

Avant-propos

Jusqu'à une époque relativement récente, la notion de conte philosophique n'a presque pas été évoquée. Non qu'il n'existât pas de contes en littérature, mais le public n'avait à sa disposition que des contes féeriques. Il ne pouvait certainement pas imaginer qu'un jour il y aurait des auteurs assez libérés pour exprimer, à travers des récits courts souvent empreints d'une fantaisie de surface, des opinions et des raisonnements qui excéderaient le cadre tranquilisant des contes de fées pour éduquer les lecteurs et leur faire prendre conscience de pensées nouvelles parfois inquiétantes.

Cette démarche neuve et, dans un sens, révolutionnaire, ne pouvait être entreprise que lorsque les hommes auraient été gagnés par le doute philosophique. Or ce doute restait impossible tant que les pouvoirs politique, religieux et social resteraient immobiles et n'étaient pas remis en question.

Certes des contes de l'Antiquité ont pu se teinter parfois d'une sorte de message moral. Mais la véritable date de naissance du conte philosophique correspond à celle de la première grande révolution des idées dans le monde moderne, la Renaissance. Et encore les auteurs sont-ils précautionneux et méfiants. Une faible partie des lecteurs les plus cultivés est prête à recevoir le message, mais la majorité des peuples reste encore hostile à toute remise en question de principes considérés comme définitivement acquis.

Les périodes de stabilité politique et morale sont peu propices à l'expansion de ce genre nouveau. Ainsi en va-t-il pour le XVII^e siècle, ainsi en ira-t-il pour le XIX^e siècle. Mais entre les deux se déroule le temps où le doute philosophique formulé par Descartes, alors même qu'il pouvait être contrecarré par un pouvoir en voie de décomposition, a pu s'exprimer profondément. C'est le moment de Swift ou de Voltaire.

Il faudra attendre les bouleversements du XX^e siècle pour voir renaître un genre littéraire qui semblait exclusivement lié au temps des Lumières.

Toutes ces conditions font du conte philosophique un genre nouveau et original, dont l'existence est précaire. Parfois féérique pour distraire un lecteur blasé, la plupart du temps instructif sans être pesant, toujours construit comme un roman picaresque, il provoque le lecteur et l'oblige à réviser constamment ses propres opinions. Il est, par excellence, le lieu de l'éveil et du doute plutôt qu'un donneur de leçons universel.

Définitions du genre *conte*

On distingue généralement trois types de contes en littérature : le conte *féerique* ou *merveilleux*, le conte *fantastique* et le conte *philosophique*. Pour mieux saisir les apports personnels du conte philosophique aux deux autres et ce qui le distingue d'eux, il est nécessaire de faire un court rappel.

Dans le *conte féerique ou merveilleux*, tel que l'a codifié Charles Perrault, le lecteur — de préférence un enfant — ne met pas en doute l'histoire qui est acceptée comme telle sans hésitation, quelles que soient les invraisemblances de la narration. Le chat parle et porte des bottes de sept lieues, les ogres mangent les petits enfants et les fées se jouent des tours entre elles. L'absence du moindre repère temporel donne à ces contes une sorte d'extra-temporalité. *Le Petit Poucet* peut représenter des paysans pauvres de l'Antiquité, du Moyen Âge, de l'époque classique ou d'aujourd'hui. Même chose de *La Barbe bleue* dont on croit trouver l'origine dans un fait historique et géographiquement situé, les démoniaques manigances de Gilles de Rais, ancien compagnon de Jeanne d'Arc, et qui devient dans le récit une histoire sans repères spatio-temporels. Ainsi les contes féeriques sont-ils surtout destinés à un public d'enfants qui ne cherche pas à en savoir plus long et qui accepte le récit comme une donnée irréfutable. Même aujourd'hui le très jeune lecteur de *Harry Potter* ne remet pas en question la vérité du conte féerique, pas plus qu'il ne met en cause la réalité des jeux vidéos qui envahissent l'informatique. De la même façon que le jeune lecteur

accepte sans sourciller que l'ogre dévore ses propres enfants par bêtise, la figurine abstraite qui joue sur l'écran de l'ordinateur à tuer des ennemis improbables ne pose pas le moindre problème de vraisemblance au joueur. Il est même extraordinaire de constater qu'actuellement les adultes, eux aussi, entrent dans ce monde fictif sans difficulté.

Il est à remarquer que les contes populaires ont été, avant ceux de Charles Perrault, des récits oraux destinés surtout aux adultes. Les aventures de géants que nous raconte Rabelais dans *Gargantua* ou dans *Pantagruel* ne sont pas spécialement enfantines. Au XVI^e siècle, les lecteurs accepteront les aventures des « géants » comme un jeu qui intéresse les adultes et qu'ils acceptent comme une fantaisie littéraire. Changement d'époque, changement de nature.

Le caractère d'oralité de ces contes justifie des changements, des aléas, des perversions du récit par rapport à ses propres origines. On a pu parler à leur propos de « littérature mouvante » de type oral, l'opposant ainsi à la « littérature fixée » de type écrit. Le premier grand recueil de contes pour enfants est incontestablement celui de Charles Perrault (*Histoires ou Contes du temps passé*) paru en 1697. On le connaît mieux sous un titre plus populaire : *Contes de ma Mère l'Oye*. Longtemps considéré comme le modèle du genre, il a bénéficié d'une renommée internationale profondément durable jusqu'à nos jours.

Dès le début du XVIII^e siècle, surgirent des contes merveilleux qui concurrencèrent fortement le recueil de Perrault. D'abord *Les Mille et Une Nuits*, contes arabes traduits par Antoine Galland à partir de 1704, suivis des *Mille et Un Jours*, contes persans (1710-1712). Le merveilleux restait, mais les sujets, les pays étaient complètement différents de ceux des contes européens. Le lecteur français se trouvait transporté dans un monde oriental tout nouveau pour lui et d'autant plus désorientant qu'il était peu définissable. Perse ? Arabie ? Syrie ? Inde ? Chine même ? Monde indien ou musulman ? Le principal était que l'on fût dépaysé et que le charme de l'inconnu et de l'exotisme fit son effet. Il est intéressant de constater que le succès des *Mille et Une Nuits* s'épanouit en Europe au

moment où ces contes n'étaient plus tellement lus au Moyen-Orient où ils avaient fini par lasser.

À la même époque, des contes merveilleux surgis de l'imaginaire des écrivains occidentaux remportent de vifs succès. Des collections de contes plus ou moins folkloriques, plus ou moins « arrangés » pour un public moderne vont être publiées par les soins de spécialistes comme les frères Grimm en ce qui concerne le domaine germanophone ou comme Afanassiev pour la Russie. Pour ne parler que des Grimm, rappelons qu'entre 1782 et 1786, Musaeus collationna un premier groupe de *Contes populaires allemands*. Et en 1815, paraît le grand recueil de contes des Grimm. Ils hésiteront un peu dans les options littéraires, recueillant d'abord, sans grandes modifications, les contes de la bouche même de vieilles servantes ou de celle de Dorothea Viehman, puis ne conservant que les contes relevant du patrimoine national. Peu à peu se formera une théorie allemande du conte, le Märchen qui se différencie du conte français par son refus de la littérarité. Après *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe* ou *Le Petit Chaperon rouge*, qui ont été sacralisés par Perrault, *Blanche Neige* et d'autres contes allemands vont devenir, un siècle et demi plus tard, des mythes extrêmement vivaces. À la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, Maurice Bouchor publiera des recueils très complets de contes provenant de toutes les civilisations.

Et pourtant les partisans du conte merveilleux, en Allemagne, furent vigoureusement combattus par les tenants des Lumières, dont le principal représentant, Emmanuel Kant (1724-1804) resta jusqu'au bout fidèle à l'*Aufklärung*¹. Autour des années 1750, les idées rationalistes ont tellement pénétré tous les milieux en Allemagne que même les partisans des contes merveilleux essaieront de leur donner un air de raison. Ainsi, comme Leibniz avait soutenu l'idée de « pluralité des mondes », on pensait que ce que la raison refusait sur terre, pouvait, par un renversement du raisonnement, se trouver très raisonnable sur une

1. Rappelons sa devise de 1784 : « Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières ! »

autre planète. D'où une sorte d'acceptation par la logique de ces contes féeriques qui se refusaient à toute logique.

Dès le XIX^e siècle, des recueils plus ou moins complets de contes féeriques étrangers vont voir le jour ; tous les pays se lancent dans ce recensement : Russie, Allemagne, Italie, sans compter les contes populaires des provinces françaises ou autres. Aujourd'hui, même si les contes traditionnels publiés ne jouissent pas d'une renommée aussi grande auprès des jeunes, leur quantité démontre que la veine est loin d'être tarie et que le succès ne s'en dément pas facilement. Quelquefois même, ils sont repris au cinéma sous la forme de films musicaux comme *Peau d'âne* de Jacques Demy ou de *cartoons* (*Blanche Neige* et une grande partie de la série des Walt Disney).

Au cours du XX^e siècle, les contes féeriques populaires ont été examinés avec un regard moins enfantin par des spécialistes de la psychologie ou par les théoriciens de la narratologie.

De grands psychiatres ou psychanalystes ont ouvert de nouvelles voies à l'analyse de ces contes. Citons seulement les noms de Jean Piaget et de Bruno Bettelheim¹. Le conte nous en apprend beaucoup plus sur l'enfant qu'il n'y paraît. L'une des découvertes les plus intéressantes faites à cette occasion est l'absence de « séries graduées » dans la perception enfantine. Ainsi l'enfant entre de plain-pied dans le conte sans se soucier des invraisemblances d'un récit qui, dans le monde général de la littérature, serait entièrement rejeté.

Les analyses linguistiques ne sont pas moins intéressantes. Le spécialiste le plus connu en est Vladimir Propp². Les contes de fées sont soumis à la fois à des critères rigides (ils commencent dans la littérature universelle par « Il était une fois » et sont soumis à des règles strictes de progrès de la narration qui doit comporter un « happy end » plus ou moins bien justifié) et à la fantaisie de l'imagerie populaire (les rois veulent se marier avec leurs filles, les ogres mangent des enfants,

-
1. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* (trad. de l'américain *The Uses of Enchantment*), R. Laffont, 1976.
 2. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, « Poétique / Seuil », 1965 et 1970.

les marâtres dévorent les enfants nés d'un premier mariage de leurs maris, les souillons deviennent des princesses, les citrouilles des carrosses, les princes sont tous charmants, les animaux parlent à qui mieux mieux et les fées ont à peu près tous les pouvoirs, sauf s'il existe une hiérarchie entre elles).

Loin d'être traités comme une branche inférieure de la littérature, les contes de fées sont devenus un objet d'étude parfaitement adapté aux découvertes modernes.

Le *conte fantastique* est né beaucoup plus tard¹. Il ne fait pas partie de l'imaginaire primitif des hommes comme le conte merveilleux. C'est essentiellement un objet littéraire. Le monde proposé y est souvent proche de la réalité, voire hyper-réel, mais l'histoire sort du cadre classique et propose des éléments qui ne sont pas immédiatement explicables. C'est pourquoi ce genre de conte ou d'histoire (la différence n'est sans doute pas très opérante) cherche avant toute chose à égarer le lecteur. Comme la fin doit systématiquement être ambiguë et laisser le lecteur sur sa faim de vraisemblable, on ne peut trouver *a priori* au conte fantastique ni sens logique, ni justification. Tout est conçu par le narrateur en fonction de la réception. Et le « lecteur » doit se laisser aller au charme de la narration, mais non à l'accepter tout entière sans réserves. Une fois le livre refermé, se posent des questions fondamentalement littéraires. Comment cela a-t-il été écrit ? Pourquoi ? Y a-t-il un sens caché ? Pourquoi a-t-on utilisé des genres narratifs multiples ? À ces questions, diverses réponses ont été apportées : tantôt c'est une écriture nécessaire et stricte qui doit respecter des lois que deux siècles de littérature fantastique ont façonnées, tantôt le récit est révélateur d'autre chose. C'est cette dernière proposition qui est sans doute la plus intéressante. Le regard porté par la psychanalyse sur les mythes fantastiques a transformé notre façon de comprendre cet aspect de la littérature. Et même si les disciples de Freud ont aussi étudié les contes merveilleux, ils en ont tiré moins de découvertes que lorsqu'ils se sont penchés sur le fantastique. Il est évident que les rapports indécis qui unissent les héros de *La Belle au bois dormant* ou

1. Valérie Tritten, *Le Fantastique*, Ellipses, 2001.

de *Cendrillon*, nous touchent moins que ceux qui se découvrent dans *Dracula* ou dans *Frankenstein*. Les premiers évoquent des fées et nous émeuvent beaucoup moins que les autres auxquels par certains côtés nous pourrions nous identifier. Le monstre gît dans l'homme lui-même et dans chaque lecteur en particulier. Il suffit de penser qu'un jour il peut se réveiller.

C'est ce qui explique que la littérature fantastique ne puisse être en aucune façon orale. Elle est le fruit d'écrivains héritiers de grandes traditions littéraires et tentés par une perversion des systèmes dont ils ont hérité. Le principal est d'inquiéter le lecteur, de lui faire se poser des questions et douter de ses réponses. On verra plus loin que le conte philosophique se différencie du conte féerique par le refus de l'adhésion au récit, et du conte fantastique par l'évidence des réponses raisonnées qu'il oppose à la « nutation » finale du fantastique¹, qui n'apporte que des doutes.

Dans le *conte philosophique*, l'histoire peut être fantastique — voire féerique — en apparence, mais le conte, globalement, doit délivrer un message au lecteur, et ce message en fin d'analyse supporte mal l'ambiguïté.

On trouve des traces du *conte philosophique* dans l'Antiquité et au XVI^e siècle. mais il est clair qu'il connaît sa période de gloire au XVIII^e et qu'on le voit renaître vigoureusement au XX^e. Ce qui aurait tendance à prouver qu'il se développe dans les périodes où l'homme ne croit plus dans ses vieilles valeurs, mais en cherche de nouvelles.

Dans « conte philosophique », il y a « philosophique », ce qui suppose que ce conte est en relation directe avec un ou plusieurs types de réflexion abstraite. Et même, contrairement aux deux autres types de contes, il est le seul à vouloir explicitement transmettre un message. Les contes merveilleux et les contes fantastiques ne délivrent absolument rien directement. On les prend tels qu'ils sont. Cependant, comme le conte

1. Voir, pour plus de précisions, l'ouvrage de Valérie Triter, *Le Fantastique*, *op. cit.*

philosophique repose sur une histoire de fantaisie, le message est codé, ou voilé. Il faut que le lecteur intervienne profondément et découvre la vraie nature du message. En effet, des quantités d'écrans s'interposent entre le sens du texte et le lecteur : ironie, faits masqués, allusions historiques troubles, obscurité ou ambiguïté du sens des phrases.

On peut dire qu'il y a certainement une typologie des contes féeriques, que l'on peut chercher une structure basique au conte fantastique mais que rien n'est aussi visible avec le conte philosophique. Dans le conte fantastique, le message délivré n'est pas d'ordre philosophique : message subliminal, apparitions discrètes du subconscient, problèmes psychanalytiques entre autres. Il demeure avant tout une histoire qu'on raconte, qui a ses lois et qui donne au lecteur du plaisir, alors que l'histoire n'est pas l'essentiel du conte philosophique. Les « héros » y sont fort peu vraisemblables ; ils sont même totalement des silhouettes fantoches. Leur rôle n'est pas d'être vrais, mais d'incarner des symboles purement intellectuels. Dans les contes féeriques, peut-on parler de « héros » ? Pas de véritable psychologie, peu d'épaisseur sociale, une existence précaire, on est loin de toute forme de réalisme. Le conte fantastique, pour sa part, met en scène plutôt des cas pathologiques ou névrotiques. Avec le conte philosophique, le « héros » reste une ombre chinoise qui intéresse, mais qui n'émeut pas. Il est, la plupart du temps, porteur de ce doute constructeur inventé par Descartes.

1

Brève histoire du conte philosophique Pourquoi la forme du conte philosophique ?

On peut se demander pourquoi un type de récit qui n'était pas répertorié parmi les grands genres reconnus dans la rhétorique classique, savoir la tragédie, la comédie, l'épopée ou la poésie lyrique, a été choisi de préférence à tous les autres dès la fin du XVII^e siècle. En effet il était possible à un Voltaire — et il l'a fait — de transmettre ses idées philosophiques par le canal de genres comme la tragédie (voir par exemple *Mahomet* ou *Zaïre*). Et le public ne s'y trompait pas. Il savait qu'en allant voir ce genre de pièce, il aurait des exposés plus ou moins distrayants sur les idées nouvelles véhiculées par les philosophes. Cependant une tragédie, toujours plus ennuyeuse qu'un conte, offre moins d'impact sur le public qui doit se contenter d'un genre sérieux, voire déclamatoire. Et on sait par de très nombreux témoignages que le public de l'époque — même si son goût pour la tragédie était encore très prononcé — aimait surtout à se distraire ou à s'amuser.

À l'extrême fin du siècle (*Le Mariage de Figaro* est de 1784), Beaumarchais, qui n'a pas été tenté vraiment par le genre du conte, se servira, lui, de la comédie, quelquefois du pamphlet, pour exprimer sa critique sociale. Laclos fera de même avec son roman *Les Liaisons dangereuses*, même s'il est difficile de démontrer que les *Liaisons* s'apparentent au conte. Tout

cela prouve au moins qu'au cours du siècle, le goût du public avait déjà changé. Il lui fallait des formes plus proches du réel et non plus seulement des contes où souvent la fantaisie la plus débridée éloigne trop le lecteur du monde des réalités. Cela montre aussi que l'efficacité de la forme du conte n'était plus perçue de la même manière et que de nouveaux genres comme la *comédie sérieuse* ou le *drame bourgeois* semblaient au public plus aptes à la diffusion de la pensée nouvelle. On peut citer en exemple la déclaration complètement athée de Figaro à la fin de son monologue¹, déclaration qui n'a pu passer aux yeux de la censure que parce que le succès de la pièce tout entière était énorme et qu'au surplus la reine elle-même jouait dans l'intimité de Versailles le rôle de la comtesse.

Il nous faut donc analyser en profondeur ce qui a amené les auteurs à préférer le genre conte à d'autres, au cours de ce XVIII^e siècle qui en a été l'apogée.

À cela plusieurs raisons :

1. La mode est aux histoires racontées sous forme de contes. Ceci est né, pour l'essentiel, de la traduction par Antoine Galland des *Contes des mille et une nuits* (1704-1717). On a peine à imaginer le succès incroyable de cette publication dont les rééditions sont innombrables. *Les Mille et Une Nuits* amusaient, elles dépayaient et surtout elles permettaient des audaces. Mais le plus remarquable, c'est que les lecteurs ne se sont pas contentés de voir là des récits plus ou moins féeriques, ils ont immédiatement pensé que ces contes orientaux recélaient un message philosophique. De là à imaginer que la forme du conte était plus propre à exprimer les idées nouvelles, il n'y avait qu'un pas. Voltaire s'en souviendra dans *Zadig* en particulier.
2. Le ton du siècle marque un changement. Offrir aux lecteurs une possibilité de connaître les idées nouvelles sous le couvert d'une histoire vaguement « merveilleuse », endormir la censure de l'État,

1. *Le Mariage de Figaro*, acte V : « Sans savoir si elle [ma gaieté] est plus à moi que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir... »

transmettre les conceptions les plus audacieuses parfois sous le manteau, voilà qui était alléchant. Les plus grands écrivains ont tous pensé que c'était le seul moyen pour eux de transmettre leur philosophie sans être trop inquiétés par « le Cabinet noir ». Cela n'engourdisait pas, cependant, la vigilance d'un Voltaire qui ne signait pas ouvertement ces œuvres et les faisait publier à l'étranger, sachant pertinemment que personne — surtout pas les censeurs officiels — n'était dupe de cette petite comédie.

3. Les contes sont amusants et les écrivains prennent plaisir à les écrire. Tout le monde est satisfait, le lecteur et le conteur. Voltaire est le plus connu parce que sans aucun doute possible, ses contes sont remarquablement travaillés. La réflexion du neveu de Rameau (« Le bruit court que Voltaire est mort ; tant mieux. – Et pourquoi tant mieux ? – C'est qu'il va nous donner quelque bonne folie ; c'est son usage que de mourir une quinzaine auparavant. ») qui inclut le mot de « folie » pour désigner une œuvre littéraire comme le conte ou le pamphlet et qui rappelle toutes les précautions dont il fallait s'entourer, en dit long sur le succès des contes philosophiques voltairiens.

Les précédents

Le conte philosophique du XVIII^e siècle a tellement eu de succès qu'il a éclipsé toutes les autres formes antérieures. Mais ce n'est pas parce que ce siècle a excellé dans une forme neuve et remarquable que le concept de « conte philosophique » n'existait pas d'une manière latente auparavant.

Un recensement de ce genre littéraire tout particulier nous conduit à rappeler quelques faits historiques.

Dans l'Antiquité, il est traditionnel de mentionner le conte d'Apulée (125-180 ?), *L'Âne d'or*, comme une ébauche du conte philosophique. Le titre de *L'Âne d'or* n'est qu'un sous-titre d'un ensemble intitulé *Les Métamorphoses*. En fait, ce n'est même pas un âne d'or, mais plutôt

un âne roux, ce qui dans l'ancienne Égypte symbolisait le mal. Reprenant un personnage antérieurement existant, Lucius, Apulée lui fait traverser une série d'épreuves qui tiennent de la magie et de la philosophie. Le dénommé Lucius, se rendant en Thessalie, devient l'hôte d'un certain Milon qui forme avec son épouse Pamphile, un couple de sorciers. Dans une sorte de rêve, il est poursuivi pour avoir tué trois voleurs, qui se transforment en outres. En réalité on apprend que Lucius a été le jouet d'une fête du rire traditionnelle à Hypata. Vu sous cet angle, le récit s'apparenterait plutôt au conte fantastique.

C'est le moment de la *métamorphose*. Lucius, victime de la sorcellerie, devient un âne. Tout le récit va tourner autour des difficultés de cet homme devenu âne, qui a à la fois les usages nouveaux pour lui de l'animal et les souvenirs de son ancienne humanité. Dans un festin final, il amuse la société en se mettant à table — on devine comment — et en mangeant un ragoût.

Pour se racheter, Lucius n'a plus qu'une solution, s'en remettre au culte d'Isis et d'Osiris. Il se sauve en quelque sorte par la piété, et pas n'importe laquelle, celle de la déesse égyptienne qui était devenue dans l'Empire décadent la maîtresse des mystères.

Le thème est bien philosophique, puisqu'il repose sur une impossibilité de nature. Mais en même temps, cet adynaton¹, comme on disait au XVI^e siècle, permet de dégager plus nettement l'identité de l'homme. Une grande part des contes philosophiques du XVIII^e siècle reposera aussi sur une thématique de l'impossible.

Apulée n'est pas le seul, dans l'Antiquité, à faire allusion aux procédés de sorcellerie, certes. Il suffit de relire le poème des sorcières de Théocrite pour en être convaincu. Mais ce qui intéresse le lecteur moderne, c'est précisément le moment de la métamorphose. On verra plus loin qu'au XX^e siècle, Kafka reprendra d'une certaine façon le même thème.

1. À la Renaissance, les philosophes et les poètes ont développé souvent le thème des *adynata*, mot grec signifiant « impossibilités ». Par là-même, ils voulaient exprimer une situation qui n'existait pas dans la nature et qui demandait un développement spécifique.

Au cours du Moyen Âge, il n'est plus vraiment question de conte philosophique, dans la mesure où, la philosophie demeurant essentiellement théologique ou d'inspiration vaguement « aristotélicienne », il n'est pas possible de se poser des questions modernes sur la raison et sur la logique des pensées. À ce propos, il faut toujours se méfier de cette philosophie pseudo-logicienne qui a encombré toute l'université médiévale. Le carcan de la pensée européenne est tel que les « esprits forts », qui feront la gloire du XVIII^e siècle, ne peuvent en aucune façon s'exprimer en cette période pré-philosophique. Ont-ils même pu exister avant l'époque moderne ? S'il y a eu satire au Moyen Âge, c'est au sujet des caractères et des abus les plus criants, comme dans les fabliaux et dans certains passages du *Roman de Renart*. Au XV^e siècle, François Villon éprouvera les plus grandes difficultés pour pouvoir exprimer sa critique de la société.

Il faut attendre le XVI^e siècle pour voir les choses évoluer de manière significative. Avec la Réforme, se propagent des idées nouvelles qui introduisent plus ou moins fortement la discussion ou le doute. Encore faut-il bien se persuader que le doute religieux est à peine possible à ce moment-là. L'Église catholique et même les Églises protestantes ne supportent pas la moindre hésitation à ce sujet, et deux siècles plus tard, il coûtera cher encore aux penseurs d'oser exprimer — même avec prudence — leurs questionnements ou leurs doutes théologiques.

Il est donc impossible de trouver un seul auteur catholique ou protestant qui soit tenté par un semblant de conte philosophique. Ni Ronsard, ni Du Bellay, n'émettent le moindre soupçon au sujet de la religion. Quant aux protestants, même attitude. À Genève, comme à Salem en Amérique un siècle et demi plus tard, on ne badine pas avec les sujets religieux. Genève se révèle plus austère même que Rome. Et les bûchers sont toujours prêts à s'enflammer.

C'est donc dans une frange d'écrivains très petite qu'on trouve les auteurs de récits qui annoncent un peu les contes philosophiques. Ces auteurs sont surtout des hommes raisonnants qui sont tentés par les idées de la Réforme sans pouvoir avouer qu'ils en font partie.

L'exemple le plus illustre est celui de Rabelais (1494-1553). Il n'a pas été ouvertement accusé de protestantisme, mais il fut certainement tenté par les idées nouvelles. Ses voyages à travers la France ne relèvent pas tant du tourisme ou de la curiosité que de la fuite. Moins engagé que le poète Clément Marot, il demeure un écrivain intéressé par la critique la plus risquée.

Ainsi dans ses deux ouvrages les plus connus, *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534), et même dans ses œuvres postérieures, il nous offre un panorama de la mise en question du monde moderne par un esprit libéré. Sous couleur de nous raconter les exploits d'une famille de géants bien connus dans l'imagerie populaire française, il nous propose d'un côté un monde à refaire et de l'autre un monde refait. Le monde à refaire, c'est avant tout l'éducation des enfants, désordonnée et déplorable et l'état politique de la France où un principicule de province, Picrochole, préfigurant en cela tous les dictateurs qui se feront jour plusieurs siècles plus tard, déclenche par vindicte et par ambition personnelle une guerre sans fondement juridique. On assiste à la lutte d'un tyran sauvage contre Gargantua qui devient alors l'image même du prince raisonnable. Ce qui est à refaire, c'est toute la société. Et Rabelais ne se trompe guère sur elle. Tout le siècle est empli de folie, de cruauté et de passions. Guerres de passions religieuses soutenues par les passions politiques, assassinats d'État décidés au Louvre même, tout montre une société qui a perdu ses repères. À cela s'ajoute que les innovations littéraires lancées par la Renaissance — et tout particulièrement les notions essentielles de culture et d'humanisme — jettent le trouble dans des esprits qui sortent à peine du Moyen Âge et qui découvrent le monde de l'Antiquité grâce à l'Italie. Les érudits du XVI^e siècle semblent souvent plus préoccupés de mythologie grecque ou romaine que de religion chrétienne. Mais l'ensemble demeure flou. Une sorte de mélange indescriptible se forme dans les esprits.

On voit que le siècle tout entier est prêt à recevoir des idées modernes tout en ne pouvant se séparer complètement des anciennes. C'est dans cette atmosphère parfaitement délétère que des écrivains majeurs vont tenter de s'exprimer. Un des pôles essentiels de cette pensée moderne

en ce temps-là est tenu par l'utopie de l'*abbaye de Thélème* (dans *Gargantua*), cité idéale où peuvent s'épanouir les esprits libres, égaux, intelligents, cultivés et sages. Nous aurons l'occasion de revenir sur Thélème au moment où nous étudierons les utopies.

Les géants du début se sont mués en rois sensibles et sensés. À ce propos, s'impose un rapprochement avec un autre texte essentiel de la pensée européenne : *Le Prince* de Machiavel. Dans chaque cas, il est question du statut et du « fonctionnement » du chef d'État au début de l'ère moderne. Mais même si ces deux textes peuvent être légitimement comparés, il ne faut pas perdre de vue que Machiavel a composé un *traité* à partir de ses observations personnelles auprès des Médicis, alors que Rabelais a préféré le genre du *conte*. La différence est capitale. Machiavel se réfère à des modèles qu'il a connus (Laurent de Médicis ou d'autres chefs de principautés dans une Italie encore non unifiée) et qui n'ont pas tous été des princes recommandables, Rabelais tire de son expérience personnelle un prince idéal qui ne verra jamais le jour dans l'histoire de France, mais qui servira de mythe pour les essayistes à venir.

La période classique

On ne peut pas dire que le XVII^e siècle soit marqué par une libéralisation de la pensée. Pas plus qu'aux siècles précédents, l'époque de Richelieu et, plus tard, celle de Louis XIV ne sont ouvertes aux idées nouvelles. Mis à part le court règne d'Henri IV où les querelles religieuses marquèrent le pas, tout le siècle retentit de guerres théologiques et de répressions religieuses. Les rois de France ne supportaient pas qu'il y eût la moindre défaillance dans leur système : un roi donc un seul État, une seule religion, une seule langue. Dans ces conditions, toute forme de critique, même voilée, risquait de coûter cher à celui qui la professait. Sous Richelieu, on poursuit allègrement les sorciers et sorcières vrais ou supposés de Loudun ou d'Alsace, les protestants sont parqués. Sous Louis XIV, les jansénistes sont expulsées de leur cloître, même de leur cimetière, et les