pour lui conférer une parole et un écho capables de retentir dans les sociétés qui lui sont contemporaines. Marjean D. Purinton fait ainsi remarquer, dans son article « Polysexualities and romantic generations in Mary Shelley's Mythological Dramas *Midas* and *Proserpine* »[3], qu'une problématique de genre et de société est déployée tout au long de

1 *Ibid.*, p. 59.
2 *Ibid.*, p. 58.
3 Marjean D. Purinton, « Polysexualities and romantic generations in Mary Shelley's Mythological Dramas *Midas* and *Proserpine* », *Women's Writing*, vol. 6, 1999, p. 385-411.

la pièce. En effet, si l'on constate que les personnages sont *a priori* tous des hommes, des dieux aux courtisans du roi, deux d'entre eux offrent néanmoins un contraste de genre symbolique dès le premier acte : Apollon, étant associé aux sciences, aux arts et à la raison, domaines et pratiques dont les hommes se réservaient autrefois la quasi exclusivité (les scientifiques, les philosophes et les artistes les plus célèbres de l'Antiquité sont, de fait, tous des hommes), représente donc la masculinité (“All harmony of instrument or verse, / All prophecy, all medecine is mine ; / All light of art or nature ; – to my song / Victory and praise, in its own right, belong”[1]: « Toute harmonie musicale ou poétique, / Toute prophétie et toute médecine sont miennes / Tout éclat de l'art ou de la nature ; – à mon chant / La victoire et les louanges, reviennent de droit »[2]). De l'autre côté, Pan représente davantage la nature, symbolique généralement associée à la féminité pour son caractère jugé sauvage – et, de fait, contraire à la raison des hommes – : « Le vent dans les roseaux et les joncs / Les abeilles sur les cloches du thym / Les oiseaux dans les buissons de myrte / [...] / Étaient aussi silencieux que Tmolus / Écoutant mon doux chant » (“The wind in the reeds and the rushes / The bees on the bells of thyme, / The birds on the myrtle bushes [,] / […] / Were as silent as ever old Tmolus was / Listening my sweet pipings”[3]). Cette distinction effectuée, Marjean D. Purinton avance le fait que la pièce illustrerait la séparation sociale qui relègue, au XIX$^{e}$ siècle – mais bien avant également – les femmes à la vie domestique et les hommes au soin de la politique et de la marche du monde.

Outre cette représentation déguisée, Mary Shelley ferait également le portrait du capitalisme et de l'impérialisme : en la figure de Midas, souverain avide de richesses et de biens matériels, ce serait en réalité l'Angleterre elle-même, dans sa dynamique colonialiste et dans son expansion industrielle, qui serait illustrée. Ces élans de grandeur et de richesses sont également des préoccupations que Mary Shelley associe aux hommes[4], dans leur volonté propre de diriger au sein des sociétés humaines.

À la lumière de ces analyses, l'écrivaine, en mobilisant le mythe antique de Midas, semble dresser le portrait fantaisiste de la société de son temps en conférant au récit mythe une parole jusqu'alors inédite et en calquant ses enjeux sur le contexte de l'Angleterre du XIX$^{e}$ siècle. La métamorphose partielle de Midas acquiert alors une signification double, puisqu'elle influence autant le déroulement de l'intrigue qu'elle entre dans la dynamique critique du sous-texte.

---

1 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820 – date de publication posthume : 1922], Salt Lake City, Project Gutemberg Literary Archive Foundation, 2006, p. 27.

2 Nous traduisons toutes les citations de la pièce de Mary Shelley.

3 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit., ibid.*

4 Analyse d'Alan Richardson, « Proserpine and Midas : Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas », in A. Fisch, Audrey, K. Mellor, Anne, H. Schor, Esther, *The Other Mary Shelley : Beyond Frankenstein*, New York, Grove Press, 2000.

## B) Mais des réalités mises en crise par le merveilleux

### 1. La Grèce antique : terre de superstitions et de sorcellerie

*L'Âne d'or* est un roman dont la narration laisse une grande part à l'observation du monde grec et de ses habitants. Aussi, dès le premier livre, la question de la vérité est abordée et mise en doute dans le même élan.

Lucius rencontre sur sa route deux hommes qui sont en pleine discussion : le premier prétend que le récit que lui fait son compagnon n'est que mensonges (la première prise de parole du récit est d'ailleurs : « Ça va ! C'est n'importe quoi ! C'est trop gros ! Arrête tes mensonges ! »[1] ("'Parce' inquit 'in uerba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo'"[2]), exclamation qui attire aussitôt l'attention de Lucius), quand l'autre affirme que tout ce qu'il dit « est vrai, archiprouvé »[3] ("uera comperta"[4]). Dans ce débat qui ouvre le roman, Lucius intervient et propose de se faire l'arbitre de ladite vérité. Dès ce premier récit, il adopte de fait la position d'observateur et de juge critique qui sera la sienne à travers les onze livres. L'ordre *a priori* réaliste de l'intrigue est alors mis en crise par l'histoire que relate l'homme, qui délivre un témoignage de sorcellerie, de métamorphoses[5]. Les éléments problématiques du roman sont d'office abordés, associés aux thèmes des dangereuses liaisons amoureuses, du brigandage et des sorcières. Ce récit, Lucius ne peut le soupçonner, est annonciateur de son propre sort. Il met également en doute le réalisme supposé du roman : vérités ou fadaises, le lecteur est averti qu'il entre, avec Lucius, en terre de superstitions – terreau de la sorcellerie. L'instabilité entre réel et surnaturel est, en outre, soulignée par l'affirmation de Lucius qui déclare, lorsque l'homme s'enquiert de son jugement sur son histoire : « Je professe […] que rien n'est impossible »[6] ("Ego uero […] nihil impossibile arbitror"[7]).

L'attrait que Lucius manifeste pour la sorcellerie et les récits y ayant trait prépare non seulement le terrain de sa propre métamorphose, mais trouble petit à petit l'assurance d'une narration de nature réaliste. De fait, dès le premier livre, l'évocation de superstitions et de leur possible réalité remet en question la nature de la vérité au sein du roman et familiarise le lecteur avec ce cadre narratif trouble, avant que le surnaturel ne prenne vraiment le pas sur le réalisme.

L'ancienne réalité de Lucius, son identité humaine, est regrettée du personnage dès

1 APULÉE, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit*., p. 3.
2 *Ibid.*, p. 2.
3 *Ibid.*, p. 5.
4 *Ibid.*, p. 4.
5 Le personnage, Aristomène, n'a pas vécu lui-même cette expérience : c'est l'un de ses amis, un dénommé Socrate, qui aurait subi les péripéties qu'Aristomène délivre à Lucius. Il s'agit donc d'un récit doublement rapporté – de Socrate à Aristomène et d'Aristomène à Lucius –, d'autant plus propice au doute.
6 APULÉE, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit*., p. 27.
7 *Ibid.*, p. 26.

l'émergence du merveilleux et tout au long du récit, sa quête sera de recouvrer ce réalisme perdu. Le second récit du corpus traite bien différemment de l'aspect réaliste qu'il met en œuvre, dans la mesure où il le présente moins comme l'objet d'une quête que son tremplin.

### 2. Le réalisme opposant et le merveilleux adjuvant

Alors qu'au sein de *L'Âne d'or*, le merveilleux que représente la sorcellerie est le déclencheur des malheurs de Lucius et un élément perçu comme négatif par la majorité des personnages, il en va différemment dans « Peau d'Âne ». En effet, le conte de Perrault inverse les perceptions habituelles en rendant le « réel » inquiétant et le merveilleux réconfortant. La situation initiale présente un cadre familial heureux et *a priori* sans ombrage, jusqu'au décès de la reine qui déclenche la naissance de sentiments incestueux du père à l'égard de sa fille. Ces élans tabous et refoulés, rejetés par l'Infante – et avec elle, par le lectorat du XVII$^{e}$ siècle – constituent la part de réalisme du récit, considéré comme horrifique et destructeur. En effet, avec la figure du roi, la réalité de ces élans condamnables s'oppose à la vertu du personnage principal et constitue pour elle une véritable menace. Le conte étant destiné à un public enfantin et de cour royale, de tels sentiments ne peuvent trouver leur accomplissement et doivent donc être contrés.

Fuyant cette réalité menaçante, l'Infante va trouver refuge auprès de sa Marraine, qui est « une admirable Fée »[1]. Grâce à ses pouvoirs magiques, elle vient en aide à l'Infante et s'oppose aux élans paternels en exigeant du roi qu'il confectionne, pour prouver son amour, trois habits *a priori* irréalisables (« une Robe […] de la couleur du Temps »[2] ; une autre « de la couleur de la Lune »[3], et une dernière « de la couleur du Soleil »[4]). Un duel d'acharnement se joue entre les exigences du merveilleux (les robes extraordinaires) et la ténacité des sentiments du Père – qui l'emportent malgré tout après le sacrifice de l'âne aux écus d'or (et à travers lui, du merveilleux lui-même).

Au sein du conte, le merveilleux ne détruit ni ne remplace la part de réalisme, il s'y oppose temporairement et, ainsi que l'affirme elle-même la Fée Marraine (à propos du Père) : « Écouter sa folle demande / Serait une faute bien grande, / Mais sans le contredire on peut le refuser »[5]. De fait, aborder la question de l'inceste est, de la part de Perrault, une manière de lui donner une réalité sans la nier ; mais comme de tels sentiments demeurent inacceptables, pour mieux les condamner, il faut les rendre blâmables (ainsi, le personnage de l'Infante les rejette et les fuit) et les confronter à des forces adjuvantes (celles de la Fée, du merveilleux), représentées comme bonnes et rassurantes.

1 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*, p. 138.
2 *Ibid.*, p. 140.
3 *Ibid.*, p. 141.
4 *Ibid*.
5 *Ibid.*, p. 140.

Dans le cas de « Peau d'Âne », le merveilleux apparaît donc pour le personnage comme un refuge qui lui permet également d'évoluer. Il revêt une dimension quelque peu différente dans le roman de Collodi, dans la mesure où le merveilleux se présente davantage comme un cocon, voire une prison de laquelle le personnage doit s'évader pour trouver le salut.

### 3. Le merveilleux comme guide et professeur d'une réalité instable

*Les Aventures de Pinocchio* apparaissent, dès le premier chapitre, comme un conte merveilleux à part entière : du pantin vivant aux animaux parlants, des métamorphoses à la survie dans le ventre d'une baleine, le surnaturel *est* naturel et le merveilleux, réalité. Mais derrière l'étoffe de légèreté première que présente le récit, se dissimulent de sérieuses problématiques que la dimension merveilleuse sert et illustre.

L'on peut considérer le personnage de Pinocchio comme une métaphore : celle de l'enfant, ou disons plutôt, celle de l'adulte en devenir. D'abord bûche parlante, puis pantin de bois doué de conscience et d'interaction avec son univers, Pinocchio évolue de l'état embryonnaire à l'état d'indépendance grâce à son sculpteur et créateur, Geppetto. Mais dès lors qu'il peut se mouvoir et échapper à son père, sa « croissance » s'interrompt soudainement (merveilleusement) tandis qu'il va et vient de bêtises en malheurs, en l'absence de figure d'autorité bienveillante pour le guider. Collodi présente ainsi un personnage enfantin perdu dans le tumulte d'un monde qu'il découvre et qu'il veut comprendre, livré à sa propre volonté mais également à sa propre naïveté et fainéantise qui ne lui attirent que des mésaventures.

Plusieurs fois, au cours du récit, des personnages adjuvants, émissaires du merveilleux, tenteront de lui venir en aide à force de leçons de vie et de morale : entre autres, le Grillon parlant qui, au chapitre 4, lui tient ce langage : « Malheur aux enfants qui se révoltent contre leurs parents et qui, par caprice, abandonnent la maison paternelle »[1] (“Guai a quei ragazzi che si ribellano ai loro genitori e che abbandonano capricciosamente la casa paterna”[2]) ; également, le personnage de la Fée est, à l'instar de la Marraine de Peau d'Âne, un personnage salvateur, car c'est grâce à elle que le pantin est arraché à l'agonie (dont la description réaliste à la fin du chapitre 15 est plutôt horrifique pour un conte enfantin), et un personnage porteur : au chapitre 25, elle encourage Pinocchio à se rendre à l'école – malgré les grandes réticences du pantin – qui seule lui permettra de grandir. La Fée prend alors temporairement le rôle de guide parental, laissé vacant par Geppetto, et grâce à elle,

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 57.
2 *Ibid.*, p. 56.

Pinocchio parvient presque à devenir « un petit garçon comme il faut »[1] (“un ragazzino perbene”[2]) – avant que sa paresse ne reprenne finalement le dessus sur sa rigueur, conduisant à sa métamorphose en ânon.

Au sein de ce récit comique, Carlo Collodi dresse donc la métaphore de l'enfance comme inachevée s'il lui manque l'éducation. Le merveilleux se présente à la fois comme une contrainte qui enferme le Pinocchio-cancre dans une enveloppe statique et une garantie d'évolution : s'il passe, au fil de ses déboires, du morceau de bois à l'ânon, il n'acquiert son apparence finale de garçon accompli qu'après avoir appris de ses erreurs, grâce à une ultime métamorphose – dernière manifestation du merveilleux qui récompense le pantin en levant sur lui son emprise et en le rendant à la réalité. Au sein de ce récit, le merveilleux est donc confronté au réalisme problématique de l'inconstance de l'enfance et se propose de la guider pour lui permettre d'acquérir une autre réalité, plus honorable. Mais ce merveilleux qui se présente comme une garantie d'évolution pour certains personnage peut aussi cristalliser les travers d'autres et prendre les traits du châtiment.

### 4. Le discours dénonciateur prêté au merveilleux

Comme développé plus tôt, les réalités présentes au sein de la pièce *Midas* ne sont pas *a priori* évidentes, mais mises en œuvre de manière symbolique. Si l'on considère l'intrigue à l'aune du récit mythique, le merveilleux est associé à la divinité : il est l’œuvre volontaire des dieux, la punition d'Apollon et la bénédiction de Bacchus. Il prend donc une valeur d'arbitrage, de conséquence ou de récompense des actes des mortels. Dans le mythe, Midas est un spectateur du duel musical qui oppose les dieux Pan et Apollon. Alors que Tmolus, l'arbitre désigné, fait savoir sa sentence et accorde à Apollon le titre de vainqueur, « il n'est pour l'attaquer et la déclarer injuste que le seul Midas. Le dieu de Délos ne veut pas que des oreilles si grossières conservent la forme humaine »[3] (“arguitur tamen atque iniusta uocatur unius sermone Midae ; nec Delius aures humanam stolidas patitur retinere figuram”[4]) et c'est pourquoi il les change en oreilles d'âne, pour punir Midas de sa bêtise et de son manque de discernement.

L'intrigue de la pièce de Mary Shelley n'est pas différente : Midas affirme que la musique d'Apollon est ennuyeuse (“His drowsy tune […] put me fast asleep”[5], « Sa mélodie lassante […] a vite fait de m'endormir »), à quoi le dieu répond : « ta punition doit être / à l'image de tes sens

1 *Ibid.*, p. 315.
2 *Ibid.*, p. 314.
3 Ovide, *Les Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.], éd. Jean-Pierre Néraudau, *op. cit.*, p. 356.
4 Ovide, *Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.] [en ligne], Livre XI, trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta, 2008, v. 173 à 175.
5 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit.,* p. 28.

émoussés. / Des oreilles d'âne ! Porte ainsi, devant le monde entier, / la marque d'un jugement / qui ferait rougir Pan lui-même » (“thy punishment shall be / But as a symbol of thy blunted sense. / Have asses' ears ! And thus to the whole world / Wear thou the marks of what thou art, / Let Pan himself blush at such a judge”[1]). Mais si l'on considère la scène à travers le prisme de la confrontation entre masculinité (entre la figure d'Apollon, le dieu des sciences, des arts et de la raison, pratiques que les hommes revendiquent leurs) et féminité (à l'image de Pan, le dieu de la nature, propre à la légèreté et à la sauvagerie, traits associés aux femmes), que Midas défende Pan, au contraire du jugement de Tmolus, est un acte pour lequel il est puni et ridiculisé – faute de goût et d'ignorance, selon Apollon. Blessé de voir son hégémonie mise à mal par un mortel en faveur d'une divinité plus naturelle, plus « féminine »[2], la réaction du dieu semble donc répondre davantage de la volonté impulsive de réaffirmer sa puissance que de punir une bêtise effective. Midas est donc humilié, moins pour avoir estimé les talents musicaux d'Apollon, que pour l'avoir dévalorisé face à une divinité jugée moindre.

Mary Shelley calque au surnaturel du mythe un sous-texte *a priori* engagé pour la cause féminine, conférant donc à ce type de merveilleux un rôle, non seulement d'illustration, mais de dénonciation de réalités dont elle est contemporaine. Elle opère de la même manière pour dénoncer les principes du capitalisme et du consumérisme lorsque Midas s'amuse à transformer tout ce qu'il voit en or, à l'acte II.

Au sein de la pièce, la mise en œuvre du merveilleux permet donc, non seulement d'illustrer des réalités sociales contemporaines à l'auteure, mais surtout d'en développer une critique sous-jacente ; puisque les inégalités entre les genres et les ambitions pécuniaires démesurées lui sont inacceptables, Mary Shelley les illustre grâce au théâtre et en fait les principales préoccupations d'un personnage qui se tourne, à cause d'elles, en ridicule – ainsi que le fait l'homme véritablement préoccupé par ces problématiques.

## II – La perception de l'humanité au cœur d'un univers à l'ordre réaliste et à la nature merveilleuse

Au sein de ces univers où des aspects de réalités – sociales et humaines – sont confrontées au surnaturel, la figure humaine, en tant que personnage acteur de la narration, joue un rôle dans la mise en crise de ces réalités. Il convient donc d'interroger la manière dont la nature humaine participe, par ses travers et sa volonté, à l'émergence de la métamorphose et la réception de cette

1 *Ibid.*, p. 29.
2 Si l'on reprend la théorie de Marjean D. Purinton.

figure problématique au sein de chaque récit.

La littérature – et la fiction, plus particulièrement – est le lieu de l'expérimentation de la nature humaine, de sa remise en question au sein de contextes narratifs spécifiques, parfois eux-mêmes problématiques. Parce que les auteurs se reposent sur le matériau de l'imaginaire, les « expériences » qu'ils mènent en littérature n'ont *a priori* pas d'incidence directe sur la réalité. Ils peuvent donc se permettre de confronter la nature humaine à des éléments narratifs dépassant les conditions sociales et les réalités connues, pour mieux interroger ses réactions et ses prises de décisions.

Ainsi, chaque récit du corpus présente des personnages qui sont, à un moment donné, confrontés à des choix, la plupart égoïstes, qui les confrontent directement à la nature surnaturelle de leur univers. En effet, ni Lucius, ni l'Infante, ni Pinocchio, ni Midas ne subissent « innocemment » le châtiment du merveilleux : soit ils l'on préalablement provoqué (plus ou moins consciemment), soit ils l'ont volontairement convoqué – dans le cas de « Peau d'Âne ». Mais aucun ne se retrouve subitement confronté au surnaturel et aucun ne le subit gratuitement : si la plupart des personnages se placent en position de victime après l'action du surnaturel, ce sont leurs choix personnels et leurs comportements qui les ont conduits à leur nouvelle condition. Il s'agit donc d'étudier, au sein de chaque texte du corpus, la confrontation de la figure humaine au surnaturel, et d'interroger la perception de l'humanité avant la métamorphose.

### A) Autre temps, autres mœurs… ?

Des études contemporaines se penchent sur la dimension autobiographique présente dans *L'Âne d'or* ; Lucius serait-il un autre Apulée ? Certes l'un et l'autre sont issus de familles aisées, voyageurs, curieux, intéressés par les mystères de la magie, beaux garçons…[1] Mais il s'agit surtout d'étudier le personnage au sein de l'œuvre et non l'auteur au sein du récit, car seul l'un d'eux a été métamorphosé en âne – contrairement à ce que pouvaient croire les premiers chrétiens et les païens qui « plaçaient Apulée parmi les plus grands magiciens de l'Antiquité »[2].

*Alter ego* ou non de son créateur, Lucius est un voyageur : dès sa première apparition au sein du roman, il est présenté comme parcourant la Thessalie pour affaires. La thématique du voyage est d'office motivée par un but professionnel qui renseigne sur le caractère sérieux et impliqué du personnage ; ce n'est ni un ermite, ni un vagabond. Mais il est également très curieux et n'hésite pas

1 D'après la préface de Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J. -C.], *op. cit.*, par Jean-Louis Bory ; et Marcel Hicter, « L'autobiographie dans *L'Âne d'Or* d'Apulée », *L'Antiquité Classique* [en ligne], tome 13 et 14, fasc. 1, 1944-1945, p. 95-111 / p. 61-68.

2 Marcel Hicter, « L'autobiographie dans *L'Âne d'Or* d'Apulée », *L'Antiquité Classique* [en ligne], art. cit, p. 1.

à se mêler d'affaires qui ne le concernent pas pour satisfaire sa soif de savoir : ainsi, il intervient auprès des deux hommes qu'il rencontre sur sa route pour connaître la raison de leur débat. Le récit qu'il brûle de connaître lui apporte une nouvelle soif de curiosité : celle de la sorcellerie, des mystères de la magie.

Au cœur du récit, cette curiosité peut être considérée comme un véritable défaut, car c'est elle qui conduit Lucius à la métamorphose. Giovanni Garbugino affirme d'ailleurs que les « théologiens chrétiens, depuis Tertullien jusqu'à Augustin » vont plus loin en considérant que « la *curiositas* est une sorte de péché originel »[1], dont Lucius s'est entaché. De fait, lorsqu'au livre II, le personnage bienveillant de Byrrhène le met en garde contre l'épouse de son hôte, Pamphile ("Maga primi nominis et omnis carminis sepulchralis magistra creditur"[2], « il paraît que c'est une sorcière de haut rang, elle enseigne à déposer des malédictions dans les tombes »[3]), l'avertissement n'a pas l'effet escompté dans la conscience du personnage : « à peine entendue la formule si longuement convoitée « pratiques magiques », j'eus si peu envie de me précautionner contre cette Pamphile que tout tout au contraire j'eusse fait des pieds et des mains, payé le prix fort pour recevoir les leçons d'une telle maîtresse, prêt à piquer hardiment une tête dans le gouffre infernal »[4] ("ut primum artis magicae semper optatum nomen audiui, tantum a cautela Pamphiles afui ut etiam ultro gestirem tali magisterio me uolens ampla cum mercede tradere et prorsus in ipsum barathrum saltu concito praecipitare"[5]). Non seulement le personnage est animé par une curiosité dévorante à l'égard de forces néfastes, dont il a, en outre, entendu un témoignage horrifique (celui d'Aristomène) et contre lesquelles il a été directement mis en garde, mais il est également obstiné et – quoique *a priori* conscient des risques qu'il encourt – irraisonné.

Il est, de plus, manipulateur, calculateur et lubrique car, pour parvenir à ses fins et assister clandestinement à une démonstration du pouvoir de Pamphile, il séduit sa servante Photis en se dictant à lui-même cette logique : « empoigne l'affaire hardiment, à bras le corps, mais ne te laisse surtout pas piéger dans un collage avec ton hôtesse, respecte religieusement la couche nuptiale du loyal Milon. Attaque plutôt à fond Photis la soubrette »[6] ("comminus cum re ipsa nauiter congredere, et a nexu quidem uenerio hospitis tuae tempera et probi Milonis genialem torum religiosus suspice, uerum enimuero Photis famula petatur enixe"[7]). De fait, après plusieurs nuits

1 Giovanni Garbugino, « La perception des passions dans le roman d'Apulée. », *Passions vertus et vices dans l'ancien roman* [en ligne]. Actes du colloque de Tours organisé par l'université François-Rabelais et l'UMR 5189, 19-21 octobre 2006, Lyon, Éditions MOM, 2009, p. 211, *ibid.* pour la citation précédente.
2 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit.*, p. 42.
3 *Ibid.*, p. 43.
4 *Ibid*.
5 *Ibid.*, p. 42.
6 *Ibid.*, p. 45.
7 *Ibid.*, p. 44.

passées en compagnie de la jeune femme, Lucius obtient finalement de pouvoir assister à la métamorphose de la sorcière. Plus que cela, il convainc Photis de le soumettre lui-même à la transformation, malgré les réticences et mises en garde de la servante. Sa curiosité finit par le punir – par le biais de l'erreur de Photis qui se trompe d'onguent – et l'homme, croyant devenir oiseau, devient âne – plutôt que l'élévation spirituelle, il est condamné à traîner les sabots dans la poussière. Dans son malheur et son dépit, Lucius trouve néanmoins une source de satisfaction : « mon membre, quoique devenu inapte à posséder Photis, a fortement grossi »[1] (“nisi quod mihi iam nequeunti tenere Photidem natura crescebat”[2]). Cette remarque pour le moins comique achève de dresser le portrait moral de l'homme – avant ses aventures asiniennes – en mettant une nouvelle fois l'accent sur son caractère lubrique.

Au regard de la critique moderne, Apulée ne dresse donc pas le portrait du plus moral des personnages : Lucius est un homme curieux, observateur et intelligent, mais aussi obstiné, malin et lubrique. Autant de vertus et de défauts qui le mèneront sur un chemin bien singulier – quand d'autres personnages ne sont mus que par la vertu et la morale.

### B) L'innocence perdue

Le personnage de Peau d'Âne est bien différent de celui d'Apulée : au vice de l'homme répond la pureté de l'adolescente, et à un caractère bien trempé, s'oppose une nature discrète et impressionnable. Le conte de Perrault met en avant un aspect de la nature humaine, la sexualité, qui apparaît comme redoutable : de fait, elle pousse le personnage principal à fuir sa condition initiale, sa place au sein de la famille et les bienfaits qui l'accompagnaient.

Le personnage de l'Infante, qui est décrite de manière aussi idéalisée que ses parents, semble d'abord déréalisée par la narration au début du conte : avant l'élément perturbateur qu'est le décès de la reine, l'Infante n'est évoquée qu'une unique fois dans le vers « Avec tant de vertus une fille était née »[3], et est décrite relativement à ses parents (elle est leur « fille »), héritant de toutes leurs qualités morales. Elle dépend donc de leur propre description antérieure pour exister et apparaît, *a priori*, comme un détail du conte au sein duquel elle est pourtant le personnage central.

Ce n'est que lorsque la nature de son père révèle des élans problématiques, destructeurs pour l'Infante que cette dernière acquiert une véritable identité, une réalité narrative : « la jeune Princesse triste d'ouïr parler d'un tel amour, / Se lamentait et pleurait nuit et jour. / De mille chagrins l'âme

1 *Ibid.*, p. 111.
2 *Ibid.*, p. 110.
3 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*, p. 134.

pleine, / Elle alla trouver sa Marraine »[1]. Alors qu'il dépendait initialement de ses parents pour exister, ce sont les sentiments problématiques du père qui poussent l'enfant à exister, à réagir et à prendre en main sa propre existence : de fait, l'Infante prend l'initiative d'aller quérir l'aide d'un personnage extérieur au cercle familial.

Dans sa *Psychanalyse des conte de fées*, Bruno Bettelheim déclare que dans beaucoup de contes, « le fait de quitter la maison équivaut à la nécessité de devenir soi-même. La réalisation de soi exige la rupture d'avec le foyer, expérience terriblement douloureuse, lourde de multiples dangers psychologiques »[2]. De fait, le personnage de l'Infante ne prend de réelle consistance que lorsqu'elle se place dans une position de rejet, de fuite des pulsions sexuelles de son père. Ce faisant, elle s'écarte du foyer familial, rompt avec son ancienne innocence et, par son initiative, s'impose davantage comme un personnage à part entière.

Mais dans sa fuite, ce n'est pas tant la dérive morale de son père qu'elle rejette que l'idée même de la sexualité. Il s'agit là d'un autre paradigme du conte de fée, selon Bettelheim : « Personne ne peut se rappeler à quel moment de sa vie la sexualité a commencé à prendre la forme de quelque chose d'animal, quelque chose qui fait peur, qu'il faut cacher et fuir comme la peste »[3]. De nombreux contes illustrent cette peur de la sexualité par la transformation animale d'un personnage : cette notion apparaît donc comme un penchant sauvage, bestial de la nature humaine dans le cœur de l'enfant qui la rejette d'abord – avant de l'accepter, de l'intégrer. Il ne semble donc pas étonnant que dans sa fuite des pulsions sexuelles de son père, l'Infante revêt par la suite une apparence animale, car « tant que l'un des deux partenaires […] considère [la sexualité] comme étant de nature animale, l'autre reste en partie un animal pour lui-même et pour son (ou sa) partenaire »[4].

Le personnage de l'Infante apparaît donc comme une enfant (pré-pubère) aux prises avec la découverte soudaine de la nature bestiale de l'homme, qu'elle rejette d'abord pour mieux préserver sa propre innocence – pourtant disparue dès la naissance des sentiments incestueux de son père. La dynamique du conte semble donc moins se fonder sur une quête personnelle que sur une fuite : *a priori*, l'Infante ne cherche pas tant l'évolution que la préservation – vaine ? – de son état initial. Mais paradoxalement, la volonté même de fuite témoigne d'une prise d'autonomie d'un personnage

1 *Ibid.*, p. 138.
2 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, p. 126.
3 *Ibid.*, p. 418.
4 *Ibid.*, p. 422. Il serait toutefois mal avisé de considérer le père comme le partenaire, bien que symbolique, de sa fille : en se fondant sur l'analyse de Bettelheim, l'on peut voir en le roi le symbole d'abord repoussant de la sexualité – prenant la forme dérivée du travers moral et social de l'inceste – dans le cœur de l'Infante, qui finit par intégrer cette notion à la fin de son parcours psychologique dans la peau d'un âne, lorsqu'elle rencontre le prince, qu'elle ne rejette pas, accueillant à travers lui l'idée bienfaitrice de la sexualité comme agent de son bonheur.

qui, en perdant son innocence et en dépassant sa passivité, s'émancipe par la même de l'enfance et entre dans la période de transition vers l'âge adulte et l'intégration de soi qu'est l'adolescence. Cette étape transitoire, l'Infante n'est pas la seule à la vivre sous une apparence repoussante et dénigrante : c'est également le lot, à plus forte mesure, de Pinocchio.

### C) « L'enfant monstre »[1]

Quand Peau d'Âne fuit ce qui lui apparaît comme bestial, monstrueux, Pinocchio, lui, incarne la monstruosité, l'inhumanité : il est un enfant monstre. Pour commencer, rappelons qu'il est avant tout un pantin doué de conscience et capable d'interagir avec son monde et son entourage. À l'instar de la créature de Frankenstein, il est « un classique de l'enfant-monstre fabriqué, résultat du fort désir de paternité du menuisier Geppetto »[2]. Par son apparence physique d'enfant inachevé, de pantin doué de vie et de conscience, il incarne la différence, la monstruosité. Mais au sein du récit, qui demeure fondamentalement positif, optimiste, elle est « symbole d'épreuve d'humanité et de moralité, puisque chaque fois que Pinocchio tombe dans la faute (mensonge, paresse…), il devient encore plus inhumain et laid : un nez immense, des oreilles et un corps d'âne… »[3]. La morale possède alors un véritable pouvoir d'action sur le corps : à l'instar des dieux antiques, elle détient le rôle de juge et le pouvoir de punir celui qui lui fait défaut – la morale est donc un agent du merveilleux au sein du récit. Et elle a de quoi faire avec Pinocchio...

Car le pantin, ce petit diable de bois, n'a pas de véritable sens moral et n'obéit qu'à sa volonté souvent impulsive. Effrayant physiquement, il l'est également psychiquement ; au Grillon qui tente de le raisonner, le pantin répond par un assaut meurtrier : « Pinocchio, furieux, se mit debout, prit sur l'établi un marteau de bois et le lança contre le Grillon Parlant. […] il l'atteignit juste à la tête, si bien que le pauvre Grillon eut à peine la force de faire *cri-cri-cri*, puis il resta là, tout raide et aplati contre le mur »[4] ("Pinocchio saltò su tutt'infuriato e preso di sul banco un martello di legno lo scagliò contro il Grillo-parlante. […] lo colse per l'appunto nel capo, tanto che il povero Grillo ebbe appena il fiato di fare *crì-crì-crì*, e poi rimase lì stecchito e appiccicato alla parete"[5]) ; au chien de police qui, le poursuivant, tombe à l'eau, manque de se noyer et implore son aide, le pantin répond « Crève ! »[6] ("Crepa !"[7]) (avant de finalement lui venir en aide, car « au fond [il] avait un excellent

1 Deerie Sariols Persson, « L'enfant monstre, le monstre enfant », *Enfances & Psy* [en ligne], n°51, février 2011, p. 25-36.
2 *Ibid.*, p. 29.
3 *Ibid*.
4 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 59.
5 *Ibid.*, p. 58.
6 *Ibid.*, p. 213.
7 *Ibid.*, p. 212.

cœur »[1] “in fondo aveva un cuore eccellente”[2]).

Si les remords et la conscience ne le rattrapaient pas après chacune de ses débâcles (au chapitre 5, après avoir terrassé le Grillon, Pinocchio lui donne raison et se lamente de s'être rebellé contre son père), l'on pourrait se demander quel genre de démon aurait ainsi pris possession de ce pantin de bois. Par son impulsivité et son manque de maîtrise de lui-même, Pinocchio est un personnage véritablement inquiétant. Comme le déclare Deerie Sariols Persson, « Mal est l'éternel ennemi contre lequel il faut lutter ; une partie de la nature humaine. Et quand le mal et la monstruosité se concentrent dans l'enfant, l'horreur est exacerbée puisqu'elle touche à quelque chose de sacré, la perpétuation de la vie »[3]. L'enfance est, en effet, symbole positif de pureté et d'innocence, « c'est l'état antérieur de la faute »[4] ; l'associer à la monstruosité relève de la transgression, dans la mesure où cette notion, symboliquement négative, témoigne de l'insoutenable, du péché (les démons sont monstrueux). Les enfants que l'on qualifie de cancre ou de voyou relèvent également de cette dichotomie, quoique de manière moins exagérée : très représentés dans le roman (Pinocchio en est un lui-même), les jeunes gens de l'école buissonnière, sans être mauvais de nature, vont à l'encontre de ce que la société attend d'eux (ils fuient le cadre scolaire et la morale des adultes pour suivre leur propre credo de liberté) et représentent de fait une menace par leur influence : c'est en suivant son ami Lumignon, au chapitre 30, que Pinocchio, alors qu'il est sur le point de devenir un bon petit garçon, laisse tomber la morale à laquelle il s'était soumis pour se rendre au Pays des jouets, où l'attend la plus lourde conséquence de sa bêtise.

De fait, Pinocchio apparaît comme un symbole d'instabilité : il est innocence, bonté et naïveté, étant enfant ; il est imprévisible, inquiétant et cruel, étant monstre (rappelons qu'après tout, il est un jouet qui n'a besoin de personne pour vivre des aventures ; il est l'objet *a priori* manipulable, déchaîné). Ainsi, le personnage amuse et horrifie le lecteur tout à la fois, l'empêchant de se conforter totalement dans quelque identification narrative ; et le dernier personnage du corpus revêt également un caractère comique par son entêtement et son manque de maîtrise de lui-même, mais contrairement au pantin, ce roi inquiète moins qu'il se rend ridicule, voire pathétique.

### D) L'orgueil démesuré

Comme évoqué plus tôt, le personnage tel que repris par Mary Shelley n'est pas vraiment

1 *Ibid.*, p. 213.
2 *Ibid.*, p. 212.
3 Deerie Sariols Persson, « L'enfant monstre, le monstre enfant », *Enfances & Psy*, art. cit., p. 8.
4 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, (dir.), « Enfant », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1982.

différent du mythe antique qui relate ses rencontres avec les dieux Apollon et Bacchus. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'épisode de la bénédiction de Bacchus survient avant celui du duel musical. Ainsi, Midas découvrant Silène, le père adoptif du dieu Bacchus, errant sur ses terres, courbé par l'ivresse et l'âge, le recueille dans son palais et organise une fête en son honneur qui durera plusieurs jours. Avant de le reconduire auprès de Bacchus, Midas apparaît comme un roi bon et joyeux, prompt à secourir les divinités errantes et à les honorer de la manière la plus festive. Ce n'est qu'après que l'on découvre sa nature cupide et avare, lorsqu'il demande à Bacchus, quand celui-ci lui offre la récompense de son choix, de pouvoir changer tout ce qu'il touche en or. Ces défauts révélés mettent également en lumière l'inconscience du roi qui découvre, trop tard, le handicap que représente la prétendue bénédiction (il ne peut plus ni boire ni manger). Bacchus consent à lui ôter ce don, ce qui clôt le premier récit des *Métamorphoses* concernant le roi phrygien.

S'en suit celui du duel entre Apollon et Pan. La sympathie que Midas éprouve pour ce dernier est évoquée dès le début du récit : « Midas, dégoûté de la richesse, préférait à tout les forêts et les champs et le dieu Pan qui a pour séjour ordinaire les antres des montagnes »[1] (“Ille perosus opes siluas et rura colebat / Panaque montanis habitantem semper in antris”[2]). Sa bêtise est aussitôt rappelée par la narration, qui prévient l'issue négative du récit : « son intelligence était demeurée épaisse et sa sottise allait lui être fatale encore une fois »[3], et Apollon punit effectivement son mauvais jugement musical – et son impertinence.

Au sein de la pièce de Shelley, cet épisode survient avant celui de la rencontre avec Bacchus. Midas prend la parole et déclame une tirade poétique saluant l'arrivée du jour sur ses terres : « Les Heures ont ouvert le palais de l'aurore / Et depuis les portes orientales des Cieux, Aurora / Vient sur son char de lumière » (“The Hours have oped the palace of the dawn / And through the Eastern gates of Heaven, Aurora / Comes charioted on light”[4]). Il apparaît ainsi comme un roi sensible à la beauté de la nature... jusqu'à ce qu'il aperçoive Pan, Apollon et Tmolus, et que sa curiosité – comme celle de Lucius – le pousse à aller s'enquérir des affaires divines et à soumettre son ministre Zopyrion au silence quand celui-ci lui suggère la prudence et l'humilité (“Best / Your majesty retire ; we may offend”, « Mieux vaut nous retirer, Votre majesté, notre présence pourrait offenser »). Après avoir démontré sa loyauté envers Pan (son “guardian God”[5]) et sa bêtise pour le faire en face d'Apollon, il subit le châtiment du dieu.

Dès lors, le personnage devient ridicule : il se met à paniquer en se découvrant des oreilles

1 Ovide, *Les Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.], éd. Jean-Pierre Néraudau, *op. cit.*, p. 355-356.
2 Ovide, *Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.] [en ligne], Livre XI, trad. et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, *op. cit*., v. 146-147.
3 Ovide, *Les Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.], éd. Jean-Pierre Néraudau, *op. cit.*, p. 356.
4 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit.,* p. 24.
5 *Ibid.*, p. 25, *ibid.* pour la citation précédente.

d'âne et maudit son humiliation, tandis que Zopyrion le soutient autant qu'il peut – n'attendant que son départ pour éclater de rire. Dans sa honte, Midas révèle également un autre penchant de son caractère, sa cruauté : « Mais écoute bien, Zopyrion ! Pas un mot de tout cela ; / Si tu fais part de mon humiliation à qui que ce soit / Tu es mort » (“But, hark ! Zopyrion, not a word of this ; / If to a single soul you tell my shame / You die”[1]). Son orgueil blessé le pousse ainsi à menacer son ministre de mort et à dévoiler un caractère impulsif, rancunier et vengeur.

Mais cette humiliation devient bientôt secondaire quand Midas, après avoir secourut Silène, se voit offrir ce qu'il désire par Bacchus. Son orgueil et son avidité deviennent alors démesurées lorsqu'il exige : « La Nature devra plier ses lois à ma volonté » (“Nature shall bend her laws at my command”) et, faisant fi du conseil de Bacchus qui l'encourage à la réflexion, à la prudence, il continue : « Fais que tout ce que touche devienne d'or, l'or le plus glorieux ! / Fais que je sois riche ! Et que n'importe où j'étende les mains, / […] / que tout soit radieux d'or ! » (“Let all I touch be gold, most glorious gold ! / Let me be rich ! And where I stretch my hands, / […] / Be radiant gold !”[2]).

En plaçant l'épisode du duel musical avant celui du don de Bacchus, Mary Shelley présente ainsi un personnage d'abord sensible à la nature et à ses bienfaits (le fait qu'il défende Pan est donc logique), mais qui manque néanmoins de discernement : si la défense de Pan devant Apollon peut sembler stupide et relever de l'inconscience, l'on peut également y voir une preuve de courage et de dévotion naïfs de la part du roi (après tout, la tradition mythologique veut que Midas ait été l'élève d'Orphée, il connaît donc la musique : l'on pourrait supposer qu'il ment en affirmant que les airs d'Apollon ne valent pas ceux de Pan, et que, ce faisant, il affirme explicitement sa loyauté envers le dieu de la nature). Mais le châtiment d'Apollon révèle l'orgueil démesuré et l'impulsivité du personnage qui crie sa honte et menace Zopyrion de mort s'il venait à parler alentour de son sort. Si le caractère festif et bon du roi est rapporté par le personnage d'Asphalion lorsque celui-ci apprend à Zopyrion que Midas a recueilli Silène, cette qualité est à nouveau balayée par la propre sottise de Midas lorsqu'il se laisse aller à la démesure tandis qu'il exprime son souhait à Bacchus. Le roi phrygien apparaît donc comme orgueilleux, impatient et dépourvu de bon sens, mais néanmoins sensible, bon et loyal – de fait, touchant.

Les œuvres du corpus présentent ainsi des univers au cadre surnaturel et à l'ordre rationnel. Cette dualité, souvent instable, entre des forces perçues comme réalistes et des forces tout à fait merveilleuses, apparaît comme le cadre propice à l'émergence de la métamorphose. Au sein de ces

1 *Ibid.*, p. 30.
2 *Ibid.*, p. 34, *ibid.* pour la citation précédente.

univers à l'équilibre relativement précaire, la figure humaine apparaît elle-même comme vacillante : le début de chaque récit du corpus dévoile des personnages en mauvaise posture, morale ou sociale, et à l'esprit agité, manquant de sagesse et de sérénité. L'individu se fait ainsi l'étincelle qui incendie la poudre : par ses mœurs et son interaction avec son monde qu'il expérimente et teste jusque dans ses limites, il provoque la réaction – explosive – du merveilleux qui s'incarne en métamorphose. Leurs choix personnels motivent également l'émergence du phénomène : son intérêt pour la magie pousse Lucius à vouloir apprendre à la maîtriser, mais la dimension merveilleuse du récit châtie son orgueil en lui faisant prendre une forme inattendue et indésirée ; le personnage de l'Infante, de loin le plus vertueux et le plus innocent de tous, fait le choix de remettre sa vie aux mains du merveilleux et par cette décision assumée, elle se place moins en victime du sort qu'en actrice de son existence – de fait, elle est le personnage qui maudit le moins son changement de condition – ; Pinocchio, en revanche, en cédant volontairement à l'appel de l'école buissonnière – de fait, à son caractère libertaire et indiscipliné –, s'abandonne à une existence oisive et débridée qui provoque ainsi – et il s'en repent – la réaction exemplaire du merveilleux ; enfin, c'est un jugement loyal, estimé irraisonné par le parti lésé qui entraîne le châtiment divin sur le personnage de Midas – qui apparaît d'abord comme inconscient, certes, mais qui se révèle néanmoins rongé de vices.

Le phénomène de la métamorphose, qui semble *a priori* punitif et réactionnaire – voire excessif –, permet toutefois la recréation du personnage et propose, à travers lui, le développement d'une nouvelle figure symbolique de l'humanité. Il s'agit donc, à présent, d'étudier cette dynamique et l'importance de la réinvention littéraire de l'humanité.

# CHAPITRE II
## La re-création de la figure littéraire humaine

### I – Vers une re-présentation de l'humanité

Le premier chapitre de ce travail se concentrait sur la confrontation des différentes figures humaines développées au sein de chaque récit du corpus, à des univers particuliers qui semblent *a priori* familiers et maîtrisés (à l'exception du cas de Pinocchio qui, dès ses premiers pas, part à l'aventure et à la découverte de son monde), mais au sein desquels la magie et le merveilleux exercent une emprise plus ou moins explicite sur les sociétés et les individus. La mise à l'épreuve de l'humanité par la dimension surnaturelle a permis de relever les caractères problématiques des personnages principaux (ou secondaires, dans le cas de « Peau d'Âne »), qui font ainsi preuve de peu de morale ou révèlent des vices difficilement compatibles avec leur rôle de premier plan – et donc, avec leur rôle de sujets d'identification pour le lecteur.

La situation de chaque personnage devient, à un moment donné du récit, critique : que ce soit par ses propres choix et actions ou par le concours néfaste d'autrui, l'individu atteint un point de non-retour qui entraîne, avec l'émergence active du merveilleux, un brusque changement dans son existence. Suivant une dynamique de recréation de la figure humaine, ce changement s'incarne en évolution corporelle qui prend le plus souvent une valeur *a priori* punitive, du moins, régressive. Le personnage perd ainsi le statut humain et la place qu'il occupait dans l'ordre social pour être transposé dans une condition animale ingrate et, de fait, exclu de la communauté des hommes.

Ce chapitre se concentrera donc sur la recréation symbolique de la figure humaine mise en œuvre au sein des différents récits du corpus, en commençant par étudier les situations narratives qui précèdent chaque métamorphose pour mieux comprendre dans quelles impasses sont confinés les personnages. Il s'agira ensuite d'opposer à l'humanité l'asinité et d'interroger le rapprochement – qui peut sembler curieux – de ces deux figures (et conditions), en étudiant les symboliques

associées à chacune. Ce faisant, le thème de la bestialité au secours d'une humanité en crise semblera moins insensé qu'il n'y paraît de prime abord.

## A) La figure humaine problématique

### 1. Des personnages dans l'impasse

En tant que phénomène de dépassement de la nature, le motif littéraire de la métamorphose induit, de fait, l'évolution merveilleuse d'une situation problématique ne pouvant trouver de résolution dans le réel. Elle marque donc le basculement abrupt d'une situation initiale au fonctionnement réaliste, à un nouveau schéma narratif à la dynamique merveilleuse. Si les raisons de l'émergence de la métamorphose ont déjà été mises en lumière, il s'agit, à présent, de les étudier au sein même de la situation narrative précédant la métamorphose, c'est-à-dire au moment où le sort du personnage se scelle, où le retour en arrière n'est plus possible.

La métamorphose de Lucius en âne survient au livre III du roman d'Apulée. Le point de vue interne du récit, conté à la première personne, donne directement accès aux pensées et aux intentions du personnage principal. De fait, l'on connaît dès le livre II son désir de découvrir les pouvoirs de la sorcière Pamphile et son intention de se servir de sa servante Photis dans ce but[1]. L'intérêt conscient du personnage pour les forces magiques – et leurs dangers –, ainsi que son dessein assumé de manipulation laissent supposer que son sort se scelle dès cet instant et par lui-même (“a cautela Pamphiles afui ut etiam ultro gestirem tali magisterio me uolens ampla cum mercede tradere et prorsus in ipsum barathrum saltu concito praecipitare”[2]: « j’eusse fait des pieds et des mains, payé le prix fort pour recevoir les leçons d’une telle maîtresse, prêt à piquer hardiment une tête dans le gouffre infernal »[3]). Mais de la naissance de son projet à sa réalisation, une péripétie particulière l'écarte un temps de ses aspirations : un soir, il est assailli par trois hommes qu'il tue jusqu'au dernier, événement qui conduit à son arrestation et à son procès. Mais l'attaque comme le procès ne sont que fiction : alors que le jugement n'est qu'une farce que les habitants du village lui jouent à l'occasion de la fête du Rire, l'attaque des brigands est une manifestation du merveilleux (la première à laquelle Lucius est confronté) qui le fait inconsciemment affronter, non trois intrus, mais trois outres ensorcelées par la magie de Pamphile (dont le dessein initial était d'attirer son amant en sa demeure, mais par une ruse de Photis, elle se retrouve elle-même dupée). Cette péripétie menée par le merveilleux survient donc après que Lucius a ourdi son projet ; l'on peut y voir une première manifestation du surnaturel qui détourne le héros de sa voie par quelques artifices. Mais au lieu de

1 *Cf.* notes 6 & 7 p. 43 de ce mémoire.
2 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, Paris, Les Belles-Lettres, « Classiques de poche », 2007, p. 42.
3 *Ibid*., p. 43.

s'inquiéter de ces forces magiques auxquelles il aspire toujours, Lucius affirme davantage son désir de les maîtriser et demande à Photis de lui montrer les talents de sa maîtresse – à l'insu de cette dernière. Malgré ses réticences, la jeune servante concède à ce qu'il assiste à la métamorphose de Pamphile en oiseau de nuit. Ce spectacle achève de convaincre Lucius : il veut se soumettre lui-même à la métamorphose – et ce faisant, s'écarter volontairement de la réalité. Ni le récit macabre des pratiques de Pamphile[1], ni la mise en œuvre, pourtant horrifique, de ses talents ne répugnent Lucius ou ne l'incitent à la prudence : au contraire, sa curiosité va grandissant et c'est en cherchant à la satisfaire que le personnage scelle son sort.

La situation de Peau d'Âne peut sembler à la fois similaire et différente de celle de Lucius : quand l'homme provoque de son propre chef l'action merveilleuse, l'adolescente l'invoque, contrainte par l'action d'autrui. En effet, le désir incestueux que son père éprouve à son égard la pousse à trouver refuge auprès de sa Fée Marraine. Mais la métamorphose symbolique ne survient pas tout de suite. L'émissaire du merveilleux propose à l'Infante trois solutions qui devaient chacune résoudre la situation : réclamer à son père autant d'habits impossibles à réaliser. Ainsi, la Fée affirme, dans un premier temps : « Malgré tout son pouvoir et toute sa richesse, / […] / Il ne pourra jamais accomplir sa promesse »[2] ; mais ces dires démentis, elle déclare, à propos de la deuxième robe : « Il ne vous la donnera pas »[3]. Encore une fois, le roi les surprend toutes les deux et à la demande de la troisième robe, l'Infante rapporte seulement la parole que lui a « inspirée »[4] la Fée. L'on remarque que plus le roi réalise les souhaits du merveilleux, donnant une réalité à des objets jugés irréalisables, plus il le réduit au silence. Mais comme dans un dernier souffle, un dernier regain d'énergie, la Fée exprime ce vœux macabre : « Demandez-lui la peau de ce rare Animal [l'âne aux écus d'or]. / Comme il est toute sa ressource, / Vous ne l'obtiendrez pas, ou je raisonne mal »[5]. Et le roi de donner raison à ces derniers mots, cette fois. L'Infante est au comble du désespoir – et de l'horreur – : cette magie, en qui elle plaçait tous ses espoirs de salut, s'incline devant la terrible réalité. Comble de l'horreur : sa Fée Marraine l'invite finalement à la fuite, sous les traits mortifères de la peau de l'âne. Le merveilleux, qui se posait comme le tuteur des événements et des personnages dans le roman d'Apulée, se fait, dans le conte de Perrault, dépasser par une unique figure relevant du cadre de la réalité. Après lui avoir opposé par trois fois sa résistance en le mettant au défi de l'égaler par la réalisation d'habits supposés irréalisables, l'instance magique en la figure de la Fée, après une ultime et sinistre demande, s'incline et fuit la réalité. Ainsi l'Infante se sauve, la

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], *op. cit.*, p. 43.
2 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], introduction, notes & notice de Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006, p. 140.
3 *Ibid.*, p. 141.
4 *Ibid*.
5 *Ibid.*, p. 142.

peau d'âne sur le dos – symbole de la mort du merveilleux ?

Quand la dimension surnaturelle apparaît, dans le conte de Perrault, comme un allié – impuissant – du personnage principal, elle se place, au contraire, comme juge dans *Les Aventures de Pinocchio*. Comme Lucius provoque, par son caractère irraisonné, le châtiment du merveilleux, Pinocchio court, irraisonnable, de mésaventure en mésaventure. « Déni de justice, esclavage dans une niche, confusion avec un poisson, l'état de la marionnette ne cesse de se dégrader, et cela jusqu'à la rencontre de Lumignon qui va entraîner une chute encore plus désastreuse dans l'animalité »[1], affirme Alain Montandon dans son œuvre *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*. En effet, le récit de Collodi se présente comme une succession d'aventures rocambolesques qui s'enchaînent les unes après les autres ainsi qu'une descente infernale qui conduit le turbulent pantin à frôler plusieurs fois la mort (il est notamment pendu à un chêne au chapitre 15) mais sans jamais tirer de leçons durables – et ce n'est pas faute d'avoir essayé. Cela semble durer jusqu'à ses retrouvailles avec la Fée Bleue – qui tient un rôle ambigu et quasi maternel au sein du roman – au chapitre 29. Trop heureux de la retrouver, Pinocchio « promit et jura que, désormais, il étudierait et se conduirait toujours bien. Et il tint parole pendant tout le reste de l'année. En effet, aux examens avant les vacances il eut l'honneur d'être le premier de l'école »[2] (“promise e giurò che avrebbe studiato, e che si sarebbe condotto sempre bene. E mantenne la parola per tutto il resto dell'anno. Difatti agli esami delle vacanze, ebbe l'onore di essere il più bravo della scola”[3]). Pour récompenser une conduite « si satisfaisante »[4] (“così […] soddisfacenti”[5]), la Fée lui offre de pouvoir enfin devenir un véritable petit garçon. Cette promesse, qui fait toute la joie du pantin, ne se réalise pourtant jamais. Car à chasser le naturel, il revient au galop : au chapitre suivant, Pinocchio croise son ami Lumignon qui prétend s'en aller vivre au « Pays des joujoux »[6] (“Paese dei Balocchi”[7]). Aussitôt dit, aussitôt tenté, et la constance et la vertu nouvelles de Pinocchio n'opposent qu'une piètre résistance à la proposition de son ami de le suivre. Il s'agit du dernier pied-de-nez de Pinocchio à la morale : après cinq mois passés au Pays des joujoux à vivre une vie d'oisiveté et de débauche enfantines, la métamorphose asinienne survient et réduit le pantin à la condition la plus basse de toutes, punissant ainsi un personnage piégé dans une nature inconstante.

1 Alain Montandon, *Du récit du merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001, p. 69.
2 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], présenté par Jean-Claude Zancarini, trad. de l'italien par Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, « Littérature et civilisation », 2001, p. 231
3 *Ibid.*, p. 230.
4 *Ibid.*, p. 231.
5 *Ibid.*, p. 230.
6 *Ibid.*, p. 233.
7 *Ibid.*, p. 232.

C'est également la sottise qui appelle le merveilleux au sein de la pièce *Midas*, texte qui présente probablement le cas de métamorphose le plus précoce de tout le corpus. De fait, elle survient dès le début du premier acte, après que les dieux Pan et Apollon se sont livrés au duel de chant et que Midas a préféré la musique du premier à celle du second. Dans la pièce, Mary Shelley a décidé de représenter d'abord l'épisode de la métamorphose avant celui du don de Bacchus. Ce n'est pas le cas dans *Les Métamorphose* d'Ovide : avant la métamorphose, le lecteur antique est prévenu de la sottise du roi mythique car il assiste, des vers 85 à 145, au récit du don de Bacchus qui satisfait la soif de richesse de Midas en lui octroyant le pouvoir de changer tout ce qu'il touche en or – pouvoir qui se retourne finalement contre lui. Dans la version antique, la métamorphose apparaît donc comme le point final d'une sottise déjà démontrée. Au contraire d'Ovide, Mary Shelley place l'épisode de la métamorphose au premier acte de sa pièce et celui du don de Bacchus, au second. Le jugement de Midas témoigne donc la première illustration de sa bêtise (ou de sa loyauté ?). Tout comme Lucius, le sort de Midas semble scellé bien avant que la métamorphose ne survienne, car lorsque Tmolus lui propose de se faire juge du duel des dieux, il livre sa pensée en *aparte* : “My judgement is made up before I hear”[1] (« mon jugement est déjà fait »). Ainsi se précipite-t-il également vers la sentence du merveilleux. Mais non seulement il fait preuve de bêtise en préférant ouvertement un dieu devant un autre – lequel étant, comme la plupart des dieux de l'Olympe, orgueilleux et peu pondéré –, mais il se montre également insolent, voire insultant lorsqu'il déclare que la mélodie du dieu de Dellos est lassante au point de l'endormir[2]. Aussi, la réponse divine ne se fait pas attendre : ces oreilles qui poussent à Midas, symboles de sa sottise, le suivront jusqu'au dernier vers et, contrairement au don de Bacchus, elles sont irréversibles.

### 2. Une évolution nécessaire : la réinvention de l'humanité par la projection symbolique

Les personnages de chaque texte du corpus se trouvent confrontés à des situations initiales qui ne leur permettent aucune évolution positive. De fait, le merveilleux s'oppose à un cheminement qui aurait conduit les protagonistes sur des routes pour le moins néfastes : Lucius serait devenu l'élève de Pamphile et un sorcier lui-même ; l'Infante aurait épousé son père, se faisant ainsi la reine d'un royaume admettant l'inceste ; Pinocchio ne cesserait jamais d'aller et venir entre délinquance et repentance ; et Midas se serait placé au-dessus des dieux en jugeant de la valeur de chacun, prônant de fait l'hybris humaine. Aucun de ces dénouements ne pouvait être envisageable, à moins de porter

1 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820 – date de publication posthume : 1922], Salt Lake City, Project Gutemberg Literary Archive Foundation, 2006, p. 25.
2 *Cf.* note 5, p. 40 de ce mémoire.

atteinte aux mœurs et à la morale des différents contextes sociaux et historiques des auteurs.

Il s'agit donc, pour ces derniers, de mettre un terme radical à ces destinées inacceptables. La mobilisation du merveilleux apparaît alors comme l'élément perturbateur idéal : en contrant des aspects réalistes problématiques par une manifestation extérieure du surnaturel, de nouvelles voies narratives s'ouvrent et permettent un renouvellement, une réinvention de la figure humaine. Dans cette optique, le motif de la métamorphose semble donc couler de source.

Associée aux différentes situations au sein desquelles elle est mobilisée, l'instance surnaturelle revêt une aura « morale » qui varie selon chaque cas. Cette aura donne le ton au récit et sa couleur au merveilleux : est-il inquiétant ou bienveillant ? En étudiant les textes, l'on comprend qu'elle est influencée par les valeurs des personnages qui l'invoquent eux-mêmes. Ainsi, dans *L'Âne d'or*, la magie apparaît comme une puissance secrète et redoutable : tous les personnages qui l'évoquent devant Lucius s'en méfient et le mettent en garde contre elle. Bientôt, la magie revêt un visage, celui de Pamphile qui, en tant que sorcière, donne corps et figure au merveilleux. Plus la narration avance, plus cette instance est évoquée et toujours plus inquiétante. Seul Lucius éprouve un attrait croissant à son égard et cette curiosité révèle chez lui de grands défauts : pour approcher au plus près la magie, il n'hésite pas à manipuler la servante de la sorcière elle-même par les voies de la lubricité. Indirectement, le merveilleux dévoile le véritable visage du personnage principal, qui apparaît petit à petit comme un jeune homme lubrique attiré par les forces magiques – un personnage manquant donc d'humilité et qui ne reste pas à sa place dans la mesure où il fuit la réalité pour mieux traquer le surnaturel. De présence intrigante, le merveilleux devient inquiétant : l'épisode des outres ensorcelées qui conduit Lucius dans une situation *a priori* bien délicate peut être considéré comme une première manifestation magique visant à mettre en garde le personnage contre ses aspirations irraisonnées. Lui qui désire maîtriser ces forces ne devine pas qu'il en est déjà le jouet. Mais loin de s'inquiéter, Lucius s'entête. Le merveilleux sévit donc, et la métamorphose asinienne qui semble d'abord accidentelle se révèle comme le châtiment qu'une puissance maligne réserve aux obstinés, aux curieux et aux roublards lubriques.

Le merveilleux du conte de Perrault ne revêt pas une telle aura négative et punitive. Au contraire, par la figure de la Fée Marraine qui, à l'instar de Pamphile, donne corps et figure au surnaturel, le merveilleux se présente comme une instance salvatrice et bienveillante, déjà connue du personnage principal. Quand ce dernier se retrouve donc dans l'impasse, contraint de fuir les élans incestueux de son père, c'est au merveilleux qu'il fait appel. Mais comme il a été démontré plus tôt, la magie au sein du conte se révèle incapable d'affronter la réalité ou du moins, de la surmonter. Alors que dans le roman d'Apulée, la présence du merveilleux se fait de plus en plus oppressante, elle s'efface peu à peu dans le conte de Perrault, démontrant une impuissance qui

déçoit les attentes de l'Infante. De fait, la métamorphose en âne n'est que symbolique : le personnage ne fait que se dissimuler sous des atours macabres « dépouillé[s] de toute signification magique »[1] – contrairement aux habits réalisés un peu plus tôt, qui témoignaient encore de la puissance du merveilleux en acte dans le récit. Néanmoins, cette dernière solution proposée par la Fée Marraine permet le salut de l'Infante et le surnaturel, s'il apparaît comme un guide certes bienveillant mais impuissant, permet toutefois au personnage de débloquer sa situation par un véritable changement de condition.

Au cours des *Aventures de Pinocchio*, le merveilleux ne se manifeste pas de manière ponctuelle et singulière, il est une véritable constante du récit qui revêt bien des visages, que ce soit celui de la Fée Bleue, des animaux parlants ou bien de Pinocchio lui-même. Il est souvent mobilisé pour mettre le pantin à l'épreuve (on pense à ses relations avec le Chat et le Renard qui abusent de sa naïveté et de sa bonté enfantines au chapitre 12) et pour l'encourager à tirer des leçons de ses péripéties. Mais Pinocchio se laisse rarement faire la morale (le Grillon parlant le paie d'ailleurs de sa vie au chapitre 4) et démontre toujours plus d'obstination quand il s'agit de vivre de plaisir et d'insouciance. La Fée Bleue, en figure presque maternelle, tente à plusieurs reprises de le remettre sur le droit chemin : son influence sur Pinocchio est bénéfique et elle réussit presque à faire de lui un bon petit garçon. Mais lorsqu'il s'en va avec Lumignon au Pays des joujoux, abandonnant toute sa morale et toute sa rigueur fraîchement acquises, il doit faire face, lui aussi, au châtiment du merveilleux qui se montre alors bien plus dur que les fois précédentes. Au sein de ce récit, le surnaturel revêt donc une aura de professeur qui récompense et punit les bonnes et les mauvaises actions. La métamorphose, qui apparaît dès le début comme un élément positif, ultime récompense des bonnes actions du pantin, est détournée de ce rôle pour devenir un véritable châtiment quand Pinocchio commet la pire des infractions. Ainsi se voit-il métamorphosé en ânon – figure très lointaine du bon petit garçon – lorsqu'il trahit et abandonne non seulement ses engagements de bon élève, sa conscience toute neuve, et sa figure tutélaire et maternelle. Lui qui dupait son entourage – et lui-même – par ses aspirations à une existence sérieuse, se voit finalement punit par une instance plus sévère et plus puissante que la loi des hommes à laquelle il avait déjà eu affaire – et ce châtiment de la métamorphose asinienne, le plus contraignant et le plus dur que le pantin ait eu à subir, sera, de fait, le dernier puisque étant tombé au plus bas dans la condition animale, il ne peut dès lors qu'évoluer pour reconquérir son humanité.

Enfin, la pièce de Mary Shelley mobilise un récit antique qui déploie une démonstration de l'*hybris* humaine face au divin. L'*hybris* (*ὕβρις*) est un terme grec souvent traduit par « démesure » ;

1 Michel Bideaux, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2010, p. 236.

dans la tradition antique, un personnage faisant preuve d'hybris ne reste pas à sa place et provoque le destin ou les dieux par un excès d'orgueil ou de passion. Dans le mythe, avant sa métamorphose asinienne, Midas a déjà fait preuve d'orgueil en demandant à Bacchus de lui octroyer un don qui satisfait sa cupidité. Le lecteur antique sait donc à quel personnage humain il a affaire, quand les spectateurs de la pièce du XIX$^{e}$ siècle découvrent la nature orgueilleuse du personnage lors de sa confrontation avec Apollon. Ainsi, Midas surestime son rôle d'arbitre spectateur du duel et se place comme juge et partie du divin, oubliant sa position de mortel pour se croire au-dessus des dieux. Ce faisant, il affirme – sans même se conformer honnêtement à son statut, son jugement étant déjà fait avant même le début du concours – sa nature démesurée en méjugeant la musique d'Apollon pour favoriser celle de Pan. Le dieu des arts punit donc une démonstration d'hybris par une métamorphose qui a pour but d'humilier le roi et l'abaisser à une condition moins humaine encore que celle qui était la sienne avant le duel – de roi des hommes, il devient roi des ânes. Le merveilleux, incarné par le divin, se fait donc un juge sévère et impulsif qui, loin de remettre l'individu à sa place initiale, le condamne à un châtiment plus dur encore. Ainsi les oreilles de Midas témoignent, tout au long de la pièce, de son jugement irraisonné.

Au sein des différents récits du corpus, le surnaturel est mobilisé pour s'opposer à une nature humaine problématique. Se faisant plus ou moins sévère avec les personnages, qu'il apparaisse comme punitif dans *L'Âne d'or*, *Les Aventures de Pinocchio* et *Midas*, ou salvateur dans « Peau d'Âne », son émergence met un terme à une situation qui ne pouvait durer à moins de trouver une résolution inacceptable. Le merveilleux apparaît donc comme le garant, parfois cruel, de l'équilibre moral d'un monde ou d'une société. En soumettant les personnages à la métamorphose, il permet la recréation, la guérison de la figure humaine, qui apparaissait jusqu'alors comme morbide, rongée par les vices les plus vils.

### B) L'âne ou le bouc émissaire de l'humanité

Au cours de l'analyse précédente, la métamorphose asinienne est apparue comme une manifestation merveilleuse plus prompte à punir qu'à sauver, ou récompenser. Pour mieux comprendre la valeur de la transformation d'un être humain en âne, il faut d'abord étudier les symboliques attribuées à chacune de ces deux figures.

## 1. L'homme idéalisé

L'être humain, en tant que premier maillon de la chaîne de la métamorphose, constitue l'un des plus riches foyers de symboliques. À travers les différentes époques, croyances et sciences humaines, l'homme s'est souvent constitué comme le centre de son univers et le point de départ de ses réflexions – développant ainsi un rapport anthropocentrique au monde. Comme l'affirment Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, il se considère en effet comme une « synthèse du monde, un modèle réduit de l'univers, un microcosme » et comme « le centre du monde des symboles »[1]. Il apparaît donc comme une figure sémantique très complexe. Les époques, les sociétés, les croyances et les mœurs diverses ont toutes apporté leur vision, leur considération de sa figure. Il ne s'agit pas, ici, d'énumérer ces symboliques de manière exhaustive, mais d'étudier les conceptions contemporaines des différents contextes historiques et socio-culturels de chaque auteur du corpus et, le cas échéant, les conceptions propres à chacun d'entre eux.

Durant l'Antiquité grecque et romaine, la conception de la figure humaine est fondamentalement liée à son rapport avec le divin. Ainsi que dans la tradition biblique, ce sont les dieux qui créent les hommes et à leur image, leur conférant ainsi un aspect corporel proche du leur et un esprit leur permettant de communiquer avec eux. L'humain se révèle donc sur terre comme le seul être vivant qui soit le plus proche des dieux, d'apparence et d'esprit ; il apparaît comme un avatar du divin dans le monde terrestre. Cette unicité n'est pas sans lui conférer un certain orgueil : l'homme se place ainsi au-dessus de tous les autres êtres vivants – et de la femme également, en légitimant cette supposée supériorité par l'idée qu'elle aurait été créée après lui et à partir de lui (pour ce qui est de la tradition judéo-chrétienne), mais aussi par l'association symbolique du féminin à l'élément naturel, la femme étant soumise – avant tout par la considération masculine – aux contraintes naturelles de son corps, telles que les menstruations ou sa capacité de donner la vie. Simone de Beauvoir affirme ainsi que, « par l'invention de l'outil, l'entretien de la vie est devenu pour l'homme activité et projet tandis que dans la maternité la femme demeur[e] rivée à son corps, comme l'animal »[2]. Pour punir un trop grand excès d'orgueil (d'*hybris*) et pour rappeler l'homme à l'humilité, nous avons déjà vu que les dieux n'hésitent pas à intervenir en se servant de leurs capacités surnaturelles. L'être humain se révèle donc à la fois fort de son rapport privilégié avec le divin et soumis à ce dernier par la crainte et l'adoration. À une époque où les croyances religieuses et les superstitions ne sont pas encore – ou peu – contredites par les avancées techniques et scientifiques, les phénomènes que l'homme ne peut expliquer sont associés aux puissances surnaturelles. Au cours de sa vie, Apulée s'intéresse de très près à la magie et à la divination, il se

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, (dir.), « Homme », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1982, p. 507.
2 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, I* [1949], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976, p. 117.

fait même une réputation de « thaumaturge magicien »[1]. Cet attrait pour le surnaturel est la motivation même du héros de son roman et ce qui le conduit à la métamorphose. Lucius illustre ainsi cette dualité entre orgueil et soumission au divin : à vouloir maîtriser des puissances surnaturelles, il se retrouve puni par elles et n'acquiert son salut qu'en se soumettant au culte d'Isis. L'homme de l'Antiquité ne peut donc se prétendre digne d'en être un qu'en restant à la place que lui ont échue les dieux.

Cette conception évolue beaucoup au cours des siècles qui suivent et se voit même contestée dès le XIV^e^ siècle avec la naissance du mouvement culturel, philosophique et artistique appelé (plus tard) l'Humanisme. Il s'agit de revaloriser la figure humaine, de décentrer ses aspirations à la vie éternelle pour mieux s'attacher au développement des sciences et de la connaissance. C'est une période marquée par certaines grandes révolutions scientifiques (telles que la théorie de l'héliocentrisme de Copernic) et techniques (l'on pense à l'invention de l'imprimerie par Gutenberg, laquelle a permis une diffusion plus grande et plus efficace du savoir, qui se transmettait avant à petite échelle et par le biais de l'oralité) ; l'époque est également marquée par un intérêt nouveau porté aux textes anciens et antiques que l'on redécouvre et dont on réactualise la pensée et la sagesse (les auteurs florentins Pétrarque et Boccace sont notamment des lecteurs des *Métamorphoses* d'Apulée – lesquelles sont alors massivement diffusées en Italie –, et considèrent que l'œuvre antique « délivre un enseignement moral »[2] intemporel). L'homme devient donc le cœur des réflexions humanistes (ce que l'on appelle l'« anthropocentrisme » de la Renaissance) et se perçoit comme une nature perfectible, évolutive, tendant à atteindre la sagesse et la vérité par l'éducation. Ces idéaux se développent et perdurent au point d'inspirer de nombreux savants et penseurs du XVIII^e^ siècle. Kant affirme d'ailleurs, à propos de cette époque dite des Lumières, qu'elle représente « la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable », précisant que « l'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre »[3]. En enjoignant l'humanité à considérer le monde à travers le prisme de la raison, de la science et de la vérité (qui s'attache à l'observation et à la démonstration de faits, non plus à la supposition, aux croyances et autres préjugés), les savants des Lumières opposent à la religion la recherche du bonheur terrestre (quand les textes sacrés prônent la félicité céleste, garantie par une existence humble et tout entière consacrée au divin) et contredisent les superstitions par la pensée rationnelle. Charles Perrault, qui écrit ses contes à l'aube du siècle des Lumières, revendique lui-

1 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [II^e^ s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, préf. de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 17.

2 Étienne Wolff, « Pétrarque et Boccace lecteurs des *Métamorphoses* d'Apulée », *La Réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique* [en ligne], Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011, Lyon, Éditions MOM, 2015, p. 104.

3 Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], trad. de l'allemand par Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991.

même l'importance de l'éducation de l'humanité, en particulier celle de la jeunesse. Il prône notamment les valeurs de la famille et met en avant le schéma – que l'on jugerait aujourd'hui archaïque – assurant à l'homme le devoir de subvenir aux besoins familiaux par le travail et à la femme, celui d'administrer le foyer et d'éduquer les enfants. Dans son *Apologie des femmes*, publié en 1694, il développe l'idée qu'il se fait de la femme idéale – pour le mariage –, laquelle devant être vertueuse, obéissante et fidèle. À travers ce guide moral, il s'adresse aux jeunes filles (et aux femmes en général), mais c'est au moyen de fables fantaisistes qu'il entend éduquer les enfants. De fait, ses contes mettent en avant différents modèles – qui se veulent inspirants – de jeunes femmes pures et innocentes dont les vertus se retrouvent finalement récompensées par un beau mariage – souvent royal –, comme c'est le cas dans « Cendrillon » et surtout, dans « Peau d'Âne ».

C'est à ce modèle que s'oppose justement Mary Shelley dans *Midas*. Ayant reçu une éducation particulièrement riche pour une jeune femme de son époque, l'auteure développe rapidement un regard critique à l'égard de la société anglaise du XIX$^{e}$ siècle. Comme nous l'avons déjà vu, elle s'oppose au clivage social qui sépare l'homme de la femme, l'un alloué à la politique et à la direction du monde, l'autre à l'éducation des enfants et à la gestion du foyer familial. Mais l'on retrouve également dans *Midas* des idées héritières du mouvement des Lumières, notamment celle que l'exercice raisonnable du pouvoir peut conduire à l'amélioration des sociétés – quand un pouvoir irresponsable ne peut que nuire à un gouvernement et son peuple. Au sein du contexte social et culturel clivant pour les genres et les classes qu'est l'Angleterre du XIX$^{e}$ siècle, Mary Shelley dénonce par le théâtre et la transposition les inégalités qui rongent son pays, tout en prônant subtilement l'émancipation des femmes, aspirant ainsi à l'égalité des genres – quand l'homme déniait jusqu'alors le féminin.

Ce XIX$^{e}$ siècle est également marqué par de nombreux conflits armés qui se déclarent partout en Europe et pour la plupart, de manière localisée (nationale). Inspirés par les idées des Lumières et notamment de la Révolution française, les peuples se soulèvent contre les pouvoirs absolutistes tels que les monarchies et réclament l'indépendance. Carlo Collodi se fait d'abord engager en 1848 et avant de le faire de son propre chef une seconde fois en 1859 pour défendre l'indépendance de l'Italie face aux Autrichiens. Il serait hasardeux d'associer les élans de liberté quasi maladifs de Pinocchio à ceux de son auteur prompt à défendre l'indépendance de son pays, mais l'insoumission du pantin face aux figures de pouvoir qui tentent de l'asservir au cours de ses aventures (on pense notamment au personnage de Mange-feu, le redoutable marionnettiste) pourraient être rapprochés des idéaux révolutionnaires prônant la liberté d'agir et de penser de l'individu, découlant des principes humanistes et libéraux.

Cette analyse permet donc de deviner une image idéalisée et pour le moins évolutive de

l'homme : d'une connaissance du monde relevant de la croyance et de la superstition au dépassement progressif de cet état, que l'on pourrait dire naïf, par le développement des sciences et de la technique, l'être humain s'érige au fil du temps en figure forte de son esprit rationnel, inspirée par la liberté et le savoir, mais également attirée par le pouvoir et le contrôle de son environnement (et de ses pairs). Figure propre à l'évolution et à l'apprentissage, elle se montre également problématique à bien des égards. Ainsi, en se présentant comme l'image mortelle du divin, en interrogeant toujours sa condition et son aura, l'homme témoigne d'une grande part d'égocentrisme. En confrontant donc cette figure humaine problématique, aussi prompte à évoluer qu'à se recentrer sur elle-même, au motif du parcourt initiatique, les œuvres du corpus posent les questions de l'identité et de la dignité. De fait, la figure humaine se présente comme le point de départ et la ligne d'arrivée – attendue – des différents récits. Entre-temps, le motif de la métamorphose et la figure asinienne en particulier se font les outils de la réinvention de l'image de l'homme, à l'aune de l'humiliation et l'assagissement.

### 2. L'anti-homme

L'on a déjà évoqué, au cours de l'introduction, certaines des symboliques associées à la figure asinienne. En approfondissant ici l'analyse de l'âne littéraire, à la suite de celle de l'homme idéalisé, les enjeux liés à leur confrontation apparaîtront de manière plus évidente, dans la mesure où l'animal se révèle comme un contre-exemple symbolique de l'homme.

L'âne est un animal fondamentalement lié à la terre : quand l'homme marche sur deux jambes et élève son esprit, le baudet traîne ses quatre fers dans la poussière et croule sous les charges. C'est une bête de somme tenace et endurante, vouée au travail dans les champs depuis sa domestication. Il s'agit donc d'abord d'un animal utile à l'homme qui, lui étant soumis, se découvre symboliquement considéré comme une figure subalterne. Si *L'Âne d'or* est souvent présenté comme une chronique de la vie campagnarde méditerranéenne antique, c'est bien parce que les sabots de Lucius se traînent dans les champs et les fermes plutôt qu'en ville, dans les demeures seigneuriales. En effet, le personnage se fait tour à tour asservir par des brigands, des fermiers ou autres esclaves fugitifs qui le relèguent aux tâches des bêtes de somme : porter des fardeaux et tirer la meule. Il est par exemple acheté, au livre IX, par un meunier qui l'attelle

> dès le lendemain de bon matin […] à une meule, la plus grande [lui] sembla-t-il, on [lui] voila la face, et illico on [l]e poussa sur une piste courbe dessinée en rond, [l]e forçant à suivre un circuit fermé qui [l]e ramenait sans cesse à [s]on point de départ et [l]e faisait sans cesse

remarcher dans [s]es pas, en une stricte errance réglée sur la circonférence d'un cercle[1]

("Nec tamen illa otii saginaeque beatitudo durauit ulterius, sed die sequenti molae quae maxima uidebatur matutinus adstituor et ilico uelata facie propellor ad incurua spatia flexuosi canalis, ut in orbe termini circumfluentis reciproco gressu mea recalcans uestigia uagarer errore certo"[2]). Du jeune homme noble qu'il était au début du roman, Lucius devient ainsi le serviteur des paysans les plus démunis et des brigands les plus méprisables. Le personnage de l'Infante du conte de « Peau d'Âne » connaît à peu près la même régression : la fille du roi « le plus grand qui fût sur la Terre »[3] tombe dans l'animalité et devient une « sale créature »[4] aux yeux des passants « les moins délicats et les plus malheureux »[5]. Associée à l'âne, la personne la plus estimable devient la plus misérable, et se trouve également forcée de se mettre au travail, de se soumettre à une autorité jamais éprouvée auparavant. Ainsi, si Peau d'Âne n'est pas attelée à une meule comme Lucius – car elle préserve l'avantage de l'apparence humaine –, elle est engagée comme souillon dans une métairie pour « laver des torchons / Et nettoyer l'auge des cochons »[6]. En revanche, à l'instar du personnage d'Apulée, elle n'échappe pas à la maltraitance et aux moqueries. La condition asinienne force ainsi l'individu à éprouver son corps et sa volonté sans possibilité de répliquer, expérience qui était tout à fait exclue de leur ancienne existence.

Une autre idée récurrente associée à l'âne et liée à sa condition terrestre, à des aspirations aussi basses et impures, est celle de la luxure. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant décrivent l'animal comme « l'élément instinctif de l'homme » et le symbole du « sexe, [de] la libido »[7]. Cette réputation lui vient de la taille de son sexe – la seule consolation, rappelons-le, que trouve Lucius à sa métamorphose[8]. Citant Jean Beaujeu, ils attestent également que la métamorphose du personnage en âne est « la manifestation concrète, l'effet visible et le châtiment de son abandon au plaisir de la chair »[9]. Il a, en outre, déjà été démontré au cours de cette étude que c'est par les voies de la corruption lubrique que le personnage accède aux connaissances magiques. Les élans sexuels, qui comptent parmi les plus grands vices, conduisent donc symboliquement les personnages à la condition la moins estimable qui soit : celle de l'animal lubrique. Mais si cette idée, associée au sort de Lucius, amuse le lecteur, elle a de quoi horrifier quand elle est prêtée au personnage de l'Infante de « Peau d'Âne ». Comme il sera étudié plus précisément dans un prochain temps, la princesse du

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit.*, p. 359.
2 *Ibid.*, p. 358.
3 Charles Perrault, *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 134.
4 *Ibid.*, p. 144.
5 *Ibid*.
6 *Ibid*.
7 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, (dir.), *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 41.
8 *Cf.* note 1 p. 44 de ce mémoire.
9 Jean Beaujeu, Jean Defradas, Henry Le Bonniec, *Les Grecs et les Romains*, Paris, 1967, dans Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, (dir.), *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 41.

conte représente un modèle de pureté et d'innocence autant enfantine que féminine, et la confronter directement à l'idée de la sexualité relèverait du malsain. Dans le conte, cette notion est déjà représentée par le roi, mais c'est pourtant l'Infante qui se trouve liée à l'âne. La peau, relique mortifère (symbole de la mort, de la disparition du merveilleux), représente donc la souillure que la sexualité peut incarner aux yeux d'un personnage virginal. La symbolique sexuelle attribuée à l'âne, associée à des protagonistes représentant certains idéaux sociaux (la noblesse d'un côté, la pureté de l'autre, pour les exemples d'Apulée et de Perrault), rappelle à l'humain ses aspirations – jugées – les plus basses et les plus taboues, et attente également à l'ethos de ces figures humaines idéalisées.

Parce que l'âne est jugé « paresseux et oublieux, lent et pesant, entêté et stupide »[1], l'homme le taxe d'ignorance. Il s'agit sans doute du lieu commun le plus souvent associé à la figure asinienne, et bien que l'on sache aujourd'hui l'infléchir en démontrant le contraire (que l'âne est un animal à l'intelligence remarquable), cette idée fut largement diffusée à travers les âges et les cultures, par les arts et la littérature notamment. L'on s'accorde pour affirmer que son point de départ (ou du moins l'un d'eux) est le mythe de Midas, qui a popularisé l'expression « oreilles d'âne », pour désigner un certain degré de bêtise. De fait, le jugement du roi témoigne *a priori* d'un manque de perspicacité et de discernement – jugement lié également à des aspirations basses, Midas ayant préféré la musique d'un dieu de la nature, des « séductions sensibles », à celle d'un dieu de l'esprit, de « la prédominance de l'âme »[2] –, ce qui lui vaut d'arborer les attributs d'un animal à l'aspect ridicule, difforme (les médisances esthétiques étant également le lot de l'âne). Au XIX^e^ siècle, Pinocchio apparaît comme l'héritier du roi Midas à l'époque moderne : refusant de se plier à l'éducation, lui préférant une existence libre, dirigée seulement par ses désirs les plus impulsifs, le pantin se voit puni par une métamorphose asinienne progressive, qui affecte d'abord ses oreilles.

Mais la figure asinienne demeure ambivalente dans sa symbolique, dans la mesure où la plupart des travers qui lui sont associés sont portés par l'âne mâle, quand l'ânesse et l'ânon représentent des figures plus positives. La première symbolise en effet l'humilité et le second, l'humiliation ; toujours selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, l'ânesse est symbole « de paix, de pauvreté, d'humilité, de patience et de courage »[3] ; elle est la monture du Christ ; et son lait est reconnu pour ses vertus curatives. L'on pourrait dresser un parallèle symbolique entre l'homme et l'âne d'un côté, la femme, l'enfant, l'ânesse et l'ânon de l'autre, en stipulant que l'on reconnaît – et admet – davantage de travers à l'instance masculine qu'aux instances féminine et enfantine, qui représentent plus des idéaux de pureté et d'humilité. L'on peut illustrer ces idées avec les cas de Peau d'Âne et de Pinocchio. En effet, il a déjà été avancé que le personnage de l'Infante – archétype

1 Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen âge* [2011], Paris, Le Seuil, « Beaux-Livres », 2019, p. 104.
2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, (dir.), *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 42.
3 *Ibid.*, p. 43.

de pureté et d'innocence – se soumet lui-même à la métamorphose : en rejetant volontairement une existence de luxe et de confort pour rejoindre une condition qui la prive jusqu'à la reconnaissance de son humanité par ses pairs (qui la voient donc comme une « sale créature »[1]), elle fait ainsi preuve d'humilité face à un sort qui semble s'acharner contre elle. De son côté, Pinocchio, qui ne cesse de provoquer son propre destin, se voit finalement puni par une métamorphose qui l'abaisse au rang de bête de foire, expérience des plus humiliantes mais qui marquera néanmoins la fin de ses divagations et le début de l'apprentissage sérieux de la vie. Si Lucius et Midas sont également humiliés par la métamorphose, la punition merveilleuse relève davantage d'un manquement à une certaine dignité et une certaine morale supposées déjà acquises et intégrées par des hommes adultes.

La figure asinienne, bien qu'ambivalente, porte néanmoins une aura symbolique négative dans la mesure où elle se présente comme le réceptacle des aspirations humaines les plus basses et de ses travers les plus décriés. Au sein des textes, la métamorphose en âne relève ainsi d'épisodes humiliants pour des personnages supposés incarner les valeurs idéalisées de l'humanité.

## II – La métamorphose : le miroir de l'homme au reflet d'âne

Chaque récit du corpus offre une réflexion différente sur l'identité humaine, plaçant cette dernière au cœur des problématiques déployées par la narration. L'homme, en tant que foyer symbolique, apparaît comme une entité positive, propre à l'évolution, centre et actrice de son univers. Au contraire, la figure de l'âne est porteuse de significations bien plus négatives – en comparaison avec celles de l'homme : associé à la terre, imbécile, entêté et lubrique, nombreux sont les vices que l'on lui attribue.

Le rapprochement de ces deux entités symboliques semble donc relever du paradoxe : de fait, la métamorphose asinienne apparaît, au sein des différents récits, comme une épreuve importante – si ce n'est la plus grande – dans le parcours des personnages, qui éprouvent par elle leur humanité et leur dignité. Pour chaque cas, la narration confère à cette étape une aura pour le moins redoutable, mais surtout surprenante.

Les figures masculines du corpus, Lucius, Pinocchio et Midas subissent la métamorphose avec indignation et pathos quand le personnage féminin de Peau d'Âne s'y soumet de son plein gré : l'étude de ce cas particulier constituera donc le premier pas vers une considération plus positive du motif de la métamorphose asinienne. L'association de l'homme et de l'âne ne semblera donc plus aussi incongrue qu'elle n'y paraît d'abord, au contraire : les deux foyers symboliques *a priori* opposés qu'ils représentent en viennent d'abord, par la métamorphose, à s'associer de force,

1 Charles Perrault, *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 144.

puis, par la narration, à coïncider et se confondre l'une avec l'autre.

## A) Un rapprochement symbolique *a priori* insensé

### 1. La perception négative de la métamorphose

Qu'elle survienne comme une première et importante épreuve, ou comme le résultat d'une succession d'événements, la métamorphose n'apparaît jamais, au sein des récits, comme une bénédiction. Au contraire, elle attente à la dignité humaine de chaque personnage. Pourtant fort d'une situation privilégiée de jeune homme noble, Lucius place de grands espoirs de gloire et de pouvoir dans les puissances magiques. Lorsqu'un soir enfin, Photis lui permet d'assister à une démonstration du pouvoir de Pamphile – dont il se voit déjà l'élève[1] –, il a déjà éprouvé les artifices du merveilleux et été mainte fois averti des dangers liés à la magie. Mais faisant fi des avertissements de ses pairs et de l'instance surnaturelle elle-même, c'est avec enthousiasme qu'il peut enfin découvrir la magie en acte. Épiant donc Pamphile à son insu, il assiste à sa métamorphose en oiseau de nuit. Grisé par le spectacle, avide d'imiter la sorcière, il supplie Photis de le couvrir de l'onguent permettant la métamorphose, désirant ardemment devenir pour elle, sa « Vénus, un Cupidon ailé »[2] ("meae Veneri Cupido pinnatus"[3]), s'imaginant en « fidèle factotum ou joyeux porte-foudre du souverain Jupiter »[4] ("supremi Iouis certus nuntius uel laetus armiger"[5]). Oubliant toute humilité, aspirant à s'élever à la hauteur des dieux, se comparant même à eux (à Cupidon), Lucius fait ici une preuve manifeste d'*hybris*. En s'imaginant maîtriser les puissances magiques, il idéalise l'homme qu'il pourrait devenir. Aspirant aux nuées, la métamorphose qu'il subit – à la suite d'une erreur de Photis – le cloue paradoxalement au sol et annihile tout espoir de grandeur divine, le privant jusqu'à la dignité humaine. Furieux contre Photis sur qui il rejette toute la faute, ses premières pensées d'âne se font criminelles et ainsi songe-t-il à l'éliminer « d'un harcèlement de morsures et d'une dégelée de coups de sabots » ("spissis calcibus feriens et mordicus adpetens"), avant de renoncer, d'étouffer son « humiliation passagère » ("temporali contumelia") et de s'adapter à sa « rude déchéance »[6] ("durissimo casui"[7]). La métamorphose de Lucius le fait littéralement passer du coq à l'âne et, privé de toute considération humaine, il pleure la perte d'une situation privilégiée autant que sa nouvelle condition de bête de somme – plus servile

1 *Cf*. note 4, p. 43 de ce mémoire.
2 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit.*, p. 109.
3 *Ibid*., p. 108.
4 *Ibid*., p. 109.
5 *Ibid*., p. 108.
6 *Ibid*., p. 113, *ibid.* pour les citations françaises précédentes.
7 *Ibid*., p. 112, *ibid.* pour les citations latines précédentes.

encore que celle d'esclave.

La métamorphose de l'Infante en âne dans le conte de Perrault constitue un cas particulier qui sera étudié plus précisément dans une prochaine section. Il convient toutefois d'interroger ici la perception de la métamorphose asinienne : comme Lucius, au début du récit, l'Infante est un personnage fort d'un rang élevé dans la société des hommes, d'autant plus admirable qu'elle est présentée comme pure et virginale. Aussi, lorsque les élans amoureux du père pour sa fille attentent à l'innocence de cette dernière, les tentatives de se préserver tout en conservant sa condition initiale en s'en remettant au merveilleux se révèlent bien vite vaines. Aussi, après avoir demandé des robes dignes de divinité, c'est une dépouille qui lui offre la clé des champs ; l'affirmation de la Fée Marraine symbolise ainsi la métamorphose de l'Infante : « Pour vous rendre méconnaissable, / La dépouille de l'Âne est un masque admirable. / Cachez-vous bien dans cette peau, / On ne croira jamais, tant elle est effroyable, / Qu'elle renferme rien de beau »[1]. Présentant la dépouille, la Fée Marraine fait paradoxalement rimer « admirable » avec « effroyable » (et ce jeu de contraires va jusqu'à associer le terme de « masque » à l'adjectif « admirable », présentant la peau de l'âne comme un linceul – celui de l'ancienne condition de l'Infante – pourtant garant de sa renaissance). Source d'épouvante, masque « admirable » et « effroyable », la dépouille réduit un personnage à l'ethos pur à la condition sauvage, présentant donc la métamorphose asinienne comme un état non seulement régressif, mais également mortifère.

La métamorphose asinienne de Pinocchio survient à la fin du récit, comme le résultat d'une ultime et grave polissonnerie du pantin. En effet, après avoir passé cinq mois au Pays des joujoux, à jouir d'une « vie de cocagne, toute de jeux et de divertissements à longueur de journée »[2] ("questa bella cuccagna di baloccarsi e di divertirsi le giornate intere"[3]), éloignée de toute conscience morale et raisonnée, il pousse à Pinocchio des oreilles d'âne, premier signe d'une transformation progressive qui laisse tout le temps au pantin – et aux autres enfants – de saisir l'horreur grotesque de leur situation. Si Pinocchio, contrairement à Lucius et Peau d'Âne, ne jouit pas d'une noble situation (au contraire, son père, Geppetto, vit dans la misère), le pantin vit d'insouciance et de liberté, existence qu'il ne doit qu'à sa volonté impondérée et à sa répulsion pour le travail. Comme Lucius néanmoins, il aspire à une métamorphose en laquelle il place de grands espoirs de dignité : l'idée de devenir un vrai petit garçon l'anime autant que Lucius espère rejoindre les nuées. Cet idéal que le pantin poursuit bon gré mal gré et qu'il est près de toucher grâce à la Fée Bleue se trouve anéanti par une autre métamorphose : celle qui le change en ânon au Pays des joujoux. Plusieurs fois, au cours de cette métamorphose progressive, l'horreur et le pathétique de la situation sont

1 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 143.
2 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit.*, p. 251.
3 *Ibid*., p. 250.

évoqués : lorsque les oreilles d'âne lui poussent, Pinocchio se met « à pleurer, à crier, à se cogner la tête contre les murs »[1] ("Comincìo a piangere, a strillare, a battere la testa nel muro"[2]). Se rendant chez Lumignon, il trouve un compagnon dans son malheur et tous deux assistent, impuissants, à l'achèvement de leur métamorphose, dont « le moment le plus douloureux et le plus humiliant […] fut celui qu'ils éprouvèrent lorsqu'ils sentirent que, derrière, il leur poussait une queue »[3] ("Il momento più brutto e più umiliante fu quello quando sentirono spuntarsi di dietro la coda"[4]). Ce récit de métamorphose asinienne livré par Collodi est probablement le plus pathétique du corpus : non seulement la métamorphose est la plus longue dans la durée, mais elle s'accompagne de pleurs, de crises de panique et même de douleur – quand les autres personnages du corpus ne se plaignent d'aucune souffrance physique. Non seulement vécue comme une humiliation, elle présente également un cas de punition par la douleur.

Au même titre que Lucius et l'Infante, Midas jouit d'une situation initiale privilégiée, étant, de fait, un roi autoritaire et respecté de ses sujets. Mais à l'instar de Lucius, il fait preuve d'*hybris* lorsque, étant seulement nommé spectateur arbitre d'un duel divin, il se hisse à la hauteur des dieux en se permettant de surestimer la musique de l'un et de méjuger celle de l'autre – qui est pourtant le protecteur des arts. Son manque de tact et d'objectivité offense Apollon qui, en réponse, attente à sa dignité royale en faisant se dresser au-dessus de sa couronne une paire d'oreilles d'âne, symbole irrémédiable de sottise. Midas, pourtant, ne s'en rend pas tout de suite compte : après qu'Apollon et les autres ont quitté la scène, le roi demande à son serviteur : "What said he ? Is it true, Zopyrion ?"[5] (« Qu'a-t-il dit ? Est-ce vrai, Zopyrion ? »). Ce n'est qu'ensuite qu'il porte la main à sa tête et découvre ses oreilles allongées. Si le roi se lamente de la honte de ce changement, la scène apparaît davantage comique que terrifique : de fait, Midas parti, Zopyrion ne peut s'empêcher d'éclater de rire et de se moquer de son roi – qui le menace pourtant de mort s'il venait à révéler le secret de son déshonneur. Fier et orgueilleux, Midas ne cesse de l'être après la métamorphose de ses oreilles, et ce n'est que l'épisode du don de Bacchus qui lui confère quelque sagesse et humilité. Dans la pièce, la métamorphose apparaît davantage comme une péripétie comique qui attente à la dignité du roi sans pour autant modifier sa condition initiale. Elle est néanmoins perçue négativement par le souverain qui cherche à la dissimuler aux yeux de ses sujets, trop conscient qu'ils se moqueraient de lui et que son autorité royale serait ainsi anéantie. Il s'agit du seul cas du corpus où la métamorphose est dissimulée à la vue des autres personnages.

Lorsque la métamorphose asinienne survient, elle déçoit, dans la plupart des cas, les hautes

1 *Ibid*., p. 253.
2 *Ibid*., p. 252.
3 *Ibid*., p. 261.
4 *Ibid*., p. 260.
5 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit.,* p. 29.

aspirations des personnages qui la vivent comme une attente à leur dignité humaine et une régression à une condition humiliante. Ainsi les rois et les nobles deviennent des bêtes de somme, et les enfants irraisonnés, des bêtes de foire.

### 2. Aux dérives morales, punition physique

Au sein des différents récits, un aspect de la métamorphose rend compte d'une certaine ambivalence : si les corps humains sont, pour la plupart, tout à fait transformés en ânes, l'esprit n'est pas altéré. De fait, à défaut, pour certains personnages, de pouvoir communiquer avec l'humanité, tous conservent leur capacité de réflexion. C'est cette préservation de l'esprit, et de la faculté de jugement tout particulièrement, qui permet de rendre compte de la perception de la métamorphose asinienne au sein des textes : Lucius et Pinocchio, tout particulièrement – mais Midas également – se lamentent et maudissent leur sort aussitôt qu'ils se transforment. Le pathétique qui teinte alors la narration confère au motif de la métamorphose une aura redoutable, mais également – le contexte narratif le laisse suggérer – punitive.

Si l'on dissocie volontairement l'esprit de la matière, du corps, l'ambivalence de cette métamorphose tient à ce qu'elle réponde à une faute morale par l'altération physique : l'esprit fautif n'est *a priori* pas la cible première du châtiment merveilleux, contrairement au corps qui ne constitue pas, avant métamorphose, un élément problématique. Ce n'est qu'après la transformation que la question de l'apparence et de son importance se pose.

Si l'on considère les ethos des différents personnages du corpus, l'on relève que Lucius est un jeune homme issu d'une famille noble, que l'Infante est un personnage dépositaire de toutes les vertus de ses royaux parents, que Pinocchio présente une figure de l'enfance naïve et malicieuse, et que Midas apparaît comme un roi autoritaire et loyal envers sa divinité protectrice. Ces personnages relèvent quasiment de types littéraires immuables, pourrait-on dire, de modèles. De fait, les confronter à quelque animalité pourrait sembler absurde – du moins, jusqu'à ce que les vices humains assombrissent leur portrait.

Mis à part *Les Aventures de Pinocchio*, avant chaque épisode de métamorphose, la question du corps, sujet d'identité ou de dignité, n'est pas – ou peu – évoquée : la représentation que se fait le lecteur des personnages relève de leur description morale, qu'elle soit ou non supposée par leur rang social – ou leur type littéraire. Ce n'est que lorsque la métamorphose survient que s'impose la question de l'apparence : Lucius constate ainsi que sa « peau tendrelette se durci[t] en cuir épais » (“cutis tenella duratur in corium”), que sa « face se déforme, [s]a bouche s'élargit, [s]es narines béent, [s]es lèvres pendouillent » (“facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae

pendulae") et inventorie tous les « irréparables outrages infligés à [s]on corps »[1] ("salutis inopia cuncta corporis"[2]). Du côté de « Peau d'Âne », la beauté de l'Infante, qui n'est d'abord que suggérée par son héritage de la beauté physique et morale de ses parents, est ensuite affirmée lorsque le roi se met en tête de se remarier : « L'Infante seule était plus belle / Et possédait certains tendre appas / Que la défunte [reine] n'avait pas »[3] ; quand il s'agit ensuite de se grimer pour fuir, le commentaire de la Fée rend compte de la métamorphose esthétique en affirmant que « la dépouille de l'Âne est un masque admirable », ne pouvant « renferme[r] rien de beau »[4]. Pinocchio est le seul personnage du corpus à bénéficier d'une description précise de son apparence qui accompagne sa réalisation par Geppetto. Si le pantin espère un jour devenir de chair et d'os, lorsque cette métamorphose survient, c'est pour le couvrir de ridicule et non pour lui rendre grâce : Pinocchio se lamente ainsi davantage de la perte de son idéal que de celle de quelque beauté physique effective. Quant à Midas, sa représentation ne dépend d'aucune description antérieure – de fait, il s'agit d'une pièce de théâtre, la figuration des personnages dépend beaucoup de leurs acteurs – ; mais en découvrant sa métamorphose ("Ah ! Here they are ! Two long, smooth asses[‘] ears ! / They stick upright ! Ah, I am sick with shame !"[5] « Ah ! Elles sont bien là ! Deux longues et lisses oreilles d'âne ! / Elles se dressent à la verticale ! Ah, j'en suis malade de honte ! »), Midas ne déplore pas tant l'atteinte à son physique qu'à son identité et son autorité royales, tout ce qui le définit au sein de la pièce.

Si le corps, l'apparence humaine ne sont pas explicitement présentés comme sources de dignité au sein des textes, la métamorphose les remet aussitôt en question et les lamentations des personnages supposent que leur fierté morale dépend beaucoup de leur identité physique – qui les associe à la communauté humaine. En effet, l'esprit du personnage a beau être conservé dans l'enveloppe asinienne, il en est prisonnier : sans visage humain pour s'exprimer, toutes les réflexions et les jugements ne peuvent rien pour rapprocher le personnage de ses anciens pairs, ou revendiquer leur considération.

La métamorphose asinienne se fait donc tout à fait punitive dans la mesure où, en attentant à l'apparence – le cadet des soucis de la plupart des personnages –, elle décrédibilise la valeur spirituelle des métamorphosés, laquelle dépend de l'identité physique pour revendiquer son humanité. En outre, le corps humain devenu celui d'un animal méprisé et exploité par les sociétés, l'indignation des personnages (Lucius, Pinocchio et Midas en particulier) est d'autant plus grande

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit.*, p. 111, *ibid.* pour les citations en français précédentes.
2 *Ibid*., p. 110, *ibid.* pour les citations latines précédentes.
3 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 138.
4 *Ibid*., p. 143, *ibid.* pour la citation précédente.
5 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit.,* p. 29.

qu'ils déplorent la mutation d'un corps – qui servait leur dignité et leur autorité – vers une apparence bestiale et soumise par les hommes, porteuse, qui plus est, d'un florilège de symboliques vicieuses et négatives.

## B) Le cas particulier de « Peau d'Âne »

### 1. La métamorphose par le déguisement

Le conte de Perrault se distingue des autres textes du corpus par bien des aspects, le premier étant le thème même de la métamorphose asinienne. De fait, le récit ne présente pas de cas de réelle métamorphose de l'héroïne, mais plutôt du déguisement de cette dernière.

Ce thème, qui fait la particularité du conte, se révèle pourtant être un ajout narratif tardif dans la vaste tradition folklorique du récit. En effet, « Peau d'Âne », dont « la naissance […] dans la littérature écrite est d'ordinaire fixée au XVI^e^ siècle »[1], puise ses origines au Moyen Âge, lesquelles se trouvent entremêlées à celles d'autres contes de l'époque. Bien que le thème du déguisement soit un topos de la tradition merveilleuse du Moyen Âge, « aucune des versions médiévales [du conte] ne présente nettement [c]e motif »[2]. C'est encore dans la tradition d'un autre récit, au système narratif proche de celui de « Peau d'Âne », que le motif de la dépouille asinienne est pour la première fois évoqué : dans une version qui se présente non seulement comme une variante du conte de Psyché mais également de celui de « Cendrillon »[3], l'héroïne est humiliée par sa marâtre et ses sœurs qui la forcent à se revêtir d'une peau d'âne. L'on note qu'ici encore, le motif de l'âne relève de l'humiliation, de la honte.

Dans l'une des sources d'inspiration du conte de Perrault, la sixième nouvelle de la Journée II du *Pentamerone* de Basile, nommée « L'Ourse », l'héroïne fuit son père en se métamorphosant, de fait, en ourse. Le récit de Perrault trouve donc ses origines non seulement dans une tradition folklorique qui le lie de près à « Cendrillon » – auquel il emprunte d'ailleurs le motif qui lui donnera son nom –, mais il s'inspire également du récit d'une métamorphose effective.

Il peut sembler étonnant que le dernier maillon d'une vieille tradition narrative, le motif de la peau d'âne, confère au conte une puissance symbolique qui fera son identité. De fait, si le thème du déguisement n'apparaît pas, *a priori*, aussi fort que celui de la métamorphose, les significations qui en découlent ne sont pas à négliger.

Il n'est d'abord pas absolu : quand les métamorphosés ne peuvent recouvrer leur état

1 Laurence HARF-LANCNER, « Le conte de *Peau d'Âne* dans la littérature du Moyen Âge et du XVI^e^ siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* [en ligne], n°11, 1980, p. 35.
2 *Ibid*., p. 38.
3 Il s'agit du 129^e^ récit de Bonaventure DES PÉRIERS, *Les Nouvelles récréations et joyeux devis*, 1561.

antérieur d'eux-mêmes, le déguisement peut être ôté. Bien que traitée en souillon dans la métairie où elle est employée, lorsque l'Infante bénéficie d'un peu de repos, elle aime à se revêtir des robes aux couleurs du temps et à retrouver, quelques instants, le panache de son ancienne existence. Ces moments de répit et de plaisir éphémère allègent la fatalité qui pèse sur son parcours ; contrairement à Lucius, Pinocchio et Midas, l'Infante est le personnage qui se lamente le moins de sa situation. De fait, le déguisement lui permet d'aller et venir de la servilité (animale) à la liberté (plus humaine), et de croire à des lendemains plus heureux.

En outre, le motif du déguisement ne se présente pas comme un châtiment mais comme une issue, d'autant plus salvatrice qu'elle est offerte par un personnage adjuvant de l'héroïne (la Fée Marraine). Ne portant pas d'ailleurs la faute morale du récit (c'est son père qui en est responsable) et se présentant comme le personnage le plus vertueux, il serait insensé que l'Infante subisse quelque action punitive. La métamorphose symbolique se présente donc à elle comme un choix – quand elle est effective et imposée aux autres personnages du corpus. Et c'est en toute connaissance des épreuves qui l'attendent que l'Infante décide de s'en remettre à la condition asinienne, plaçant ses espoirs de renaissance dans une existence tout à fait dégradante.

### 2. La conscience du besoin d'évolution

Ce qui distingue encore le conte de Perrault des autres textes du corpus tient à ce que son cas de métamorphose, bien que symbolique, apparaît comme le moins négatif du corpus. Comme il vient d'être vu, il n'est ni absolu ni punitif ; plus encore, il relève d'un choix spontané de l'héroïne – qui s'y trouve néanmoins poussée par la situation narrative.

En étudiant les moments qui précèdent celui de la métamorphose, il a été vu que, lorsque l'Infante se retrouve confrontée aux élans incestueux de son père, elle invoque d'elle-même le secours du merveilleux ; de fait, l'héroïne se place dès l'événement perturbateur dans une dynamique de fuite et remet à l'instance surnaturelle ses espoirs de salut. Mais l'émissaire de cette dernière, la Fée Marraine, se révèle, au fur et à mesure, incapable de contrer la détermination du roi. Le dernier recours qu'elle présente à l'Infante désespérée, qui envisage presque de céder aux avances de son père, est la fuite par le déguisement. Alors que les mises à l'épreuve concernaient jusqu'alors le roi, la dernière offre de salut de la Fée Marraine s'adresse directement à l'Infante : en choisissant de renoncer à sa condition princière pour se plonger dans la plus grande misère, l'héroïne devient ainsi active et prend en main sa propre existence. Et si la vue première de la peau de l'âne « terriblement l'épouvanta »[1], la narration ne précise ni le dégoût ni l'hésitation – s'il en est

1 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 142.

– de l'Infante à s'en vêtir.

Ce faisant, elle s'engage dans un parcours qu'elle devine garant de son salut, et si l'adaptation à une existence servile et animale peut sembler régressive, elle constitue pourtant la première étape de l'évolution du personnage. Mais « cette évolution est pleine de dangers : l'adolescent[e] doit tourner le dos à la sécurité de l'enfance […] ; [elle] doit apprendre à affronter les angoisses et les tendances violentes d'autrui […] ; [elle] doit apprendre à se connaître »[1], affirme Bruno Bettelheim dans la *Psychanalyse des contes de fées*, précisant que dans beaucoup de contes, « le fait de quitter la maison équivaut à la nécessité de devenir soi-même »[2]. Ainsi, quand des figures bienveillantes ne sont plus sources, pour elle, de sécurité (le père devenant une menace et la marraine, incapable de s'opposer à lui), l'Infante se réfugie dans la solitude et l'autonomie. En choisissant la condition asinienne et l'isolement qu'elle entraîne, elle se recentre ainsi sur elle-même et se découvre plus libre de découvrir le monde, les autres et sa propre identité.

Elle se distingue ainsi de Lucius, Pinocchio et Midas par sa décision active de se faire âne : quand les autres personnages subissent le châtiment du merveilleux et cherchent à s'en défaire, Peau d'Âne se laisse guider et déguiser, consciente que la condition asinienne représente sa seule porte de sortie. Ce faisant, elle intègre l'âne plutôt qu'elle ne le rejette et se soumet d'elle-même aux contraintes de sa nouvelle existence ; la conception de la condition asinienne au sein du conte apparaît alors plus comme un refuge que comme une prison. Ainsi, quand les aventures de Lucius-âne, par exemple, se succèdent et vont de mal en pis – souvent du fait du héros lui-même qui se débat contre sa condition asinienne –, le parcours de Peau d'Âne, qui n'échappe ni à la misère ni à la maltraitance, apparaît davantage garant de son évolution, l'héroïne ne luttant pas contre son sort.

### 3. Peau d'âne ou peau d'ânesse ?

Une dernière particularité du conte de Perrault concerne directement l'héroïne du récit qui se trouve être la seule figure féminine du corpus. Les symboliques attribuées au genre en général et la conception singulière de l'auteur contribuent, de fait, à distinguer davantage ce cas de métamorphose symbolique.

Charles Perrault était une figure moraliste de son époque et avait déjà exprimé un point de vue relativement tranché quant à la condition féminine, dans son *Apologie des femmes*, en 1694. Louant la beauté physique et prônant une vertu à toute épreuve, son texte dresse un portrait idéalisé d'épouse dévouée et fidèle à son mari, et se présente davantage comme un guide de bonnes mœurs

1 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, p. 339.
2 *Ibid*., p. 126.

féminines que comme un éloge objectif du genre. Son regard, relatif à une époque où les femmes sont encore peu autonomes vis-à-vis d'une société avant tout dirigée par les hommes, se retrouvent dans ses contes et notamment dans « Peau d'Âne ». De fait, la description première – et esquissée – de l'héroïne la présente, non comme un personnage à part entière, mais comme un type dépositaire des vertus d'illustres modèles (ses parents). Au fil de la narration, le caractère de l'Infante s'étoffe mais, si elle est capable de s'épouvanter des desseins de son père ou même de la peau de l'âne, elle ne s'embarrasse d'aucun défaut. Incarnant la jeunesse et la pureté virginale, elle démontre également une certaine passivité, n'intervenant vraiment dans le récit que lorsque le roi la pousse à le fuir, mais en se laissant toutefois guider par sa Fée Marraine – jusqu'à ce qu'elle se revête de la peau de bête. Rosalie Bach affirme, dans son article « L'enfance à travers les contes de Perrault », que les « morales développées par l'auteur à la suite de ce conte, traitent de la Vertu féminine toujours récompensée, de la coquetterie et du culte que voue à la Beauté la gent 'femelle'[1] »[2]. Rappelons que Peau d'Âne aime à se revêtir une fois par semaine des sublimes robes confectionnées par son père et qu'à la fin de ses épreuves, elle recouvre sa royale existence antérieure en épousant un prince. Certes, elle ne se lamente ni ne se démène contre son sort, contrairement aux personnages masculins du corpus ; mais cette acceptation de son sort sert l'idéal vertueux et moral que se fait Perrault du genre féminin.

Confronter la figure de l'âne, chargée en symboliques négatives alliant tous les vices de l'homme, au personnage de l'Infante révèle deux entités contraires : d'un côté un animal de labeur, sale, stupide et lubrique ; de l'autre, une figure virginale, pure, innocente et étrangère à l'effort. De cette opposition, l'on pourrait comprendre la volonté de Perrault d'écarter le motif absolu de la métamorphose : faire de l'Infante un âne véritable reviendrait à souiller son ethos – et à lui associer des vices et des défauts plus généralement attribués au genre masculin. L'époque galante et précieuse du XVII$^{e}$ siècle n'est sans doute pas étrangère à la volonté de l'auteur de protéger son personnage d'une telle image, de lisser le caractère horrifique que peut revêtir le motif de la métamorphose afin de satisfaire à un public relativement délicat – quand les contes antérieurs à cette période n'auraient épargné ni le héros, ni le lecteur. De fait, la métamorphose devient déguisement et la figure asinienne s'allège, se faisant moins corps qu'atour dont on peut se défaire quand on souhaite se voir sous un meilleur jour.

Sous la plume de Perrault, la féminité semble bénéficier, face au motif de la métamorphose, d'un traitement de faveur – dont sont privées les figures masculines du corpus. De fait, si l'Infante a ses propres épreuves à traverser, sa soumission à une condition asinienne allégée sert l'idéal féminin

1 Charles Perrault, « Les contes de ma mère l'oye » [1697], Folio junior, 1983, p. 183.
2 Rosalie Bach, « L'enfance à travers les contes de Perrault », *Enfance* [en ligne], tome 40, n°1-2, 1987, p. 127.

de vertu et de morale dressé par Perrault. Le portrait de Peau d'Âne apparaît donc moins enchanteur que formaté. Néanmoins, il convient, pour la suite de cette étude, de ne pas seulement le réduire à un type littéraire ancré dans son époque, mais de le reconsidérer, par exemple, à l'aune du regard analytique de Bruno Bettelheim, comme l'avatar d'une jeunesse mise à l'épreuve et confrontée à une condition bestiale.

Ayant opposé à la figure humaine un reflet asinien, cette étude semble avoir présenté deux foyers symboliques contraires. De fait, l'homme apparaît comme le dépositaire de toutes les vertus, quand l'âne est chargé de tous les vices. Que les thèmes de l'orgueil et de l'humiliation soient affiliés au motif de la métamorphose asinienne semble donc évident, dans la mesure où la figure positive de l'humanité supporte difficilement d'être entachée par celle, plus négative, de l'âne.

Pourtant, parce que l'entité asinienne peut être associée à différents types d'humanité, au jeune homme noble, à la princesse pure et virginale, à l'enfant malin et instable et au roi orgueilleux et idiot, l'on prête à l'animal bien des visages et des esprits. Michel Bideaux, dans l'« avant-braire » de son ouvrage *Martin en sa goire : un livre d'ânes*, présente ainsi le baudet :

> Il accompagne nos travaux et nos loisirs, signifie nos rejets et nos refus, prête son apparence physique et ses traits supposés à l'expression de notre humanité. Sommes-nous encore à même, après cinq millénaires de cohabitation, d'observer une distance critique sur ce sujet, et ne vaut-il pas mieux tenir sur l'animal un discours de proximité, teinté d'un tendre et fraternel irrespect ? Au fil des siècles, l'homme a écrasé un frère inférieur de toutes les tyrannies qu'autorise une interprétation extensive du droit d'aînesse[1].

Mettant en valeur – et avec humour – une certaine fraternité unissant l'homme et l'âne, Michel Bideaux encourage à considérer ces deux figures comme dépendant l'une de l'autre, tant dans le monde symbolique que dans le monde réel – et à délaisser un point de vue suprémaciste trop récurrent sur l'animal. De son côté, Julie Blaine titre son article « L'âne avec une jambe de plus c'est l'âme »[2], tenant « un discours de proximité »[3] d'autant plus fort sur le lien entre l'entité humaine (l'âme) et l'entité asinienne. L'âne apparaît dès lors comme l'avatar d'un aspect négligé, ou non-assumé de l'humanité qui, en l'écartant, s'érige en idéal. Ainsi, le rapprochement, *a priori* incongru, entre l'homme et l'âne ne semble plus si grotesque ; à se mêler, les deux entités se confondent, coïncident et deviennent une, comme si l'homme, pour gagner en réalité, devait se rappeler son asinité. Les prochaines étapes de cette étude se concentreront donc sur le parcours de l'esprit humain au sein du corps asinien, sur son évolution et les enseignements que l'on peut tirer

1 Michel Bideaux, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2010, p. 13.
2 Julie Blaine, « L'âne avec une jambe de plus c'est l'âme. », *Inter* [en ligne], n°97, 2007, p. 47.
3 Michel Bideaux, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, *op. cit.*, *ibid.*

de la métamorphose asinienne.

# SECONDE PARTIE

## Les enseignements de l'âne à l'humanité

# CHAPITRE PREMIER
# Du rejet au dépassement de la métamorphose asinienne

## I – La crise de la métamorphose : isolement et châtiments

Les conditions d'émergence de la métamorphose ayant été étudiées, à l'instar de l'union symbolique qu'elle crée entre les deux pôles symboliques *a priori* opposés que sont l'homme et l'âne, il s'agit désormais d'analyser plus précisément les différents parcours composant le corpus. En les confrontant les uns aux autres, des thématiques communes peuvent être soulevées et relèvent, pour la plupart, de nœuds de problématiques dans lesquels la métamorphose trouve ses origines. Il s'agit donc, pour les personnages, de se confronter à ces enjeux et de les comprendre pour mieux résoudre leur situation. Cette seconde partie se consacre donc à l'étude du motif de la métamorphose asinienne comme expérience initiatique et à l'analyse plus précise des différentes épreuves – lesquelles deviendront leçons – que doivent surmonter – et retenir – les personnages-ânes. Le caractère didactique du motif sera ainsi exposé.

Le premier chapitre de cette seconde partie se consacre à la réaction du personnage face à sa métamorphose, du rejet premier de la situation au dépassement personnel. De fait, la transformation constitue une crise d'abord redoutable dans le sens où elle écarte l'homme des sociétés humaines et de l'estime d'autrui. N'étant plus humain mais bête, la première épreuve à laquelle le personnage doit se confronter est l'adaptation à sa nouvelle condition, laquelle n'est pas exempte de contraintes et d'humiliations. En outre, le nouvel âne doit également subir les traitements que l'humanité réserve à l'animalité – aux bêtes têtues tout particulièrement. La situation initiale de métamorphose se présente donc, dans la plupart des cas, comme un moment douloureux et redoutable, le personnage ne se détachant pas spontanément de son ancien *ethos* humain et des privilèges qui l'accompagnaient.

### A) De l'homme à la bête de somme

Il a déjà été étudié que la métamorphose, en privant l'individu de son apparence humaine – quoique préservant sa capacité de réflexion – l'exclut de fait de l'estime et de la considération d'autrui. Devenu animal en apparence et aux yeux des hommes, mais demeurant humain dans l'âme, le personnage se retrouve déchiré entre son impuissance et son indignation. La métamorphose le force ainsi à l'exil et le remet entre les mains de l'humanité dans toute sa diversité. Ainsi privé, non seulement de son identité humaine, mais surtout de sa liberté, le métamorphosé se laisse donc entraîner au gré de ses maîtres, à défaut de pouvoir leur échapper.

Les personnages de Lucius et Pinocchio se retrouvent notamment confrontés à deux des aspects les plus ingrats de la condition asinienne. Le premier est le labeur, le travail forcé. De fait, Lucius n'a guère le temps de se faire à sa nouvelle condition que déjà des brigands attaquent la demeure de son hôte et le mobilisent comme bête de transport de leur butin. Il s'agit du premier contact de Lucius avec le travail de la campagne et ce qu'il implique d'effort et de ténacité. Le transport de charges constitue d'ailleurs sa tâche la plus récurrente et il en livre des témoignages parfois terribles : au livre VII, par exemple, il est « placé sous la coupe d'un garçon, mais alors le pire de tous les garçons »[1] ("puerque mihi praefectus imponitur omnibus ille quidem puer deterrimus"[2]), lequel l'écrase d'un « poids de bois si lourd qu'on eut crut [s]a charge de fagots préparée non pour un âne mais pour un éléphant »[3] ("Lignorum uero tanto me premebat pondere, ut fascium molem elephanto, non asino paratam putares"[4]). Cet épisode met également en valeur une thématique associée à l'endurance et à la ténacité de l'animal : celle de la violence, qu'entraîne souvent le caractère supposé têtu de la bête. Lucius est un personnage qui se montre particulièrement rétif à sa nouvelle condition et ce, tout au long de l'intrigue : incarnation de l'âne réfractaire, il n'hésite pas à protester contre le traitement de ses maîtres, quitte à les fuir – s'il le peut – quand le châtiment se fait trop lourd. Mais au cours ce passage, il témoigne d'une patience et d'une obéissance remarquables, ce qui souligne davantage la cruauté de son anier. De fait, ce dernier n'éprouve pas la moindre empathie à son égard : plutôt que de le secourir dans la difficulté, il le « rabot[e] de coups de trique assénés crescendo »[5] ("uerum fustium quoque crebris ictibus

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, Paris, Les Belles-Lettres, « Classiques de poche », 2007, p. 279.
2 *Ibid*., p. 278.
3 *Ibid*., p. 281.
4 *Ibid*., p. 280.
5 *Ibid*., p. 279.

prolixe dedolabar"[1]) et toujours sur la même cuisse, si bien qu'à cet « endroit le cuir avait éclaté, ouvrant une fente, une baie, une béance, une blessure sanguinolente »[2] ("corio et ulceris latissimi facto foramine, immo fouea uel etiam fenestra […] uulnus sanguine delibutum obtundere"[3]). Lucius se plaint très souvent des mauvais traitements de ses maîtres et des maux qu'il endure, mais cet épisode apparaît comme le plus douloureux de tous, non seulement parce que le narrateur livre l'évolution (ou dégradation) d'une plaie en particulier, mais surtout parce qu'il n'arrête pas là son récit, témoignant encore et encore de la cruauté du garçon dont la seule « médecine » ("auxilium") est de le « concass[er] tout entier avec un énorme gourdin »[4] ("totum me compilabat | [cidit] fusti grandissimo"[5]) ou d'attacher à sa queue, par amusement, une branche d'épines qui le flagellent à chaque pas. Ce traitement se rapproche d'une épreuve expiatoire pour Lucius pécheur : selon Waldemar Deonna, « dans divers usages et croyances, l'âne est une monture infamante, et le faire chevaucher est un châtiment » et « étant donné le caractère phallique de l'âne, c'est aussi la punition infligée à ceux qui ont contrevenu à un tabou sexuel »[6] ; si le châtiment affecte Lucius et non son ânier, qu'il porte autant que son fardeau, la figure asinienne associée au thème de la marche expiatrice semble bien convenir à un personnage devenu animal par les voies de la luxure. Des interprétations bibliques et modernes de la figure asinienne rapprochent également l'animal du Christ : « comme lui, [il est] maltrait[é] ; comme lui, [il] subi[t] les mauvais coups sans broncher ; comme lui, [il est] victim[e] de la méchanceté des hommes »[7], écrit Michel Pastoureau, et Marc Bochet de soutenir cette « relation d'identification, entre le coursier et son cavalier »[8]. À défaut d'associer hasardeusement Lucius au Christ (Apulée n'est pas connu comme un adepte de sa religion), cet épisode de marche éprouvante, où l'âne chemine, croulant sous une charge de bois, battu et mutilé par un ânier tortionnaire qui lui accroche une branche d'épine à la queue, n'est pas sans évoquer la Passion du Christ et plus particulièrement son chemin de croix. Mais contrairement à ce dernier, Lucius réchappe de sa tourmente.

Pinocchio, de son côté, endure des peines qui s'opposent – anéantissent même – ses idéaux de vie de plaisir et d'amusement. De fait, dès lors qu'il est métamorphosé, le directeur du Pays des joujoux vient le chercher, lui, son ami Lumignon et tous les enfants paresseux devenus ânons, pour

1 *Ibid*., p. 278.
2 *Ibid*., p. 281.
3 *Ibid*., p. 278-280.
4 *Ibid*., p. 281, *ibid.* pour la citation française suivante.
5 *Ibid*., p. 280, *ibid.* pour la citation latine suivante.
6 Waldemar Deonna, « Lavs Asini. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité », *Revue belge de philologie et d'histoire* [en ligne], tome 34, fasc. 3, 1956, p. 641.
7 Michel Pastoureau, *Les Animaux Célèbres* [2001], Paris, Arléa, « Arléa-Poche », 2008, p. 91.
8 Marc Bochet, *L'Âne, le Job des animaux. De l'âne biblique à l'âne littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Champion Essais », 2010, p. 17.

« les vendre dans les foires et sur les marchés »[1] (“tout vendere sulle fiere e su i mercati”[2]). Pinocchio se retrouve ainsi « condamné, dès le début, à une existence très pénible et harassante »[3] (“Pinocchio andò incontro fin dai primi giorni a una vita durissima e strapazzata”[4]). Acheté par le directeur d’une troupe de cirque, le pantin découvre un quotidien qui le force à allier labeur et obéissance – deux rigueurs qu’il a toujours fuies jusqu’alors. Par sa résistance, il provoque le courroux et la réaction de son maître. Mais contrairement à celui de Lucius, le directeur du cirque le bat moins pour son plaisir que pour punir ses caprices et le dresser. Dans un premier temps, il se montre même conciliant avec l’ânon quand celui-ci rejette, dégoûté, la paille qu’il lui donne à manger. Après avoir daigné la remplacer par du foin, un autre rejet de Pinocchio vient à bout de sa patience « et, comme correction, il lui donn[e] du fouet dans les jarrets » (“E a titolo di correzione, gli affibbiò subito una frustata nelle gambe”). Pinocchio se met à pleurer, affirmant n’aimer ni la paille ni le foin, et agace davantage son maître « qui, de plus en plus en colère, lui donn[e] un autre coup de fouet »[5] (“arrabbiandosi sempre puù e affibbiandogli una seconda frustata”[6]). Au bout de « trois mois de leçons et [de] coups de fouet à lui arracher le poil »[7] (“tre mesi di lezioni e molte frustate da levare il pelo”[8]), le jour de se produire vient enfin et Pinocchio, qui se laisse un instant distraire, se voit encore puni par le directeur qui lui assène « un coup de manche de fouet sur le nez »[9] (“diè col manico della frusta una baccettata sul naso”[10]). Les épisodes du dressage de l’âne et de la représentation de cirque présentent le cas le plus abouti de l’éducation du pantin : c’est que, de tous ses tuteurs, qu’ils soient parents, parrains ou marraine, le directeur du cirque est le plus impitoyable. S’il a d’abord fui Geppetto, Pinocchio demeure, d’après Jean-Louis Le Run, « un personnage “en quête d’auteur”, puisque, au-delà de son créateur, ce qu’il perd très vite et ce qu’il va s’acharner à retrouver, c’est son père » ; à travers cette recherche, c’est un « personnage clivé bon/mauvais qui vise à sa réunification dans la question, la mise à l’épreuve de l’autorité »[11]. Pinocchio attend donc d’une figure d’autorité qu’elle s’oppose à son caractère inconstant et, en lui apprenant l’obéissance, l’encourage à mieux se maîtriser lui-même. Certes, le directeur du cirque n’a rien de la figure aimante et bienveillante de Geppetto ; mais c’est justement parce qu’il ne se

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], présenté par Jean-Claude Zancarini, trad. de l'italien par Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, « Littérature et civilisation », 2001, p. 265.
2 *Ibid*., p. 262 et 264.
3 *Ibid*., p. 265.
4 *Ibid*., p. 264.
5 *Ibid*., p. 265, *ibid.* pour la citation française précédente.
6 *Ibid*., p. 264, *ibid.* pour la citation italienne précédente.
7 *Ibid*., p. 267.
8 *Ibid*., p. 266.
9 *Ibid*., p. 273.
10 *Ibid*., p. 272.
11 Jean-Louis Le Run, « Pinocchio chez le psy », *Enfances & Psy* [en ligne], n°32, mars 2006, p. 161-167, paragraphe 14.

laisse pas attendrir par l'ânon, qu'il ne cède à aucun de ses caprices et se montre aussi implacable que brutal, qu'il parvient à lui apprendre la rigueur et l'obéissance. Ce faisant, il réussit même là où Geppetto a échoué, en parvenant à faire se « produire en spectacle [le pantin] et en faire son gagne-pain »[1], ce qui était le dessein initial du père de Pinocchio. De fait, le directeur du cirque se présente comme le dernier tuteur que le pantin rencontre avant ses retrouvailles avec son père ; il apparaît en outre comme la figure d'autorité la plus formatrice puisqu'en disciplinant l'ânon, c'est au pantin qu'il apprend les valeurs du travail et de l'obéissance. Pinocchio rencontre encore une dernière figure masculine après l'épisode du cirque ; étant devenu boiteux à la suite d'un accident et incapable de continuer les représentations, l'ânon est vendu à un homme qui annonce son dessein au directeur : « Ne crois pas que j'ai l'intention de le faire travailler. C'est uniquement pour sa peau que je l'achète. […] Je veux faire un tambour pour la fanfare de mon village »[2] ("Non credere che io lo compri per servirmene : lo compro unicamente per la sua pelle. […] Voglio fare un tamburo per la banda musicale del moi paese"[3]). À la figure autoritaire, tortionnaire, succède celle du bourreau : n'étant plus capable d'obéir ou de remplir son rôle de bête de foire, Pinocchio, que l'on ne laisse jamais en paix, est à nouveau condamné à mort, et recyclé pour une ultime utilité.

Parce qu'on le taxe de ridicule, l'âne n'est pas seulement mobilisé pour servir l'humanité, il l'est également pour l'amuser. Ainsi, lorsqu'au livre X du roman d'Apulée, une femme s'éprend de Lucius-âne et s'unit à lui à plusieurs reprises, son propriétaire y trouve quelque amusement et décide d'inscrire Lucius « au programme de son spectacle »[4] ("destinat me spectaculo publico"[5]). Le personnage, que son maître prostitue jusqu'alors en privé, devient un véritable phénomène de foire public : destiné à s'accoupler dans une arène avec une femme condamnée aux bêtes, Lucius admet que sa condition ne peut plus empirer et affirme préférer « mille fois [s]e donner la mort volontairement que de [s]e donner en spectacle, souillé par le contact d'une scélérate créature, aggravé de l'infâme ignominie d'une exhibition publique »[6] ("saepius quidem mortem mihimet uolens consciscere, priusquam scelerosae mulieris contagio macularer uel infamia publici spectaculi depudescerem"[7]). Son indignation fait de lui la première et principale victime de l'humiliation publique : à ses yeux, c'est lui que l'on condamne plutôt que la femme, celle-ci étant, pour lui, l'outil de l'humiliation – ce qu'il est lui-même pour elle. Lucius est ainsi victime non seulement du caractère jugé ridicule de l'âne, mais aussi de sa réputation d'animal lubrique par excellence : condamné à divertir les masses par une démonstration zoophile de ses capacités sexuelles, son

1 *Ibid*., paragraphe 16.
2 *Ibid*., p. 275.
3 *Ibid*., p. 274.
4 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], *op. cit*., p. 443.
5 *Ibid*., p. 442.
6 *Ibid*., p. 453.
7 *Ibid*., p. 452.

ancienne dignité humaine semble bel et bien enterrée par cet épisode. S'il parvient néanmoins à fuir la situation, celle-ci constitue la dernière – et la plus humiliante – des épreuves qu'il doit affronter avant d'être enfin libéré de sa condition asinienne.

Pinocchio lui-même se retrouve confronté au divertissement public – quoique dans une mesure moins lubrique, récit pour enfant oblige. Comme il l'a déjà été dit, il est « vendu au Directeur d'une troupe de paillasses et de sauteurs de cordes, qui l'acheta pour le dresser et le faire sauter et danser avec les autres animaux de la troupe »[1] ("venduto al Diretore di una compagnia di pagliacci e di saltatori di corda, il quale le comprò per ammaestrarlo e per farlo poi saltare e ballare insieme con le altre bestie della compagnia"[2]). Le cirque est un des grands lieux de l'amusement des masses et en particulier de la jeunesse : à force de « sauter dans les cerceaux, [d']enfoncer avec la tête les tonneaux de papier, puis [de] danser la valse et la polka debout sur [s]es pattes arrières »[3] ("saltare i cerchi, a rompere col capo le botti di foglio e a ballare il valzer e la polca, stando ritto sulle gambe di dietro"[4]), Pinocchio devient le clou du spectacle et la vedette des enfants. Lui qui, dans une vie de pantin, aurait volontiers rit avec eux, devient l'instrument du divertissement – et, de fait, une véritable marionnette. En se comportant en âne depuis le début de ses aventures, c'est ainsi qu'il est éduqué et traité par le directeur du cirque qui, contrairement aux personnages adjuvants tels que la Fée Bleue ou Geppetto, ne voit aucun potentiel humain en Pinocchio et le traite comme il traite toute bête réfractaire.

Ces études de cas qui s'opposent et se répondent, témoignent de deux types d'exploitation de l'âne – travail et divertissement –, et de deux visages de la violence humaine : l'un sadique, l'autre punitif. Lucius travailleur devient ainsi le souffre douleur d'un garçon cruel qui le bat pour son bon plaisir, quand Pinocchio capricieux apprend la rigueur à coups de fouet. La violence des hommes à l'encontre des bêtes témoigne de l'impulsivité et de la cruauté des uns, de la volonté de puissance et d'asservissement des autres.

Un texte du corpus secondaire présente également une figure d'âne comique au cœur d'un récit destiné au spectacle : le cas de Bottom, artisan et apprenti comédien, dans *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*) de William Shakespeare (1594-1595). Victime collatérale d'une dispute conjugale entre la reine Titania et Obéron, Bottom se voit partiellement métamorphosé en âne et devient dès lors un agent du comique au sein de la pièce – étant un homme à tête d'âne, orgueilleux et ridicule. Inspirée de *L'Âne d'or* d'Apulée, cette métamorphose met en scène la valeur comique de l'animal avec son caractère lubrique, dans la mesure où, comme dans le

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 263.
2 *Ibid*., p. 262.
3 *Ibid*., p. 267.
4 *Ibid*., p. 266.

roman antique, la pièce « tourne autour de l'histoire d'un homme transformé en âne par magie et de la liaison érotique qui s'ensuit entre un homme-âne et une femme [Titania] »[1]. Ainsi, la scène 1 de l'acte IV présente une moment de romance entre la reine des fées et l'homme-âne ; mettant sa cour au service de son amant, Titania exprime toute sa tendresse en satisfaisant le moindre de ses désirs, aussi burlesques soient-ils :

> Graine de moutarde : Que puis-je faire pour vous ?
>
> Navette[2] : Rien, mon bon monsieur, rien d'autre que d'aider le Caballero de la Toile d'Araignée à me gratter. Je dois aller chez le barbier, monsieur, car m'est avis que j'ai le visage merveilleusement poilu et je suis un âne si délicat que, pour peu que le poil me démange, il faut que je gratte.
>
> Titania : Et que dirais-tu d'un peu de musique, mon doux amour ?
>
> Navette : J'ai l'oreille assez musicienne. À nous les pincettes et les os qui cliquettent.[3]

("Mustardseed : What's your will ? / Bottom : Nothing, good monsieur, but to help Cavalery Cobwed to stratch. I must to the barber's, monsieur, for methinks I am marvellous hairy about the face – and I am such a tender ass, if my hair do but tickle me, I must scratch. / Titania : What, wilt thou hear some music, my sweet love ? / Bottom : I have a reasonable good ear in music. Let's have the tongs and the bones"[4]). Le registre soutenu du langage de Bottom, ses manières, ses exigences et l'amour que lui porte la reine Titania, donnent des airs royaux à un personnage hybride et d'autant plus ridicule qu'il n'est pas issu d'un milieu social propre aux minauderies. Parce que les amants sont les seuls à prendre au sérieux leur relation, cette scène amuse non seulement les spectateurs de la pièce, mais aussi les personnages qui sont à l'origine de leur amour (le roi Obéron et Puck). Ce moment de tendresse et d'intimité entre un âne et une femme semble créer, au sein même de la pièce, un univers éphémère où il est permis à l'humain et à l'animal de s'unir, tant en apparence que sur le plan relationnel.

Si l'évocation de l'oreille musicale de Bottom n'est pas sans rappeler celle du roi Midas, ses relations avec l'humanité (ou la féminité) font aussi du personnage de Shakespeare « une variante parodique de Lucius »[5], d'autant plus que sa métamorphose « tient en partie à la tradition antique et

1 Anne Witte, « Shakespeare et le folklore de l'âne : la métamorphose de Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* [en ligne], n°55, 2002, p. 69-83, p. 71.

2 La présente édition traduit ainsi le nom de Bottom.

3 William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* [1594-1595], présentation par Pascale Drouet, trad. de l'anglais par Jules Supervielle et Jean-Louis Supervielle, Paris, GF Flammarion, 2018, p. 165.

4 *Ibid*., p. 164.

5 Anne Witte, « Shakespeare et le folklore de l'âne : la métamorphose de Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* »,

médiévale, populaire et sacrée à la fois, qui devait amener l'auditoire à voir [en l'âne] un symbole d'abjection et de ridicule »[1]. Unissant ainsi les thèmes du divertissement, de la luxure et du ridicule attribués à l'asinité, la pièce de Shakespeare peut se présenter comme un cas de synthèse du sujet de la mise en scène comique d'un animal associé au monde de la terre, au labeur rural, et symbole de bêtise.

### B) Un bonnet d'âne pour couronne

Au chapitre précédent de cette étude, il a été examiné, dans le cas particulier de « Peau d'Âne », que la condition asinienne prive le personnage de la considération de ses pairs et de ses sujets. L'Infante a en commun avec Midas sa condition royale, laquelle confère aux personnages une position de surplomb vis-à-vis de l'altérité, qui s'incarne alors en sujets et serviteurs. De fait, la couronne les distingue du commun et leur attribue une aura autoritaire et respectable. Mais dès lors que la métamorphose survient, la prestance royale se trouve tout à fait annihilée, à l'instar du respect et de la considération d'autrui.

Midas et l'Infante tombent tous deux de haut : poussés à la condition asinienne par des forces supérieures et opposantes (Apollon pour le premier, le roi son père pour la seconde), ils perdent également le soutien et le réconfort de leurs plus proches adjuvants (le premier ministre Zopyrion et la Fée Marraine). Mais comme il a déjà été vu, l'Infante est la seule figure du corpus à se soumettre à la métamorphose, à la considérer comme une issue plutôt qu'une épreuve. De fait, elle se présente aussi comme le seul personnage que l'identité asinienne ne corrompt pas : quoique se couvrant de saleté, elle demeure imperméable aux vices dont l'âne semble le réceptacle symbolique ; elle demeure ainsi, tout au long du récit, vertueuse et patiente. Troquant sa couronne contre une apparence asinienne, elle en adopte également le mode de vie et se place dans une relation de dépendance à autrui, mendiant d'abord, puis cherchant à travailler : « À tous Passants elle tendait la main, / Et tâchait pour servir de trouver une place ». Elle essuie, dans cette entreprise, le mépris des badauds : « Mais les moins délicats et les plus malheureux / […] / Ne voulaient écouter ni retirer chez eux / Une si sale créature ». Se faisant employer dans une métairie pour exécuter des tâches ingrates, devant « savoir bien laver des torchons / Et nettoyer l'auge des Cochons »[2], elle est logée « dans une basse-cour, / Au fond d'une allée effroyable, / Où l'on ne voit

art. cit., p. 71.

1 *Ibid*., p. 82.

2 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], introduction, notes & notice de Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006, p. 144, *ibid.* pour les citations précédentes.

goutte en plein jour »[1]. La peau d'âne, « enveloppe dépouillée de toute signification magique et chargée seulement de signifier la saleté corporelle, donc la basse extraction »[2], prend le contre-pied de la couronne royale, garante de considération et d'une existence privilégiée. À l'instar de Lucius et Pinocchio, Peau d'Âne est non seulement exploitée par ses employeurs, mais aussi l'objet de leur divertissement : ainsi « les Valets, insolente vermine, / Ne faisaient que la tirailler, / La contredire et la railler ; / Ils ne savaient quelle pièce lui faire, / La harcelant à tout propos ; / Elle était la butte ordinaire / De tous leurs quolibets et de tous leurs bons mots »[3]. Réduite par la condition asinienne à un rang moindre que celui de servante, elle subit la sous-considération des valets qui, si elle avait porté la couronne, se seraient aussitôt conduits avec déférence. C'est pourtant elle qui se soumet et, sans protester ni même revendiquer son lignage, se laisse faire en silence et ne répond rien – l'on ignore jusqu'à ses réactions, le texte ne délivrant que les actions de l'adversité. L'Infante endure, de fait, la condition asinienne avec une patience et une confiance en l'avenir pour le moins louables pour qui n'a jamais connu qu'une existence royale.

Midas ne vit guère de la même façon sa propre situation. Si le lignage royal des deux personnages les rapproche, l'âge et le rang les différencie : Peau d'Âne est une princesse et une adolescente, Midas, un roi que l'on suppose d'âge mûr ; la première a tout à attendre de la vie, quand le second se repose sur bien des acquis. La métamorphose peut donc être reçue différemment selon qu'elle survient au cours d'un processus de développement personnel – propre à la jeunesse – ou à un âge où la personnalité est *a priori* accomplie. Parce qu'elle est adolescente, l'Infante incarne, sans le soutien de la métamorphose, l'évolution même, tandis que Midas, fort d'une couronne et d'un royaume, représente la suffisance et l'importance de qui pense ne plus rien avoir à apprendre de l'existence. En figure orgueilleuse et autoritaire, la métamorphose partielle et punitive qu'il subit le surprend donc autant qu'elle le couvre de honte, dans la mesure où elle le prive de sa prestance royale. De fait, il cherche d'abord à la cacher, à la nier : dans le texte d'Ovide, « Midas veut cacher sa tare ; honteux et confus, il tente de faire valoir son visage en portant un bonnet pourpré » ("Ille quidem celare cupit turpique pudore / tempora purpureis temptat releuare tiaris"[4]). Il considère la transformation comme une atteinte à sa dignité royale et à son amour propre, aussi espère-t-il dissimuler cette « tare » sous un attribut rappelant encore son titre royal : le bonnet de pourpre, couleur associée à la royauté, à la puissance dans l'Antiquité. Ainsi la couronne, symbole démonstratif du pouvoir, se mue en voile à la teinte suggestive ; de parure ostentatoire, elle devient

1 *Ibid*., p. 148.
2 Michel Bideaux, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2010, p. 236.
3 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*., p. 144.
4 Ovide, *Métamorphoses* [I^er^ s. ap. J. -C.] [en ligne], Livre XI, trad. du latin et notes d'A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta, 2008, XI, v. 180-181, *ibid.* pour la citation latine.

outil de dissimulation. Dans sa pièce, Mary Shelley ne reprend pas le motif de la pourpre, mais accentue celui de la couronne et le caractère narcissique du roi : « Je m'en vais […] faire fabriquer un nouveau diadème, / Tel que tous les autres rois me l'envieront / Comme s'ils avaient eux-mêmes des oreilles d'âne » ("I'll […] / manufacture my new diadem, / The which all other kings shall imitate / As if they also had my asses['] ears"[1]). En voilant sa métamorphose, non sous un modeste bandeau, mais une couronne plus imposante encore que celle qui le coiffe déjà, Midas, non content de rejeter sa situation, s'en sert de prétexte pour revendiquer davantage son aura royale – s'opposant ainsi tout à fait à la démarche de Peau d'Âne, laquelle renie son titre et se réfugie dans la condition asinienne. Par son déni et son orgueil déplacé, Midas devient à son tour une figure comique : il perd d'abord le respect de son plus proche conseiller, Zopyrion, lequel assiste aux premières loges à sa métamorphose. De fait, Midas, humilié, le menace impulsivement de mort s'il venait à révéler son secret avant de quitter la scène avec irritation. Ce n'est qu'alors que Zopyrion se laisse aller à l'hilarité : « C'est bon, il ne peut plus m'entendre et je peux enfin rire ! / Je n'aurais pu me retenir plus longtemps s'il s'était attardé » ("He cannot hear me now, and I may laugh ! / I should have burst had he staid longer here"), avant d'ajouter, au comble du fou rire : « Oh, comme Apollon aurait dû le faire braire ! » ("Oh, that Apollo had but made him bray !"[2]). Zopyrion a d'autant plus de raisons de rire de son roi qu'il l'avait d'abord invité à l'humilité devant les dieux (« Peut-être ferions-nous mieux, / votre majesté, de nous retirer ; notre présence pourrait offenser », "Best / Your majesty retire ; we may offend"[3]). Au sein de la pièce, sa qualité de plus proche conseiller du roi est à plusieurs reprises déniée par ce dernier, qui préfère écouter son propre orgueil que prêter quelque oreille aux conseils avisés de Zopyrion. De fait, lorsque Bacchus offre à Midas de récompenser sa bonne action, celui-ci émet le souhait de changer en or tout ce qu'il peut toucher ; à ces mots, Zopyrion se penche à son oreille et lui glisse en *aparte* : « Si je puis / vous conseiller, votre Majesté, j'aurais / souhaité que ce dieu annule l'œuvre du premier » ("Yet might I / But have advised your Majesty, I would / Have made one God undo the other's work"). Ce à quoi Midas répond : « Conseille-toi toi-même, mon ami, ou tu pourrais bien être raccourci / d'une tête une nuit prochaine » ("Advise yourself, my friend, or you may grow / shorter by a head ere night"[4]), préférant réitérer ses menaces plutôt qu'envisager l'invitation à l'humilité de son conseiller. Au cours de cette scène, un autre élément tourne le roi en ridicule : les roseaux auxquels Zopyrion a confié le secret du roi, qui – étant doués de parole – répètent à quatre reprises : « Le roi Midas a des

1 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820 – date de publication posthume : 1922], Salt Lake City, Project Gutemberg Literary Archive Foundation, 2006, p. 30.
2 *Ibid*., p. 30, *ibid.* pour la citation précédente.
3 *Ibid*., p. 25.
4 *Ibid*., p. 35, *ibid*. pour la citation anglaise précédente.

oreilles d'âne » (“Midas, the king, has the ears of an ass”[1]), ce qui a le don d'agacer l'intéressé, lequel accuse d'abord Zopyrion avant de chercher quelque excuse ou explication à ces affirmations. Le comique de répétition de ce secret honteux et les réactions du roi contribuent de fait à le ridiculiser davantage (sans compter le double sens du mot anglais “ass” qui signifie à la fois « âne » et « cul » en français, grivoiserie qui contribue au comique de la scène en suggérant que Midas écoute le monde avec son derrière, source de ses goûts musicaux).

La métamorphose asinienne, en réduisant des personnages de rang royal à une condition animale méprisée par l'humanité, sape de fait leur autorité et anéantit le respect et la considération que leur doivent d'ordinaire des personnages tiers. Si Peau d'Âne accepte humblement la situation sans broncher ni répliquer, Midas se débat pour préserver sa dignité royale et ce faisant, aggrave toujours plus sa situation – et accentue la dimension comique de la métamorphose.

## II – La soumission à la métamorphose

Confiné dans une apparence animale, privé de toute considération due à la figure humaine ou quelque haut rang, l'individu métamorphosé n'a d'autre choix, pour survivre à la transformation, que de s'y conformer et, à défaut de l'accepter, de s'y soumettre pour mieux se préserver. En tant qu'expérience initiatique, quoique les personnages n'en aient pas *a priori* conscience, la métamorphose est la première étape d'une série de mises à l'épreuve. Il a déjà été vu que la transformation en elle-même, l'exil plus ou moins symbolique qu'elle entraîne et les traitements que l'homme réserve à l'âne sont le lot commun de chaque personnage du corpus.

Car après avoir éprouvé leur nouvelle condition, vient pour eux le temps de l'adaptation. Chacun et chacune endosse la peau et les oreilles asines à sa manière, à son rythme. Mais pour s'y faire, il leur faut d'abord renoncer, bon gré mal gré, à son humanité : il s'agit d'adopter le mode de vie asinien, aussi rude soit-il, pour se garantir quelque avenir. La métamorphose engage ainsi ses sujets au dépassement de soi en les confinant à la marginalité, laquelle leur permet d'observer l'univers humain depuis les coulisses de leur nouvelle condition. Cet isolement, propice au développement, non seulement d'une oreille mais d'un vrai sens critique, affine à son tour le regard de l'individu sur la communauté humaine et sur lui-même. Ce chapitre fondé sur la transition entre le rejet et le dépassement de la métamorphose asinienne se conclura ainsi sur l'étude du rôle des sens dans l'initiation des différents personnages.

1 *Ibid*., p. 33 à 35.

### A) Braire ou se taire

« Selon que vous serez puissant ou misérable, / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir »[1]. La fable des « Animaux malades de la peste » de Jean de la Fontaine, s'achève sur cette morale que l'on pourrait détourner ainsi : « Selon que vous serez homme ou âne, / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir ». De fait, la fable met en scène une communauté animale frappée par la maladie et qui se met en quête du potentiel coupable de ses maux (soit d'un bouc émissaire) ; pour ce faire, chaque animal doit confesser ses péchés. L'on excuse aux fauves leurs massacres, étant des « gens querelleurs, jusqu'aux simples mâtins » quoiqu'« au dire de chacun, […] de petits saints »[2], mais quand vient le tour de l'âne de confesser son crime (celui d'avoir brouté sans autorisation dans le pré de quelques moines), il est aussitôt désigné comme le coupable et pendu sans délai. Cet exemple est repris dans l'article « La mâchoire de l'âne : sceptique et sens commun », de Philippe-Joseph Salazar, pour illustrer les questions du rapport de force dans le langage, notamment dans l'opposition entre la déraisonnable « rhétorique civile du sens commun » et une « pratique polémique de la parole », « actes de foi dans la raison sceptique »[3]. À défaut d'entrer dans ce débat philosophique et littéraire, considérons le contraste entre parole collective et parole individuelle à l'aune de notre propos. Pour reprendre une autre fameuse morale de La Fontaine affirmant que « la raison du plus fort est toujours la meilleure »[4], l'on retient l'idée que la communauté, le nombre, l'emporte sur l'individu seul, en tant qu'instance supposée de loi et de raison. Philippe-Joseph Salazar convient, à la fin de son article, que les « seul remède et seule sûreté » à la peste qui touche les animaux serait de « mettre une distance : la solitude, le retrait hors de la conversation sociale »[5]. Aussi l'âne de la fable aurait-il mieux fait de se taire pour se préserver.

Il a déjà été étudié que la communauté des hommes entretient un rapport de force avec l'animal, dont pâtit notamment l'individu métamorphosé en âne. Les personnages qui conservent leur esprit rationnel sous la peau d'âne ne se montrent pas – tous – dociles à l'autorité humaine, et les réfractaires sont d'ailleurs durement réprimés. Aussi, pour mieux se protéger, l'individu doit renoncer de lui-même à son humanité et à ses liens avec la communauté des hommes. L'un de ces liens, parmi les plus symboliques, est la parole : cette faculté, qui permet non seulement de communiquer avec l'humanité, témoigne également d'elle. Y renoncer constitue le premier pas vers l'adaptation à la condition asinienne.

Au sein du corpus, certains personnages se trouvent spontanément privés de la parole dans

1 Jean de La Fontaine, *Fables* [1668], Paris, Le Livre de poche, « Les Classiques de Poche », 2002, p. 208.
2 *Ibid*., p. 207.
3 Philippe-Joseph Salazar, « La mâchoire de l'âne : sceptique et sens commun », *Littératures classiques, L'irrationnel au XVII^e siècle* [en ligne], n°25, 1995, p. 84, *ibid.* pour les citations précédentes.
4 Jean de La Fontaine, « Le Loup et l'Agneau », *Fables* [1668], *op. cit*., p. 72.
5 Philippe-Joseph Salazar, « La mâchoire de l'âne : sceptique et sens commun », art. cit., p. 84, *ibid.* pour la citation précédente.

les cas de métamorphoses totales – c'est notamment le cas Lucius et Pinocchio – ; d'autres, comme Peau d'Âne et Midas, conservent le privilège de la communication du fait de transformations partielles ou symboliques, qui leur accordent encore quelque apparence humaine. De fait, tous les personnages ne sont pas égaux dans la métamorphose asinienne. Considérons d'abord les cas de Lucius et de Peau d'Âne, qui témoignent respectivement de métamorphoses totale et suggérée, et se présentent notamment comme les premiers personnages à se reclure dans le silence.

### 1. Silence et salut

Lucius est sans doute celui qui pâtit le plus de sa métamorphose, qui ne lui laisse rien d'un homme. Lorsqu'il fait état, au livre III, des « irréparables outrages infligés à [s]on corps » ("salutis inopia cuncta corporis"), il se lamente notamment de n'avoir plus ni « les mots ni les gestes d'un homme » ("humano gestu simul et uoce priuatus") et se désole de n'avoir « d'autre ressource que de couler vers [Photis] un œil humide et oblique et de l'implorer muettement, la lippe pendante »[1] ("solum poteram, postrema deiecta labia umidis tamen oculils oblicum respiciens ad illam tacitus expostulabam"[2]). *L'Âne d'or* présente, avec *Les Aventures de Pinocchio*, l'un des cas les plus détaillés de métamorphose du corpus, si bien que l'on rapproche aisément la déformation anatomique de la bouche de la privation de la parole, laquelle est ainsi détaillée au cours de la transformation : « ma face se déforme, ma bouche s'élargit, mes narines béent, mes lèvres pendouillent »[3] ("Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae"[4]). Plus tard, après que les brigands l'ont emmené avec eux, ils traversent un bourg très fréquenté et vient alors à Lucius « l'idée d'user de [s]on droit de citoyen » ("mihi sero quidem serio tamen subuenit ad auxilium ciuile decurrere") et « d'invoquer dans sa langue natale » ("genuino sermone nomen augustum Caesaris inuocare temptaui") quelque sauveur. Mais après avoir pu prononcé « un 'Ô' franc et massif, [il] fu[t] incapable de pousser plus avant et de prononcer le mot 'César' »[5] ("et 'O' quidem tantum disertum ac ualidum clamitaui, reliquum autem Caesaris nomen enuntiare non potui"[6]). Ces « braiments disgracieux »[7] ("clamorem absonum"[8]) lui attirent les foudres de ses maîtres qui le battent alors pour le faire taire. Privé de la parole et puni au moindre braiment par la

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], *op. cit*., p. 111, *ibid.* pour les citations françaises précédentes.
2 *Ibid*., p. 110, *ibid.* pour les citations latines précédentes.
3 *Ibid*., p. 111.
4 *Ibid*., p. 110.
5 *Ibid*., p. 117, *ibid.* pour les citations françaises précédentes.
6 *Ibid*., p. 116, *ibid.* pour les citation latines précédentes.
7 *Ibid*., p. 117.
8 *Ibid*., p. 116.

communauté des hommes, Lucius se voit tout à fait dépossédé de son humanité par sa métamorphose totale. Après avoir ainsi tenté de la revendiquer, non seulement par la parole mais aussi par l'invocation de son statut de citoyen, il doit se faire une raison : s'il veut survivre à sa métamorphose, il doit se taire et obéir à ses maîtres desquels il dépend désormais.

Cet isolement dans le silence, l'Infante du conte de Perrault se l'impose dès sa propre métamorphose. Notons qu'elle ne s'exprime au discours direct qu'à deux reprises au sein du récit : la première fois, ce sont les mots de la Fée Marraine qu'elle rapporte à son père pour lui réclamer la robe « de la couleur du Soleil »[1] ; la seconde fois, elle ne s'adresse à personne d'autre qu'elle-même tandis qu'elle admire en secret la beauté de son futur prince charmant[2]. Ces deux prises de paroles témoignent d'un rapport dévié à autrui : soit l'Infante exprime le discours d'un personnage secondaire, soit elle parle pour elle à propos d'un autre. Son discours ne semble motivé que par l'altérité, par des personnages adjuvants qui plus est. Sinon, Peau d'Âne ne dit rien ; le récit ne lui offre que ces deux occasions de s'exprimer directement. En d'autres circonstances, ce sont les figures de l'altérité qui lui soufflent leurs mots (la Fée Marraine notamment, lorsqu'elle l'incite à quatre reprises à exiger de son père les robes irréalisables) et la narration elle-même, qui retranscrit au discours indirect ses paroles (« Dites-lui »[3], fait la Marraine et « la jeune Princesse / L'alla dire », répond le récit). Le personnage de l'Infante se repose ainsi sur l'altérité à qui elle remet autant ses décisions et ses actes que ses mots. Elle se laisse, de fait, traiter en bête de somme et ne réagit pas aux injures des valets qui font d'elle « la butte ordinaire / de tous leurs quolibets et de tous leurs bons mots »[4]. Figurant pourtant le cas le plus souple de métamorphose du corpus, disposant encore de son apparence et de ses sens humains, l'Infante pourrait légitimement se rebeller ou revendiquer son autorité royale. Mais, il l'a aussi été vu, elle est aussi le personnage le moins réfractaire de tous : à défaut d'être vraiment âne, elle en revêt la condition et renonce d'elle-même à son humanité – quand Lucius, Midas et Pinocchio profiteraient de sa situation pour se défaire de la peau d'âne.

Impuissants ou passifs face à leur métamorphose, *a priori* privés de tout attribut humain, Lucius et l'Infante sont, par leur nouvelle apparence, tout à fait exilés de la société des hommes, du moins de leur milieu d'origine. Pour chacun, le confinement (forcé ou volontaire) au silence signe également le renoncement à leur humanité. Ainsi contraints à la docilité pour mieux se préserver de la maltraitance de leurs maîtres, ils n'ont, à défaut de langage, que leurs décisions et leurs réactions pour assurer leur salut.

1 Charles PERRAULT, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*., p. 141.
2 *Ibid*., p. 147.
3 *Ibid*., p. 140.
4 *Ibid*., p. 144.

## 2. Parole et communauté

Midas et Pinocchio, qui présentent respectivement des cas de métamorphose partielle et totale, entretiennent un rapport différent à la parole. Ces deux personnages conservent en effet un lien – quoique ténu pour Pinocchio – avec la communauté des hommes : la faculté d'échanger avec eux et de se faire entendre.

À l'instar de celle de Lucius, la métamorphose de Pinocchio est aussi détaillée que lente à s'accomplir. Mais elle est originale dans la mesure où elle est éprouvée à deux : Pinocchio se transforme en même temps que son ami Lumignon. Ainsi éprouvent-ils ensemble la perte de l'usage de la parole : « ils essayèrent de pleurer et de gémir sur le sort. […] Au lieu de plaintes et de lamentations, ils se mirent à braire comme des ânes ; à braire d'une façon sonore en faisant tous les deux, en chœur : *Hi-han !... Hi-han !... Hi-han !...* »[1] ("si provarono a piangere e a lamentarsi del loro destino. […] Invece di gemiti e di lamenti, mandavano fuori dei ragli asinini : e ragliando sonoramente, facevano tutti e due in coro : j-a, j-a, j-a"[2]). Après leur transformation, les deux amis sont néanmoins séparés et le pantin-ânon est acheté par le directeur d'un cirque, qui possède le don unique de comprendre « très bien le dialecte des ânes » ("che intendeva benissimo il dialetto asinino"). Une chance, *a priori*, pour Pinocchio. Mais le pantin, fidèle à lui-même, ne saisit pas cette occasion d'implorer l'aide de son maître ; au contraire, il ne fait que l'agacer à force de se plaindre :

> – Hi-han ! Hi-han !… Je ne peux pas digérer la paille !…
>
> – Alors, mange le foin […]
>
> – Hi-han ! Hi-han !… Le foin me donne mal au ventre !…
>
> – Tu prétends peut-être qu'un âne comme toi mérite d'être nourri de blancs de poulets et de chapon en gelée ?[3]

("– J-a, j-a, la paglia non la posso digerire !… – Allora mangia il fieno ! […] – J-a, j-a, il fieno mi fa dolere il corpo !… – Pretenderesti, dunque, che un somaro, par tuo, lo dovessi mantenere a petti di pollo e cappone in galantina ?"[4]). Cet usage malheureux de la parole ne rend guère justice au personnage, et aggrave au contraire sa situation en provoquant la colère du maître qui le bat pour mieux le faire taire. Et lorsque, au cours d'une représentation, l'ânon voit une

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 261.
2 *Ibid*., p. 260.
3 *Ibid*., p. 265, *ibid.* pour la citation française précédente.
4 *Ibid*., p. 264, *ibid.* pour la citation italienne précédente.

nouvelle occasion de se sauver en reconnaissant sa Fée protectrice parmi les spectateurs, le langage lui fait alors défaut : « Il essaya de crier : – Oh ! Ma petite Fée ! Oh ma petite Fée !… Mais au lieu de ces paroles, il ne lui sortit du gosier qu'un *hi-han* sonore et prolongé »[1] ("Si provò a gridare : – O Fatina mia ! Oh ! Fatina mia !… – Ma invece di queste parole, gli uscì dalla gola un raglio così sonore e prolungato"[2]). Pinocchio se heurte ainsi à un cruel mur d'indifférence – d'autant plus que la Fée disparaît aussitôt après, l'abandonnant à son triste sort. Le pantin a beau être entouré de figures *a priori* bienveillantes et empathiques (Lumignon connaît son sort, le directeur échange avec lui et la Fée était sa figure tutélaire), l'usage de la parole ne le secourt ni n'allège sa peine. L'ironie de la situation tient aussi à ce que les plaintes et les lamentations, outils dont le pantin usait avant sa métamorphose pour apitoyer son entourage, se retournent contre lui, n'étant comprises que de l'homme qui l'exploite et inaudibles à qui pourrait le secourir.

Midas, de son côté, subit une métamorphose qui, n'affectant que ses oreilles, ne l'empêche pas d'échanger avec son entourage, que composent les divinités et ses sujets. Il se présente ainsi comme le personnage le plus bavard du corpus – pièce de théâtre aidant. L'usage de la parole lui permet, de fait, de préserver – à défaut de dignité – son rang royal et son autorité sur ses sujets – qu'il qualifie de "slaves" (« esclaves ») quand ils le traitent en "mighty king"[3] (« grand roi »). Son apparence humaine ainsi que l'attribut qui témoigne d'un esprit rationnel lui attire notamment la considération des dieux. Ainsi, alors qu'il a secouru Silène, le père de Bacchus, ce dernier lui témoigne toute sa reconnaissance : « Je te remercie infiniment et compte bien récompenser ton hospitalité » ("To you I owe great thanks and will reward your hospitality"[4]). Il lui offre donc de réaliser son plus grand désir. Dès lors et à l'instar des autres personnages du corpus, la parole contribue à aggraver la situation de Midas, lui permettant de formuler un souhait des plus handiquapant. Ainsi le roi s'écrie, exalté : « Fais que tout ce que touche sois fait d'or le plus pur ! / Fais que je sois riche ! Et que n'importe où je pose les mains, / […] / Naisse l'or le plus éclatant ! » ("Let all I touch be gold, most glorious gold ! / Let me be rich ! And where I stretch my hands, / […] / Be radiant gold !"[5]). Il a déjà été vu que, plutôt que d'écouter les conseils de Zopyrion et de prier Bacchus de laver l'affront fait à ses oreilles – ce qui le pousserait notamment à avouer l'objet de sa grande honte, non seulement à une divinité mais aussi à sa cour et tous ceux qui l'entourent –, Midas se fait d'autant plus orgueilleux qu'il rejette le désir de recouvrer sa nature initiale, quitte à conserver des traits humiliants. Et Bacchus de convenir que s'il « n'en a pas les oreilles[6] / [il] a le

1 *Ibid*., p. 273.
2 *Ibid*., p. 272.
3 *Ibid*., p. 37, *ibid.* pour la citation précédente.
4 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 33.
5 *Ibid*., p. 34.
6 Midas ayant dissimulé ses appendices, il ne sait à quel point ce qu'il affirme est vrai.

jugement d'un âne » ("If you have not the ears / You have the judgement of an ass"[1]). Par sa capacité nouvelle à changer tout ce qu'il touche en or, Midas perd davantage de son humanité en s'élevant presque au rang de créature divine – faculté dont il se repentira finalement.

Si Pinocchio et Midas semblent ainsi préserver l'avantage de la faculté d'échange avec la communauté des hommes et, de fait, la considération de ces derniers, la parole ne sert malheureusement pas leur cause : au lieu d'implorer le secours et l'empathie de qui est à même de les aider, les personnages aggravent leur situation par un mauvais usage du langage. Leur parole revient ainsi à celle des ânes, dissonante et moquée, et complète, par dérivation, leur métamorphose partielle. Car s'ils conservent toujours quelque lien avec l'humanité, ils s'isolent eux-mêmes par leur comportement et leurs mauvaises décisions.

## B) La marginalité propice à l'observation et au jugement critique

### 1. À l'écoute de la nature humaine

Michel Bideaux rappelle que « Pythagore considère les oreilles comme le réceptacle naturel de la sagesse, le double organe par lequel elle descend dans nos âmes ». Longues et dressées au-dessus de son front, les oreilles de l'âne feraient ainsi « connaître le monde invisible, comme l'œil est député à la connaissance du visible »[2]. Elles constituent, dans le cas des métamorphoses – de celle de Lucius tout particulièrement – le lien qui rattache l'individu privé de parole et d'apparence humaine à la communauté des hommes. De fait, s'il ne peut échanger avec ses anciens semblables, l'âne-homme, qui conserve la raison, peut toujours les entendre et les comprendre. Cette vertu peut sembler frustrante à première vue, mais elle permet néanmoins au personnage de découvrir la nature humaine depuis les coulisses de l'animalité.

Si *L'Âne d'or* est plutôt apparenté au genre de la chronique qu'à celui de la fable mythique, c'est que la métamorphose du personnage et le souci de la reconquête de l'humanité, quoique demeurant le moteur de l'intrigue, n'en constituent pas vraiment le cœur. Car d'après Jean-Louis Bory, « Apulée nourrit le souci du pittoresque exact, du détail vécu » et confère à son œuvre, pourtant empreinte de merveilles et de sorcellerie, un « réalisme solide recommandé pour l'étude de mœurs »[3]. En privant son personnage de l'identité humaine, jusqu'à la parole, il le place dans une situation passive et remet son existence aux mains de l'humanité. Ainsi Lucius voyage à travers la Grèce, tour à tour emporté par des brigands, des fugitifs, des paysans et des soldats. Il écoute

1 *Ibid*., p. 35.
2 Michel Bideaux, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, *op. cit*., p. 64, *ibid.* pour la citation précédente.
3 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, préf. de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 23, *ibid.* pour la citation précédente.

passivement les histoires de ses maîtres qui ne se doutent pas de son intelligence : « rapts, viols, naufrages, incestes, assassinats, baisers fougueux »[1], autant de péripéties tombent dans ses oreilles et esquissent toute la diversité des mœurs de l'humanité. En se situant dans une dynamique constante d'écoute et de rejet (Lucius entend les histoires de ses maîtres, puis l'action ou ses propres décisions l'éloignent d'eux), le personnage passe de main en main et n'en finit pas d'entendre parler des péripéties morales de la communauté des hommes. Son voyage se fait doublement initiatique : non seulement il éprouve maintes épreuves, mais il se forge une opinion critique au contact de ses maîtres.

La première consolation, rappelons-le, que Lucius trouve à sa métamorphose est l'allongement de son sexe[2]. Il revient plus tard sur cette opinion pour mieux se vanter de la longueur nouvelle d'autres appendices, celle de ses oreilles qu'il considère nouvellement comme la « seule consolation de [s]on accablante difformité » ("unico solacio aerumnabilis deformitatis"), le rendant « aisément sensible à tous les bruits, si lointaine en fût la source »[3] ("auribus grandissimis praeditus cuncta longule etiam dissita facillime"[4]). Cette affirmation permet de constater l'évolution des intérêts du personnage qui, s'il témoigne toujours d'une grande curiosité (laquelle l'a conduit à la métamorphose), prête davantage d'attention à l'écoute de son environnement qu'à l'orgueil de son sexe. Il punit d'ailleurs, au livre IX, un acte d'adultère commis dans la maisonnée de son maître. Alors qu'il est bête de somme dans un grand moulin, il surprend un jour la conversation d'une vieille dame et de l'épouse du meunier, laquelle révèle qu'elle le trompe avec un tout jeune homme. Ces propos « frapp[ent] les oreilles »[5] ("adfertur auris"[6]) de Lucius qui ne perd pas une miette de l'histoire ; un soir, alors que l'infidèle reçoit son amant, le mari rentre plus tôt que prévu et manque de les surprendre – son épouse ayant eu le temps de dissimuler l'amant dans une auge de blé. Sans se douter de rien, le meunier se met à lui raconter la péripétie qu'il vient de vivre et qui l'a reconduit plus tôt chez lui : alors qu'il dînait chez l'un de ses amis, il a surpris avec lui l'amant que la femme de cet ami dissimulait dans la maison. À l'écoute de cette histoire – très semblable à la sienne –, l'épouse du meunier s'indigne et injurie la femme infidèle : « La perfide ! L'impudique ! La scandaleuse honte de tout son sexe ! […] Des femmes pareilles il faudrait les brûler vives ! »[7] ("Illam perfidam, illam impudicam, denique uniuersi sexus grande dedecus […] talis oportere uiuas

1 *Ibid*., p. 23-24.
2 *Cf*. note 1, p. 44 de ce mémoire.
3 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], *op. cit*., p. 365, *ibid.* pour la citation française précédente.
4 *Ibid*., p. 364, *ibid.* pour la citation latine précédente.
5 *Ibid*., p. 365.
6 *Ibid*., p. 364.
7 *Ibid*., p. 379-381.

exuri feminas"[1]). Lucius, qui suit cet échange depuis l'étable, s'afflige de son hypocrisie. Comme on le conduit justement près de l'auge où se cache l'amant de sa maîtresse, il voit dépasser les doigts du jeune homme ; « d'un méchant coup de sabot en biais [il] les écrabouill[a] et pil[a] tant et si menu que, commotionné et ne pouvant plus supporter la douleur, il poussa un cri geignard, écarta et repoussa le van, et apparut au profane, révélant clairement l'imposture de la salope » ("obliquata atque infesta ungula conpressos usque ad summam minutiem contero, donec intolerabili dolore commotus, sublato flebili clamore repulsoque et abiecto alueo, conspectui profano reditus scaenam propudiosae mulieris patefecit"). Le meunier, alors que son ami, fou de colère était prêt à tuer l'amant de son épouse, ne semble « pas tellement affecté par l'offense faite à son honneur »[2] ("nec […] damno pudicitiae magnopere commotus"[3]) ; au contraire, il assure au garçon n'être « ni un barbare ni un péquenaud crasseux » ("non sum barbarus nec agresti morum squalor praeditus"), et le trouvant tout à fait à son goût, lui propose de coucher avec lui « sans procès et sans dispute dans un lit à trois places »[4] ("sine ulla controuersia uel dissensione tribus […] in uno conueniat lectulo"[5]). Enfermant toutefois son épouse dans une chambre à part, il se rend ainsi justice en honorant l'amant dans une autre – qu'il chasse de sa maison le lendemain à grands coups de cravache.

Cet exemple, parmi les nombreuses histoires que Lucius entend ou auxquelles il assiste, témoigne d'un sens moral nouveau de la part de qui a séduit une servante pour accéder aux mystères de la magie. De fait, étant lui-même soumis à l'humilité par sa métamorphose, à force de suivre et de servir l'humanité dans toute sa variété, d'écouter plus ou moins passivement ses histoires, Lucius se forge un jugement critique nouveau et affine son regard sur les mœurs et la morale humaine. En outre, parce que la traduction reprend la formule de « seule consolation »[6] ("ullum […] solacium"[7] et "unico solacio"[8]), pour qualifier d'abord l'accroissement du sexe, puis celui des oreilles, l'évolution morale du personnage est affirmée : prônant à présent le « réceptacle naturel de la sagesse »[9] plutôt que l'outil des désirs charnels et naturels, Lucius s'engage sur la voie qui lui permettra de reconquérir son humanité. Selon Hercule Audiffret, « un vrai philosophe n'agit que par la force de la raison et tâche d'étouffer cet instinct naturel qui le fait ressembler aux bêtes »[10] ; ainsi Lucius s'oppose à cet instinct, non en l'étouffant, mais en le broyant à grands coups

1 *Ibid*., p. 378-380.
2 *Ibid*., p. 381, *ibid.* pour la citation française précédente.
3 *Ibid*., p. 380, *ibid.* pour la citation latine précédente.
4 *Ibid*., p. 383, *ibid.* pour la citation française précédente.
5 *Ibid*., p. 382, *ibid.* pour la citation latine précédente.
6 *Ibid*., p. 111 et p. 365.
7 *Ibid*., p. 110.
8 *Ibid*., p. 364.
9 Michel Bideaux, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, *op. cit*., p. 64.
10 Hercule Audiffret, *Ouvrages de piété*, cité dans H. Bremond, « Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours », *La Métaphysique des saints*, Paris, A. Colin, 1968, p. 195, dans Koenraad Heyerick, « Les sens d'une métamorphose », *Revue de littérature comparée* [en ligne], n°315, mars

de sabots.

## 2. Le thème du regard dans *Peau d'Âne* et *Les Aventures de Pinocchio*

Lucius découvre le monde et la nature humaine avant tout par le biais de ses oreilles et de l'attention qu'il porte aux histoires de ses maîtres. S'il est aussi fort d'une capacité d'observation, ce thème prend une importance particulièrement dans les textes de Charles Perrault et Carlo Collodi. Instrument de délivrance ou d'abandon, la vision est un *topos* associé à des personnages adjuvants de l'individu métamorphosé. Par elle, ils influent directement sur son sort, accélérant sa délivrance ou le condamnant à sa condition.

### a) Le miroir de Mélusine

Le récit de « Peau d'Âne » reprend la tradition du conte en situant son intrigue dans une période historique indéfinie mais qui se rapproche, à bien des égards, de l'univers merveilleux médiéval – tel que représenté dans la plupart des œuvres littéraires de l'époque. En mobilisant des personnages royaux, des êtres et des objets fabuleux tels que l'âne aux écus d'or, la Fée Marraine ou encore les robes aux couleurs du temps, le conteur ménage un contexte narratif propice à l'imaginaire. Au cœur de cet univers à l'imagerie médiévale archétypale, il est un personnage type du merveilleux : la Fée Marraine. De fait, diverses figures féeriques ont traversé les siècles depuis le Moyen Âge, inspirant autant de représentations positives (à l'image de Viviane) ou négatives (telles que la figure de Morgane) du surnaturel au féminin. Si la Fée du conte de Perrault se situe davantage du côté des « bonnes » magiciennes, elle n'apparaît – dans ce point d'étude – que comme un indice permettant de rapprocher un passage du récit d'une histoire bien connue de l'époque médiévale : le roman de Jean d'Arras, *Mélusine ou La Noble histoire de Lusignan*.

Au cours de ses quelques instants de répit, l'Infante aime à se retirer dans son huis clos pour se vêtir des robes merveilleuses et retrouver, le temps d'une journée, sa dignité perdue. Cette métamorphose intime et secrète, qui rend à Peau d'Âne son cuir originel, n'est pas sans rappeler l'épisode du bain de la fée Mélusine. Digne épouse et bienfaitrice aux yeux de tous, elle recouvre, lorsqu'elle se retire dans une salle d'eau scellée, sa nature hybride : « jusqu'au nombril elle avait l'apparence d'une femme […], mais toute la partie inférieure de son corps […] avait la forme d'une queue de serpent, grosse comme une caque de harengs et d'une extraordinaire longueur »[1] (“jusques

2005, p. 280.

1 Jean D'Arras, *Mélusine ou La Noble histoire de Lusignan* [1393], trad. de l'ancien français par Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 2003, p. 661.

au nombril en figure de femme […] et du nombril en aval estoit en forme de la queue d'un serpent, aussi grosse comme une tonne ou on met harenc et longue durement"[1]). Ces épisodes dépeignent les rares instants d'intimité de personnages féminins qui, en se consacrant à leur toilette, à leur bien-être, recouvrent la nature qu'elles renient en public. Parce qu'ils révèlent tous deux les réelles apparences des personnages, le « grand miroir »[2] de Peau d'âne peut ainsi être rapproché de l'onde du bassin de Mélusine.

Il a été avancé que la vision, en tant qu'atout des alliés des personnage principaux, permet de sceller le destin de ces derniers. De fait, deux autres paramètres relient ces passages : le motif de la serrure et de l'œil indiscret. Les deux figures féminines se font ainsi surprendre par deux personnages masculins : de passage à la métairie, le prince du royaume met « par hasard […] l'œil au trou de la serrure »[3] du refuge de Peau d'Âne, tandis que l'époux de Mélusine, se croyant trompé, « tourna[e] et retourn[e] tant son épée dans la porte qu'il y creus[e] un trou par lequel il p[e]ut observer tout ce qu'il y [a] dans la salle »[4] ("tant vira et revira Remond l'espee qu'il fist un pertuis en l'uis par ou il pot adviser tout ce qui estoit dedens la chambre"[5]). Mais par ces détails diffèrent l'issue de ces récits : le prince surprend un secret « par hasard »[6] en épiant à travers un trou déjà existant, tandis que Raymond, alerté par son frère, viole le serment fait à Mélusine – qui l'avait défendu de la surprendre durant le temps de sa toilette – et perce lui-même la cloison. Ainsi le prince est émerveillé et, « croyant voir une Divinité », une « Nymphe admirable », se retient, par respect, d'« enfoncer la porte »[7] ; ainsi Raymond, découvrant le serpent, se lamente de sa faute et s'empresse de reboucher le trou à la cire.

Si la vue du secret, dans le récit de Jean d'Arras, conduit à la séparation du couple et à leur malheur, il est source de renaissance pour Peau d'Âne. De fait, le prince s'éprend tant d'elle qu'il sombre dans une profonde mélancolie et se laisse même dépérir. Seul remède pour ce « malade d'amour »[8] : le mariage avec celle que l'on décrit pourtant comme « la bête […] la plus laide / qu'on puisse voir »[9] – et l'on relève que le prince est le seul à avoir découvert l'Infante sous son vrai jour, à l'avoir vue au-delà de la condition asinienne. Il a d'ailleurs la chance d'être réciproquement aimé d'elle qui, avant qu'il ne la surprenne lui-même, l'avait vu « de fort loin […] avec tendresse »[10]. Si la résolution de l'intrigue repose donc sur la décision du prince d'épouser la

1 *Ibid*., p. 660.
2 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*., p. 146.
3 *Ibid*., p. 147.
4 Jean d'Arras, *Mélusine ou La Noble histoire de Lusignan* [1393], *op. cit*., p. 661.
5 *Ibid*., p. 660.
6 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*., *ibid.*
7 *Ibid*., p. 148, *ibid.* pour les citations précédentes.
8 *Ibid*., p. 151.
9 *Ibid*., p. 149.
10 *Ibid*., p. 147.

jeune femme après l'avoir seulement aperçue, elle est aussi aidée par l'œil du personnage éponyme qui, en amont, avait déjà trouvé l'adjuvant tout à son goût. Le motif de la vision, de l'œil dans la serrure, se présente ainsi comme la clé de la métamorphose asinienne de Peau d'Âne, laquelle repose aussi sur un accord de sentiments – ce qui fait malheureusement défaut à Pinocchio.

### b) Les spectateurs : les châtiments de l'intérêt et de l'indifférence

Contrairement au cas de « Peau d'Âne », le thème du regard ne secourt pas le personnage principal dans *Les Aventures de Pinocchio*. Au contraire, ce *topos* centralise l'expérience asinienne du personnage – de fait, sa détresse – et l'accentue d'autant plus que le regard d'autrui – d'un personnage en particulier – l'abandonne davantage à la métamorphose qu'il ne lui apporte quelque soutien.

Il a déjà été évoqué qu'avec Lucius, Pinocchio se trouve confronté au statut de bête de foire et de divertissement des masses. Mais quand le premier parvient à fuir un spectacle qui l'aurait publiquement humilié, Pinocchio n'a pas cette chance et devient même le clou d'une représentation de cirque, laquelle est mise en scène au chapitre 33. La page 267 présente, après le texte, un encadré figurant une affiche de la représentation, qui annonce ainsi le spectacle : « Ce soir auront lieu les sauts bien connus et les exercices surprenants exécutés par tous les artistes et par tous les chevaux des deux sexes faisant partie de la troupe [/] et de surcroît on verra pour la première fois le célèbre ÂNON PINOCCHIO dit L'ÉTOILE DE LA DANSE » ("Per questa sera avranno luogo i soliti salti ed esercizi sorprendenti eseguiti da tutti gli artisti e da tutti i cavalli d'ambo i sessi della compagnia [/] e di più sarà presentato per la prima volta il famoso CIUCHINO PINOCCHIO detto LA STELLA DELLA DANZA"). En évoquant seulement les numéros « bien connus » ("soliti") des autres artistes de la troupe – lesquels ne sont pas même nommés –, en isolant la mention de Pinocchio dans un autre paragraphe, inscrivant son nom en majuscules, et lui accordant aussi un titre, l'affiche met ainsi en avant le personnage métamorphosé, attirant toute l'attention sur le « célèbre ânon Pinocchio » ("il famoso ciuchino Pinocchio") qui, se présente pourtant « pour la première fois »[1] ("per la prima volta"[2]). Cette affiche prépare la mise en scène centrale du pantin-ânon et conditionne positivement l'attente des spectateurs – presque tous des enfants –, leur garantissant divertissement et ravissement.

Au cours de la représentation, la narration met de nouveau en avant Pinocchio, en éludant

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 267, *ibid.* pour les citations françaises précédentes.
2 *Ibid*., p. 266, *ibid.* pour les citations italiennes précédentes.

d'abord les autres numéros pour mieux décrire le « harnachement de gala »[1] ("agghindato a festa"[2]), riche et bariolé de l'ânon, et permettre au directeur de monologuer à propos de la difficile domestication de l'animal – en exagérant les détails pour la rendre plus fabuleuse. À l'instar de Peau d'Âne, Pinocchio apparaît aux spectateurs vêtu de remarquables atours et est décrit, par les mots d'autrui, en créature fabuleuse. Il apparaît, de même, au centre d'un espace circulaire ; mais quand l'étroit trou de la serrure du conte confinait à l'intimité et à l'espionnage, la scène du cirque est vaste et ouverte à tous les regards. Pinocchio n'apparaît donc pas à un unique personnage mais à un public entier, moins disposé à le secourir qu'à assister et rire de sa mise en scène.

Pinocchio exécute donc docilement chaque tour que lui dicte le directeur. Alors qu'il se relève après avoir feint la mort, « il lev[e] la tête et regard[e] en l'air… et en regardant il v[o]it dans une loge une belle dame qui avait au cou […] un médaillon. Sur ce médaillon était peint le portrait d'un petit pantin »[3] ("di alzare la testa e di guardare in su… e guardando, vide in un palco una bella signora, che aveva al collo […] un medaglione. Nel medaglione c'era dipinto il ritratto d'un burattino"[4]). Pinocchio reconnaît non seulement le portrait, mais la dame : « Ce portrait, c'est le mien !… Cette dame, c'est la Fée » ("Quel ritratto è il mio !… quella signora è la Fata !"). Fou de joie, voyant en elle la clé de sa libération, il tente de l'appeler – mais en, vain comme il l'a été vu auparavant. Pour Anne-Marie Mercier-Faivre et Dominique Perrin, ce passage est « vertigineux » dans la mesure où « Pinocchio voit son image, dans un portrait auquel il ne correspond plus. Il se reconnaît mais n'est pas reconnu, métaphore de la condition humaine où chacun est enfermé dans une apparence mouvante, qu'on ne peut saisir que sous la forme d'images figées (le portrait) et donc déjà passées »[5] ; ce passage incarne non seulement « l'angoisse de ne plus être reconnu par ses parents »[6], mais aussi le besoin de voir son existence confirmée par le regard de l'autre. Si Pinocchio reconnaît son passé dans le portrait de son apparence antérieure, l'indifférence de la Fée Bleue nie son être présent et le prive de perspectives, sapant sa volonté et sa persévérance. Il ne suffit que d'un instant d'inattention à Pinocchio pour que, « levant une seconde fois la tête, il constate que la loge était vide et que la Fée avait disparu »[7] ("voltandosi in su una seconda volta, vide che il palco era vuoto e che la Fata era sparita"[8]). Selon Anne-Marie Mercier-Faivre et Dominique Perrin, la Fée Bleue n'a tout simplement pas reconnu le pantin. Mais cette disparition,

1 *Ibid*., p. 269.
2 *Ibid*., p. 268.
3 *Ibid*., p. 271-273.
4 *Ibid*., p. 270-272.
5 Anne-Marie Mercier-Faivre, Dominique Perrin, *Métamorphoses en culture d'enfance et d'adolescence. Questions de genre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Études sur le Livre de Jeunesse », 2020, p. 34.
6 *Ibid*.
7 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 273, *ibid.* pour la citation française précédente.
8 *Ibid*., p. 272, *ibid.* pour la citation italienne précédente.

qui survient juste après que Pinocchio l'a lui-même identifiée, témoigne de la nature rancunière de la Fée – qui ne lui a pas pardonné de s'être sauvé au Pays des Joujoux – et d'un caractère relativement cruel. De fait, elle n'a aucun scrupule à s'installer aux premières loges du peloton d'humiliation de l'ânon et à l'y abandonner sans quelque forme de procès, après s'être bien assurée qu'il l'avait vue et reconnue.

Cette disparition semble entraîner avec elle la volonté et le courage de Pinocchio qui n'exécute plus correctement les numéros et se blesse même après une mauvaise chute. Cet accident déçoit le directeur du cirque et le convainc de se débarrasser de son « célèbre ânon »[1] ("famoso ciuchino"[2]). Il le vend ainsi à un palefrenier qui compte se faire un tambour de sa peau.

À travers cet épisode, le motif du regard prend un caractère juge et négatif, plaçant d'abord le personnage au centre d'une attention moqueuse, avant de le soumettre à un regard unique, indifférent et cruel. L'on constate ainsi la différence entre l'attention générale – le public – et l'œil individuel, particulier – celui de la Fée –, deux instances qui influent sur le comportement de Pinocchio : s'il se montre docile à sa condition asinienne devant les spectateurs, il brave l'autorité de son maître et implore l'aide d'un personnage en particulier, qu'il sait bienveillant. Mais le regard de l'adjuvant, s'il a sauvé Peau d'Âne, condamne Pinocchio par des sentiments négatifs.

La métamorphose asinienne, étant une épreuve personnelle en elle-même, réserve au sujet un lot d'épreuves, dont l'issue est avant tout déterminée par le degré d'adaptation à la nouvelle condition. Peau d'Âne est la première à s'y soumettre spontanément, tandis que Lucius et Pinocchio y sont contraints par la force et souvent, la violence de leurs maîtres. Midas est le seul personnage qui résiste à la peau d'âne et continue de revendiquer son humanité, ce qui lui est permis par sa métamorphose partielle. De fait, la résolution de sa situation sera bien différente de celle des autres personnages.

Les sens de l'écoute et de l'observation confinent Lucius, Peau d'Âne et Pinocchio à un rôle passif, mais néanmoins formateur : dans les coulisses de la communauté des hommes, ils découvrent sa nature, se révèlent à eux-mêmes et dépassent – bon gré mal gré – leurs vices personnels. De fait, le retour aux sens, comme un retour à la nature, se fait la source de l'évolution des individus métamorphosés qui, à force de servir, de travailler et d'apprendre auprès des hommes, se forgent une vigueur morale nouvelle permettant à leur esprit de s'élever au-delà de la condition asinienne.

1 *Ibid*., p. 267.
2 *Ibid*., p. 266.

# CHAPITRE DEUXIÈME
# L'âne professeur

## I – Les morales de la métamorphose

Placés en marge de la communauté par leur métamorphose, les personnages éprouvent d'abord une situation de survie qui les confronte directement à la nature de l'humanité. De fait, l'homme ne se comporte pas avec ses semblables comme avec les animaux : il ne craint pas le jugement de ces derniers et le souci d'attenter à sa propre dignité ne se pose pas dans ses relations avec l'animal. L'humanité démontre ainsi sa violence et souvent sa bêtise.

Le personnage métamorphosé doit donc déployer des trésors de patience et d'astuce pour survivre à l'adversité. Mais pour revenir de la métamorphose, il ne s'agit pas tant pour lui d'affronter le monde que lui-même : il a déjà été étudié que la métamorphose se présente, au sein des textes, comme un phénomène répondant aux travers moraux d'un ou de plusieurs personnages ; elle se fait ainsi la conséquence – sinon la punition – de ces vices, tous liés à la figure symbolique de l'âne. Pour redevenir humain, le personnage doit se confronter à ces défauts attribués à la figure asinienne et les accepter pour mieux les surpasser.

Ce chapitre se concentrera donc sur la résolution des situations de métamorphose et dressera les leçons des différentes vies d'âne. En étudiant, dans un premier temps, les différents cas de reconquête de l'humanité – effective ou symbolique –, le caractère didactique de ce motif littéraire sera ainsi esquissé.

### A) Une évolution physique pour une élévation psychique

Les personnages principaux des textes du corpus apparaissent, dans leur corps originel

comme dans un état stagnant : leur psyché, souillée ou acculée par le vice, se dégrade à mesure que les relations de l'individu avec la communauté humaine éprouvent son intégrité morale. Dès lors, le corps humain peut être considéré comme l'enveloppe mortifère de l'âme, son tombeau – pour reprendre la conception platonicienne[1], philosophie qui a d'ailleurs beaucoup influencé Apulée. La métamorphose, comme il l'a été vu, survient au point d'orgue de la bêtise ou de la faute humaines et permet au personnage, par une évolution physique surnaturelle, d'entretenir un nouveau rapport à son monde et à autrui. L'expérience d'une autre façon d'exister et de penser entraîne, de fait, l'évolution de l'âme humaine.

### 1. Peau d'âne ou Peau d'ado

« Dans les contes de fées, le fait d'aller à la découverte du monde signifie la fin de la première enfance. L'enfant doit alors entreprendre le voyage long et difficile qui fera de lui un adulte »[2], et le conte de « Peau d'Âne » l'illustre bien : en quittant le royaume de son père – l'instance parentale –, l'Infante délaisse un état de sûreté, de complaisance et d'innocence devenu obsolète et néfaste à son développement. En revêtant la peau d'âne, elle devient symboliquement autre et entre dans une période de crise personnelle, entraînant diverses reconsidérations de son univers et de la place qu'elle y occupe.

Cette période que tout enfant est amené à vivre est celle de l'adolescence. Dans le conte de Perrault, elle prend les traits de l'animal porteur de tous les vices de la condition humaine : entre autres, en tant que « symbole de la paresse et de la lourdeur, l'âne incarne les péchés du corps »[3]. L'adolescence est une période transitoire de la vie où l'individu prend notamment conscience de sa sexualité. Selon Bruno Bettelheim, « personne ne peut se rappeler à quel moment de sa vie la sexualité a commencé à prendre la forme de quelque chose d'animal, quelque chose qui fait peur, qu'il faut cacher et fuir comme la peste »[4].

Dès lors que l'Infante revêt la peau d'âne, elle s'échappe du royaume de son père et à travers lui, du monde de l'enfance, souillé par la brusque prise de conscience de la sexualité qu'incarne les élans incestueux du parent (et l'on pourrait aussi y voir, dans cette même perspective psychanalytique, un certain rejet du complexe d'Œdipe). Cet effroi causé par la sexualité et sa fuite

1 Développée dans le dialogue du *Cratyle*, de Platon (V^e^-IV^e^ siècle avt J.-C.).
2 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, p. 285.
3 Anne Witte, « Shakespeare et le folklore de l'âne : la métamorphose de Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles* [en ligne], n°55, 2002, p. 77.
4 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], *op. cit.*, p. 418.

ne signifie pas, néanmoins, une volonté de retour à l'état d'enfance, ce dont témoigne la métamorphose asinienne : ayant volontairement endossé l'apparence bestiale, l'Infante entame ce voyage initiatique – et intérieur – qui fera d'elle une adulte. Dès lors, le passage de la vie de château à celle de souillon miséreuse symbolise les changements de conception de l'Infante : la perte de l'univers doré et oisif de l'enfance par la découverte de la sexualité modifie sa perception du monde, qui devient soudain laid et éprouvant. L'existence qu'elle mène sous la peau d'âne s'incarne d'abord en une errance qui lui couvre le visage « d'une vilaine crasse » et fait d'elle une « sale créature »[1], puis en un travail ingrat et laborieux à la métairie, où elle subit harcèlement et moqueries.

De même, la peau d'âne qu'elle revêt, symbole de mort, témoigne non seulement de la perte de l'état d'insouciance, mais constituant la nouvelle identité de l'Infante, elle témoigne aussi de l'idée que le personnage se fait de lui-même : une créature ni tout à fait humaine, ni tout à fait animale, enveloppe mortifère renfermant une vie jeune et vertueuse, soit un paradoxe ambulant. « Devenue objet, la peau n'en demeure donc pas moins l'empreinte de l'animal vivant et l'indice de la sauvagerie. C'est pourquoi elle définit, tel un sceau, l'identité de celui qui la porte »[2] et dans le cas de Peau d'Âne, une jeune femme aux prises avec la découverte d'instincts primaires opposés à son intégrité morale. Si la métamorphose symbolique rappelle aussi les évolutions physiques dues à la puberté, elle marque un état intermédiaire repoussant et « la valeur symbolique de l'âne, associée à l'animalité corporelle de l'homme », situe ce dernier « aux antipodes de la dignité et de la raison »[3].

La peau d'âne soumet de fait sa porteuse à une existence laborieuse qui la rapproche de la nature et de l'animalité : la « sale créature »[4] est ainsi engagée pour « laver les torchons / Et nettoyer l'auge des cochons »[5] (symboliquement, peut-on croire, sa propre souillure), et se trouve logée « dans une basse-cour, / Au fond d'une allée effroyable »[6]. Cette vie rude, terre à terre, lui apprend la valeur de la persévérance et lui permet également d'avoir une prise sur le monde, d'agir sur lui à travers le travail. Ce faisant, elle développe son autonomie vis-à-vis de l'instance paternelle – dont on n'entend plus parler avant la fin du conte – et se dispose plus aisément à intégrer, de sa propre initiative, la notion de sexualité (la métaphore de l'acte sexuel, tissée par la narration, sera

1 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], introduction, notes & notice de Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006, p. 144, *ibid*. pour la citation précédente.
2 Caroline Plichon, « Sous la peau de bête », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque* [en ligne], n°16, 2013, p. 160.
3 Koenraad Heyerick, « Les sens d'une métamorphose », *Revue de littérature comparée* [en ligne], n°315, mars 2005, p. 273-293, paragraphe 16, *ibid.* pour la citation précédente.
4 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit*., p. 144.
5 *Ibid*.
6 *Ibid*., p. 148.

analysée dans le cadre de l'étude liée à l'apaisement de cette angoisse).

Dressant de nombreux paradoxes (alliant l'évolution et la mort, l'homme et l'animal, la raison et la nature), la métamorphose symbolique de l'Infante confronte celle-ci à la puberté et aux prises de conscience qui l'accompagnent. État de transition nécessaire au développement personnel du personnage, la peau d'âne – ou l'adolescence –, « si elle est un reste, […] peut à son tour devenir promesse de résurrection »[1].

## 2. L'élévation de l'âme

La résolution de la métamorphose asinienne, qui se traduit par la reconquête de l'apparence humaine, peut d'abord apparaître comme un retour à l'état originel du personnage, physique comme psychique. Mais le cas de la transformation de Peau d'Âne a prouvé que ce retour à la première condition – la princesse devenue souillon redevient finalement princesse – symbolise au contraire l'évolution de l'enfant vers l'âge adulte, incarnée par l'état intermédiaire et problématique de la période de l'adolescence.

Au sein de *L'Âne d'or* d'Apulée, le caractère initiatique de l'expérience de Lucius relève d'un autre type d'évolution, laquelle diffère tout à fait d'une autre version latine du texte – issue de la même source grecque qu'Apulée – attribuée à Lucien de Samosate[2] : si l'action de *Lucius ou l'âne* est *a priori* similaire à celle de *L'Âne d'or*, la fin du récit offre un retour à l'état initial du personnage qui n'admet guère de réelle évolution psychique. De fait, une fois redevenu homme, Lucius s'en retourne auprès d'une femme qui l'avait aimé sous sa forme asinienne, et espère qu'elle lui témoignera autant d'affection qu'à sa forme asinienne ; malheureusement pour lui, il se fait chasser de sa demeure et se fait entendre qu'il était plus aimable sous le cuir bestial. Ce « dénouement comique [qui] ne laisse pas d'être scabreux »[3] relève d'une version à « but parodique » opposée au roman « allégorique et religieux, imbu d'ascèse spirituelle »[4] d'Apulée.

De fait, au sein de *L'Âne d'or*, le motif de la métamorphose asinienne se présente moins comme un élément garant de comique que comme la promesse de l'évolution spirituelle du héros. Cette évolution, d'abord présentée comme un remède à la métamorphose, est annoncée par Photis elle-même dès les premiers pas de l'âne : « brout[e] simplement des roses et tu sors de suite de ta

1 Caroline Plichon, « Sous la peau de bête », art. cit., p. 157.
2 Lucien de Samosate, *Lucius / l'âne* [IIe siècle ap. J.-C] [en ligne], trad. du latin par Paul-Louis Courier, Paris, Maison Quantin, 1887.
3 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, préf. de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 19.
4 Ioana-Rucsandra Dascălu, « Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature », *Annales de l'Université de Craiova, Série Sciences philologiques, Langues étrangères appliquées, VIIe année*, n°1, dir. Nicolae Panea, p. 139, *ibid.* pour la citation précédente.

peau d'âne pour rentrer dans celle de mon Lucius comme avant »[1] ("Nam rosis tantum demorsicatis exibis asinum statimque in meum Lucium postliminio redibis"[2]). Très tôt et à plusieurs reprises, Lucius croise des roses sur sa route : juste après sa transformation, alors qu'il a rejoint l'étable, il en voit toute une couronne au cou d'une effigie de la déesse Epone (il s'agit alors de la première attribution de la fleur à l'instance divine), mais tentant de les dévorer, il se voit férocement châtier par le garçon d'écurie ; plus tard encore, alors qu'il est emmené par des brigands, il voit des roses fleurir dans un champ, mais renonce à les brouter, craignant qu'une transformation soudaine en homme provoque l'effroi et les foudres de ses maîtres. Ces deux occasions de salut manquées, l'une et l'autre aussi rapprochées du passage de la métamorphose, cristallisent la frustration de Lucius et incarnent la valeur du voyage initiatique qui l'attend. Car ce n'est qu'après avoir éprouvé sa condition animale et s'être forgé un esprit critique à l'égard de la nature humaine que Lucius, devenu plus humble et plus sage, peut enfin savourer le goût de la rose et recouvrer son apparence humaine.

Pour Jean-Louis Bory, « le dernier livre, pénétré de la foi la plus sincère, raconte la conversion du héros à la religion d'Isis. C'est Isis la divinité salvatrice et providentielle cachée dans la couronne de roses »[3]. C'est elle que Lucius implore après avoir fui une ultime péripétie – laquelle devait le prostituer publiquement avec une femme condamnée aux bêtes. Rejetant des appétits sexuels qui l'avaient conduits à la métamorphose, assagi par ses aventures, Lucius est prêt à se soumettre au culte et à la religion. Selon Ioana-Rucsandra Dascălu, « chez Apulée, la métamorphose en âne est intégrée dans le contexte de l'isianisme, où l'homme se transforme en animal, en s'efforçant de vivre. La vie humaine n'est pas donnée aprioriquement, l'homme travaille pour elle, pour la gagner ; l'espèce inférieure est une forme de lutte qui purifie par la souffrance et par les peines »[4], et dans ce cas, « l'âne décrit un individu non-initié »[5]. Le caractère évolutif de la métamorphose et le retour à l'apparence humaine initiale est, dès lors, justifié : l'homme premier doit, pour conquérir son humanité, composer avec son animalité pour mieux s'élever spirituellement. Dans *Le Mythe de la métamorphose*, Pierre Brunel soutient cette analyse : « qui dit châtiment dit souffrance, donc souffrance morale, donc conservation en l'animal [l'individu métamorphosé] d'un principe spirituel »[6].

Changé en âne pour mieux devenir homme, Lucius alléché par le parfum des roses (ou culte d'Isis) poursuit ainsi son élévation spirituelle à travers le pays et de nombreuses péripéties. Ce n'est

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, Paris, Les Belles-Lettres, « Classiques de poche », 2007, p. 111.
2 *Ibid*., p. 110.
3 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, *op. cit*., p. 19.
4 Ioana-Rucsandra Dascălu, « Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature », art. cit., p. 137.
5 *Ibid*., p. 139.
6 Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose* [1974], Paris, Corti, « Les Massicotés », 2019, p. 152.

qu'au terme de celles-ci que la déesse, après lui avoir plusieurs fois échappé auparavant, se présente à lui pour le délivrer de sa forme asinienne et l'engager d'elle-même à la religion. Le roman d'Apulée s'achève ainsi sur l'initiation rituelle du personnage, lequel a définitivement délaissé les « penchants de [s]a verte jeunesse »("lubrico uirentis aetatulae") pour se consacrer à une « religieuse béatitude »[1] ("religiosam […] beatitudinem"[2]).

## B) Le journal d'un condamné

### 1. Tuer l'ânon pour que renaisse le pantin

Au sein des textes de *L'Âne d'or*, « Peau d'Âne » et *Midas*, la métamorphose asinienne dresse une structure narrative simple : la situation initiale présente un personnage humain confronté à des mœurs ou à sa nature problématiques ; l'élément déclencheur – ou péripétie – le change en âne et après plusieurs mises à l'épreuve, la reconquête de l'humanité par la sagesse et l'expérience constitue le dénouement. Dans *Les Aventures de Pinocchio*, la métamorphose asinienne est une péripétie parmi toutes celles qui ponctuent le récit, lequel ne se construit pas à partir d'une structure narrative claire : de fait, le pantin va et vient au gré d'aventures rocambolesques, de rebondissements en résolutions, passant par divers retournements de situation. Car le récit, qui peut sembler aussi débridé que son personnage, n'a pas été pensé par son auteur comme un roman : il est à l'origine un feuilleton publié dans la revue hebdomadaire du *Giornale per i bambini*, destinée, comme l'indique son nom, à un jeune lectorat. Carlo Collodi s'est donc plié aux règles de l'écriture sérielle : chaque étape des aventures du pantin, futurs chapitres du roman, doit tenir en haleine le lectorat de la revue, le divertir et le surprendre autant que possible, d'où la multitude de péripéties aux tons divers qui ponctuent le parcours du pantin. Mais celui-ci n'aurait jamais dû se changer en ânon : le 27 octobre 1881, soit quatre mois après la parution de ses premiers pas, Pinocchio est condamné à mort par son auteur et pendu haut et court aux branches d'un grand chêne (au chapitre 15).

Le châtiment auctorial est bien rude pour des polissonneries. Mais c'est ignorer que « Pinocchio, davantage que le Prince charmant, plus que le Chat botté, ressemble terriblement à chaque petit bout d'homme ou de femme auquel il s'adresse, dans ses bêtises, ses imperfections, ses limites et sa grande dépendance »[3] : le pantin ne doit sa renaissance qu'aux enfants qui le suivent

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit*., p. 485, *ibid.* pour la citation française précédente.
2 *Ibid*., p. 484, *ibid.* pour la citation latine précédente.
3 Véronique Masuy, « L'impensable mise à mort de Pinocchio. Quand la fiction échappe à son créateur », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* [en ligne], n°79, janvier 2010, p. 59-64, paragraphe 13.

dans chacune de ses aventures, qui se reconnaissent en lui et refusent de se laisser si cruellement punir par une morale adulte trop rigoureuse. Comme le pantin, la jeunesse veut croire que chaque bêtise peut être surmontée, si ce n'est punie, et que les leçons que l'on en tire pavent la voie longue et sinueuse menant au monde des adultes.

Le pantin a donc déjà connu la mort ; mais cette renaissance ne lui confère pas de sagesse, ne l'élève pas au-dessus de son être problématique. Au contraire, ce n'est que vingt-et-un chapitres plus tard qu'il accède à l'humanité, après diverses polissonneries et trois renaissances symboliques successives (la métamorphose asinienne au chapitre 32, la plongée dans le ventre de la baleine au chapitre 34 et la transformation en véritable garçon au chapitre 36). Le destin de Pinocchio, celui de devenir un jour un bon petit garçon, est encouragé par divers personnages, plus ou moins bienveillants, qui se présentent comme des guides spirituels : Geppetto l'invite à la modération, le criquet le défend contre la délinquance, la Fée Bleue l'encourage dans son apprentissage… Mais l'idéal moral auquel le pantin aspire est constamment mis à mal par son inconstance et lui échappe un peu plus à chaque faute : à mesure qu'il se dérobe à la raison, le pantin plonge dans la monstruosité, instance qui, au sein du texte, est un « symbole d'épreuve d'humanité et de moralité, puisque chaque fois que Pinocchio tombe dans la faute (mensonge, paresse…), il devient encore plus inhumain et laid : un nez immense, des oreilles et un corps d'âne… »[1]. La métamorphose asinienne apparaît alors comme le comble de la monstruosité dans la mesure où elle prive le pantin de tous les traits qui le rapprochaient encore de l'humanité : la parole (il ne peut échanger qu'avec le directeur du cirque, le seul à connaître « très bien le dialecte des ânes »[2], "benissimo il dialetto asinino"[3]) et son apparence humanoïde. De fait, cette métamorphose se place comme le point final des polissonneries de Pinocchio : s'il connaît deux autres formes de renaissance après sa métamorphose asinienne (la sortie du ventre de la baleine et sa transformation en vrai petit garçon), celle-ci incarne sans doute l'instant le plus critique de son parcours : changé en bête de foire, symbole de la bêtise et de la paresse, Pinocchio devient la risée d'un public d'enfants – lequel semble s'opposer au lectorat bienveillant qui l'avait sauvé auparavant.

Pour que le pantin renaisse et puisse conquérir son humanité, il faut donc venir à bout de l'animal. Mais non à force de leçon de morale : comme il a été pendu au chapitre 15, on attache à son cou une pierre, à sa patte une corde, et on le jette sans procès à la mer. Ainsi « l'acheteur, qui [tient] toujours la corde bien serrée dans sa main, s'ass[oit] sur un rocher en attendant que l'âne [ait]

1 Deerie Sariols Persson, « L'enfant monstre, le monstre enfant », *Enfances & Psy* [en ligne], n°51, février 2011, p. 29.
2 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], présenté par Jean-Claude Zancarini, trad. de l'italien par Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, « Littérature et civilisation », 2001, p. 265.
3 *Ibid*., p. 264.

tout le temps de se noyer et de mourir, afin de le dépouiller et de lui ôter la peau »[1] (“il compratore, tenendo sempre stretta in mano la fune, si pose a sedere sopra uno scoglio, aspettando che il ciuchino avesse tutto il tempo di morire affogato, per poi scorticarlo e levargli la pelle”[2]). Et tandis qu’au chapitre 15, Véronique Masuy fait remarquer que « seul le terme “mort” [est] épargné [au lecteur] pour rendre compte de [la] terrible agonie »[3] du pendu, Collodi, sachant que cette fois, il fera lui-même renaître son pantin, n’épargne en aucun cas la sensibilité de son lectorat, lui livrant sans détour les détails de la mise à mort et l’intention du bourreau.

Ainsi Pinocchio reparaît, riant et dépouillé de sa peau d’âne. À son acheteur incrédule, il livre les détails de son histoire et résume les raisons qui ont fait de lui un ânon : « Je n’étais pas encore, mais j’étais sur le point de devenir un petit garçon comme il y en a tant dans ce monde ; mais comme j’étais paresseux et que je suivais les mauvais compagnons, je m’échappai de la maison »[4] (“ma mi trovavo a tocco e non tocco di diventare un ragazzo, come in questo mondo ce n’è tanti : se non che, per la mia poca voglia di studiare e per dar retta ai cattivi compagni, scappai di casa”[5]). Reconnaissant et confessant lui-même ses torts – quand il laissait jusqu’alors les autres les lui reprocher –, Pinocchio fait alors preuve d’une humilité et d’une sincérité qui feront vite de lui « un petit garçon comme il faut »[6] (“un ragazzino perbene”[7]).

## 2. La mer de jouvence

L’on retrouve, au sein des différents extraits de résolution de métamorphose, un motif récurrent dans les textes de *L’Âne d’or*, *Les Aventures de Pinocchio* et *Midas* : celui de l’eau salvatrice. Dans « Peau d’Âne », ce thème peut être symbolisé par l’objet du miroir dans lequel se retrouve l’Infante, si l’on rapproche le conte, comme il l’a été fait, de l’épisode du bain de Mélusine ; mais l’association de l’élément liquide à l’instance maternelle – ou protectrice – n’y est pas développée. Cette symbolique de l’eau purificatrice est surtout développée au sein des trois premiers textes cités, tout particulièrement dans *Les Aventures de Pinocchio*.

Il vient d’être étudié que la résolution de la métamorphose asinienne du pantin passe par la mise à mort symbolique de celui-ci : plongé dans la mer pour l’y noyer, ce n’est pourtant pas le cadavre d’un ânon que l’acheteur remonte mais « un pantin vivant, qui se tortill[e] comme une

1 *Ibid*., p. 275.
2 *Ibid*., p. 274.
3 Véronique Masuy, « L'impensable mise à mort de Pinocchio. Quand la fiction échappe à son créateur », art. cit., paragraphe 12.
4 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 279.
5 *Ibid*., p. 278.
6 *Ibid*., p. 315.
7 *Ibid*., p. 314.

anguille »[1] (“un burattino vivo, che scodinzolava come un’ anguilla”[2]). Pinocchio explique ce miracle par l’intervention de sa « bonne Fée [qui], dès qu’elle [l]e vit sur le point de [s]e noyer, envoya vite à [s]on secours un banc de poissons qui, croyant bel et bien avoir affaire à un âne mort, se mirent à [l]e dévorer »[3] (“la buona Fata, appena mi vide in pericolo di affogare, mandò subito intorno a me un branco infinito di pesci, i quali, credendomi davvero un ciuchino bell’e morto, cominciarono a mangiarmi”[4]) – une bonne Fée qui l’abandonnait à son sort de bête de foire, un chapitre plus tôt.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant définissent la mer et l’eau en général, comme le « symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances […] la mer est à la fois l’image de la vie et celle de la mort »[5] ; c’est aussi un élément que Simone de Beauvoir rapproche de la femme en tant qu’être de Nature – et elle emploie cette même association de la vie et de la mort pour la désigner[6]. La mer est donc génitrice, mais aussi ânesse : Waldemar Deonna affirme qu’« intimement uni aux eaux, des sources, des fontaines, des fleuves, même de la mer, [l'âne] est un génie des eaux, qui donnent la vie et la mort »[7], étant « comme elles, et au contraire du mulet stérile, […] un agent de fertilité, de fécondité »[8]. L’eau rapproche ainsi des figures porteuses de symboliques aussi liées que contraires (la vie et la mort, la naissance et la renaissance, etc. ; l’asinité et la féminité se ressemblent en ce qu’elles sont toutes deux dépositaires de sens aussi positifs que négatifs), et le motif de la mer intervient, au sein des textes, comme une instance salvatrice, libérant l’âne par la renaissance.

Ainsi plongé dans les flots, secouru par l’intervention de sa figure maternelle, Pinocchio émerge de l’élément liquide comme un frais nouveau-né « qui se tortill[e] comme une anguille »[9] (“che scodinzolava come un’ anguilla”[10]) au bout du fil du pêche – que l’on peut alors rapprocher d’un cordon ombilical. Cette renaissance symbolique marque, pour Jean-Marie Apostolidès, « l'acceptation du principe de réalité »[11] et de la « loi sociale »[12] de Pinocchio, soit le premier vrai pas du pantin vers la maturité et la raison. Et si, dans le roman de Collodi, l’âne semble surtout symboliser la paresse et la bêtise, la renaissance du pantin – permise par une intervention

1 *Ibid*., p. 277.
2 *Ibid*., p. 276.
3 *Ibid*., p. 279-281.
4 *Ibid*., p. 280.
5 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1982, p. 623.
6 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, I* [1949], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976, p. 305.
7 Waldemar Deonna, « Lavs Asini. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité », *Revue belge de philologie et d'histoire* [en ligne], tome 34, fasc. 3, 1956, p. 636.
8 *Ibid*., p. 637.
9 *Ibid*., p. 277.
10 *Ibid*., p. 276.
11 Jean-Marie Apostolidès, « Pinocchio ou l'éducation au masculin », *Littérature* [en ligne], n°73, 1989, p. 23.
12 *Ibid*., p. 24.

maternelle, laquelle met fin à sa condition sauvage et solitaire – témoigne d'un élan nouveau d'humanité et d'intégration de soi.

L'épisode de sa délivrance rappelle, de façon très similaire, le propre salut de Lucius : au début du livre XI, après avoir fui la foire où il devait être publiquement prostitué, l'âne se réfugie sur une plage et s'accorde un bain de minuit purificateur. Après s'être trempé la « tête sous l'eau sept fois » ("septiesque sumerso fluctibus capite"), chiffre « le plus idoine aux observances rituelles » ("eum numerum praecipue religionibus aptisimum"), il lève un regard larmoyant vers la lune et implore la « souveraine Déesse »[1] ("deam praepotentem"[2]) Isis de le libérer de son visage asinien. La divinité l'entend et « émerg[e] du milieu de la mer »[3] ("pelago medio […] emergit"[4]) pour répondre à ses prières et lui donner les instructions qui lui permettront, par la suite, de recouvrer ses traits humains – moyennant une vie entière de service à son culte. Ainsi que la Fée Bleue intervient par le biais de l'eau pour secourir Pinocchio, Lucius remet son salut aux mains d'une déesse mère et accède, par là même, à la renaissance.

C'est également le motif de l'eau qui libère le roi Midas de son don mortel : plongeant ses mains dans les flots du fleuve Pactole, sur les conseils du dieu Bacchus, il se défait de la malédiction du toucher d'or et, trop heureux de pouvoir manger, boire et revivre, il se soumet, comme Lucius, à l'adoration de sa divinité salvatrice, soit à une existence plus spirituelle. Le thème de l'eau salvatrice, maternelle et garante de renaissance se présente ainsi comme la source de la sagesse, de la maturité et de la pondération, autant de vertus qui incarnent la sortie de l'état asinien pour les personnages masculins du corpus.

## C) Midas ou l'oubli

### 1. La corruption de l'âme et de la matière

*Midas* présente un cas particulier du corpus dans la mesure où sa métamorphose partielle ne connaît pas de réelle résolution. Quand le retour à l'apparence humaine symbolise, pour Lucius, Peau d'Âne et Pinocchio, l'élévation de l'âme vers une sagesse et une maturité nouvelles, le parcours de Midas est bien différent.

Il convient d'abord de rappeler que le roi mythique est le seul personnage du corpus à ne pas être exilé de la communauté humaine et à conserver sur elle son autorité royale. Sa métamorphose

1 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe s. ap. J.-C.], *op. cit*., p. 465, *ibid.* pour les citations françaises précédentes.
2 *Ibid*., p. 464, *ibid.* pour les citations latines précédentes.
3 *Ibid*., p. 467.
4 *Ibid*., p. 466.

n'affectant que ses oreilles, Midas parvient à la dissimuler derrière une couronne plus imposante encore que celle qui le coiffait alors, ce qui lui permet d'asseoir davantage son pouvoir. De fait, dénier si orgueilleusement sa métamorphose le met dans une situation plus difficile encore : c'est l'épisode du don de Bacchus qui confère au roi le pouvoir de changer tout ce qu'il touche en or. Dans sa pièce, Mary Shelley situe ce passage du mythe de Midas après l'épisode de la métamorphose de ses oreilles. Selon une étude d'Alan Richardson[1], ce choix d'inverser les deux moments fondamentaux du mythe mettrait d'abord en avant, non seulement la bêtise du roi, mais également une opposition entre deux instances qui, étant répétée au second acte, permet d'éclairer la résolution de l'intrigue.

La première opposition que mettrait en avant l'intrigue est celle qui entraîne la métamorphose de Midas : le duel de chant entre Apollon et Pan. Il a déjà été avancé qu'Apollon présente un principe masculin s'opposant à celui de Pan, dieu de la nature, instance symboliquement accordée à la féminité. « En tant que dieu solaire, Apollon est l'incarnation de l'or »[2], soit de la richesse pécuniaire ("As the sun god, Apollo is gold incarnate"[3]), précise Alan Richardson. Plus encore, Apollon représente la possession et la domination, ce qui se traduit dans son chant : « Je nourris nuages, arc-en-ciels et fleurs / Des couleurs de l'éther ; le globe lunaire / Et l'éternelle voûte étoilée / Revêtent mon pouvoir comme une robe ; / Tout ce qui luit et étincelle sur Terre comme au Ciel / Ne le doit qu'à un unique pouvoir, lequel m'appartient ») ("I feed the clouds, the rainbows and the flowers / With their etherial colours ; the moon's globe / And the pure stars in their eternal bowers / Are cinctured with my power as with a robe ; / Whatever lamps on Earth or Heaven may shine / Are portions of one power, which is mine"[4]). Si Midas rejette d'abord cette instance de supériorité pour témoigner sa fidélité à son dieu protecteur, il ne laisse pas échapper sa deuxième occasion de se rapprocher de ce pouvoir.

De fait, la métamorphose de Midas pourrait d'abord apparaître comme la conséquence d'une revendication positive de sa loyauté et de sa propre identité : il est un roi pastoral, proche de la nature et de son protecteur (son entrée, au premier acte, le place ainsi dans « un décors rural avec, d'un côté, une colline dénudée, de l'autre un bois d'ilex ; et une rivière bordée de roseaux » ("a rural spot ; on one side, a bare Hill, on the other an Ilex woods ; a stream with reeds on its banks"[5]). Mais cette affirmation de son identité, qui entraîne non seulement la corruption de son corps, sera

1 Alan Richardson, « Proserpine and Midas : Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas », in A. Fisch, Audrey, K. Mellor, Anne, H. Schor, Esther, *The Other Mary Shelley : Beyond Frankenstein*, New York, Grove Press, 2000.
2 Nous traduisons.
3 *Ibid*., p. 132.
4 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820 – date de publication posthume : 1922], Salt Lake City, Project Gutemberg Literary Archive Foundation, 2006, p. 26.
5 *Ibid*., p. 24.

symboliquement reniée à la fin du premier acte, lorsque le roi acquerra le pouvoir du toucher d'or.

Cette capacité de transformer la matière en matériau précieux témoigne du caractère cupide de Midas, qui rejette ainsi les richesses et les beautés naturelles pour le symbole de l'accumulation et de la domination mercantiles. En rapprochant cet épisode de *Midas* des différents cas de métamorphose du corpus, l'on devine que le personnage se trouve au moment le plus critique de son parcours d'homme-âne : étant lui-même doué d'un pouvoir de transformation, il se rapproche du divin et fait ainsi preuve d'une *hybris* qui lui portera préjudice. Ce don qui fait de lui la figure de la richesse matérielle (Midas apparaît, au second acte, dans « un splendide appartement de [son] Palais », "a splendid apartment in [his] Palace"[1]), fait ainsi son malheur et celui de ses sujets : ceux-ci sont contraints de se vêtir de capes d'or si lourdes qu'elles pèsent sur leur dos et les font souffrir (cet épisode n'est pas sans évoquer la peine des hypocrites, décrite par Dante dans *La Divine comédie*, lesquels croulent « sous le poids de lourdes chapes, dorées extérieurement, de plomb intérieurement »[2] ; mais ce sort reviendrait davantage au roi qui a renié Pan et sa propre nature qu'à ses sujets, victimes de son hypocrisie). Midas, s'il se fâche d'abord contre ses serviteurs et les traite d'ingrats, éprouve à son tour les tourments de son don lorsque, voulant boire et se nourrir, il ne goûte que l'or. Affamé, assoiffé et furieux, il maudit alors cet « or inutile » ("useless gold"[3]) qui ne dispense que mort et souffrance.

La métamorphose asinienne passe ainsi pour une préoccupation secondaire devant le sort que l'accumulation matérielle réserve au roi. Symbole premier d'une bêtise présumée (aux yeux d'un Apollon outragé), elle se trouve confirmée par le souhait grotesque et mortel de changer tout ce qui est touché en or.

### 2. Vivre plutôt que paraître

Selon l'article d'Alan Richardson, la seconde opposition, plus significative, que dresse la pièce en filigrane est aussi celle qui sauvera le roi Midas. La première opposait explicitement Apollon à Pan au cours du duel ; occasion qui permet à Midas de revendiquer son identité de roi pastoral et qui lui vaudra une première punition d'Apollon.

Car le dieu pénalise une seconde fois le roi, mais d'une façon plus indirecte et aussi implicite que l'est ce second parallèle, opposant donc Apollon à Bacchus. Il convient de rappeler que selon Alan Richardson, « en tant que dieu solaire, Apollon est l'incarnation de l'or » ("As the

1 *Ibid*., p. 36.
2 Dante Alighieri, *La Divine comédie* [1303-1321], trad. de l'italien par Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1973, p. 214.
3 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 39.

sun god, Apollo is gold incarnate"[1]) : « Midas ne se fourvoie pas lorsqu'il rejette le chant d'Apollon, mais il échoue en se soumettant aussi bien à son élément [l'or] qu'à tout ce qu'il implique : le pouvoir, l'acquisition, la couronne dorée de l'empire » ("Midas errs not in rejecting Apollo's song, but in failing to reject as well his element and all it stands for: power, acquisition, the golden crown of empire"[2]). Le début du second acte présente ainsi le roi comme à l'apogée de son pouvoir, qu'il exalte dans un monologue : « un palais d'or, / entouré d'un bois d'arbres d'or, / qui donnent des fruits d'or. – N'importe où / je pose le pied nu, le sol se pave d'or, / de l'or le plus inestimable ! » ("a golden palace, / Surrounded by a wood of golden trees, / Which will bear golden fruits. – The very ground / My naked foot treads on is yellow gold, / Invaluable gold !"[3]). Midas renie d'autant plus son identité pastorale qu'il corrompt jusqu'à la nature elle-même et s'il avait, plus tôt, donné raison à Pan, il étale partout l'élément apollinien et change chaque chose naturelle en matériau précieux. Ainsi, « le toucher de Midas présente une puissante allégorie du mythe de l'appropriation » ("the Midas touch is [a] powerful myth of acquisition"[4]) en accord avec la volonté de dénonciation de l'autrice de l'élan capitaliste et colonialiste de l'Angleterre de son époque.

Et « c'est Bacchus qui permet la résolution de l'intrigue en libérant Midas » ("It is Bacchus who provides the drama's resolution by freeing Midas"[5]) du don qu'il lui avait accordé. Quand Apollon se présente comme un dieu orgueilleux qui punit irréversiblement les hommes, aussi directement qu'implicitement, Bacchus, divinité affiliée à la nature (à la vigne notamment, et à ses plaisirs), est celui qui donne et pardonne. De fait, Midas oublie vite le châtiment réservé à ses oreilles en prenant conscience du caractère mortel de son don : il ne peut plus ni se nourrir, ni se désaltérer ; il est un danger pour lui-même et tous ses sujets. Alors il prie et se lamente : « Bacchus, Ô pitié, pardonne-moi, sauve-moi ! » ("Bacchus, O pity, pardon, and restore me !"[6]), « L'or est ma terreur, mon malheur, ma mort ! » ("Gold is my fear, my bane, my death !"[7]).

Dès lors, son parcours peut-être rapproché de celui de Lucius : l'âne d'Apulée implore au livre XI une divinité bienfaitrice (Isis) et reçoit d'elle des conseils qui feront son salut ; ainsi Midas, après une offrande faite à Bacchus, reçoit de lui ces instructions : « Qu'on laisse le pauvre roi Midas se baigner dans l'eau claire / Du doux Pactole, et que ses vagues emportent avec elle / Le pouvoir dont il se repend » ("Let poor king Midas bathe in the clear stream / Of swift Pactolus, and to those

1 Alan Richardson, « Proserpine and Midas : Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas », art. cit., p. 132.
2 *Ibid*., p. 133.
3 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 36.
4 Alan Richardson, « Proserpine and Midas : Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas », art. cit., p. 131.
5 *Ibid*., p. 132.
6 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 40.
7 *Ibid*., p. 41.

waves trans[s]fer / The gold-transmuting power, which he repents"[1]). Et comme Isis apparaît à Lucius tandis qu'il se baigne dans la mer, Midas est sauvé par les flots. Ce retour à la nature, cette renaissance qui s'accomplit dans l'élément liquide, résout la situation problématique du roi : heureux de « voir à nouveau les arbres et sentir les fleurs » ("I see again the trees and smell the flowers"[2]), de se « vêtir de peaux ; – [de] boire dans des gobelets de bois / Et [de] manger dans des plats en bois » ("I'll dress in skins ; – I'll drink from wooden cups / And eat on wooden platters"[3]), le roi renoue avec sa propre identité. Offrant un dénouement à la morale digne de *Candide*[4], la pièce se conclut sur un éloge reconnaissant de la nature, de sa beauté et de ses richesses simples : « Nous ferons résonner le cercle céleste / De nos grands hymnes de gratitude, nous verserons de joyeuses / Libations dans les flots, et nous rejoindrons les terres / Riches, heureux, libres et forts, car nous sommes débarrassés / De cette malédiction humaine, de ce crève-cœur et fer de l'âme qu'est l'or » ("we will make all echoing heaven ring / With our loud hymns of thanks, and joyous pour / Libations in the deep, and reach the land, / Rich, happy, free and great, that we have lost / Man's curse, heart-breaking, soul-enchaining gold"[5]).

Dégoûté des richesses pécuniaires et de l'accumulation, Midas recouvre le goût d'une vie simple et pastorale, et acquiert par là même sagesse et humilité. Pourtant, sa métamorphose asinienne ne connaît pas de résolution : le roi, n'ayant pas souhaité que Bacchus rende à ses oreilles leur apparence initiale, ne semble donc pas revenir de cette métamorphose. Paradoxalement, il paraît même l'oublier – seul Zopyrion s'en soucie encore (« allez-vous les révéler au monde ? », "will your Majesty tell the world ?"[6]). Soumettant une dernière fois son ministre au silence sur ce sujet, Midas scelle ainsi la question de son asinité et la plonge dans l'oubli, le déni. Se montrant plus enclin à louer et savourer les plaisirs simples de la vie, Midas écarte le souci de son apparence ; il n'est que ce reniement pour symboliser la résolution de sa métamorphose asinienne.

## II – Enseigner et prévenir

Chaque cas de métamorphose asinienne pousse l'individu au dépassement de soi : confiné dans une apparence dégradante qui le voue au labeur, à l'obéissance, plus encore à l'humilité, l'homme-âne expérimente son univers de manière inédite et dresse ses propres conclusions. En tant que parcours initiatique, la métamorphose asinienne, incarnation de certains des vices moraux qui

1 *Ibid*.
2 *Ibid*., p. 43.
3 *Ibid*., p. 44.
4 Voltaire, *Candide ou l'Optimisme*, Genève, 1759.
5 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 45.
6 *Ibid*.

rongent les personnages (comme la luxure, l'entêtement, la bêtise et la paresse), confronte l'individu à sa nature et l'engage à la dominer. Ce n'est que lorsque les leçons semblent assimilées qu'une instance ou une circonstance salvatrices se présentent (la déesse Isis, la conquête du prince, la Fée Bleue ou le dieu Bacchus) et rendent aux personnages leur apparence humaine.

Pour transmettre ces leçons aux lecteurs et lectrices, pour les inviter sur la voie de la morale, chaque auteur adopte son propre discours. De fait, le public de *L'Âne d'or* est bien différent de celui de « Peau d'Âne », des *Aventures de Pinocchio* ou de *Midas* – sans tenir compte des écarts temporels. Ces trois derniers textes se destinent tout particulièrement à la jeunesse, à des lecteurs en plein apprentissage de la vie. Il s'agit donc, pour les auteurs, d'adopter un discours capable à la fois de séduire les enfants, de les captiver, et de leur transmettre certaines leçons estimées nécessaires au bon développement de leur personnalité.

Mais les époques et les mœurs influencent la pensée des auteurs dont les textes du corpus présentent, si ce n'est des manifestes, du moins des échantillons. Ces idées, liées pour la plupart à l'éducation de la jeunesse et des mœurs en général, reflètent non seulement la morale de leur temps mais également leurs propres intentions didactiques. Il s'agira donc d'étudier, au sein de ce dernier point, comment la métamorphose asinienne est singulièrement mobilisée, au sein de chaque texte, pour enseigner et avertir les différents lectorats de problématiques sociales et intemporelles.

## A) L'adresse aux lecteurs

### 1. « Je professe […] que rien n'est impossible »[1]

Si le phénomène surnaturel de la métamorphose asinienne est commun à chacun des textes du corpus, il apparaît, au sein de « Peau d'Âne », des *Aventures de Pinocchio* et de *Midas* comme un témoignage du merveilleux : contrairement à *L'Âne d'or*, où la transformation revêt un caractère fantastique car émergeant au sein d'un univers au cadre réaliste, le phénomène apparaît, dans les trois autres textes, comme la manifestation d'une nature fantaisiste aux normes déjà établies par la narration. Ainsi, dans ces intrigues, les Fées Marraines, les pantins autonomes et les dieux côtoient les humains, qui ne s'étonnent guère d'échanger avec les animaux ou d'entendre chanter des roseaux. Ce sont ces mêmes récits qui, au sein du corpus, se destinent à un lectorat de jeunesse.

En proposant des univers dont les lois dépassent celles de la simple réalité, où « les faits les plus extraordinaires sont racontés comme des événements banals, quotidiens »[2], les auteurs

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit*., p. 27.
2 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, p. 140.

permettent au lecteur – de manière plus ou moins assumée – de revenir à leur réalité de manière détournée et de la considérer à travers le prisme d'un regard nouveau, plus ouvert ou conscient. C'est ce que soutient Bruno Bettelheim, dans la *Psychanalyse des contes de fées* : selon lui « les exagérations magiques de l'histoire […] rendent plausibles et acceptables des réactions qui, présentées de manière plus réaliste, […] ne le seraient pas »[1].

L'on peut ainsi songer au travestissement de l'Infante, qui n'oppose aucune résistance à l'idée de revêtir la peau d'âne, au sculpteur Geppetto, moins effrayé qu'irrité de voir un morceau de bois l'observer et se moquer de lui, ou encore à la spontanéité avec laquelle Zopyrion livre le secret des oreilles du roi aux roseaux qui bordent la rivière – autant de réactions qui, dans un univers réaliste, sembleraient dépourvues de bon sens, mais qui passent pour normales, voire banales, au sein de récits au cadre merveilleux.

Bruno Bettelheim souligne également l'importance de l'animalité dans les contes de fées : « les enfants ont une affinité naturelle pour les animaux et se sentent souvent plus près d'eux que des adultes ; ils voudraient partager leur façon instinctive de vivre qui leur semble facile, libre et pleine de plaisirs. Mais en même temps qu'il ressent cette affinité, l'enfant est angoissé à l'idée qu'il est peut-être moins humain qu'il ne devrait être »[2]. En cela, Bettelheim semble définir toute l'ambivalence que revêt le motif de la métamorphose asinienne au sein des différents récits du corpus : rapprochant l'individu de sa nature animale, la transformation satisfait le désir humain de retourner à une nature dont il s'est éloigné (et de vivre sans honte selon le principe de plaisir), tout en nourrissant son angoisse de s'y abandonner tout à fait, de s'exiler de la communauté des hommes (et de perdre le principe de réalité). Mais ce rapprochement de la nature animale qui, comme il l'a déjà été vu, passe pour une régression morale et physique au sein des textes du corpus, pour un phénomène qui couvre de honte le métamorphosé, se présente pourtant comme un passage nécessaire dans la vie de tout individu – toujours selon Bettelheim. En effet, « certains contes de fées insistent sur l'évolution lente et difficile qui permet de contrôler ce qui, en nous, semble être de nature animale »[3] : l'idée d'un parcours initiatique sous forme asinienne présente ainsi au lecteur, si l'on se fonde sur la théorique psychanalytique, une métaphore de l'intégration de soi, passant par l'acceptation, l'apaisement ou encore la domination des instincts naturels, ou du principe de plaisir.

Ainsi, l'Infante ne se confronte au principe de réalité, à ce qu'impliquent sa fuite du royaume de son père et son anonymat (une existence de labeur et de misère), que sous couvert de la peau d'âne ; et c'est encore grâce à cette nouvelle condition qu'elle reconquiert son humanité et son rang royal, après avoir passé les différentes épreuves que le prince amoureux, désireux de l'épouser

1 *Ibid*., p. 52.
2 *Ibid*., p. 428.
3 *Ibid*., p. 422.

mais ignorant son identité, lui a plus ou moins imposés. C'est aussi en ânon que Pinocchio se trouve confronté, pour la première fois, à la rigueur du travail et à l'obéissance ; cet épisode, décrit comme douloureux et humiliant pour le personnage, lui permettra néanmoins d'acquérir quelque sagesse et modération (il confesse lui-même, redevenu pantin, qu'il a bien mérité, « par [ses] escapades et [sa] mauvaise conduite, d'être abandonn[é] à [lui]-même »[1] ("per le loro scapataggini e per i loro cattivi portamenti, meriterebbero di essere abbandonati e lasciati in balìa a se stessi"[2]). Si le parcours initiatique de Midas est différent de ceux des autres personnages du corpus, dans la mesure où il ne revient pas de sa métamorphose asinienne, il se trouve lui-même confronté au dépassement du principe de plaisir : voulant assouvir sa soif de richesses et de possessions, désirs humains relativement primaires et irraisonné, Midas met en danger sa propre vie. Si ses oreilles témoignent de sa bêtise, le renoncement au don de Bacchus manifeste un élan d'humilité et de sagesse qui le fait accéder au principe de réalité ; ainsi apprend-il à se satisfaire d'une existence simple et à préférer aux richesses pécuniaires, les trésors de la nature.

Au sein des différents textes du corpus, le merveilleux permet donc d'incarner, à travers le prisme de la métamorphose asinienne, le rapprochement de l'individu avec sa propre nature (phénomène qui peut fasciner le lecteur autant que l'horrifier). De fait, chaque enfant ou adulte peut se montrer sensible à ces parcours initiatiques et cathartiques. Ainsi, la peau d'âne se présente comme le lieu littéraire de l'intégration de soi et de l'apaisement des instincts.

## 2. Humour et légèreté de ton

La métamorphose, en tant que phénomène surnaturel, peut susciter nombre de sentiments auprès des lecteurs, pour certains négatifs comme l'effroi ou l'horreur. Les *Métamorphoses* d'Ovide sont ainsi ponctuées de transformations qui, survenant au sein de contextes où des sentiments négatifs donnent le ton, ont de quoi terrifier le lecteur (l'on songe, par exemple, à Daphné qui, pour échapper à la tentative de viol d'Apollon, se change en laurier ; ou encore à la métamorphose en monstre marin de la nymphe Scylla, victime de la jalousie de la magicienne Circé). En littérature, le motif de la métamorphose ne se présente donc pas *a priori* comme un thème propice à la légèreté.

Que les œuvres du corpus se destinent à un lectorat plus ou moins jeune, l'on remarque qu'au sein de chacune, les auteurs abordent le thème de la métamorphose asinienne avec humour et dérision. Ce parti pris de la narration est dû notamment au sujet même de la transformation : l'âne, comme il l'a été vu, n'a rien d'un fauve redoutable ou d'une chimère effroyable ; c'est une bête qui,

1 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 279.
2 *Ibid*., p. 278.

parce qu'elle condense nombre de symboliques et leurs contraires, relève davantage du registre comique, si ce n'est grotesque. Ce type de métamorphose, associé au motif de l'apprentissage, de l'initiation se trouve d'autant moins sujet à l'horreur qu'il est, au contraire, garant de renaissance pour les personnages. Pour servir la volonté didactique de leurs œuvres, les différents auteurs prennent donc tous le parti de l'humour et de la légèreté, plutôt que celui de la mise en garde ou de l'intimidation.

Parce que la légèreté de ton conforte le lecteur dans un sentiment de plaisir, les enseignements de récits lui apparaissent de manière positive et le disposent davantage à les recevoir. Pourtant, au sein de chaque texte du corpus, lorsque la métamorphose asinienne survient, elle est d'abord source d'effroi pour les personnages. Ainsi, le passage de la transformation, dans *L'Âne d'or*, est emprunt d'un discours pathétique et négatif : l'« œil humide » ("umidis […] oculis"), Lucius inventorie les « irréparables outrages infligés à [s]on corps » ("salutis inopia cuncta corporis"), tandis que Photis « se frapp[e] violemment le visage de ses mains en criant : Malheur, je suis morte ! »[1] ("percussit faciem suam manibus infestis et : 'Occisa sum misera'"[2]). Le lecteur pourtant, loin de s'effrayer de cette métamorphose inopinée, a de quoi rire d'un tel retournement de situation : voir un personnage à la morale discutable se changer en bête de somme plutôt qu'en oiseau – apparence qui devait flatter son ego –, est pour le moins risible, d'autant plus que la narration l'a déjà conforté dans un récit au ton comique, notamment par l'épisode de la fête du rire qui, au début du livre III, place Lucius dans une situation de bouc émissaire du divertissement public. Le lecteur devine ainsi que la métamorphose asinienne se présente davantage comme un châtiment burlesque du destin qui, en attentant à l'ego d'un personnage peu raisonné, l'engage dans un tortueux parcours initiatique.

C'est également l'amour propre de Midas qui est tourné en dérision dans la pièce de Mary Shelley. À l'instar de Lucius, le roi phrygien déploie un véritable discours pathétique pour définir son triste sort : « N'ose pas considérer ma honte » ("nor dare behold my shame"), intime-t-il à Zopyrion, avant de se lamenter davantage (« Ah, je suis malade de honte ! », "Ah, I am sick with shame"). Et si son Premier Ministre reprend, devant lui, ce même ramage (« comme mon âme est affligée par le triste sort / qui s'est, hélas ! abattu sur vos royales oreilles ! », "how my soul's oppressed with the sad change / That has, alas ! befallen your royal ears"[3]), c'est le discours qu'il tient, une fois le roi parti, qui témoigne du comique de la scène : « Il ne peut plus m'entendre à présent, et je peux rire ! / Je crois bien que j'aurais éclaté s'il s'était attardé plus longtemps » ("He

1 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit*., p. 111, *ibid.* pour les citations françaises précédentes.
2 *Ibid*., p. 110.
3 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 29, *ibid.* pour les citations précédentes.

cannot ear me now, and I may laugh ! / I should have burst had he staid longer here"[1]). Cet éclat de rire rend également justice à ce personnage, opprimé depuis le début de la pièce par un roi orgueilleux et impudent, qui peut réagir à sa mesure dès lors que le châtié n'est plus à portée d'oreille. Midas se trouve ainsi d'autant plus puni par la métamorphose qu'il en perd le respect et la considération de ses sujets – première invitation à l'humilité.

La métamorphose asinienne apparaît également comme un phénomène redoutable et pathétique dans *Les Aventures de Pinocchio*. Pourtant, la transformation apparaît comme une énième curiosité de l'univers burlesque de Collodi – où des pantins autonomes croisent, sur les routes, des serpents qui se meurent de rire[2]. Pourtant, la transformation progressive en ânon suscite d'abord, comme dans les textes précédents, la plus vive affliction : « Je vous laisse imaginer la douleur, la honte, le désespoir du pauvre Pinocchio ! Il se mit à pleurer, à crier, à se cogner la tête contre les murs »[3] ("Lascio pensare a voi il dolore, la vergogna, e la disperazione del povero Pinocchio ! Cominciò a piangere, a strillare, a battere la testa nel muro"[4]). Ce *pathos* se trouve bien vite compensé par la dérision commune de Pinocchio et Lumignon qui, s'étant retrouvés et révélant ensemble leur mutation, finissent « par rire aux éclats »[5] ("finiro col dare in una bella risata"[6]). Mais ce rire ne dure pas et la métamorphose reprend le dessus sur eux, les plonge de nouveau dans l'horreur. Si le ton de la plupart des aventures du pantin est comique, elles présentent également certaines situations pour le moins effroyables (comme la pendaison de Pinocchio à la fin du chapitre 15) ; c'est que le récit prône une volonté assumée d'enseigner à son lectorat. Pour ce faire, il mobilise autant l'effroi et le rire, que l'encouragement et la mise en garde.

Le conte de « Peau d'Âne », enfin, ne se présente pas vraiment comme un texte comique : la légèreté de son ton tient à son genre littéraire même. De fait, l'ambivalence de la réception de la métamorphose asinienne est illustrée d'abord par l'horreur que l'Infante éprouve à l'idée de réclamer à son père la peau de l'âne aux écus d'or, puis par son absence de résistance au projet de s'en vêtir – et la légèreté relève également du caractère seulement symbolique de la métamorphose. L'univers merveilleux du conte, bien connu des lecteurs, les conforte d'ores et déjà dans l'attente d'un récit initiatique à l'issue plus ou moins positive. Perrault séduit ainsi non par le rire mais par la légèreté et l'élégance de sa plume ; en mobilisant l'univers merveilleux du conte, il s'assure d'office l'attention d'un jeune public et, le séduisant au moyen d'histoires courtes et plaisantes, transmet ainsi ses enseignements.

1 *Ibid*., p. 30.
2 Chapitre 20.
3 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 253.
4 *Ibid*., p. 252.
5 *Ibid*., p. 261.
6 *Ibid*., p. 260.

La dérision, l'ironie ou la simple légèreté du ton d'une intrigue se retrouvent ainsi au sein de chaque œuvre du corpus et permettent d'apaiser le rapport du lecteur à la métamorphose asinienne : conforté par ses bons sentiments à l'égard du texte, le motif lui apparaît alors moins comme une source d'horreur dont il faut se défendre, que comme un tremplin burlesque vers l'initiation.

### 3. La fiction comme guide moral

En séduisant le lecteur par le biais de genres littéraires mettant en œuvre un dépassement de la nature et de la réalité, les auteurs esthétisent par là même certains enseignements dont sont porteurs leurs récits. D'après Bettelheim, « les contes de fées ne prétendent pas décrire le monde tel qu'il est, ils ne donnent pas davantage de conseils sur ce qu'il convient de faire », et ce serait au lecteur de trouver « ses propres solutions en méditant ce que l'histoire donne à entendre sur lui-même et sur ses conflits internes à un moment précis de sa vie »[1]. Adaptons ce propos à la fiction didactique en général et non seulement aux contes de fées. Selon Bettelheim, les auteurs devraient faire confiance à leurs lecteurs pour puiser dans les textes la matière dont ils s'enrichiront eux-mêmes. Si le psychanalyste ne condamne pas les intentions didactiques des auteurs, c'est la subtilité de l'écriture et du propos qui font la différence entre un récit guidant la morale et un récit moralisateur – cas de figure qui apparaît souvent plus contraignant ou intimidant qu'encourageant. Les auteurs du corpus témoignent tous, au sein de leurs œuvres, d'une volonté plus ou moins affirmée d'enseigner à leurs lecteurs ; si l'on garde en tête la notion de subtilité comme invitation à l'enseignement – opposée aux mises en garde ou exigences d'un point de vue plus moraliste –, étudions la manière dont les auteurs transmettent, au sein de leurs textes, leurs idées ou leçons.

« Ni ta naissance, ni ton rang, ni même ta brillante culture ne t'ont servi de rien, mais asservi aux penchants de ta verte jeunesse tu t'es laissé glisser à de serviles amours où ta malencontreuse curiosité a trouvé sa funeste récompense »[2] ("Nec tibi natales ac ne dignitas quidem, uel ipsa, qua flores, usquam doctrina profuit, sed lubrico uirentis aetatulae ad seruiles delapsus uoluptates curiositatis inprosperae sinistrum preamium reportasti"[3]) ; ces mots que le prêtre adresse à Lucius, après qu'il vient de recouvrer son apparence humaine par la grâce d'Isis, concluent ses pérégrinations et expriment ouvertement la cause du châtiment insidieux de la métamorphose – attribué d'abord à une erreur de Photis. Beaucoup d'études et d'explications ont été menées sur *L'Âne d'or* ; la plupart s'accordent à dire que « chez Apulée, l'homme devient âne comme étape

1 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], *op. cit*., p. 42, *ibid.* pour la citation précédente.
2 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, *op. cit*., p. 485.
3 *Ibid*., p. 484.

d'initiation dans les rites d'Isis et d'Osiris [et que] l'homme descend en vue de l'ascension spirituelle »[1] ; Jean-Louis Bory y voit également « le récit d'une "illumination" »[2], dans la mesure où « l'accès à la Vérité implique une profonde *conversion*, au sens platonicien du terme. Connaître, c'est […] en un sens devenir autre, et l'illumination de la vérité exige un cheminement, un abandon d'une dépouille ancienne qui est même, ici, une dépouille animale »[3]. Lucius est ainsi encouragé, non seulement par Isis elle-même, mais par le prêtre qui lui a offert les roses, à rejoindre le culte de la déesse et à se consacrer à une existence spirituelle. Le discours emphatique du religieux invite le personnage à la plus grande ferveur ; c'est la raison pour laquelle le dernier livre du roman se distingue tout à fait des autres : aux aventures les plus dangereuses et rocambolesques – libidinales pour certaines – succède un vivant appel à la piété religieuse. Par l'instance divine, c'est également à la sagesse et à l'humilité que Lucius est invité – ou soumis, pourrait-on préciser, obligé par ses dettes envers la déesse salvatrice et son culte. Dispensons *L'Âne d'or* d'un rapprochement hasardeux avec le propos de Bettelheim ; si cette fin paraît manquer de finesse, c'est que le style narratif latin ne se prête guère à la définition que l'on pourrait donner du mot aujourd'hui. L'invitation à une religion qui n'est plus pratiquée depuis longtemps ne touche, de fait, pas tout le lectorat d'Apulée ; néanmoins, les vertus prônées de la sagesse et de l'humilité demeurent intemporelles et encouragées en sous-texte du discours religieux.

Bruno Bettelheim oppose vivement au genre du conte de fée celui de la fable, affirmant que si les contes « sont des fables, ils racontent par des mots des actions et des événements – si fabuleux qu'ils puissent être – ce qu'il faut faire. Les fables exigent et menacent – elles moralisent – ou elles se contentent de distraire »[4]. À ce propos, il fustige à plusieurs reprises les contes de Perrault, qui se présentent comme l'exemple même du récit moralisateur. De fait, l'auteur a écrit ses récits dans l'intention non seulement de « civiliser les enfants et les préparer aux rôles qu'il pensait bon, idéalement, de les voir jour dans la société »[5], mais de flatter tout autant le goût et la morale des parents – et autres courtisans. La morale de « Peau d'Âne » est d'ailleurs explicite : « Il n'est pas malaisé de voir / Que le but de ce Conte est qu'un Enfant apprenne / Qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine / Que de manquer à son devoir ; / Que la Vertu peut être infortunée / Mais qu'elle est toujours couronnée »[6]. Il a déjà été étudié que si le conte se destine d'abord à un lectorat jeune, il s'adresse tout particulièrement aux fillettes et adolescentes, à l'instar des derniers mots de la

1 Ioana-Rucsandra Dascălu, « Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature », art. cit., p. 134-135.
2 Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [IIe s. ap. J.-C.], art. cit., p. 20.
3 Maryvonne Perrot, *L'Homme et la métamorphose*, Paris, Les Belles lettres, « Publications de l'Université de Dijon », 1979, p. 48.
4 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], *op. cit*., p. 45.
5 Jack David Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion* [1983], trad. de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 1986, p. 26.
6 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 156.

morale : « Contre un fol amour et ses fougueux transports / La Raison la plus forte est une faible digue, / Et [il] n'est point de si riches trésors / Dont un Amant ne soit prodigue »[1]. Enjoignant les jeune filles à la vertu, Perrault les confine d'autant plus dans un rôle passif qu'il leur assure que le bonheur leur viendra de la raison et de ce que le mariage (ou le mari) peut offrir. Parce qu'il se conclut sur une morale dictant de manière explicite les comportements à suivre, Perrault se place davantage comme un professeur que comme un conteur, au sens où Bettelheim l'entend, dans la mesure où il ne laisse pas de place à l'interprétation personnelle du lecteur, à l'appropriation du récit.

Carlo Collodi, s'il n'est pas lui-même un conteur, témoigne d'autant de volonté que Perrault d'éduquer la jeunesse. Mais contrairement à ce dernier (qui situe son discours dans un courant esthétique et moral), les intentions didactiques de Collodi sont ancrées dans le contexte politique et social de son époque : « Au moment de l'unification de l'Italie[2], le besoin se fait sentir d'une éducation qui serait commune aux enfants de la bourgeoisie et des classes populaires »[3], écrit Jean-Marie Apostolidès dans son article « Pinocchio ou l'éducation au masculin », avant d'ajouter que si Pinocchio doit se rendre à l'école, c'est « pour être en mesure de subvenir aux besoins de sa famille le plus tôt possible »[4]. De fait, l'école – et à travers elle, l'éducation en général – se présente comme un enjeu fort et ambivalent du roman, puisque Pinocchio la fuit dès le début, quand bien même elle est source de réussite. Comme pour beaucoup d'enfants, l'école se présente comme un instance redoutable, qui supplante le plaisir et le jeu par les valeurs du devoir et de la rigueur. Beaucoup de personnages moralisent ainsi Pinocchio : « tu deviendras un bel âne »[5] ("diventerai […] un bellissimo somaro"[6]), prédit le Grillon parlant ; « les petits garçons comme il faut prennent goût à l'étude et au travail »[7] ("I ragazzi perbene prendono amore allo studio e al lavoro"[8]) le sermonne la Fée Bleue, « dès que les enfants, de méchants qu'ils étaient, deviennent bons, ils ont le pouvoir de conférer une allure nouvelle et attrayante à toute leur famille »[9] ("quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie"[10]), conclut encore Geppetto. Chaque figure représentant quelque autorité adulte ou parentale que Pinocchio croise au cours de ses aventures lui tient ce genre de discours. Et aux invitations à la modération, à l'apprentissage, le pantin répond par des bêtises ou des pirouettes –

1 *Ibid*., p. 157.
2 Qui se fait tout au long de la seconde moitié du XIX^e^ siècle et jusqu'en 1929.
3 Jean-Marie Apostolidès, « Pinocchio ou l'éducation au masculin », *Littérature* [en ligne], n°73, 1989, p. 21.
4 *Ibid*.
5 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 59.
6 *Ibid*., p. 58.
7 *Ibid*., p. 191.
8 *Ibid*., p. 190.
9 *Ibid*., p. 315.
10 *Ibid*., p. 314.

qui le mettent toujours en mauvaise posture, punissant ainsi son inconstance. Les intentions pédagogiques de Collodi sont aussi manifestes que son style d'écriture est simple, adapté à la compréhension de l'enfant. Mais s'il semble aussi moralisateur que Perrault, « il se montre favorable aux insolences de son pantin »[1] et témoigne ainsi autant de tendresse à l'égard de son personnage que de son lectorat, ne lui déniant pas ses élans de liberté et d'inconstance.

L'enseignement que Mary Shelley délivre au sein de sa pièce est certainement le plus implicite de tout le corpus. De fait, aucun discours moral n'est directement adressé au lecteur ou spectateur. Mary Shelley ne cherche pas tant à éduquer son public qu'à lui ouvrir les yeux ou, du moins, l'alerter de certains faits sociaux. Les sous-textes féministe et anti-capitaliste dont la pièce est imprégnée ne se ressentent pas *a priori* à sa lecture : les associations symboliques conférant à Apollon les attributs d'une masculinité hégémonique (en tant que dieu solaire et figure de conquérant), à Pan et à Bacchus, ceux d'une féminité implicite (étant tous deux des divinités associées à la nature), évoquent subtilement la hiérarchie des sexes qui marque les sociétés du XIX$^{e}$ siècle – en Angleterre tout particulièrement. De même, la figure ambivalente de Midas, qui peut apparaître comme féministe dans un premier temps – ayant préféré l'instance féminine (Pan) à l'élément masculin (Apollon) –, se renverse dès qu'il lui est possible d'accéder à la richesse éternelle (l'or, la possession matérielle et la conquête, éléments liés à la figure d'Apollon), et de s'abandonner à des élans capitalistes et colonialistes[2] – dans la mesure où le don du toucher d'or asservit la nature et les êtres à la volonté de Midas. La morale qui se dessine à la fin de la pièce, par le renoncement du roi à son pouvoir et l'amour revendiqué de la nature, de sa beauté et de sa richesse, appelle subtilement à reconsidérer cet environnement – et à travers lui, pourrait-on dire, la féminité. Sans déployer aucun discours moralisateur, ni s'adresser directement à son lectorat, Mary Shelley développe des enjeux aussi propres à son époque qu'intemporels et qui ne se décèlent qu'à l'analyse du texte – et à condition de pouvoir (savoir) lire les réseaux symboliques tissés en sous-texte.

Ainsi, en fonction de leur rapport avec leur lectorat, les auteurs du corpus élaborent chacun un discours à même de transmettre leurs enseignements : que les personnages se moralisent les uns les autres, que le narrateur s'adresse directement à son lecteur, ou que le texte voile ses propres intentions, les voies de l'apprentissage, qu'elles soient boulevards ou passages dérobés, dépendent beaucoup de la considération de l'auteur pour son lecteur. En s'adressant à lui comme à un enfant, Perrault et Collodi témoignent d'une volonté pédagogique revendiquée qui, à force d'asséner des

1 Jean-Marie Apostolidès, « Pinocchio ou l'éducation au masculin », *Littérature* [en ligne], art. cit., p. 21.

2 Ce propos s'appuie sur l'analyse d'Alan Richardson, « Proserpine and Midas : Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas », in A. Fisch, Audrey, K. Mellor, Anne, H. Schor, Esther, *The Other Mary Shelley : Beyond Frankenstein*, New York, Grove Press, 2000.

leçons de morale, peuvent manquer de finesse ou de subtilité – ce que Bettelheim blâmerait. Mais si les leçons ne semblent destinées qu'aux personnages, comme au sein de *L'Âne d'or* ou de *Midas*, elles n'en demeurent pas moins didactiques pour le lecteur qui, par le biais d'une identification plus ou moins forte, entend et retient avec eux les enseignements des textes.

### B) Mettre en garde contre des vices humains

Trouver le ton d'un récit dépend non seulement des intentions didactiques d'un auteur ou de la maturité de son lectorat, mais beaucoup des enseignements délivrés par le texte. Les thèmes les plus importants de l'intrigue constituent ainsi une source plus ou moins pérenne de symboliques et autres messages didactiques.

Comme les textes du corpus ont pour thème commun la métamorphose asinienne, les leçons ou mises en garde liées au motif se retrouvent de manière plus ou moins récurrente au sein des différents récits. La figure de l'âne, déjà forte d'une pluralité de symboliques positives et négatives, révèle des problématiques propres au thème de l'initiation, que les personnages doivent surmonter pour reconquérir leur humanité. L'étude de ces différents obstacles et de leur dépassement permettra non seulement d'esquisser une morale de la figure asinienne, mais de reconsidérer l'animal en littérature, moins en tant que bête de somme ou de foire que visage d'une humanité refoulée.

#### 1. Avarice et matérialisme : l'or ne fait pas le bonheur

Le motif de la richesse est une problématique récurrente de l'accomplissement humain ; l'idée que la possession confère puissance et liberté – opposés à la pauvreté et à l'aliénation du travail – demeure intemporelle en philosophie et dans les questionnements moraux quotidiens. Le motif de l'or, de la possession matérielle et du pouvoir social qu'ils induisent est commun à chacun des textes et se trouve plus fortement lié à la figure asinienne au sein de deux d'entre eux.

L'Infante du conte de Perrault, en plus d'être la fille du souverain le plus puissant et le plus estimé qui soit, a grandi au sein d'un « vaste et riche Palais » où tout n'est « que magnificence »[1]. La source de cette richesse inégalable est bien surprenante : c'est un âne qui « ne faisait jamais d'ordure, / Mais [de] bien beaux Écus au soleil »[2]. L'animal, présenté comme un paradoxe (étant une bête de somme disgracieuse pourtant logée au meilleur box de très riches écuries), se présente ainsi comme la source de la pérennité d'un royaume qui s'enrichit à mesure qu'il crotte. Mais bien

1 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 134, *ibid.* pour la citation précédente.
2 *Ibid*., p. 135.

qu'il soit du roi « toute [l]a ressource », « l'amour violent pourvu qu'on le contente, / Compte pour rien l'argent et l'or »[1]. De fait, les élans incestueux du père ne souffrent aucun obstacle et c'est sans hésitation qu'il sacrifie, pour épouser son enfant, la source même de sa richesse et de sa puissance. Et si, grâce au crottin d'or, il croyait satisfaire les désirs vestimentaires de l'Infante, il ne faisait que l'acculer au désespoir ; lui sacrifiant le symbole même de la fortune, il la condamne à la misère – morale et pécuniaire. De fait, la figure asinienne devient le symbole de la souillure et de la pauvreté dès lors que l'Infante la revêt : de riche princesse elle devient « de l'Amour […] le vrai remède, / [et] la bête […] la plus laide »[2]. Parce que le roi puisait le pouvoir et la puissance à la même source que la richesse, c'est naturellement qu'il déploie tous les moyens nécessaires pour obtenir la main de sa fille et réaliser l'irréalisable (à l'image des robes aux couleurs du temps) : l'âne est pour lui le moyen de tout obtenir, l'outil de l'accumulation. Au contraire, une fois associé à l'Infante, l'âne devient le symbole de la misère, vestige de vie autant que de fortune : arborant un visage mortifère, le personnage apparaît comme un être ambivalent, ni tout à fait âne, ni tout à fait humain. Sa jeunesse et sa vitalité se confondent avec la dépouille, relique mortuaire. Mais c'est pourtant de cette sinistre enveloppe qu'elle renaît (comme la chenille sortant du cocon se métamorphose en papillon) : apprenant les valeurs du travail, mettant littéralement la main à la pâte pour séduire le prince (qui a exigé qu'elle lui prépare une galette), elle parvient à reconquérir son statut royal perdu et son humanité. Au sein du conte, l'âne est une figure ambivalente en tant qu'il apparaît d'abord comme l'outil de la possession paternelle, de la richesse qui fit le malheur de l'Infante ; puis, en tant que dépouille, vestige d'un luxe néfaste, il témoigne de la pauvreté dans laquelle a sombré le personnage, mais se fait par là même l'agent de sa renaissance.

Dans *Midas*, l'âne apparaît d'abord comme le symbole de la bêtise supposée du roi (qui a méjugé la musique d'Apollon) et s'avère lorsque Bacchus lui offre de réaliser son plus grand souhait. En effet, au lieu de demander réparation pour ses royales oreilles, Midas fait le vœu de la richesse éternelle : « Fais que tout ce que touche devienne d'or, l'or le plus glorieux ! » ("Let all I touch be gold, most glorious gold !"[3]). Ce faisant, il se rapproche du père de l'Infante, dans la mesure où il fonde sa fortune sur l'accumulation des choses les plus triviales (le crottin d'un âne dans « Peau d'Âne », tout ce qui se trouve à portée de main dans *Midas*). Mais à l'instar du père incestueux, ce désir de tout posséder va à l'encontre de la nature : en corrompant l'eau et la nourriture, Midas s'empêche lui-même de vivre et entre dans un mode de vie mortifère (« le toucher de mes lèvres meurtrières / change le plus doux fruit en or insipide », "the touch of my life-killing

1 *Ibid*., p. 142, *ibid.* pour la citation précédente.
2 *Ibid*., p. 149.
3 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 34.

lips / ‘Tis changed from a sweet fruit to tasteless gold”[1]). Cette richesse, cette accumulation matérialiste dont il attendait gloire et pouvoir, le privent instantanément de la réalité (de son principe, de son goût même). Tandis que dans « Peau d’Âne », la figure asinienne rendait l’Infante à une existence plus naturelle, éloignée du faste du palais de son père et de la corruption morale qu’il incarne, les oreilles de Midas témoignent également de son affiliation première à la nature : il est d’abord le loyal serviteur du dieu Pan (divinité rurale et champêtre). En aspirant à la richesse, c’est son identité même que Midas trahit, sa nature qu’il corrompt à la gloire du principe apollinien. Mais en priant Bacchus de lui ôter le don du toucher d’or, il revient symboliquement à cette identité reniée, Bacchus étant lui-même une divinité associée à la nature (en tant que dieu des vignes et fils adoptif du satyre Silène, également émissaire de la nature par son corps hybride). En rejetant ses élans de richesse et d’accumulation, Midas accède à la sagesse et l’amour des richesses simples : « Vois l’herbe, le ciel, les arbres, les fleurs, / Tous ces trésors que dispense Jupiter et qui ne sont pas d’or » (“Look at the grass, the sky, the trees, the flowers, / These are Joves treasures and they are not gold”). À propos d’Apollon, il ajoute : « L’Or est son élément » et « [il] est mon plus amer ennemi » (“Gold belongs to him […] But Phoebus is my bitterest enemy”[2]). Ainsi, si Midas ne semble pas revenir de sa métamorphose asinienne, c’est qu’elle témoigne de sa propre nature, de son identité de roi pastoral ; rejetant le principe capitaliste, c’est à elle qu’il revient finalement – plus sage et modéré, néanmoins, qu’à l’instant où ses oreilles lui ont poussé (et s’il ne les assume toujours pas, il n’entreprend toutefois rien pour leur rendre leur aspect humain).

À travers ces exemples, les thématiques de la richesse et de la possession poussent paradoxalement les personnages à la misère. La figure ambivalente de l’âne, qui semble la source effective de ces attraits (ou l’objet d’une honte à surpasser par le pouvoir de la richesse), se présente également comme la solution : rapprochant les personnages de la nature, de la pauvreté, elle les confronte à la réalité et les pousse au dépassement de soi, leur ouvrant ainsi les voies de la sagesse et de la modération – leur offrant donc une richesse davantage morale que pécuniaire.

### 2. Apaiser et dépasser les plaisirs sensibles

La notion de plaisirs sensibles relève de problématiques liées aux instincts jugés primaires de l’être humain et qui se retrouvent de manière récurrente au sein de deux récits en particulier : dans *L’Âne d’or* et « Peau d’Âne », le rapport à la sexualité des personnages les engage tous deux sur la voie de la métamorphose. D’abord incapables de dépasser ces instincts, les personnages sont

1 *Ibid*., p. 39.
2 Mary Shelley, Percy Bysshe Shelley, *Proserpine and Midas* [1820], *op. cit*., p. 44, *ibid.* pour la citation précédente.

confrontés par la métamorphose à leur animalité la plus pure. Ainsi, « l'homme devient une bête brute quand il ne sait pas résister à ses voluptés brutales et cède à la tentation de commettre des âneries : il s'agit là d'une devise morale qui concerne directement les comportements quotidiens de tous »[1] ; parce que la métamorphose rend l'humain à la nature, elle lui permet non seulement d'expérimenter librement ses instincts refoulés, mais de les dominer par la raison, la sagesse et la maîtrise de soi.

Dans *L'Âne d'or*, si Lucius est motivé par sa curiosité à l'encontre des forces de la magie, c'est par les voies de la luxure qu'il entend accéder à ces mystères. Séduisant la servante de la sorcière, la narration nous livre le récit de leurs diverses nuits d'amour avant que Photis ne lui permette d'approcher les pouvoirs de Pamphile. La métamorphose survient alors et transforme Lucius en animal symbolisant entre autres « le sexe, la libido, l'élément instinctif de l'homme », soit « une vie qui se déroule sur le plan terrestre et sensuel »[2]. De fait, au cours de son parcours asinien, Lucius est plusieurs fois confronté à ces élans instinctifs, qu'ils soient les siens ou ceux d'autrui, et l'on constate, à travers ce prisme de la sexualité, son évolution morale : au livre VII, par exemple, il se trouve lâché dans un pâturage avec d'autres chevaux et, « devenu enfin un âne libre, heureux, trépidant, [s]e trémoussant langoureusement, [il] sélectionn[e] […] pour [s]on futur harem les cavales les plus aguichantes »[3] ("At ego tandem liver asinus laetus et tripudians graduque molli gestiens equas opportunissimas iam mihi concubinas futuras deligebam"[4]) ; mais c'est sans compter la jalousie des étalons qui l'attaquent aussitôt et le rouent de coups de sabots. Au cours de ce passage, Lucius est encore soumis à ses élans libidineux et semble être devenu à ce point un âne qu'il ne rechigne pas à s'accoupler avec des juments. Mais plus tard, au livre IX, au cours du passage étudié de l'adultère de l'épouse du meunier[5], Lucius s'oppose à ces instincts et dénonce la supercherie en battant lui-même l'amant de l'infidèle. Au chapitre X, une femme s'éprend de Lucius-âne et paye son maître pour satisfaire, le temps d'une nuit, son « désir contre nature »[6] ("uaesanae libidini"[7]) ; l'âne, qui condamne non seulement cet attrait zoophile (alors même qu'il avait lui-même songé à s'unir avec des juments), semble recouvrer sa raison humaine et reproche à son maître sa cupidité – puisqu'il ne permet cette union que pour s'enrichir. Cet épisode conduit à un autre, celui du cirque où Lucius est de nouveau mobilisé pour ses exploits sexuels et forcé de s'unir publiquement avec une femme condamnée aux bêtes ; ne pouvant s'y résoudre, « inquiet pas

1 Koenraad Heyerick, « Les sens d'une métamorphose », *Revue de littérature comparée* [en ligne], n°315, mars 2005, p. 273-293, paragraphe 15.
2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, (dir.), *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 41.
3 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [IIe siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, *op. cit*., p. 279.
4 *Ibid*., p. 276-278.
5 *Cf*. partie 2, chapitre 1, B, 1., de ce mémoire.
6 Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, *op. cit*., p. 437.
7 *Ibid*., p. 436.

seulement pour [s]a pudeur mais pour [s]a vie même »[1] (“non de pudore iam, sed de salute ipsa sollicitus”[2]), Lucius fuit le cirque pour se jeter à la mer purificatrice. Ce rejet progressif de ses instincts sexuels illustre son évolution morale, tout comme le retour à l’apparence humaine témoigne de sa sagesse et de sa modération nouvelles. Comme l’affirme le prêtre, « asservi aux penchants de ta verte jeunesse tu t’es laissé glisser à de serviles amours […]. Mais […] la Fortune aveugle, tandis qu’elle t’accablait des plus effroyables supplices, t’a conduit […] à cette religieuse béatitude »[3] (“lubrico uirentis aetatulae ad seruiles delapsus uoluptates [...] Sed […] Fortunae caecitas, dum te pessimis periculis discruciat, ad religiosam istam beatitudinem”[4]) ; ainsi, d’après Heyerick Koenraad, « le roman montre que la raison n’apparaît que quand la “folie” disparaît et que l’esprit ne se civilise qu’au fur et à mesure que les tentations du corps se maîtrisent ». De fait, Lucius n’accède à la raison, à l’humanité, qu’après avoir dominé sa nature bestiale et les instincts indomptés qui l’animent.

D’après Bruno Bettelheim, « personne ne peut se rappeler à quel moment de sa vie la sexualité a commencé à prendre la forme de quelque chose d'animal, quelque chose qui fait peur, qu'il faut cacher et fuir comme la peste »[5]. « Peau d’Âne » compte parmi ces contes qui, selon le psychanalyste, illustrent l’apaisement du rapport à la sexualité d’une figure enfantine. De fait, l’Infante fuit le royaume de son père à cause des élans incestueux de ce dernier ; la peau de l’âne symbolise alors la souillure de cet accès prématuré à l’idée de la sexualité, qui effraie la jeune fille encore insouciante. Tant qu’elle arbore la dépouille, l’Infante demeure dans un état d’instabilité, de rejet vis-à-vis de la sexualité (elle erre, mendie et se laisse exploiter). De fait, sa personnalité n’est pas encore équilibrée, car « ce n'est que quand la nature animale est devenue familière et reconnue pour quelque chose d'important, et qu'elle a été mise en accord avec le moi et le surmoi, qu'elle cède tout son pouvoir à l'ensemble de la personnalité »[6]. Bettelheim affirme qu’au sein des contes de type « animal-fiancé »[7] (comme, par exemple, « La Belle et la Bête »), la métamorphose de l’être bestial en prince charmant, aimable, survient souvent après que la sexualité a été expérimentée ou acceptée par le personnage féminin – soit quand ce qui apparaît d’abord comme redoutable devient source de bonheur. Si « Peau d’Âne » ne présente pas de scène de sexe explicite (Perrault y a veillé), il est un passage qui témoigne du renversement de perception de la sexualité par l’Infante et qui permet ainsi d’amener la conclusion du conte. L’on sait que Peau d’Âne aime se retirer, le dimanche, dans sa chambrette où elle se revêt, devant son miroir, des robes qui lui confèrent une apparence belle,

1 *Ibid*., p. 463.
2 *Ibid*., p. 462.
3 *Ibid*., p. 485.
4 *Ibid*., p. 484.
5 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], *op. cit*., p. 418.
6 *Ibid*., p. 123.
7 *Ibid*., p. 422.

agréable. C'est dans ce repère qu'elle aperçoit, pour la première fois, son futur prince charmant ; le trouvant tout à son goût, elle se fait cette réflexion : « D'une robe de rien s'il m'avait honorée, / Je m'en trouverais plus parée / Que de toutes celles que j'ai »[1] ; elle suggère ainsi qu'elle ne rechignerait pas à paraître à ses yeux en tenue d'Eve et se sentirait au contraire plus fortunée qu'une reine – notons également le sens ambivalent du verbe « honorer », souvent employer de manière galante pour signifier l'acte sexuel. L'Infante est la première à tomber sous le charme et le prince ne tarde pas à accorder ses sentiments aux siens. À cette première vision succède un passage relativement ambigu : le Prince vient un jour à passer « dans une allée obscure / Où de Peau d'Âne était l'humble séjour. / Par hasard il mit l'œil au trou de la serrure »[2]. Cette scène, qui suppose d'abord la découverte d'une intimité cachée, suggère également – et élégamment – une pénétration : l'« allée obscure » et le « trou de la serrure » sont autant de métaphores de « l'humble séjour » de Peau d'Âne, soit de son vagin, son hymen et son sexe (Bettelheim considère le thème de la chambre interdite ou secrète, récurrent dans le genre du conte, comme une image de la matrice féminine et lieu des mystères de l'amour). Ainsi, « le Prince au gré de son désir / La contemple et ne peut qu'à peine, / En la voyant, reprendre haleine, / Tant il est comblé de plaisir »[3] ; l'effort et l'extase que suggèrent ces vers, le terme peu équivoque de « plaisir », laissent tout à fait imaginer la seconde nature de cette scène, qui relève moins d'un espionnage que d'un acte sexuel. Plus tard, l'on apprend que Peau d'Âne n'a pas été dupe (ou réticente) : au contraire, elle s'est bien aperçue de la présence du Prince et lui accorde même son amour, à l'image de l'anneau (symbole d'union) qu'elle glisse dans la pâte d'un gâteau réalisé spécialement pour lui. Après cette scène, le Prince entreprend tout ce qui est en son pouvoir pour épouser l'Infante et c'est ainsi qu'après quelques mises à l'épreuve (la préparation de la galette et la reconnaissance de l'aimée par l'essayage de l'anneau), Peau d'Âne apparaît au monde, au bras de son amant, comme la plus belle et la plus épanouie des princesses. Cet épisode d'« espionnage » (réciproque, puisque Peau d'Âne avait, la première, aperçu le prince par le trou de la serrure) témoigne de l'intégration de la notion de sexualité de l'Infante ; de fait, elle passe d'un état de passivité (elle se laissait volontiers exploiter à la métairie) à un état actif (en mettant la main à la pâte pour conquérir le prince) qui lui permet de revenir de sa métamorphose symbolique. De fait, ce conte, représentant du type animal-fiancé, « neutralis[e] [la] crainte [de la sexualité] en faisant de cette vie animale une chrysalide d'où jaillit une personne très séduisante »[4].

1 Charles Perrault, « Peau d'Âne », *Contes* [1697], *op. cit.*, p. 147.
2 *Ibid*.
3 *Ibid*., p. 148.
4 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], *op. cit*., p. 428.

*Les Aventures de Pinocchio* font figure de synthèse de ce point d'étude : abordant autant la question du dépassement de la cupidité que des plaisirs sensibles (à travers le prisme de l'oralité plutôt que de la sexualité), le roman de Collodi illustre un accomplissement personnel complet. Le pantin, dès sa naissance, est confronté à des problématiques de survie liées au milieu social de son père : en proie à la plus grande pauvreté, les rêves de richesse incarnent ainsi un désir de vivre plutôt qu'une avare volonté d'accumulation. L'école se présente alors comme la seule instance capable de le sauver, de le sortir de la misère ; de fait, elle lui permettrait « de subvenir aux besoins de sa famille le plus tôt possible », et c'est pourquoi « Geppetto, qui n'a pas d'argent et pour qui la recherche de nourriture est une angoisse quotidienne, sacrifie son unique paletot pour acheter à son fils l'alphabet dont il aura besoin »[1]. Le milieu défavorisé dans lequel le pantin voit le jour, en plus de le priver de moyens pécuniaires, le prive également d'enfance : puisqu'il doit, sitôt qu'il sait marcher, gagner les bancs de l'école, de la rigueur morale, il ne semble pas étonnant qu'il s'y dérobe pour mieux goûter à la liberté et à l'insouciance – quand bien même son père s'est ruiné pour lui offrir une éducation. Mais cette vie d'oisiveté est à double tranchant : Pinocchio, enfant à la morale débridée, n'a pas appris à se modérer, moins encore à se défendre contre les dangers de la réalité. De fait, le motif de la faim qu'il faut à tout prix satisfaire revient souvent dans le texte : seul au logis de son père, cherchant désespérément à manger, il se met « à fouiller dans toutes les boîtes et dans tous les recoins pour trouver un peu de pain, […] une petit croûte, un os laissé là par le chien, […] une arête de poisson, un noyau de cerise […]. Mais il ne trouv[e] rien, rien de rien »[2] ("a frugare per tutte le cassette e per tutti i ripostigli in cerca di un po' di pane, […] un crosterello, un osso avanzato al cane, […] una lisca di pesce, un nocciolo di ciliegia […] ma non trovò nulla, il gran nulla"[3]). Incapable de se nourrir, il se laisser également abuser par des brigands de passage qui lui mentent (lui faisant croire au « Champ des miracles »[4], "Campo dei miracoli"[5], terre merveilleuse où toute pièce plantée fait pousser un arbre d'or) et escroquent ses maigres économies. Ce sont ces mêmes voyous qui le pendent au chêne du chapitre 15 pour lui voler ses derniers sous. Comme dans *Midas*, l'or devient un motif mortifère, néfaste s'il est utilisé de manière irraisonnée ; de fait, si Geppetto s'est ruiné pour acheter un abécédaire et une tenue d'écolier à son fils, c'est dans l'espoir de voir ce dernier réussir à l'école et, par l'apprentissage des valeurs du travail, garantir à leur foyer une nouvelle fortune. Mais Pinocchio n'est encore mu que par le principe de plaisir : chacune de ses décisions est prise dans le seul but de satisfaire quelque désir immédiat de jeu ou de sustentation. C'est pour cette raison qu'il se sauve au Pays des Joujoux, après avoir enfin

1 Jean-Marie Apostolidès, « Pinocchio ou l'éducation au masculin », *Littérature* [en ligne], art. cit., p. 21.
2 Carlo Collodi, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], *op. cit*., p. 61.
3 *Ibid*., p. 60.
4 *Ibid*., p. 103.
5 *Ibid*., p. 102.

retrouvé les bancs de l'école, si près de devenir « un petit garçon comme il faut »[1] ("un ragazzino perbene"[2]). Et comme il l'a été vu, il paie au prix fort chacune de ses dérobades à la morale et à la rigueur : c'est qu'à chaque appel du principe de plaisir répond celui de réalité. La métamorphose en âne, en bête de labeur, symbole de bêtise et de paresse, est ainsi la plus grande conséquence de son inconstance, mais probablement la plus formatrice : confronté à un apprentissage intensif et douloureux, Pinocchio apprend l'obéissance et la rigueur. Et il lui faut encore mourir (symboliquement) pour renaître plus modéré : ainsi part-il au secours de son père et acquiert-il l'apparence d'un véritable garçon. En corrélation avec sa métamorphose finale, le logis de Geppetto se change en coquette demeure bourgeoise (récompense des vertus nouvelles de Pinocchio, de la part de la Fée Bleue). Il n'est alors plus question de pauvreté : dès lors que Pinocchio domine les élans irraisonnés du principe de plaisir, que sa personnalité s'équilibre, son monde devient plus beau et plus riche, « parce que, dès que les enfants, de méchants qu'ils étaient, deviennent bons, ils ont le pouvoirs de conférer une allure nouvelle et attrayante à toute leur famille »[3] ("Perché quando i ragazzi, di cattivi diventano buoni, hanno la virtù di far prendere un aspetto nuovo e sorridente anche all'interno delle loro famiglie"[4]).

Dans *Les Aventures de Pinocchio*, les thèmes de la richesse et du dépassement des plaisirs sensibles se trouvent intimement liés au sein d'une problématique plus générale de survie. L'école, en tant qu'instance d'apprentissage, de modération et de maîtrise de soi (lieu-dit du parcours initiatique), se pose comme la solution à tous ces problèmes. Mais à l'instar de Pinocchio, avant d'accéder aux voies de la sagesse, chaque personnage du corpus doit expérimenter sa nature animale, les penchants les plus refoulés et méprisés de la nature humaine. Car ce n'est qu'en ayant exploré et apprivoisé les pôles les plus sombres de celle-ci, que l'individu peut revenir de sa nature bestiale et accéder à une humanité totale et intégrée, dont les élans instinctifs ont été dominés et mis en accord avec la personnalité. Ainsi l'état de l'enfance (en la figure de Pinocchio) et avec elle, peut-on ajouter, la condition asinienne, « aurai[ent] cette vertu de nous ramener à la nature humaine, à cette furie archaïque et dévastatrice, passionnelle, orgiaque et meurtrière, et dans le même temps, de nous conduire vers des lendemains plus lourds d'humanité et d'espoir, de communauté et de lien »[5].

1 *Ibid*., p. 315.
2 *Ibid*., p. 314.
3 *Ibid*., p. 315.
4 *Ibid*., p. 314.
5 Patrick Ben Soussan, « Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier », *Spirale* [en ligne], n°52, ERES, avril 2009, p. 107-113, paragraphe 11.

# CONCLUSION

Pour Michel Bideaux, « traiter sérieusement de l'âne serait l'œuvre d'un sot ; mais parler de lui avec légèreté […] serait suffisance de petit-maître »[1]. À défaut de lui donner raison, et si l'on peut convenir qu'aucune ânerie littéraire ne saurait traduire son élégant braire, tentons toutefois de relever les leçons de l'ami pas si aliboron.

Chaque récit du corpus présente une figure humaine qui apparaît initialement en mauvaise posture morale ou sociale : que les personnages soient animés par une curiosité malvenue, par le rejet de passions immorales, par la satisfaction immédiate de tous les désirs ou encore par un ego irraisonné, ils présentent tous des vices que la tradition associe symboliquement à la figure asinienne (en particulier la luxure, la saleté ou la souillure, l'entêtement et la bêtise). Dès lors, la métamorphose intervient comme un phénomène de réaction permettant le dépassement merveilleux de la figure humaine problématique : ainsi, « changer d'identité, de corps, d'espèce ou de forme est […] une manière de tenter de se refonder et d'explorer des possibilités de vie »[2]. Ces possibilités de vie sont offertes par l'animalité ; il s'agit notamment d'expérimenter une existence d'instincts et de liberté apparente, que la société des hommes ne permettrait pas. La figure asinienne, chargée de la plupart des symboliques les plus négatives, aux yeux de la morale humaine, semble le lieu privilégié d'une vie « naturelle » et ouvre aux personnages les voies de l'exploration de soi. Pourtant, la métamorphose asinienne est, pour chacun, une source d'angoisse, d'horreur et de dégoût : c'est que, en parfaite opposée de l'âne, la figure humaine se présente comme un idéal de vertu et de morale, aussi valorisée que l'asinité est moquée et fustigée. La métamorphose littéraire permet donc d'associer deux figures symboliques situées chacune aux antipodes de l'autre : mêlant ainsi esprit et bestialité, dignité et grossièreté, vertu et vice, la transformation prend le ton, sinon de l'horreur (pour les personnages), du grotesque et du comique. De fait, « elle est une expérience intérieure dialectique, entre le bien et le mal, le social et l'individuel, le ça et le surmoi. Elle est l'accès à soi-même »[3] ; car après avoir dépassé l'humiliation personnelle de la transformation, après s'être adapté à la nouvelle condition et après avoir surmonté toutes les épreuves d'une existence laborieuse, les personnages en apprennent autant sur eux-mêmes que sur la communauté des

1 Michel BIDEAUX, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2010, p. 10.

2 Anne-Marie MERCIER-FAIVRE, Dominique PERRIN, *Métamorphoses en culture d'enfance et d'adolescence. Questions de genre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Études sur le Livre de Jeunesse », 2020, p. 13.

3 *Ibid*., p. 86.

hommes qu'ils considèrent, écoutent ou subissent dans l'ombre de l'asinité. La reconquête de l'humanité apparaît, dès lors, comme un accord entre la raison et la nature, entre la morale et l'instinct ; ainsi, chaque personnage revient plus sage, plus apaisé et plus lucide de sa métamorphose.

De *L'Âne d'or* d'Apulée à *Midas* de Mary Shelley, le motif évolue de la matière antique à la matière plus contemporaine, sans que son sens profond n'en apparaisse modifié : peine humiliante et redoutable pour Lucius comme pour l'Infante, Pinocchio et Midas, les symboliques attribuées à l'homme comme à l'âne n'ont peu ou prou évolué à travers le temps. De fait, le premier est toujours plus valorisé que le second, et le contact de la condition humaine à la condition asinienne apparaît comme une souillure pour la première. Les auteurs qui ont suivi Apulée se sont plus ou moins inspirés de son récit pour le traitement de leurs propres texte ; si Mary Shelley puise avant tout sa source chez Ovide, l'on sait que Perrault connaissait Apulée et *L'Âne d'or*, tout comme Collodi aurait parodié, dans *Les Aventures de Pinocchio*, l'épisode du bain de mer de Lucius et la renaissance du personnage (« Pinocchio [ayant] besoin d'être noyé pour ressortir de l'eau, purifié » tandis que « la fée jou[e] le rôle de la déesse »[1], d'après Anne-Marie Mercier-Faivre et Dominique Perrin). Comme chaque auteur a su s'approprier le motif de la métamorphose asinienne et le traiter dans la perspective d'un contexte historique et social spécifique (avec, toujours, la préoccupation de l'éducation du lectorat), le motif ne semble plus seulement relever de la matière antique, mais s'érige en *topos* littéraire relativement intemporel.

Aussi, à la lumière de cette étude, la figure asinienne, malgré son ambivalence, peut trouver un sens pour le moins commun au sein de chaque texte : si la peau d'âne apparaît d'abord comme le tombeau de l'humanité, elle figure aussi le terreau de sa renaissance, de son élévation. L'on peut ainsi dire que l'âne littéraire incarne l'homme refoulé, sa part d'ombre la plus méprisée et la plus amorale. C'est un reflet redoutable auquel chaque personnage doit se confronter et en lequel chacun doit se reconnaître, pour mieux s'accomplir personnellement. L'idéal humain doit ainsi se souiller au contact d'une figure ambivalente, qui admet les contradictions et les remises en question : puisque l'âne incarne nombre de symboliques et leurs contraires, il s'oppose à l'absolu vertueux de l'humanité et relève ses incohérences (notamment sa considération parfois cruelle de l'animalité). Apparaissant, de fait, comme le réceptacle (sinon la poubelle) de tous les vices de l'humanité, la métamorphose d'un individu en âne suggère sa confrontation avec cet état méprisé : *Les Aventures de Pinocchio* illustrent, de la façon la plus évidente, que se conduire en âne amène inévitablement à en devenir un. Mais la métamorphose asinienne, malgré l'aura négative de l'animal – et les

1 Anne-Marie Mercier-Faivre, Dominique Perrin, *Métamorphoses en culture d'enfance et d'adolescence. Questions de genre*, *op. cit*., p. 26.

lamentations des personnages transformés – n'est pas vraiment une malédiction, dans la mesure où elle permet l'accomplissement de l'humanité par le rappel et l'intégration de son animalité.

En littérature, la métamorphose ne s'inscrit pas forcément dans un parcours initiatique : comme souvent, chez Ovide, si elle est irréversible, elle est une condamnation, un châtiment. Le motif de la métamorphose asinienne et la figure de l'âne en particulier, qu'elles apparaissent au sein des textes du corpus ou dans d'autres œuvres littéraires (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Les Fables* de La Fontaine, ou encore les *Mémoires d'un âne* de la Comtesse de Ségur) sont porteuses d'enseignements dans la mesure où elles délivrent un jugement critique sur l'humanité et les mœurs sociales. Chaque personnage du corpus principal revient plus sage et plus apaisé de son expérience ; de fait, tous reconquièrent leur apparence humaine (hormis Midas, mais son évolution morale importe davantage que son physique). Le motif de la métamorphose asinienne s'inscrit ainsi dans le thème plus vaste du parcours initiatique et engage presque systématiquement des questionnements sur l'humanité, l'intériorité plus précisément.

Nous nous demandions, au début de cette étude, quelle aura (positive ou négative) revêt la figure asinienne associée à l'humanité. Force est de constater qu'il existe « un mouvement oscillatoire incessant entre les vertus négatives et les vertus positives de l'asinité, qui font de l'âne l'incarnation animale du principe de la multiplicité dans l'ambiguïté »[1]. Eu égard à cette ambivalence symbolique, il serait malvenu de répondre de manière absolue. De fait, la métamorphose apporte son lot d'épreuves et de malheurs ; mais, dans la mesure où elle présente un lieu d'accomplissement de l'humanité, et si l'on considère, effectivement, que chaque personnage semble revenir plus humain (ou moralement plus accompli) qu'il ne l'était avant la transformation, l'on peut convenir que ces différents parcours initiatiques sont bénéfiques à des personnalités problématiques, instables. Il semble pourtant étonnant d'affirmer que la confrontation d'une figure *a priori* idéale (l'humanité), du moins valorisée, avec une figure ambivalente, incarnant généralement les plus grands vices (l'asinité), permet à la première de se parfaire – ce qui sous-entendrait grossièrement que le bien (l'humain, l'esprit) l'emporte sur le mal (la nature, le bestial). Cette étude a permis de démontrer que, plutôt que de valoriser davantage une figure d'idéal, la métamorphose asinienne, bien qu'étant un phénomène merveilleux, surnaturel, confère plus de réalité au motif de l'humanité. Si l'on prend l'exemple de l'Infante du conte de Perrault, figure de vertu par excellence, l'on constate que la peau d'âne lui fait quitter un royaume *a priori* idyllique, pour la plonger dans la misère et le monde du travail ; l'opposition entre l'idéal et le redoutable est claire. Mais grâce à cette existence, l'Infante se confronte au principe de réalité et, en acceptant

1 Marc Bochet, *L'Âne, le Job des animaux. De l'âne biblique à l'âne littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Champion Essais », 2010, p. 22.

notamment l'idée de la sexualité (qu'elle fuyait initialement), elle est à même de reconquérir son humanité, jusqu'à son titre royal. Si les autres personnages du corpus, Lucius, Pinocchio et Midas, sont loin d'apparaître d'abord comme les représentants de quelque figure d'idéal humain, leur égocentrisme et la poursuite de leurs ambitions (la sorcellerie, la liberté, le plaisir ou encore la fortune), font d'eux des figures d'absolu dans la mesure où aucun ne se remet en question avant sa métamorphose. De fait, chaque personnage se conforte dans sa condition humaine (aristocratique, puérile ou royale) au point de se muer en type littéraire (de séducteur libidinal, de garnement ou de tyran) qui n'admet pas ou n'envisage aucun changement de situation. Ainsi la vie d'âne leur permet, à tous, d'éprouver différemment le monde et l'humanité, ses vices et sa violence, pour mieux apprendre de soi et des autres. L'asinité est un moyen, pour l'homme, d'ouvrir les yeux sur sa propre nature, d'accepter ses contradictions et de tempérer ses idéaux de contrôle, de pouvoir et d'absolu. Elle permet au personnage littéraire d'évoluer (littéralement) d'un type *a priori* immuable à une figure humaine réaliste, presque psychologique. À l'aune du motif du parcours initiatique, l'on peut ainsi affirmer qu'au sein de textes littéraires, la figure asinienne permet de déconstruire l'absolu et l'idéal de l'humanité, pour mieux la rendre à la réalité par l'intégration de ses défauts et de ses contradictions.

Gardons-nous, peut-être, de faire de l'âne le psychanalyste littéraire de l'humanité. Mais considérer le baudet comme un autre visage humain, le revers réaliste d'un idéal qui cache ses longues oreilles, permettrait de remettre en question – ou d'évaluer – nombre de conceptions humaines en littérature. Comme une mesure de réalité, l'asinité pourrait aisément se faire un critère de développement d'une figure humaine – et il est bien des Achille à qui l'âne rirait au nez.

# Table des matières

Remerciements....7
Introduction....9
Première Partie....27
Chapitre premier....29
I – De la re-présentation à la re-création du monde....29
A) Des réalités crédibles mises en œuvre par la fiction....30
1. *L'Âne d'or* ou les chroniques d'une vie en Grèce antique....31
2. « Peau d'Âne » et le rejet d'une réalité de la nature humaine, d'un tabou social....32
3. *Les Aventures de Pinocchio* et l'inconstance de l'enfance....33
4. *Midas* : du mythe antique à la critique des sociétés du XIX^e^ siècle....35
B) Mais des réalités mises en crise par le merveilleux....37
1. La Grèce antique : terre de superstitions et de sorcellerie....37
2. Le réalisme opposant et le merveilleux adjuvant....38
3. Le merveilleux comme guide et professeur d'une réalité instable....39
4. Le discours dénonciateur prêté au merveilleux....40
II – La perception de l'humanité au cœur d'un univers à l'ordre réaliste et à la nature merveilleuse....41
A) Autre temps, autres mœurs… ?....42
B) L'innocence perdue....44
C) « L'enfant monstre »....46
D) L'orgueil démesuré....47
Chapitre II....51
I – Vers une re-présentation de l'humanité....51
A) La figure humaine problématique....52
1. Des personnages dans l'impasse....52
2. Une évolution nécessaire : la réinvention de l'humanité par la projection symbolique....55
B) L'âne ou le bouc émissaire de l'humanité....58
1. L'homme idéalisé....59
2. L'anti-homme....62
II – La métamorphose : le miroir de l'homme au reflet d'âne....65
A) Un rapprochement symbolique *a priori* insensé....66
1. La perception négative de la métamorphose....66
2. Aux dérives morales, punition physique....69
B) Le cas particulier de « Peau d'Âne »....71
1. La métamorphose par le déguisement....71
2. La conscience du besoin d'évolution....72
3. Peau d'âne ou peau d'ânesse ?....73
Seconde Partie....77
Chapitre premier....79
I – La crise de la métamorphose : isolement et châtiments....79
A) De l'homme à la bête de somme....80
B) Un bonnet d'âne pour couronne....86
II – La soumission à la métamorphose....89
A) Braire ou se taire....89
1. Silence et salut....91
2. Parole et communauté....93
B) La marginalité propice à l'observation et au jugement critique....95

1. À l'écoute de la nature humaine....95
2. Le thème du regard dans *Peau d'Âne* et *Les Aventures de Pinocchio*....98
a) Le miroir de Mélusine....98
b) Les spectateurs : les châtiments de l'intérêt et de l'indifférence....100
Chapitre deuxième....103
I – Les morales de la métamorphose....103
A) Une évolution physique pour une élévation psychique....103
1. Peau d'âne ou Peau d'ado....104
2. L'élévation de l'âme....106
B) Le journal d'un condamné....108
1. Tuer l'ânon pour que renaisse le pantin....108
2. La mer de jouvence....110
C) Midas ou l'oubli....112
1. La corruption de l'âme et de la matière....112
2. Vivre plutôt que paraître....114
II – Enseigner et prévenir....116
A) L'adresse aux lecteurs....117
1. « Je professe […] que rien n'est impossible »....117
2. Humour et légèreté de ton....119
3. La fiction comme guide moral....122
B) Mettre en garde contre des vices humains....126
1. Avarice et matérialisme : l'or ne fait pas le bonheur....126
2. Apaiser et dépasser les plaisirs sensibles....128
Conclusion....134
Bibliographie....140

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Œuvres littéraires

### A) Œuvres du corpus

#### 1. Éditions de référence

APULÉE, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* [II^e siècle ap. J.-C.], trad. du latin par Olivier Sers, éd. Donald Struan Robertson, Paris, Les Belles-Lettres, « Classiques de poche », 2007.

COLLODI, Carlo, *Les Aventures de Pinocchio, Le Avventure di Pinocchio* [1881], présenté par Jean-Claude Zancarini, trad. de l'italien par Isabel Violante, Paris, GF Flammarion, « Littérature et civilisation », 2001.

PERRAULT, Charles, *Contes* [1697], introduction, notes & notice de Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 2006.

SHELLEY, Mary, SHELLEY, Percy Bysshe, *Proserpine and Midas* [1820 – date de publication posthume : 1922], Salt Lake City, Project Gutemberg Literary Archive Foundation, 2006.

#### 2. Autres éditions

APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses* [II^e s. ap. J.-C.], trad. du latin et annoté par Pierre Grimal, préf. de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975.

COLLODI, Carlo, *Les Aventures de Pinocchio* [1881], édité par Jean-Michel Gardair, trad. de l'italien par Nathalie Castagne (1985), revue par Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002.

### B) Autres œuvres des auteurs du corpus

PERRAULT, Charles, *L'Apologie des femmes* [en ligne], Paris, chez la Veuve de Jean-Baptiste Coignard et Jean-Baptiste Coignard fils, 1694, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108213g.image.

### C) Œuvres d'autres auteurs

ALIGHIERI, Dante, *La Divine comédie* [1303-1321], trad. de l'italien par Alexandre Masseron, Paris, Albin Michel, 1973.

BASILE, Giambattista, *Le Conte des contes* [1634-1636], trad. de l'italien par Myriam Tanant, Paris, L'Alphée, 1986.

D'ARRAS, Jean, *Mélusine ou La Noble histoire de Lusignan* [1393], trad. de l'ancien français par Jean-Jacques Vincensini, Paris, Le Livre de poche, « Lettres gothiques », 2003.

De Samosate, Lucien, *Voyages extraordinaires* [IIe s. ap. J.-C.], éd. Jacques Bompaire, préf. par Anne-Marie Ozanam, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques de poche », 2009.

De Samosate, Lucien, *Lucius / l'âne* [IIe siècle ap. J.-C] [en ligne], trad. du latin par Paul-Louis Courier, Paris, Maison Quantin, 1887, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9669472k.

Des Périers, Bonaventure, *Les nouvelles récréations et joyeux devis* [en ligne], Guillaume Roville, Lyon, 1561, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k791287.image.

Hugo, Victor, « L'Âne » [1880], *Œuvres complètes de Victor Hugo*, tome III, not. Jean-Claude Fizaine, Paris, Robert Laffont, 1985.

La Fontaine, Jean de, *Fables* [1668], Paris, Le Livre de poche, « Les Classiques de Poche », 2002.

Machiavel, Nicolas, « L'Âne » [1549], *Œuvres complètes*, trad. de l'italien par d'Avenel, Edmond Barincou, Dreux du Radier et Jacques Gohory, édité par Edmond Barincou, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

Ovide, *Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.] [en ligne], Livre XI, trad. du latin et notes de A.-M. Boxus et J. Poucet, Bruxelles, Bibliotheca Classica Selecta, 2008, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met11/Met11-001-193.htm.

Ovide, *Les Métamorphoses* [Ier s. ap. J. -C.], édité par Jean-Pierre Néraudau, trad. du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1992.

Rostopchine, Sophie (Comtesse de Ségur), *Mémoires d'un âne* [1860], ill. par Horace Castelli, Paris, Hachette et Cie, 1869.

Shakespeare, William, *Le Songe d'une nuit d'été* [1594-1595], présentation par Pascale Drouet, trad. de l'anglais par Jules Supervielle et Jean-Louis Supervielle, Paris, GF Flammarion, 2018.

## II. Études critiques

### A) Ouvrages portant sur la figure de l'âne et la métamorphose

« Métamorphoses – Metamorfoses », *Sigila* [en ligne], préf. Pierre Brunel, n°42, Gris-France, février 2018, https://www.cairn.info/revue-sigila-2018-2.htm?contenu=sommaire.

Anne Witte, « Shakespeare et le folklore de l'âne : la métamorphose de Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* [en ligne], n°55, 2002, p. 69-83, https://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2002_num_55_1_1797?q=m%C3%A9tamorphose+%C3%A2ne.

Bianca, Concolino Abram, « L'Âne de Machiavel : métamorphose politique d'une tradition littéraire. », *La Réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique* [en ligne], Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2015, p.183-194, https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2015_act_53_1_3386?q=conte+%C3%A2ne.

Bideaux, Michel, *Martin en sa gloire : un livre d'ânes*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2010.

Blaine, Julie, « L'âne avec une jambe de plus c'est l'âme. », *Inter* [en ligne], n°97, 2007, p. 47, https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2007-n97-inter1112103/45648ac/.

Bochet, Marc, *L'Âne, le Job des animaux. De l'âne biblique à l'âne littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Champion Essais », 2010.

Boudon-Millot, Véronique, « L'homme, cet animal doué de sagesse et seul être divin parmi ceux qui vivent sur la terre (Galien, De usu partium I, 2) », *Le Médecin initié par l'animal. Animaux et médecine dans l'Antiquité grecque et latine* [en ligne], Actes du colloque international tenu à la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 26-27 octobre 2006, Lyon, Éditions MOM, « Série littéraire et philosophique », 2008, p. 27-38, https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2008_act_39_1_998?q=homme+animal.

Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose* [1974], Paris, Corti, « Les Massicotés », 2019.

Bruno, Giordano, *La Cabale du cheval Pégase* [1585], trad. de l'italien et notes par Bertrand Levergeois, Paris, Michel de Maule, « Absolu Singulier », 1999.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1982.

Dascălu, Ioana-Rucsandra, « Magie et métamorphose : l'âne à travers les âges et la littérature », *Annales de l'Université de Craiova, Série Sciences philologiques, Langues étrangères appliquées, VII^e année*, n°1, dir. par Nicolae Panea, https://www.fabula.org/actualites/annales-de-l-universite-de-craiova-serie-sciences-philologiques-langues-etrangeres-appliquees-viie-_50160.php.

Deonna, Waldemar, « Lavs Asini. L'âne, le serpent, l'eau et l'immortalité », *Revue belge de philologie et d'histoire* [en ligne], tome 34, fasc. 3, 1956, p. 623-658, https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1956_num_34_3_1997?q=homme+%C3%A2ne.

Feller, Sophie, « De la métamorphose comme puissance de la nature humaine », *Acta fabula* [en ligne], vol.12, n°1, notes de lecture, janvier 2011, https://www.fabula.org/revue/document6097.php.

Harf-Lancner, Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou. », *Annales. Économies, sociétés, civilisations* [en ligne], 40^e année, n°1, 1985, p. 208-226, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1985_num_40_1_283152?q=m%C3%A9tamorphose+conte.

Heidmann, Ute, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile. », *Féeries* [en ligne], n°8, 2011, p. 45-69, https://journals.openedition.org/feeries/777#quotation.

Heyerick, Koenraad, « Les sens d'une métamorphose », *Revue de littérature comparée* [en ligne], n°315, mars 2005, p. 273-293, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-3-page-273.htm?contenu=resume.

JEUGE-MAYNART, Isabelle (dir.), « Métamorphose », *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2015, p. 729.

MARTIN, René, « D'Apulée à Umberto Eco ou les métamorphoses d'un âne. », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* [en ligne], n°2, 1993, p. 165-182, https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1993_num_1_2_1546?q=m%C3%A9tamorphose+%C3%A2ne.

MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, PERRIN, Dominique, *Métamorphoses en culture d'enfance et d'adolescence. Questions de genre*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, « Études sur le Livre de Jeunesse », 2020.

MICHEL, Alain, « La métamorphose d'Ovide à Kafka », *Métamorphose(s) : XIII^e Entretiens de la Garennes Lemot* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2021, p. 19-25, https://books.openedition.org/pur/40012?lang=fr.#authors.

MOQUIN, Luc, *De l'âne et de la bêtise*, *Jeu* [en ligne], n°130, 2009, p. 102-105, https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2009-n130-jeu1116799/1308ac/.

PERROT, Maryvonne, *L'Homme et la métamorphose*, Paris, Les Belles lettres, « Publications de l'Université de Dijon », 1979.

SALAZAR, Philippe-Joseph, « La mâchoire de l'âne : sceptique et sens commun », *Littératures classiques, L'irrationnel au XVII^e siècle* [en ligne], n°25, 1995, p. 77-84, https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1995_num_25_1_2296?q=parole+%C3%A2ne.

URBANI, Brigitte, « Histoires d'ânes. De Lucius à Dario Fo », *Italies* [en ligne], n°12, *Revue d'études italiennes*, 2008, https://journals.openedition.org/italies/1188.

## B) Ouvrages et œuvres consacrés aux différents auteurs du corpus

### 1. Apulée

ANNEQUIN, Jacques, « Rêve, roman, initiation dans les Métamorphoses d'Apulée », *Dialogues d'histoire ancienne* [en ligne], vol. 22, n°1, 1996, p. 133-201, https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1996_num_22_1_2267.

HICTER, Marcel, « L'autobiographie dans *L'Âne d'Or* d'Apulée », *L'Antiquité Classique* [en ligne], tome 13 et 14, fasc. 1, 1944-1945, p. 95-111 / p. 61-68, https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1944_num_13_1_2721?q=m%C3%A9tamorphose+%C3%A2ne.
https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1945_num_14_1_2733?q=m%C3%A9tamorphose+%C3%A2ne.

MANGOUBI, Sandra, « La structure littéraire des Métamorphoses d'Apulée. Études des jeux de miroirs », *Folia Electronica Classica* [en ligne], n°2, 2001, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/02/Apulee.html.

WOLFF, Étienne, « Pétrarque et Boccace lecteurs des Métamorphoses d'Apulée », *La Réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique* [en ligne], Actes du colloque

de Tours, 20-22 octobre 2011, Lyon, Éditions MOM, 2015, p. 101-109, https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2015_act_53_1_3380?q=m%C3%A9tamorphose+conte.

### 2. Carlo Collodi

Bertacchini, Renato, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere di Collodi*, Milan, Camunia, 1993.

Bouchard, François, « Carlo Collodi, traducteur des contes de fées », *Convergences francophones* [en ligne], vol. 2, n°1, 2015, https://docplayer.fr/23270109-Carlo-collodi-traducteur-des-contes-de-fees.html.

Dedola, Rossana, *Pinocchio e Collodi*, Turin, Bruno Mondadori, 2002.

Hagen, Margareth, « Pinocchio e l'evoluzione », *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, vol. 46, issue 2, janvier 2011, p. 282-293.

Pancrazi, Pietro, *Vita di Collodi*, Florence, Le Monnier, « Tutto Collodi », 1948.

Perella, Nicolas J., « An Essay on Pinocchio », *Italica* [en ligne], vol. 63, n°1, printemps 1986, p. 1-47, https://www.jstor.org/stable/479125?seq=1.

### 3. Charles Perrault

Deulin, Charles, *Les Contes de ma mère l'Oye avant Perrault* [en ligne], Paris, E. Dentu, 1878, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805750s.texteImage.

Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines, coutumes primitives et liturgies populaires* [1923], Genève, Paris, Slatkine, 1990.

Touchefeu, Yves, « Métamorphoses sur le Parnasse Galant : jeux littéraires de Charles Perrault », *Métamorphoses* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 131-142, https://books.openedition.org/pur/40017?lang=fr.

### 4. Mary Shelley

Benett, Betty T., *Mary Wollstonecraft Shelley : An Introduction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

D. Purinton, Marjean, « Polysexualities and romantic generations in Mary Shelley's Mythological Dramas Midas and Proserpine », *Women's Writing* [en ligne], vol. 6, 1999, p. 385-411, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09699089900200082.

D. Purinton, Marjean, « Revising Romanticism by Inscripting Women Playwrights », *Romanticism on the Net* [en ligne], n°12, novembre 1998, p. 0-0, https://www.erudit.org/fr/revues/ron/1998-n12-ron424/005822ar/.

Hickling, Alfred, « Sweetness and fright », *The Guardian* [en ligne], Londres, 23 décembre 2000, https://www.theguardian.com/books/2000/dec/23/biography.maryshelley.

Richardson, Alan, « Proserpine and Midas : Gender, Genre, and Mythic Revisionism in Mary Shelley's Dramas », in A. Fisch, Audrey, K. Mellor, Anne, H. Schor, Esther, *The Other Mary Shelley : Beyond Frankenstein*, New York, Grove Press, 2000.

### C) Ouvrages portant sur les différentes périodes d'étude

#### 1. Antiquité

Beaujeu, Jean, Defradas, Jean, Le Bonniec, Henry, *Les Grecs et les Romains*, Paris, 1967.

Boidin, Carole, « L'Âne d'or et Les Mille et Une Nuits : des "histoires de bonnes femmes" ? », dans Christiane Chaulet Achour, *À l'aube des Mille et Une Nuits. Lectures comparatistes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Littérature Hors Frontières », 2012, p. 15-30.

Vernant, Jean-Pierre, « Le mythe hésiodique des races. Essaie d'analyse structurale », *Revue de l'histoire des religions* [en ligne], tome 157, n°1, 1960, p. 21-54, https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1960_num_157_1_8997?fbclid=IwAR145-3ZDtQdmwMMSe_tS_mgAhXb0inpDc032wWRCAeqoFntisqa2CGMVO4.

Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Paris, Le Seuil, 1983.

Vial, Hélène, « La métamorphose dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : étude sur l'art de la variation », *L'Information littéraire* [en ligne], n°56, Paris, Les Belles Lettres, février 2004, p. 34-37, https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2004-2-page-34.htm.

Vischer, Lukas, « Le prétendu "culte de l'âne" dans l'Égypte primitive. », *Revue de l'histoire des religions* [en ligne], tome 139, n°1, 1951, p. 14-35, https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1951_num_139_1_5784.

#### 2. Époques moderne et contemporaine

Harf-Lancner, Laurence, « Le conte de *Peau d'Âne* dans la littérature du Moyen Age et du XVI^e^ siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* [en ligne], n°11, 1980, p. 35-42 https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1980_num_11_1_1164?q=m%C3%A9tamorphose+%C3%A2ne.

Kant, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* [1784], trad. de l'allemand par Jean Mondot, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991.

Patrick, Goujon, « La réception des Fables de La Fontaine au XVII^e^ siècle : étude et propositions pédagogiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* [en ligne], n°91, 1996, p. 5-26, https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1996_num_91_1_1779?q=lectorat+contes.

Simonsen, Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

Zipes, Jack David, *Les Contes de fées et l'art de la subversion* [1983], trad. de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 1986.

### D) Ouvrages relatifs aux thématiques récurrentes dans les œuvres du cursus

#### 1. Quête d'identité et voyage initiatique

Plichon, Caroline, « Sous la peau de bête », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque* [en ligne], n°16, 2013, p.155-170, https://www.persee.fr/doc/gaia_1287-3349_2013_num_16_1_1604?q=perrault+peau+d%27%C3%A2ne.

Puccio, Deborah, *Masques et dévoilements : rituels de construction de l'identité féminine*, dir. par Claudine Vassas, Paris, EHESS, CNRS Éditions, 1998.

Vieme, Simone, « Le Voyage initiatique », *Romantisme* [en ligne], n°4, « Voyager doit être un travail sérieux », 1972, p. 37-44, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1972_num_2_4_5402.

#### 2. Écriture et jeunesse

Apostolidès, Jean-Marie, « Pinocchio ou l'éducation au masculin », *Littérature* [en ligne], n°73, 1989, p. 19-28, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1472?q=pinocchio.

Ben Soussan, Patrick, « Ce que Pinocchio nous dit de l'enfance en général et du théâtre jeune public en particulier », *Spirale* [en ligne], n°52, ERES, avril 2009, p. 107-113, https://www.cairn.info/revue-spirale-2009-4-page-107.htm.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], trad. de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999.

Guinhut, Thierry, *Perrault n'a-t-il écrit ses Contes que pour les enfants ?* [en ligne], *Contrepoints*, 22/09/2013, https://www.contrepoints.org/2013/09/22/139910-charles-perrault-contes-enfants-adulte.

Le Brun, Claire, Monique Noël-Gaudreault, « L'écriture pour la jeunesse : de la production à la réception », *Tangence* [en ligne], n°67, automne 2001, p. 5-8, https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2001-n67-tce606/009611ar/.

Le Run, Jean-Louis, « Pinocchio chez le psy », *Enfances & Psy* [en ligne], n°32, mars 2006, p. 161-167, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2006-3-page-161.htm.

Masuy, Véronique, « L'impensable mise à mort de Pinocchio. Quand la fiction échappe à son créateur », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* [en ligne], n°79, janvier 2010, p. 59-64, https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-1-page-59.htm?contenu=article.

Mignon, Pascale, « Je veux être un enfant comme les autres », *Le Journal des psychologues* [en ligne], n°243, édit. par Martin Média, p. 67-70, https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2006-10-page-67.htm?contenu=article.

Montandon, Alain, *Du récit du merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance : Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*, Paris, Imago, 2001.

Prince, Nathalie, Servoise, Sylvie (dir.), *Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2015.

Rosalie, Bach, « L'enfance à travers les contes de Perrault », *Enfance* [en ligne], tome 40, n°1-2, 1987, p. 125-140, https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1987_num_40_1_2951?q=perrault+peau+d%27%C3%A2ne.

Sariols Persson, Deerie, « L'enfant monstre, le monstre enfant », *Enfances & Psy* [en ligne], n°51, février 2011, p. 25-36, https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2011-2-page-25.htm#s2n1.

Sungyup, Lee, « Intertextualité dans la traduction des albums de type « double lectorat ». », *Meta* [en ligne], vol. 60, n°1, avril 2015, p. 53-70, https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2015-v60-n1-meta02005/1032411ar/.

### 3. Animaux et symboliques

Desblaches, Lucile, *Écrire l'animal aujourd'hui* [texte issus d'un colloque tenu à Londres en septembre 2004], Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2006.

Godin, Christian, *Le Grand Bestiaire de la philosophie*, Paris, Cerf, 2016.

Pastoureau, Michel, *Bestiaires du Moyen âge* [2011], Paris, Le Seuil, « Beaux-Livres », 2019.

Pastoureau, Michel, *Les Animaux Célèbres* [2001], Paris, Arléa, « Arléa-Poche », 2008.

Vincent-Cassy, Mireille, « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* [en ligne], 15e congrès, Toulouse, 1984, « Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XIe-XVe siècles) », p. 121-132, https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1985_act_15_1_1441?q=%C3%A2ne+symbolique#.

### 4. Plaisirs sensibles et matériels

Garbugino, Giovanni, « La perception des passions dans le roman d'Apulée. », *Passions vertus et vices dans l'ancien roman* [en ligne]. Actes du colloque de Tours organisé par l'université François-Rabelais et l'UMR 5189, 19-21 octobre 2006, Lyon, Éditions MOM, 2009, p. 209-221, https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2009_act_42_1_2625?q=m%C3%A9tamorphose+didactique.

Maisondieu, Jean, « Complexe de Midas, course à l'argent et inutilité des vieux », *Gérontologie et société* [en ligne], vol. 29 / n°117, février 2006, p. 137-148, https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2006-2-page-137.htm?contenu=article.

### E) Articles et ouvrages de théorie littéraire

Ballestra-Puech, Sylvie, Moura, Jean-Marc, *Le Comparatisme aujourd'hui*, Lille, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 1999.

Kundera, Milan, *L'Art du roman* [1986], Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

### F) Articles et ouvrages relatifs aux œuvres du corpus secondaire

E. Wittle, Anne, « Les herbes magiques et le changelin : le temps des mythes dans *Le Songe d'une nuit d'été* », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* [en ligne], n°43, 1996, p. 45-64, https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1996_num_43_1_2080?q=homme+%C3%A2ne#.

Lemercier-Goddard, Sophie, « *Such a tender ass* : Shakespeare et *L'Âne d'or* d'Apulée », *Anglophonia/Caliban, Mythe et Littérature. Shakespeare et ses contemporains* [en ligne], n°13, 2003, p. 97-111, https://www.persee.fr/doc/calib_1278-3331_2003_num_13_1_1490?q=l%27%C3%A2ne+d%27or+apul%C3%A9e.

### G) Philosophie

De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe, I* [1949], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1976.

De Cues, Nicolas, *La Docte ignorance* [1440], édité et trad. du latin par Pierre Caye, David Larre, Pierre Magnard, Frédéric Vengeon, Paris, GF Flammarion, 2013.

Jean-Claude Marot, *L'Art selon Platon et Aristote* [en ligne], Canalblog, Errances philosophiques, 2014, http://blogjcm.canalblog.com/archives/2014/09/05/30532413.html#_ftnref2.

Lantoine, Jacques-Louis, « Esprit, où es-tu ? », *Acta fabula*, vol. 16, n°6, « Essais critiques », septembre-octobre 2015, https://www.fabula.org/revue/document9409.php.

Platon, *La République. Livres I à X* [376 av. J.-C.], trad. du grec ancien par Émile Chambry, Paris, Gallimard, « Tel », 1992.

Platon, *Cratyle* [V^e^-IV^e^ avt J.-C.], trad. du grec ancien par Catherine Dalimier, Paris, GF Flammarion, « Philosophie », 1998.

Tétaz, Jean-Marc, Henchoz, Guillaume (interview), « Je me raconte donc je suis », *L'antisèche* [en ligne], Réformés.CH, 2019, 11 minutes, https://www.reformes.ch/ethique/2019/01/je-me-raconte-donc-je-suis-philosophie-identite-france-antiseche.

### H) Histoire

HARARI, Yuval Noah, *Sapiens Une brève histoire de l'humanité* [2011], trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2015.

### I) Mythes, mythologie et mythocritique

BRUNEL, Pierre, (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires* [1988], Monaco, Éditions du Rocher, 1994.

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours* [en ligne], Paris, Presses universitaires de France, 1992, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48057777.texteImage.

BURY, Emmanuel, *Lectures d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* [1951], Paris, Presses universitaires de France, 1999.

HÉSIODE, *La Théogonie* [VIIIe s. avt J.-C.], trad. du latin par Thomas Gaisford, publié par Ernest et Paul Fièvre, Théâtre Classique, 2017, http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/HESIODE_THEOGONIE.pdf.

Ivanne, RIALLAND, « La mythocritique en questions », *Acta fabula* [en ligne], vol. 6, n°1, 2005, https://www.fabula.org/revue/document817.php.

LEONARD-ROQUES, Véronique, (dir.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*, C.-F., Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

MOURA, Jean-Marc, PRUNGNAUD, Joëlle, STEAD, Evanghelia, GÉLY, Véronique, (dir.), *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006.

Véronique, GÉLY, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique » [en ligne], *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2009, p. 19-40, https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2009_num_1_2_2338.

Véronique, GÉLY, « Mythes et littérature : perspectives actuelles » [en ligne], *Revue de littérature comparée*, n°311, 2003-2004, p. 329-347, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-329.htm#s1n4.

Véronique, LEONARD-ROQUES, « Mythes. Récits fondateurs et regards des dieux », dans MONTANDON, Alain, (dir.), *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2004, p. 1044-1060.

### J) Filmographie

DEMY, Jacques, *Peau d'Âne*, 1970, Parc Film, Marianne Productions, 89 minutes.

LUSKE, Hamilton, SHARPSTEEN, Ben, *Pinocchio*, 1940, Walt Disney Productions, 88 minutes.

## K) Iconographie

BERNINI, Gian Lorenzo, *Apollon et Daphné*, 1622-1625, sculpture, marbre, 243 centimètres (hauteur), Galerie Borghèse, Rome.

GÉRÔME, Jean-Léon, *Pygmalion et Galatée*, 1890, peinture, huile sur toile, 88,9 centimètres sur 68,6 centimètres, Metropolitan Museum of Art, New York.

JORDAENS, Jacob, *Le Jugement de Midas*, XVII$^{e}$ siècle, peinture, huile sur toile, 116 centimètres sur 154 centimètres, Gand.