

# Le système superlatif dans les contes de fées du XVII<sup>e</sup> siècle

Christine ROUSSEAU

Université Stendhal-Grenoble 3

Die mondänen Feenmärchen, die am Ende des 17. Jahrhunderts erscheinen, erneuern die ebenso populäre wie traditionelle Märchengattung durch eine stilistische Verfeinerung, welche auf einer systematischen Verwendung der Hyperbel basiert. Die unwirklichen Aspekte dieser Märchen werden vor allem durch die markante Hervorhebung der thaumaturgischen Eigenschaften deutlich, welche die literarischen Charaktere auszeichnen. Mit anderen Worten wird das Fantastische durch die offensichtliche stilistische Übertreibung, die eine aktive Lektüre durch einen aufgeklärten Leser verlangt, entmystifiziert. Letztlich ist festzuhalten, dass die in Feenmärchen oft vorkommende Hyperbel entscheidend den Heldenstatus bestimmter Figuren mitprägt und auf sprachwissenschaftlicher Ebene die Arbitrarität des linguistischen Zeichens verdeutlicht.

Le vocabulaire topique de l'excellence et de la supériorité qui caractérise l'écriture féerique est régulièrement appuyé par des figures de rhétorique qui en redoublent le sens. La profusion des procédés de saillance et de renforcement devient une véritable mise en scène stylistique de l'*ornatus* qui touche tous les motifs du conte. Marqueur d'une hyperbole diffuse, la palette des figures employées par les textes merveilleux participe de la construction narrative et actancielle en ce qu'elle stigmatise, définit et confirme personnages, objets, activités, temps ou lieux.

Indicateur générique du fabuleux, l'hyperbole figurée actualise néanmoins le merveilleux en se jouant des codes et *topoi* officiels. L'emploi ostentatoire de l'artifice emphatique exhibe la littéarité et l'invraisemblance du texte en même temps qu'il les justifie génériquement. En brandissant ostensiblement l'aspect thaumaturgique des caractères féeriques, le conte révèle sa nature factice, stéréotypée et conventionnelle. L'exagération stylistique constitutive du conte, par son usage récurrent et démonstratif, démystifie le merveilleux en l'affichant et sollicite la lecture active et édifiante d'un destinataire, co-énonciateur éclairé.

Par le choix d'une construction figurée exemplaire, nous verrons comment le traitement hyperbolique d'une stylistique grandiloquente et logorrhéique qui sature les récits féeriques modélise un paradigme de l'excès rhétorique définitoire et dogmatique qui scénographie les lieux communs du conte et met en lumière l'arbitraire du signe.

## 1. Une figure grammaticale exemplaire de l'hyperbole: le superlatif

Pour définir quelques éléments de l'hyperbole grammaticale, nous avons choisi de traiter les moyens de mesure du degré d'intensité appliqué aux éléments topiques des contes à travers la structure /adverbe + adjectif qualificatif/, en particulier avec les adverbes *plus, si, tant, très, fort* et *bien*<sup>1</sup> en construction superlative.

Le superlatif relatif est formé à partir du comparatif (de supériorité ou d'infériorité) précédé d'un déterminant défini (*le/la/les*) dont "l'étalon est représenté par tous les éléments d'un ensemble, auquel on compare un élément porteur de la qualité au plus haut ou au plus bas degré", selon la définition de Denis et Sancier-Chateau (1994: 174). Dans les expressions que nous avons choisi d'isoler, l'ensemble de référence généralement donné pour illimité renvoie principalement au plus haut degré. Le superlatif absolu qui exprime une qualité portée à un très haut degré<sup>2</sup> est formé avec un adverbe intensif (*si, tant, très, fort* ou *bien*) antéposé à un adjectif (ou à un adverbe). Purs outils grammaticaux (ils ne peuvent eux-mêmes être modifiés en degré), leur utilisation méthodique en fait des éléments à la limite du préfixe.

Les adverbes de degré qui appuient les adjectifs qualifiants en (re)doublent le sens; ce sont alors notamment des marqueurs de l'hyperbole des personnages et en particulier des héros. La lecture des textes permet de déceler une itération importante, automatique et souvent redondante de ces syntagmes, dont la fréquence particulière semble proposer une modélisation topique du plus haut degré.

Dans le système hyperbolique merveilleux, les superlatifs déterminent tous les motifs du conte, du plus petit objet accessoire, telle "la plus grosse perle" choisie par la princesse Belle-Étoile dans le conte éponyme pour remercier un secrétaire (Aulnoy, 2004: 917), aux protagonistes les plus importants, comme dans *Anguilette* "le plus grand roi" du pays qui épouse la sœur de l'héroïne parce qu'elle l'a simplement souhaité (Murat, 2006: 90). Malgré les critiques des contemporains, à l'image de Du Plaisir (cité par Gevrey, 1988: 87), qui condamne les excès de la qualification et

---

<sup>1</sup> On constate une très grande fréquence d'apparition de ces termes, au premier rang desquels *si* fait figure de proue, tant il est présent. Il est un élément systématique, voire un tic d'écriture hyperbolique. L'adverbe *si* peut également s'employer en construction superlative et en corrélation avec une proposition subordonnée de conséquence. Nous avons choisi de nous intéresser à la partie uniquement superlative (à travers la qualification), même en corrélation, sans étudier la conséquence qui touche à la syntaxe. Voir l'analyse des corrélatives intensives dans les contes de Perrault par Heidmann et Adam (2010).

<sup>2</sup> Voir la définition de Riegel, Pellat et Rioul (1997: 361).

préconise notamment le "désintéressement" du narrateur, les romanciers conservent, durant tout le second XVII<sup>e</sup> siècle, des habitudes précieuses<sup>3</sup> dont les conteurs usent et abusent. L'emploi de tournures hyperboliques, très courantes notamment dans la mode des portraits littéraires<sup>4</sup>, est ainsi particulièrement réinvesti dans le genre merveilleux. L'hyperbole, comme le souligne Gevrey (1988: 88-89), "distingue le héros sans le faire voir" et a bonne fortune dans la rhétorique des "nouvelles du temps, qui montrent tant de princes 'les plus beaux' et 'les mieux faits'". Si l'usage des superlatifs ne peut seul servir de critère de définition générique par opposition à une pratique du reste de la littérature contemporaine qui serait économique, l'application systématique et corrélée à l'ensemble des autres ressources de l'hyperbole permet d'intégrer les superlatifs comme moyen de définition intrinsèque et de réemploi des codes en vigueur.

## 2. Tautologies héroïques

Au premier rang des éléments marqués du récit, le héros de conte est nécessairement qualifié par des attributions superlatives. Parfois donnée par un autre personnage, l'évaluation est principalement réalisée par le narrateur, qui présente un état de fait incontestable pour la fiction merveilleuse<sup>5</sup>. La parole narrative donne à voir et explicite les caractéristiques typiques du héros de conte. Quelques expressions typiques: dans *La Grenouille bienfaisante* (Aulnoy, 2004: 685), le prince qui sort du ventre d'un dragon est nécessairement "un prince le plus beau et le plus charmant que l'on ait jamais vu"; dans *Anguilette* (Murat, 2006: 89), le modèle de l'héroïne avait les cheveux "du plus beau blond du monde"; le narrateur de *Blanche Belle* (Perrault *et al.*, 2005: 506) déclare qu'"il n'y avait jamais eu une personne si parfaite"; l'héroïne de *Ricdin-Ricdon* (Lhéritier *et al.*, 2005: 143) "avait le nez dans la plus juste proportion"; et

---

<sup>3</sup> Plantié (1994: 77) évoque "la surabondance des consécutives" que l'on trouve dans *Le Grand Cyrus* ou *Clélie*. Elle donne en exemple l'extrait suivant: "les yeux si doux et attrayants, que j'advoue n'en avoir jamais veu de semblables. Elle avait la taille si belle, et la façon si pleine de majesté qu'on pouvait aisément juger qu'elle n'estoit pas née parmy le peuple".

<sup>4</sup> Pensons notamment au portrait de M. de Nemours, dépeint dans *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette (1970: 243) comme "l'homme du monde le mieux fait et le plus beau" avec "un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions, que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul".

<sup>5</sup> Plantin (1985) parle d'"intensifieur discursif" qui convoque une représentation déjà existante de la superlativité des motifs, cet intensifieur "s'appuyant sur une intensité 'pré-énonciative', au sens où le degré d'intensité (éventuellement élevé) n'est pas attribué à l'adjectif ou à l'adverbe du fait de *si*: cette intensité est rapportée, citée par *si*, l'attribution étant le fait d'un acte de discours antérieur à l'énoncé en *si*. *Si* marque la pluralité des voix dans le discours". Appliquée aux contes, la polyphonie de l'intensif *si* révèle son caractère épideictique à travers l'éloge ou le blâme des personnages hyperboliques.

même métamorphosée, l'héroïne de *La Chatte blanche* (Aulnoy, 2004: 760) reste "la plus belle petite chatte blanche qui ait jamais été". Le superlatif établit une évaluation du personnage et de ses qualités qui motive alors la construction de la catégorie /héros/ dont la classification repose sur le critère du degré le plus élevé. Quelles que soient donc les qualités héroïques exhibées, celles-ci sont invariablement présentées de manière amplifiée afin de singulariser les protagonistes au sein du schéma actanciel, mais également, et surtout, afin d'en faire les dignes représentants d'un monde merveilleux idéal, vision d'une pseudo-réalité aristocrate, supérieure et sublimée.

La superlativité permet la vérification de l'héroïcité des personnages. À l'ouverture du récit, elle sert de désignateur, comme dans *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* (Aulnoy, 2004: 905), où la servante censée tuer les nouveau-nés de la reine ne peut accomplir le crime à cause de leurs particularités étonnantes:

[elle] les trouva si merveilleusement beaux, et vit qu'ils marquaient tant de choses extraordinaires par les étoiles qui brillaient à leur front, qu'elle n'osa porter ses criminelles mains sur un sang *si* auguste.<sup>6</sup>

La grandeur spécifiée, signe du choix plébiscité, déjoue l'agressivité des opposants et annonce l'héroïcité. À la fin du récit, la superlativité justifie l'ensemble des péripéties et entérine le statut principal. Le conte *Ricdin-Ricdon* (Lhéritier *et al.*, 2005: 189) s'achève sur une scène de *recognitio* où la reine retrouve sa fille grâce à sa particulière ressemblance avec le roi. Afin d'accréditer ses propos, la reine redouble les adverbes d'intensité qui prennent alors une valeur de véridicité: "Rosanie ressemble *si fort* au feu roi mon époux que cette ressemblance seule suffirait pour me convaincre qu'elle est sa fille"<sup>7</sup>.

Sur quelques lignes descriptives, un personnage peut totaliser l'ensemble des marqueurs superlatifs dans un étalage de qualités topiques; un exemple (Lhéritier *et al.*, 2005: 157-158) parmi les personnages secondaires (une suivante offerte à Rosanie), signe de la profusion et de la généralisation du procédé:

Sirène était d'une figure *très* aimable, et avait l'âme *fort* généreuse [...]. Cette équitable fille avait la voix *si* belle et *si* touchante, et chantait avec *tant* d'agrément qu'un avantage *si* précieux lui avait fait donner le nom de Sirène.<sup>8</sup>

L'application des adverbes d'intensité à chaque adjectif montre le rayonnement de l'exceptionnalité qui s'attache à tous les acteurs du conte.

---

<sup>6</sup> Nos italiques.

<sup>7</sup> *Id.*

<sup>8</sup> *Id.*

Une fois la qualité distinctive du héros donnée, elle est souvent réitérée au long du texte. La répétition octroie alors une identité définitive qui confirme la première occurrence désignative. Ainsi, dans *Quiribirini* (Perrault *et al.*, 2005: 575), l'héroïne est "la plus aimable princesse de son temps". Le sème /amabilité/ immédiatement repris dans la phrase suivante avec "cette princesse si aimable" singularise le personnage par la reconnaissance de son caractère. L'adjectif est ensuite attribué deux fois au roi son époux et deux autres fois au couple, totalisant six occurrences avec trois constructions superlatives relatives avec *plus* et trois constructions superlatives absolues avec *si*. La répétition filée au long du texte laisse une empreinte spécifique qui permet la reconnaissance du personnage et forme un paradigme isotopique définitoire. Les deux personnages ainsi particularisés s'accordent parfaitement selon leur catégorie héroïque que le superlatif a marquée et démarquée régulièrement.

Le critère superlatif est donc un moyen de définition, de reconnaissance et de (s)élection du héros qui apparaît supérieur aux autres personnages. C'est ce que soulignent Denis et Sancier-Chateau (1994: 175) à propos du complément du superlatif relatif: "Puisque l'étalon de référence est constitué de tous les éléments d'un ensemble, il y a donc extraction, prélèvement (on isole, on soustrait un élément parmi d'autres)". Qualifié par un superlatif, le héros est donc repéré, extrait et mis à l'écart (en avant) pour investir pleinement sa fonction privilégiée.

Au seuil du texte, la discrimination du protagoniste est généralement réalisée par une mention superlative qui le rend unique et le distingue de son entourage (fratrie, famille, individus de même genre). Ainsi, parmi les trois sœurs décrites à l'ouverture de *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* (Aulnoy, 2004: 898), "la cadette était la plus belle et la plus douce". De même, dans *Le Mouton* (Aulnoy, 2004: 407), "la cadette était la plus aimable et la mieux aimée", et l'héroïne du *Petit Chaperon rouge* (Perrault *et al.*, 2005: 199) est "la plus jolie qu'on eût su voir". À partir de ces énoncés, le lecteur peut immédiatement inférer le rôle prépondérant du personnage. Le superlatif prend alors la valeur d'un embrayeur actanciel et narratif, puisque dès sa désignation en tant que héros, le personnage en assume les fonctions et subit les événements qui lui sont liés.

### 3. Confirmations génériques

(Dé)marqués par une construction superlative, les motifs textuels merveilleux sont isolés, différenciés et identifiés comme tels. L'hyperbole superlative, en scénographiant les lieux communs du genre, exhibe l'arbitraire du signe, l'in vraisemblance du référent et, partant, affiche la littérarité du conte. Le trait superlatif est ainsi un signe de reconnaissance de la fiction et du genre, il participe de sa convention, du code revendiqué et assumé. Comme l'indique Spitzer (1970: 221), les intensifs

"présupposent la familiarité du lecteur avec la situation". Les diverses occurrences hyperboliques qui fondent la description des motifs merveilleux offrent en effet, selon Heidmann et Adam (2010: 260), "une sorte de reformulation générique ou prototypique du summum" et invitent le lecteur "à admirer ou à déplorer le caractère exceptionnellement positif ou négatif de la situation des personnages". Comme la spécificité du conte réside dans une *inventio* et une *dispositio* hyperboliques, les lecteurs doivent "cautionner la légitimité de la qualification intensive, et par conséquent l'échelle de valeur impliquée par la narration", pour reprendre les termes de Seylaz (1980: 49) à propos de Stendhal. Les reproches d'excès et d'irreprésentabilité, souvent proférés à l'égard des romans contemporains, sont donc irrecevables dans les contes qui autorisent et même nécessitent intrinsèquement une hyperbole référentielle.

Cependant, la surenchère<sup>9</sup> permanente et étourdissante des superlatifs hypertrophie les motifs génériques. Dans le conte, l'hyperbole définit le genre autant que le genre motive l'hyperbole. L'excès qualificatif est un des attendus lectoriaux: c'est ce qui fait à la fois le charme et la caractéristique première du récit. Les protagonistes ne peuvent pas être de simples personnages, mais sont peut-être des personnages simplifiés: un prince, une princesse déjà promus socialement sont obligatoirement qualifiés par un superlatif de type "le plus" ou "la plus" (beau, belle, vaillant...); et même lorsque le qualifiant est ordinaire, le Petit Poucet est le premier de sa catégorie: il est "le plus jeune" (Perrault *et al.*, 2005: 241). Le héros est donc distingué par un superlatif (s)électif: le personnage atteint alors l'archétype. L'hyperbole est donc la mesure des figures du merveilleux et permet d'en atteindre la vérité<sup>10</sup>: le héros de conte *doit* être "le plus". La superlativité de ses qualités est définitoire, une production générique à la limite: il est tout excès. En témoigne la présentation du père de Peau d'âne à l'ouverture du récit (Perrault *et al.*, 2005: 148):

Il était une fois un roi  
Le plus grand qui fût sur la Terre,  
Aimable en paix, terrible en guerre,  
Seul enfin comparable à soi.

Le superlatif initial est conclu par une tautologie réflexive qui enferme le personnage dans une définition restrictive qui, comme pour le personnage désigné, se suffit à elle-même.

<sup>9</sup> Surenchère endogène, mais aussi exogène: le corpus dans son ensemble propose une superlativité considérable et extensive. Il est alors à se demander s'il n'y a pas une surenchère intertextuelle entre les conteurs qui pratiquent *collectivement* le même genre.

<sup>10</sup> Vérité du personnage comme "vérité de la fiction", pour reprendre l'expression de Grivel (1973: 135) à propos du nom propre qui, selon le critique, "remplit un double usage: sur une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction".

Le superlatif amplifie et exemplifie le motif et, partant, le confirme génériquement. Il est un désignateur emphatique<sup>11</sup> de ce qui est important pour la construction féerique. Lorsque, dans le conte éponyme du Chevalier de Mailly (Perrault *et al.*, 2005: 507), le marquis de Montferrat examine "lequel de tous les princes qui prétendaient à Blanche Belle était le plus digne de posséder", il détermine quel sera le partenaire concordant pour l'héroïne. Le prince appelé doit correspondre aux mêmes critères élitistes que ceux de la princesse, et c'est naturellement "le plus aimable prince que le soleil eût jamais éclairé" qui se présente, qui obtient l'accord. Le superlatif a donc révélé et exhibé le personnage important et l'importance du personnage. Le texte répond en cela à la définition de Fontanier (1977: 123), pour qui l'hyperbole "augmente ou diminue les choses par excès et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire".

La vérité des motifs merveilleux est bien dans leur ampleur, leur profusion, leur débordement; la superlativité n'en augmente pas la valeur ou la portée, dans l'espace du conte elle les rend vrais. Pour Fontanier (1977: 124), "*l'hyperbole*, en passant la croyance, ne doit pas passer la mesure; [...] elle ne doit pas heurter la vraisemblance, en heurtant la vérité". Dans le conte de fées, la vraisemblance et la vérité des motifs passent par une exagération admise, reconnue, qui fonde la croyance au texte. Dans les contes, il faut croire à l'hyperbole elle-même en tant que mesure du merveilleux, ce que prônait Quintilien (1840: 167): "L'hyperbole est donc une beauté, lorsque la chose dont nous parlons est elle-même extraordinaire; car, en ce cas, on est autorisé à dire plus". Pour dire la vérité du héros ou de ses satellites, le superlatif offre une évaluation hyperbolique qui rend compte de leur excès définitoire<sup>12</sup>.

La surexposition des éléments du conte à la superlativité les conduit ainsi aux clichés permanents, dont les auteurs jouent et déjouent les artifices.

#### 4. Démystifications merveilleuses

Par un usage fortement démonstratif du superlatif, le conte révèle une ostentation des procédés merveilleux et en décompose les codes avec distance.

---

<sup>11</sup> Au sens étymologique rappelé par Macé (2010): l'emphase est un procédé visant à souligner, montrer ce qui est important.

<sup>12</sup> Heidmann et Adam (2010: 258) parlent du caractère "endoxal" des valeurs du conte modélisées par les intensifs: les motifs du conte se définissent et adviennent selon "un ordre hyperbolique des choses".

L'excessivité dans la description héroïque comporte parfois des éléments saugrenus qui pointent du doigt les habitudes stylistiques stéréotypées, dont la présence n'a de motivation que conventionnelle. Ainsi, lorsque la princesse Belle-Étoile, héroïne du conte éponyme (Aulnoy, 2004: 927), dont la beauté ne fait aucun doute, se frotte le visage de l'Eau qui danse, elle devient "si excessivement belle, qu'il n'y [a] pas moyen de soutenir le moindre de ses regards sans mourir de plus d'une demi-douzaine de morts". L'outrance de la conséquence soulignée dans la narration même par l'emploi du superlatif expose l'invraisemblance interne du résultat.

Les hyperboles de convention sur-sémantisent fréquemment les éléments définitoires traditionnels en ajoutant une signification redondante à un sème déjà saturé. Ainsi, la première rencontre du couple héroïque de *Quiribirini* est dépeinte par un ensemble d'hyperboles dont le superlatif "jamais entrevue ne donna une satisfaction si réciproque" (Perrault *et al.*, 2005: 581) résume le caractère exceptionnel. Cependant, la réciprocité étant difficilement quantifiable, l'attribution d'un haut degré permet d'insister lourdement sur la complémentarité immédiate, nécessaire et traditionnelle qui fonde l'harmonie des amants de fiction. De même, la fréquente répétition dans de nombreux contes de l'expression "un bonheur si parfait", où l'adverbe intensif redouble le sens déjà complet de l'adjectif, affiche l'excessivité comme moyen d'expression privilégié rebattu.

Outre la mise en avant critique des techniques descriptives topiques, les conteurs dévoilent les principes d'organisation narrative de leurs récits. Dans *Ricdin-Ricdon*, Mlle Lhéritier le signale clairement à l'attention du lecteur, quand le prince se perd dans la forêt pour la deuxième fois: "Il alla chasser au fond d'une forêt, dans laquelle, comme cela lui arrivait *très* souvent, il s'égara de ses gens en poursuivant la bête avec trop d'ardeur"<sup>13</sup> (Lhéritier *et al.*, 2005: 162). Par l'utilisation de l'adverbe *très*, elle se moque à la fois de son personnage qui a définitivement des problèmes d'orientation et de ses propres pratiques qui reprennent systématiquement les mêmes procédés de hasards opportuns et de rencontres providentielles dans des lieux stratégiques. Lors de ces deux occasions, le prince rencontre l'héroïne (sa future épouse) et le magicien, cause et solution du problème de Rosanie. Le motif diégétique de la perte dans la forêt devient ainsi le modèle de la coïncidence heureuse qui contribue au déroulement narratif.

Mme d'Aulnoy use du même artifice distancié lorsqu'elle fait dire à l'héroïne du conte *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* (Aulnoy, 2004: 934):

---

<sup>13</sup> Nos italiques.

Il faut qu'il y ait quelque chose de bien extraordinaire dans notre naissance pour nous abandonner ainsi, et une protection bien évidente du Ciel pour nous avoir sauvés de tant de périls.

Les plaintes de la princesse Belle-Étoile exhibent ici les caractéristiques fondamentales du conte (malheur initial du héros et soutien féérique) et ses techniques narratives éculées.

Si l'hyperbole manipule et ment<sup>14</sup>, elle offre dans les contes des signes de discrédit référentiel lisibles qui permettent au lecteur un plaisir de la *recognitio*. Dans le contexte féérique, la définition du paradoxe de l'hyperbole par Bonhomme (2005: 148) ne peut s'appliquer: "moins elle est reconnue comme telle, plus elle s'avère crédible". La crédibilité n'étant pas l'enjeu du merveilleux qui pose intrinsèquement comme véritable la croyance au texte (voire aux référents) et donc le mensonge assumé et partagé, le paradoxe du conte réside dans un pacte de lecture<sup>15</sup> qui accrédite le merveilleux, mais dont régulièrement les conteurs exhibent l'artificialité et s'en détachent avec humour. La co-création de l'hyperbole par le lecteur passe par la reconnaissance des procédés topiques, leur acceptation et leur divertissement. L'identification de l'hyperbole ne minimise pas sa portée, au contraire elle double et dédouble le sémantisme initial (exagération quantitative ou qualitative) en le surjouant, par un sémantisme distancié, critique et amusé.

Les contes sèment donc des indices ironiques qui démystifient le merveilleux par une exagération outrancière, même pour le genre. Ainsi, quand Feintise fait la description de la Pomme qui chante à Belle-Étoile (Aulnoy, 2004: 927), elle explique qu'"elle chante si bien et si haut, qu'on l'entend de huit lieues sans en être étourdi", insistant sur la qualité magique du fruit, dont les précisions techniques incongrues et les effets pseudo-esthétiques sont source de comique.

Les superlatifs appuient ainsi un humour dirigé vers les motifs textuels eux-mêmes en ce qu'ils représentent des *topoi* si fréquents que lecteurs et auteurs peuvent s'en moquer conjointement. Le pastiche récréatif<sup>16</sup> insiste notamment sur le grotesque de certains motifs, figures obligées du merveilleux, telles les petites ogresses dans *Le Petit Poucet* (Perrault *et al.*,

---

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Gaillard (1823: 366): "l'hyperbole est une figure menteuse, qui abuse de la crédulité des auditeurs en leur exagérant les choses avec excès".

<sup>15</sup> Ou "pacte de fictionnalité" ou "pacte fictionnel", pour reprendre l'expression de Cordoba (1984: 43) à propos du personnage.

<sup>16</sup> Nous parlons de pastiche, de clin d'œil, de connivence et de distance amusée, mais pas encore de réelle parodie, car il ne s'agit que de quelques éléments dispersés au fil des textes qui réveillent l'attention lectoriale par un jeu de marquage outrancier et non d'un retournement de l'ensemble du texte dont le merveilleux *premier degré* reste le point d'ancrage essentiel.

2005: 246), dont la description appuie, avec pas moins de cinq répétitions de l'adverbe *fort*, les éléments agressifs de leur physiologie:

Ces petites ogresses avaient toutes le teint *fort* beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une *fort* grande bouche avec de longues dents *fort* aiguës et *fort* éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore *fort* méchantes; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang.

Les superlatifs absolus créent ainsi un réseau lexical et sémantique de la laideur hyperbolique en contraste avec les portraits traditionnels de la beauté héroïque. De même, la description du prince Lutin au seuil du conte éponyme expose avec une assurance malicieuse (Aulnoy, 2004: 223): "il était aussi gros que le plus gros homme, et aussi petit que le plus petit nain". Le référentiel concret semble quelque peu confus à y regarder de près, mais l'intérêt réside essentiellement dans le comique de la formule associée à la présentation non traditionnelle et discordante d'un héros qui aurait dû être doté de toutes les qualités en ouverture de récit.

Les narrateurs ne se contentent pas de s'amuser de leurs pratiques narratives, ils se moquent également des personnages porteurs des valeurs principales du merveilleux: héros ordinairement dotés de perfection physique et morale. Loin d'être toujours les dignes représentants de l'idéal fictionnel, les protagonistes faillissent et sont la cible de la dérision narrative. Ainsi, dans *Ricdin-Ricdon* (Lhéritier *et al.*, 2005: 147), après avoir décrit en longueur le moyen que Rosanie compte employer pour se tuer de désespoir, le narrateur précise que

l'amour naturel qu'on a pour la vie, des retours sur sa tendre jeunesse, et surtout la secrète complaisance qu'elle sentait pour sa beauté lui faisaient donner des larmes à sa mort, et chercher d'un pas *très* lent le lieu fatal où elle s'était condamnée à périr.<sup>17</sup>

Le narrateur ridiculise la fermeté de son personnage qui s'amenuise en fonction de ses réflexions et surtout de sa vanité, jusqu'à être, par une heureuse rencontre, détourné de son chemin et de ses résolutions.

Les héros mis en scène dans les contes sont généralement très jeunes, et Mlle de La Force raille la naïveté de Persinette, héroïne éponyme (Lhéritier *et al.*, 2005: 333) qui, enfermée depuis sa naissance, découvre enfin le premier représentant du genre masculin:

Persinette, de son côté, perdit la parole quand elle vit un homme si charmant, elle le considéra longtemps tout étonnée, mais tout à coup, elle se retira de la fenêtre, croyant que ce fût quelque monstre, se souvenant d'avoir ouï dire qu'il y en avait qui tuaient par les yeux, et elle avait trouvé les regards de celui-ci très dangereux.

La métaphore précieuse des yeux tueurs, prise ici à la lettre par la princesse, est redoublée par les intensifs qui soulignent la double entente

---

<sup>17</sup>

Nos italiques.

en direction du lecteur. De même, la mère de Blanche Belle (Perrault *et al.*, 2005: 506) est victime de l'humour grivois du narrateur, qui la présente si naïve qu'elle croit avoir rêvé alors qu'elle a été mise enceinte. Il déclare ainsi qu'elle

fut occupée durant son sommeil d'un songe qui lui fit fort grand plaisir, elle avait cru avoir passé une nuit fort agréable avec un sylphe beau comme l'amour, et elle s'éveilla fortement persuadée qu'elle était grosse.

La répétition dérivative des adverbes d'intensité marque l'insistance sur l'activité participative et le contentement que la mère de Blanche Belle en a retiré et révèle la *réalité* du songe qui est effectivement concrétisé.

De nombreux superlatifs discréditent ainsi par l'humour les motifs génériques topiques, invitant les destinataires des contes à une lecture divertissante et complice.

## 5. Conclusion

Le conte merveilleux est donc le produit d'un système hyperbolique conceptuel et contextuel qui a totalement conscience de soi et qui utilise ses moyens stratégiques jusqu'à l'écoeurement pour mieux les démont(r)er et en jouer. L'hyperbole merveilleuse illustre alors la définition de Fontanier (1977: 123), pour qui l'objectif de l'exagération est "de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire". Les contes mettent en effet en scène des événements par nature incroyables que les lecteurs, dans l'espace et pendant le temps du récit, font semblant de croire, se divertissant à reconnaître les motifs outrés qui justifient l'existence même de ce genre fictionnel. Les superlatifs, en exploitant la partie supérieure de l'échelle des degrés avec une prédilection pour le plus haut degré, sont alors le moyen et la fin d'un ornement fictionnel et naïf démythifié. Cette mise en scène hyperbolique sollicite la co-création du lecteur qui peut projeter ses représentations référentielles personnelles et culturelles et doit pallier les manques d'une pseudo-mimesis incertaine qui se perd souvent dans l'indicible.

## Bibliographie

### Corpus littéraire

Aulnoy, Mme d' (2004): Contes des fées. Paris (Champion).

La Fayette, Mme de (1970): Romans et nouvelles. Paris (Classiques Garnier).

Lhéritier, Mlle, Bernard, Mlle, La Force, Mlle de, Durand, Mme & Auneuil, Mme d' (2005): Contes. Paris (Champion).

Murat, Mme de (2006): Contes. Paris (Champion).

Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy & anonymes (2005): Contes merveilleux. Paris (Champion).

### **Bibliographie analytique**

Bonhomme, M. (2005): Pragmatique des figures du discours. Paris (Champion).

Cordoba, P.-E. (1984): Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage. In: Bustamante Alsina, J. (éd.), *Le personnage en question*. Actes du IV<sup>e</sup> Colloque du Séminaire d'études littéraires. Toulouse (PUM), 33-44.

Denis, D. & Sancier-Chateau, A. (1994): Grammaire du français. Paris (Librairie générale française).

Fontanier, P. (1977): Les figures du discours. Paris (Flammarion).

Gaillard, G.-H. (1823): Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles. Avec des exemples. Paris (Delalain).

Gevrey, F. (1988): L'illusion et ses procédés. De *La Princesse de Clèves* aux *Illustres françaises*. Paris (José Corti).

Grivel, C. (1973): Production de l'intérêt romanesque. La Haye-Paris (Mouton).

Heidmann, U. & Adam, J.-M. (2010): Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier... Paris (Classiques Garnier).

Macé, S. (2010): L'emphase: un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique. In: Levesque, M. & Pédeflous, O. (dirs.), *L'emphase: copia ou brevitās?* Paris (PUPS), 21-35.

Planté, J. (1994): La mode du portrait littéraire en France (1641-1681). Paris (Champion).

Plantin, C. (1985): La genèse discursive de l'intensité. In: *Langages*, 80, 35-53.

Quintilien (1840): Institution oratoire. Paris (Panckoucke).

Riegel, M., Pellat, J.-C. & Rioul, R. (1997): Grammaire méthodique du français. Paris (PUF).

Seylaz, J.-L. (1980): Un aspect de la narration stendhalienne. La qualification intensive dans le début de Lucien Leuwen. In: *Études de lettres*, 3, 31-49.

Spitzer, L. (1970): *Études de style*. Paris (Gallimard).