

## «LA REINE COAX» (G. SAND, *CONTES D'UNE GRAND-MÈRE*), UNE «ÉCRITURE PALIMPSESTE»<sup>1</sup>

Pascale AURAIX-JONCHÈRE

Université de Clermont-Ferrand II, CELIS

[pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr](mailto:pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr)

**L**a Reine Coax est le plus ancien des *Contes d'une grand-mère*. Sand le rédigea entre le 30 mars et le 3 avril 1872 et il fut publié dans *La Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> juin. Par son titre, le recueil (dont la 1<sup>ère</sup> série, parue l'année suivante chez Michel Lévy, comportera cinq «histoires») s'inscrit dans la tradition du conte merveilleux. Le syntagme *Contes d'une grand-mère* en effet évoque immédiatement Charles Perrault, chez qui la figure de la conteuse est primordiale, comme le montre le frontispice qui accompagne l'édition de 1697 des *Contes de ma mère L'Oye*, conteuse clairement convertie en grand-mère en 1867, grâce à l'illustration de Gustave Doré. Or si, dans ce contexte, la reine fait partie intégrante du personnel archétypal de ces contes, le nom étrange, onomatopéique, qui lui est attribué, détone. Il est loisible de choisir entre plusieurs interprétations: le nom peut renvoyer au thème, récurrent dans les contes de fées, des métamorphoses animales; il peut aussi inscrire la réécriture dans l'optique déviante de la parodie. Animalière et dissonante, la reine éponyme incarnerait une sorte de carnaval des princes (au sens où l'on parle de carnaval des dieux). On peut enfin envisager une troisième approche: ce titre postule une réécriture plus précise, celle du conte des frères Grimm, *Le Roi-grenouille ou Henri-de-fer*. Le nom «Coax» renvoie au cri des grenouilles dont il est ici question (et sur quoi insiste l'*incipit*<sup>2</sup>), et plus spécialement à la comédie d'Aristophane (*Les Grenouilles*)<sup>3</sup>, mais peut-être aussi au «roi» des Grimm qui coasse d'indignation devant la duplicité de la «fille du roi»: «Mais elle [la grenouille] eut beau coasser aussi

---

<sup>1</sup> Je renvoie aux deux chapitres: «*Le Petit Chaperon rouge palimpseste*», «*La Barbe bleue palimpseste*», études qui se situent dans l'optique de ce que U. Heidmann nomme «comparaison différentielle» (U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, éd. classiques Garnier, 2010, pp. 81-112 et 113-152).

<sup>2</sup> «Autour du château, il y avait de grandes douves ou fossés remplis de joncs, de nénuphars [...], et où vivaient une quantité de grenouilles, quelques-unes si vieilles et si grosses qu'on s'étonnait de leur belle taille et de leur voix forte» (*Contes d'une grand-mère*. Présentation par B. Didier, Paris, Garnier Flammarion, 2004, 89).

<sup>3</sup> «Brekekekex! Coax! Coax!» chante le cœur des grenouilles. Ph. Berthier et B. Didier signalent l'un et l'autre cet intertexte dans leur édition des *Contes*.

fort qu'elle pouvait, "coâ, coâ", la fille du roi ne l'écoula pas»<sup>4</sup>. Mais, plus que l'onomatopée, sujette aux aléas de la traduction, c'est le parallèle de la désignation «Roi-grenouille» / «Reine Coax», qui attire l'attention. Il faut enfin préciser, à la suite de Ph. Berthier, que le manuscrit (*BHVP*, fds Sand, 07) nous apprend que Sand «avait d'abord songé à situer l'action dans quelque vieux bourg germanique»<sup>5</sup>, ce qui semble corroborer cette hypothèse de lecture.

Il apparaît vite cependant, à la lecture du conte, que celui-ci procède d'une récréation à la stratification complexe. Il repose en effet sur un emboîtement: à l'éducation sentimentale de la jeune Margot se superpose l'histoire de la grenouille, histoire que lui racontait sa grand-mère pendant son enfance. Or à propos de cette histoire transmise à Margot, la grand-mère (dont la figure est aisément superposable à celle qui sert d'enseigne au recueil et donc sans doute aussi à l'auteur) explique: «Je me la rappelle bien confusément [...], d'autant plus que c'était un conte *de ma façon*, et que j'y faisais chaque fois des variantes à ma fantaisie»<sup>6</sup>. «La Reine coax», ce conte «à la façon» de George Sand prend source, à n'en pas douter, dans de multiples «réminiscences»<sup>7</sup>, tout comme celui que racontait la grand-mère de Margot, celui de Ranaïde et de Rolando, a vraisemblablement pour matrices l'Arioste et la mythologie gréco-latine<sup>8</sup>.

Le texte propose à cet égard une *vraie fausse piste*. Au moment où Marguerite évoque la fin de l'histoire qui berça son enfance, histoire qui pourrait bien être à l'origine de l'aventure qu'elle a vécue ou cru vivre et dont elle ne se rappelle que vaguement le dénouement, sa grand-mère convoque un vers de La Fontaine en l'affectant d'un changement de modalité qui mérite commentaire:

–La grenouille, voulant reprendre la figure humaine...  
–*S'enfla si bien qu'elle creva?*<sup>9</sup> (p. 115)

En effet la tournure interrogative, si elle ne remet pas en question l'exactitude de la citation, semble avoir pour fonction de confronter intertexte explicite et intertexte latent. Les *Fables* font bien partie de la bibliothèque à laquelle puise G. Sand, mais elles semblent mal adaptées à l'enfant, destinataire explicite des *Contes d'une grand-mère*, comme elle l'explique dans *Histoire de ma vie*: «[...] je fis, je crois, tout mon possible, pour ne les comprendre que fort tard, et ce ne fut que vers l'âge de quinze ou seize ans que je m'aperçus de leur beauté» (II, XI). L'interrogation pourrait avoir pour mission de réaffirmer la primauté des vertus du conte sur celles de la fable. C'est pourquoi sans doute

<sup>4</sup> *Contes pour les enfants et la maison*. Collectés par les frères Grimm. Edités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, I, 16. La version allemande ne donne pas la même onomatopée: «*Aber was half es ihm, daß er ihr sein Quak, Quak so laut nachschriehe, als er konnte!*».

<sup>5</sup> G. Sand, *Contes d'une grand-mère*, 1<sup>ère</sup> série. Texte établi, présenté et annoté par Ph. Berthier, Meylan, Les Editions de l'Aurore, 1982, 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 114. Je souligne.

<sup>7</sup> Le terme est employé par la jeune Marguerite: «[...] ce rêve ou cette vision est peut-être, à mon insu, ce qu'on appelle une réminiscence [...]» (p. 114).

<sup>8</sup> «G. Sand forge plaisamment Ranaïde (sur le modèle Danaos/Danaïde) d'après le nom d'un ancêtre mythique qui serait Rana (grenouille, en latin)». Ph. Berthier, *op. cit.*, p. 303. C'est encore Ph. Berthier qui souligne l'analogie onomastique lorsqu'il évoque «le coup d'épée que Rolando (bien entendu *furioso*) inflige à son épouse». *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> «La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf», livre I, Fable 3.

la chute proposée par le fabuliste ne coïncide qu'imparfaitement avec le dénouement supposé du conte imaginé par Madame Yolande, la grand-mère de Margot:

Alors ton dénouement est un souvenir de la fable que je te faisais apprendre en même temps, car, pour mon compte, je n'ai jamais eu la peine de terminer mon histoire. Tu étais toujours endormie avant la fin. (115)

Cet inachèvement du conte pourrait souligner la flexibilité liée à ses possibles réécritures, principe et sujet de *La Reine Coax*, que l'on est en droit de considérer à cet égard comme une sorte de laboratoire.

C'est donc moins au miroir de la fable, dont la leçon ne correspond guère à l'essence du récit qui nous est conté, qu'à celui du conte merveilleux, qu'il faut relire cette histoire. Du reste cette grenouille qui «enfle», sans être pour autant tout à fait celle de La Fontaine (intertexte postiche), évoque une autre «réminiscence» présente à l'horizon de l'imagination de l'écrivain: le conte de Madame d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*. Dans ce récit, la colère de la Duchesse Grognon, «une vieille fille affreuse en tout point», se traduit en effet de la façon suivante: «la gorge lui enfla, elle ne pouvait prononcer une parole»<sup>10</sup>. Or on sait l'importance de ce conte pour la romancière qui se rappelle, dans *Histoire de ma vie*, son bonheur quand sa mère lui avait «raconté pour la dixième fois le charmant conte de Gracieuse et Percinet»<sup>11</sup>. Et plus tard de nouveau:

Je trouvai à Nohant les contes de madame d'Aulnoy et de Perrault dans une vieille édition qui a fait mes délices pendant cinq ou six années. [...] Je ne les ai jamais relus depuis, mais je pourrais tous les raconter d'un bout à l'autre, et je ne crois pas que rien puisse être comparé dans la suite de notre vie intellectuelle à ces premières jouissances de l'imagination. (643)

Sand en a d'ailleurs proposé une réécriture explicite dans son petit roman *Teverino*<sup>12</sup>. Dans ce contexte, on est en droit de penser que le verbe «enfler» renvoie bien plutôt à Madame d'Aulnoy qu'à La Fontaine. La citation masque le véritable hypotexte, comme le laisse entendre la modalité interrogative.

## 1. La circulation des grenouilles ou l'écheveau des intertextes

*La Reine Coax* s'ouvre sur un déplacement: l'eau venant à manquer dans les douves du château, «beaucoup de grenouilles, de salamandres, de lézards d'eau et d'autres petites bêtes qui vivaient dans ces herbes moururent» (90), de sorte que Marguerite décide d'assécher les fossés et de les transformer en jardins, ce qui occasionnera un transfert: «une rigole bien propre», «un gentil ruisseau» s'échappe des bassins qu'elle a fait construire et traverse la campagne pour aboutir à une «rivière» puis à «un marécage assez étendu» où s'est établie la grenouille éponyme (93). Ce dispositif, qui coïncide avec la structure énonciative du conte, puisque l'histoire se dédouble à la faveur de ce déplacement, la reine

<sup>10</sup> Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, Paris, Gallimard, Folio, «Gracieuse et Percinet», p. 58.

<sup>11</sup> *Histoire de ma vie*, Paris, Quarto Gallimard, édition établie, présentée et annotée par Martine Reid, 2004, (II, 12), p. 587.

<sup>12</sup> G. Sand, *Teverino*, Paris, Babel, édition établie par M. Reid, 2003.

Coax racontant ses propres aventures à la jeune fille dans ce nouveau cadre, fait signe vers l'imbrication parfois tortueuse des différents intertextes.

S'il n'y a de grenouille à proprement parler que dans le conte de Grimm, nous avons vu que la vilaine duchesse Grognon de Madame d'Aulnoy, avec son «visage épouvantablement gros, et couvert de boutons» (49), pouvait être considérée comme un avatar du batracien, en particulier grâce au syntagme «la gorge lui enfla», qui souligne une évidente analogie physique, permettant ainsi de tisser un réseau de références de La Fontaine à George Sand. Mais surtout, Grognon se présente comme un être des profondeurs, annonçant par là le conte de Grimm. Elle choisit en effet d'accueillir le roi, père de la princesse Gracieuse, dans «une grande cave bien voûtée, fort propre, où elle le pria de descendre» (50), au prétexte que c'est «l'endroit le plus frais de la maison». Ce tropisme pour les lieux sombres, frais et humides se confirme lorsqu'elle essaie, à plusieurs reprises, d'y enfermer Gracieuse, au sens métaphorique comme au sens propre. Elle fait d'abord croire au roi que sa fille «s'est pendue dans la cave» (64), puis imagine un dispositif macabre: «Elle fit faire un grand trou dans le jardin, aussi profond qu'un puits» (72), pour y pousser et y enfermer la princesse. Ce puits sera central dans le récit des *Contes pour les enfants et la maison*, où il devient le lieu symbolique par où se tisse le lien entre la fille du roi et la grenouille. C'est en effet dans un «puits profond, si profond qu'on ne pouvait en voir le fond» que sa balle disparaît<sup>13</sup> et c'est là qu'elle aperçoit «une grenouille qui sortait de l'eau sa grosse tête hideuse» et que celle-ci lui propose de «descendre au fonds du puits et aller chercher la balle en or»<sup>14</sup>. Ce réseau qui associe les profondeurs à l'eau sombre et mortifère se retrouve sous une autre forme dans *La Reine Coax*. Là, point de puits, mais des douves et des marécages, lieu de rencontre toujours privilégié de la jeune fille et de l'animal. La sécheresse qui sévit à l'ouverture du conte est «cause que la boue fut comme empoisonnée, répandit une vilaine odeur de marécage, et fit venir la fièvre dans le château et dans les environs» (90). Cette boue fétide transforme les fossés du château, jadis remplis par les eaux «abondantes et claires» (91), en un espace «malsain et dangereux» (91), menaçant, tout comme le sont la cave ou le puits. Enfin, le mouvement descendant qui caractérise ces récits est clairement repris dans le conte sandien: la reine des grenouilles «plong[e] au plus profond de l'eau» pour y entraîner Marguerite à sa suite, action tout aussi lourde de menaces que celle de son prédécesseur amoureux des profondeurs: le roi-grenouille «mit la tête sous l'eau» et «descendit au fond»<sup>15</sup>.

C'est à n'en pas douter en raison de cette connexion secrète avec les eaux cloacales que les grenouilles et leurs avatars se présentent peu ou prou comme des monstres. Le terme est explicite chez Madame d'Aulnoy, où l'animalité n'est qu'implicite. Le nom de la duchesse Grognon il est vrai évoque plutôt quelque animal thériomorphe, mais le bref portrait qui en est donné prend une tout autre direction: «sa bouche était si grande, qu'on eût dit qu'elle voulait manger tout le monde; mais comme elle n'avait point de dents, on ne la craignait pas» (49). «L'affreuse Grognon», aussi mauvaise que

<sup>13</sup> *Contes pour les enfants et la maison*, op. cit., p. 15.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 16. B. Bettelheim signale l'existence d'un «conte similaire» dans *Complaynt of Scotland*, en 1549, ayant pour titre «Le Puits du monde». *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 2012, p. 422.

<sup>15</sup> *Contes pour les enfants et la maison*, op. cit., p. 16.

laide, suscite l'effroi et le dégoût<sup>16</sup>, indice d'un substrat libidinal répulsif plus ou moins latent, comme l'explique Bruno Bettelheim. Ce dégoût qui confine à l'angoisse est particulièrement net dans le conte de Grimm. Le roi-grenouille, «cette chose», est une «vilaine grenouille» et la réaction de la fille du roi, qui la refuse pour compagnon, est on ne peut plus explicite: «elle avait peur de la grenouille toute froide qu'elle n'osait pas toucher»<sup>17</sup>. Il en va différemment dans *la Reine Coax*, où semble s'introduire un paradoxe: d'abord parce que la symétrie beauté/bonté (et inversement laideur/méchanceté) est rompue, ensuite parce que la grenouille devient une figure complexe, dont les traits se répartissent sur plusieurs personnages. Le portrait de Marguerite hérite des composantes dysphoriques du type batracien: «point du tout jolie», à l'inverse des filles de roi et princesses en tout genre, «elle avait le nez trop court, les yeux trop ronds, la bouche trop grande» (90), ce qui rend compte de son appellation de «grenouillette»<sup>18</sup> (103). A l'inverse, la reine Coax est «une superbe grenouille verte tigrée de noir, mais si grosse, si grosse, qu'elle [Margot] n'en avait jamais vu de pareille, et qu'elle en eut peur» (95). Si la chétive grenouillette a peur de la «superbe grenouille», c'est à n'en pas douter parce que cette dernière est investie d'une charge libidinale particulièrement répugnante, et ce qui frappe ici est le rétablissement de l'archétypologie que le récit semblait avoir compromise. Quoique belle, Coax est terrifiante. Elle s'inscrit bien par là dans la lignée des batraciens menaçants dont elle procède et la distance n'est peut-être pas si grande, comme on le verra, entre la fille du roi belle comme le soleil chez Grimm, et la chagrine Margot.

Mais les fluctuations et inversions se démultiplient, d'une grenouille à l'autre. C'est d'abord un transfert du masculin au féminin qui s'opère entre «Le Roi-grenouille» et *La Reine Coax*, point que développe S. Bernard-Griffiths<sup>19</sup>. Mais il se complique d'un transfert dans les liens de parenté, les rôles du père et de la mère s'inversant d'un conte à l'autre. Selon B. Bettelheim, les contes relevant du thème du «fiancé-animal», au nombre desquels il mentionne «Le Roi-grenouille», se caractérisent par la primauté de la figure paternelle: «c'est le père qui favorise la rencontre de l'héroïne et de la Bête; elle se joint à lui par amour ou pour obéir à son père; apparemment, la mère ne joue aucun rôle important»<sup>20</sup>. La réécriture à laquelle procède G. Sand retourne ce schéma traditionnel, non sans conséquences et ce, de plusieurs façons, peut-être par le truchement du conte de Madame d'Aulnoy. Si en effet le père garde son omnipotence dans *Gracieuse et Percinet*, la «Bête» à laquelle il livre sa fille est une «marâtre» répugnante et grotesque et non point un prince momentanément métamorphosé. Celle-ci, qui usurpe la place de la mère dans la couche du père, exige d'avoir un ascendant total sur la

<sup>16</sup> «Quel moyen de la voir dans ces beaux lits que la reine ma bonne mère avait si délicatement brodés de ses mains? Quel moyen de caresser une magote qui voudrait m'avoir donné la mort?», se désespère Gracieuse.

<sup>17</sup> *Contes pour les enfants et la maison*, op. cit., p. 17.

<sup>18</sup> «Je ne suis qu'une grenouillette, vous me l'avez dit souvent», rappelle-t-elle à sa grand-mère (p. 103). Voir encore: «Madame Yolande, qui avait été belle en son temps, disait parfois: –Quel dommage qu'une enfant si aimable et si intelligente ait la figure d'une petite grenouille!» (90).

<sup>19</sup> «Fées marginales dans les contes sandiens: *La Reine Coax*, *La Fée Poussière* et *La Fée aux gros yeux*. Pour une poétique de la magie comme déplacement», in *La Marginalité dans l'œuvre de George Sand*. Etudes réunies par P. Auraix-Jonchière, S. Bernard-Griffiths et M.-C. Levet, Clermont-Ferrand, PUBP, p. 377. Ce premier changement est du reste explicable par le genre grammatical: «der Frosch», en allemand.

<sup>20</sup> *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 417.

princesse: «je veux être maîtresse de votre fille, comme l'était sa mère» (51). Cette maîtrise aux accents sadiques est cependant cause de l'intervention de Percinet, «un page vêtu de satin vert, qui avait des plumes blanches et la plus belle tête du monde» (53). C'est lui qui, apparaissant à chaque épreuve imposée à Gracieuse pour lui venir en aide, tente de la convaincre de l'authenticité de son amour, le périple imposé à celle-ci se transformant en une initiation à l'issue de laquelle elle acceptera d'abandonner ses idéaux naïfs et de voir se convertir l'effroi de l'abyme en séduction de l'amour. Une fois ensevelie «au fond de la terre» par la méchante Grognon, Gracieuse –que son nom éloignait de toute trivialité mais aussi sans doute de tout contact avec les réalités charnelles– découvre le «château de Féerie» et accepte Percinet «pour époux»<sup>21</sup>. Dans «La Reine Coax» la féminité triomphe, comme c'est souvent le cas dans les réécritures sandiennes. Ici, point de père et une étrange répartition des rôles. Car si la grand-mère est figure tutélaire, elle ne favorise qu'indirectement la rencontre de Marguerite et de Coax *alias* Ranaïde, par l'intermédiaire, précisément, du conte qu'elle a autrefois narré à l'enfant. Or ce conte, inventé par l'aïeule et réinventé par la jeune fille, sert de révélateur. Mais les rôles s'avèrent étrangement complexes à l'intérieur de ce récit. La «reine Coax», comme son nom l'indique, elle aussi victime d'une métamorphose, mais que, différence notoire, elle s'est infligée à elle-même, revendique un lien de parenté avec Marguerite: «Je suis une de tes aïeules, non pas directe, je suis la trisaïeule de la trisaïeule de ta tante madame de Puypercé, mère de ton cousin le colonel» (105). Voici donc le pôle maternel, prétendument absent du type de conte dont semble s'inspirer G. Sand, doublement renforcé. On ne s'étonnera pas de retrouver là une double polarité, répartie sur les personnages de la mère surpuissante et de la grand-mère, schéma récurrent dans l'univers sandien. Plus étonnante est la surdétermination maléfique dont est affectée la figure animale de la mère, magicienne victime de ses propres œuvres mais néanmoins prompte à entraîner la jeune Margot dans son sillage.

Un dispositif complexe, qui attribue la part belle à la féminité, fût-elle mortifère, témoigne donc de l'imbrication de «réminiscences», pour reprendre le mot de Sand. Cet ensemble, on l'a vu, procède d'une citation postiche, qui en appelle une autre, plus discrète mais plus efficace. Le récit s'appuie ainsi, dans sa dimension intertextuelle, sur trois citations parfois décalées, qui précisent les modalités de sa réécriture et dépassent la seule filiation du conte merveilleux.

## **2. La patte, résidu d'animalité: des *Métamorphoses* d'Apulée aux *Contes d'une grand-mère***

Dans le récit de G. Sand, la monstruosité répugnante du batracien, que Bruno Bettelheim associe à l'expérience de l'éveil à la sexualité, se concentre sur un élément corporel: la patte, qui donne à voir de façon plus globale une représentation abjecte du corps.

---

<sup>21</sup> De là à imaginer une complémentarité entre la couleur du bel habit vert du page et la hideuse Grognon, il n'y a qu'un pas. On remarque aussi l'harmonie de vert et de blanc, à laquelle fait écho le couple de Ranaïde (reine des grenouilles) et Rolando, finalement métamorphosé en cygne blanc dans *La Reine Coax*.

L'histoire de la reine Coax, autrefois Ranaïde, est celle d'une métamorphose qui tourne mal. Ranaïde, l'aïeule présumée de Margot, jadis belle jeune femme amoureuse douée du don de magie<sup>22</sup>, après s'être transformée en grenouille afin d'épier son mari, le prince Rolando, se laisse surprendre allongée sur son lit, sous sa forme animale. C'est la damoiselle de compagnie, Mélasie, qui la découvre ainsi:

A l'heure où l'on avait coutume de m'éveiller, Mélasie entra chez moi, et, voyant une grenouille aussi grande que moi étendue sur mon lit, elle eut une telle peur qu'elle ne put dire un mot ni seulement jeter un cri, ce qui fut cause que je ne m'éveillai pas. (106)

La scénographie ici proposée reconduit en l'inversant celle de la séquence centrale de l'histoire de Psyché et Cupidon telle qu'elle est relatée dans *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* d'Apulée. Soupçonnant son époux d'être un monstre, Psyché découvre nuitamment sa forme humaine à la lueur d'une lampe dont une goutte d'huile brûlante le réveille. Ici au contraire c'est au petit matin qu'un tiers (la servante) découvre la forme animale insoupçonnée de la princesse. Sans la réveiller, elle propage aussitôt la nouvelle. Ce rapprochement, qu'autorise la mention de Vénus dans le conte, et que corrobore un second épisode plus explicite qui sera exploité plus loin, se fonde sur l'exacte inversion des composantes de l'épisode, centré de part et d'autre sur la stupeur du témoin: lorsqu'elle découvre la beauté de l'Amour, Psyché, «stupéfaite d'un tel spectacle, incapable de reprendre ses esprits, défaillante, toute pâle, tremblante, se laissa tomber à genoux»<sup>23</sup>. Mais c'est l'agent de la découverte qui attire l'attention. Chez Apulée, la lampe, cause de l'éveil d'Amour et, partant, des épreuves infligées à Psyché, est qualifiée de «lampe audacieuse et téméraire, vile servante de l'amour»<sup>24</sup>. Damoiselle Mélasie joue de toute évidence le même rôle, dans une configuration inverse.

Mais c'est surtout dans la suite de l'épisode que se déploie l'analogie. En effet le prince Rolando alerté, «saisi d'horreur et de dégoût, [...] tira son épée et m'en porta un coup qui *trancha* une de mes pattes de devant» (106, je souligne), raconte Ranaïde. L'agression que Psyché méditait contre son époux prétendument monstrueux sur le conseil de ses sœurs devient effective dans le conte de G. Sand. Armée d'un «rasoir bien aiguisé» et de sa lampe, Psyché doit «*tranche[r]* sans hésiter l'endroit où la tête de ce serpent malfaisant s'attache à son cou»<sup>25</sup>. Le verbe permet d'articuler entre elles les deux séquences, dans un intéressant effet de miroir, qui met au centre de la réflexion les enjeux de la relation amoureuse, source de répulsion ou de puissante séduction, dans un cadre qui, de part et d'autre, est celui de l'initiation<sup>26</sup>. On l'a vu, la punition suprême de Margot dans *La Reine Coax* est d'être confrontée à la patte «froide et gluante» de la grenouille sur son visage. Or cette patte est précisément

<sup>22</sup> «On m'appelait Ranaïde. J'étais belle comme le soleil [...]. Mon père, qui s'occupait de magie, m'enseignait les sciences occultes, et comme j'avais beaucoup d'esprit, je devins si savante que je m'appropriai les plus rares secrets, entre autres celui des transformations» (105).

<sup>23</sup> Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Folio, trad. P. Grimal, 1985, livre V, p. 129.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 128. Je souligne.

<sup>26</sup> On peut voir dans la séquence de la métamorphose animale une autre «réminiscence», comme le démontre S. Bernard-Griffiths: «Sous l'intertexte patent du conte de Grimm affleure la résurgence discrète du mythe mélusinien auquel le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse rend hommage d'abord en 1872, dans l'article "Fée", l'année même de la publication de *La Reine Coax* [...]». *Art. cité*, p. 378.

l'emblème d'une sexualité mortifère. Car si la patte tranchée de la grenouille repousse tout aussitôt, elle reste obstinément à l'état de patte lorsque la princesse retrouve forme humaine:

Hélas! j'eus beau ajouter à la vertu du breuvage celles des paroles magiques les plus mystérieuses et me frotter avec les onguents les plus puissants, cette malheureuse main ne put repousser. Elle demeura à l'état de patte de grenouille. (107)

Cette patte<sup>27</sup> est objet de rejet: la princesse-grenouille Ranaïde doit se «dérober» aux «embrassements» de son époux «dans la crainte de lui laisser voir [sa] patte» (107).

Le lien avec Grimm n'est pas pour autant étranger à cette séquence: la mention du froid de la patte dans le conte sandien rappelle en effet le mouvement de recul de la fille du roi devant «la grenouille toute froide qu'elle n'osait pas toucher»<sup>28</sup>.

Mais il est une autre séquence, qui enrichit encore l'appareil intertextuel et manifeste de manière flagrante cette «*poétique de la différence*» qui caractérise l'écriture de la plupart des contes<sup>29</sup>, si l'on en croit Ute Heidmann.

### 3. La cassette interdite ou le tabou de la beauté: où il est question de *Faust*

A l'issue de son récit, la grenouille Ranaïde devenue «reine Coax» après avoir épousé Coax, «roi des grenouilles» (109), prie Margot de l'aider à recouvrer sa forme première («jeunesse», «beauté» et «rang d'être humain dans la création», 108) au bout de deux cents ans d'enchantement. Pour ce faire, elle doit lui procurer un «trésor», sa «parure enchantée», enfermée dans la chambre de dame Yolande, la grand-mère. Voici en quels termes elle présente ce qui s'apparente bel et bien à une épreuve:

[...] il existe chez vous un trésor inappréciable qui peut et doit me rendre tous mes charmes. C'est une parure enchantée, ma parure de noces, qui est dans une cassette de bois de cèdre, et que madame Yolande tient enfermée dans sa chambre, comme ce qu'il y a de plus rare et de plus précieux dans vos richesses de famille. [...] Sache une chose qui doit te décider, c'est que ces bijoux magiques ont le pouvoir de donner la beauté aux plus laides, et que, quand tu les auras portés au moins une heure, au lieu de ressembler à la grenouille que je suis, tu seras semblable à ce que j'étais, à ce que je vais redevenir, c'est-à-dire à la plus belle des femmes. (109)

Traverser la chambre de la grand-mère endormie et braver son regard si par malheur elle s'éveille n'est sans doute qu'un équivalent lointain du voyage aux Enfers que doit effectuer Psyché sur l'ordre de Vénus en guise d'ultime épreuve. Mais le dispositif énonciatif, la configuration narrative et la signification symbolique de l'objet de la quête sont analogues, bien que là encore inversés. Dans la *fabella* d'Apulée, Vénus donne une boîte à Psyché et lui intime l'ordre de se rendre chez Proserpine et de lui demander «ne serait-ce qu'un petit peu de [sa] beauté»<sup>30</sup>. La boîte de Vénus, censée contenir la

<sup>27</sup> On peut y voir l'équivalent inverse de la jambe de Cupidon à laquelle s'accroche désespérément Psyché lorsque celui-ci s'enfuit dans les airs: «Mais Psyché, au moment où il s'élevait dans les airs, avait saisi à deux mains sa jambe droite, et, suspendue en l'air, compagne lamentable de cette ascension, elle le suit jusque dans la région des nuages» (130).

<sup>28</sup> *Contes pour les enfants et la maison*, op. cit., p. 17.

<sup>29</sup> Voir par exemple sur ce point le chapitre 2 de l'ouvrage de J.-M. Adam et U. Heidmann *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain, Academia Bruylant, 2009, p. 48.

<sup>30</sup> Apulée, op. cit., p. 146.

beauté de Proserpine, est l'équivalent symbolique et textuel de la «cassette» aux bijoux magiques dans *La Reine Coax*. La corrélation «boîte (ou cassette)/beauté/magie» sert de pivot à la réécriture que propose G. Sand.<sup>31</sup>

S'il est probable que Sand puise ici dans ses souvenirs du texte d'Apulée, il est certain qu'elle se réfère par ailleurs au conte de Madame d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*, ce récit qu'elle pourrait, affirme-t-elle, «raconter d'un bout à l'autre». Car ce conte s'inscrit lui-même dans le sillage du texte d'Apulée: dans le «palais de Féerie», Gracieuse assiste à «un opéra», «les amours de Psyché et de Cupidon» (62); revenue au monde ordinaire, elle est soumise à une série d'épreuves par la duchesse Grognon, épreuves qui ne se démarquent que fort peu de celles qu'inflige Vénus à Psyché. Parmi ces épreuves, «une boîte» que la Princesse ne doit ouvrir sous aucun prétexte. Cette boîte toutefois ne contient pas la beauté, mais tout un univers gullivérisé et fantaisiste, un ensemble de petits personnages qui «commencent le plus joli bal que l'on ait jamais vu» (70)<sup>32</sup>.

La différence notoire est que, à Psyché comme à Gracieuse, la beauté est donnée en partage, ce qui n'est pas le cas de la jeune Margot, la «grenouillette». Mais à l'inverse de ses sœurs littéraires, soumises à un interdit, Marguerite est contrainte d'ouvrir la boîte pour la reine Coax. C'est là que vient se greffer un nouvel intertexte, exogène par rapport aux précédents, qui entraînent directement en résonance les uns avec les autres.

L'héroïne du conte en effet devait initialement s'appeler «Lisbetta», comme le signale B. Didier. Le prénom finalement retenu fait d'autant plus signe vers le *Faust* de Goethe que Marguerite se présente comme l'archétype de la jeune fille pure et innocente. C'est précisément pour cette raison que la reine Coax lui demande d'ouvrir la cassette: «Il faut qu'une bouche qui n'a jamais menti dise simplement: *Cassette, ouvre-toi!*» (110). La boîte de beauté de Vénus se transforme en cassette à bijoux, une cassette toute semblable à celle que Faust offre à Marguerite. Deux passages réécrivent clairement la séquence en s'appuyant non seulement sur le texte de Goethe, mais aussi et surtout sur sa transposition dans l'opéra de Gounod.

Lorsque Marguerite ouvre la cassette,

[i]l en sortit comme une flamme rouge, dont la grenouille ne parut point se soucier. Elle y plongea ses pattes et en tira un petit miroir encadré d'or, puis un collier d'émeraudes étincelantes montées à l'ancienne mode, des pendants d'oreille assortis, un bandeau et une ceinture de grosses perles fines avec des agrafes d'émeraudes. (110)

Quand la Marguerite de Goethe découvre la parure dans la cassette déposée dans l'armoire, elle se précipite devant le miroir, moment décisif à l'origine de sa transformation et de sa chute. Ici le miroir fait partie intégrante du dispositif de séduction, tout comme dans l'opéra<sup>33</sup>: le «petit miroir

<sup>31</sup> Dans *Les Métamorphoses*, Vénus fait en effet précéder ses ordres de cette remarque: «tu m'as l'air d'être une grande sorcière». *Ibid.*, p. 146.

<sup>32</sup> C'est d'ailleurs cet épisode que Sand reprend dans *Teverino*.

<sup>33</sup> L'opéra, sur un livret de J. Barbier et M. Carré, fut créé au théâtre lyrique le 19 mars 1859. G. Sand, qui a rencontré Gounod à Paris, admire son œuvre. Le 10 janvier 1852, elle envisage une création commune: «Quand ferons-nous un opéra? Cet été, j'espère» (G. Sand, *Correspondance*, éd. G. Lubin, Paris, Garnier, 1973, t. X, p. 638). Bien qu'elle s'éloigne

encadré d'or» fait le lien entre les bijoux précieux et le miroir que trouve Marguerite<sup>34</sup> chez Goethe, et il se présente comme l'agent opérateur de la transformation magique immédiate, comme chez Gounod. Les émeraudes quant à elles pourraient être l'équivalent artificiel et menaçant de la parure naturelle de Précieuse chez Madame d'Aulnoy: habillée «d'une robe verte à fond or», la princesse se pare d'une «légère couronne de roses et de jasmins, dont toutes les feuilles étaient d'émeraudes» (52). Le jeu des réminiscences crée à ce stade un entrelacement intertextuel qui déploie et redistribue le réseau des signifiants mais resserre le champ des signifiés. Car la première destinataire de la cassette est la grenouille qui s'abandonne, seconde citation décalée, à une folle parodie du grand air des bijoux. Dans l'opéra de Gounod, Marguerite s'enivre devant sa métamorphose, en des termes ici repris sur un mode grotesque par la reine Coax:

Mon éventail de plumes, où l'as-tu mis, malheureuse? Ah! je le tiens! et mes gants blancs... vite donc! mes gants parfumés! mon collier est mal agrafé, rattache-le donc, maladroite! Ô ciel! il me manque mon bouquet de mariée... ne serait-il pas dans la cassette? Regarde, retourne-la... Je le tiens, je le mets à ma ceinture, vois! le prodige s'accomplit. Vénus n'est qu'une maritorne auprès de moi. C'est moi, moi, la vraie Cythérée sortant des ondes sacrées. Il faut que je danse, j'ai des crampes dans les mollets; c'est la transformation qui s'opère. Oui, oui, la danse hâtera ma délivrance! Je sens revenir la grâce incomparable de mes mouvements, et le feu de l'éternelle jeunesse me monte au cerveau! Haptcha! voilà que j'éternue! haptcha! haptcha! (110-111)

L'abondance des interjections et des exclamatives évoque le rythme syncopé du discours de Marguerite chez Gounod<sup>35</sup>, et le texte prend au pied de la lettre le terme de «métamorphose» qu'emploie Marguerite. Nous suivons Philippe Berthier, pour qui la reine Coax, «grotesque Castafiore», est «l'image de ce que serait devenue Margot si elle avait succombé aux prestiges véreux de son faux soupirant»<sup>36</sup>.

Mais précisément, l'épisode réarticule les différents éléments qu'il emprunte à divers récits qui ont tous partie liée avec une initiation concernant le rapport à l'acte d'amour, dans sa double postulation. Coax en Vénus hideuse, échouant ridiculement dans sa métamorphose, fait bien une dernière tentative pour attirer Margot du côté des séductions abjectes: marquée du signe de la «patte

---

du musicien, elle le revoit le 18 avril 1859 et, le soir même, va voir *Faust* moins le prologue. (voir sur ce point G. Lubin, *Correspondance*, 1981, p. 432, n. 2 et l'Agenda.)

<sup>34</sup>

Si j'osais seulement  
Me parer un moment  
De ces pendants d'oreille!...  
[Elle des boucles d'oreilles de la cassette.]  
Voici tout justement,  
Au fond de la cassette,  
Un miroir! comment  
N'être pas coquette?  
[Elle se pare des boucles d'oreilles, se lève et se regarde dans le miroir.]  
*Faust*, Gounod, acte III, scène 6.

<sup>35</sup> Achevons la métamorphose! / Il me tarde encor d'essayer / Le bracelet et le collier. [Elle se pare du collier d'abord, puis du bracelet. –Se levant] Dieu! c'est comme une main qui sur mon bras se pose! / Ah! je ris de me voir / Si belle en ce miroir! / Est-ce toi, Marguerite? / Réponds-moi, réponds vite! –Non! non! –ce n'est plus toi! / Ce n'est plus ton visage! / C'est la fille d'un roi, / Qu'on salue au passage!... / Ah! s'il était ici!... / S'il me voyait ainsi! / Comme une demoiselle / Il me trouverait belle!... / Ah! s'il était ici!...

<sup>36</sup> Ph. Berthier, *Contes d'une grand-mère*, op. cit., p. 14.

froide et gluante» que la magicienne lui passe alors sur le visage, la jeune fille se transforme en grenouille. Il faudra l'intervention du cygne Névé, jadis prince de son état<sup>37</sup>, du côté de la blancheur, de l'ascension et de l'élévation des sentiments, pour la rendre à elle-même: «[...] mets vite ces bijoux qui te rendront ta figure première; mais n'essaie pas de devenir belle par la puissance des enchantements» (112).

L'intrication des références fait sens: il y a «reconfiguration»<sup>38</sup> des séquences et renouvellement de la leçon du conte. Leçon double en vérité. A la fin de l'aventure avec Ranaïde et Rolando, qui n'était peut-être qu'un rêve, Marguerite se voit d'un regard nouveau: «Son premier mouvement fut de courir à son miroir, et pour la première fois de sa vie elle se trouva très jolie, car elle avait sa figure ordinaire, seulement un peu fatiguée» (113). Leçon qui inverse les données de l'hypotexte faustien: c'est en elle-même, en son imperfection et sa simplicité, que cette Marguerite se retrouve avec bonheur dans le miroir. Cette reconnaissance de soi, qui résulte de la leçon prodiguée par le conte inclus, s'accompagne d'une partition symbolique forte, qui oppose l'image de sublimation glorieuse et triomphante au tableau d'une chair triste et mortifère: la grenouille, «cette criminelle magicienne», est «étendue sur le rivage, les pattes en l'air, le corps inerte et raidi par la mort» (112). Son corps, «grand comme celui d'une personne ordinaire, était d'un blanc mat et rugueux, et conservait les formes de la grenouille» (112). A cette éviction des pulsions libidinales correspond l'élévation du cygne, dans des termes qui ne laissent aucun doute sur sa signification –et appelleraient à vrai dire la convocation d'un dernier intertexte, le *Lohengrin* de Wagner: «Il déploya ses ailes et s'éleva dans le rayon du soleil. Marguerite, en le voyant planer dans les airs, crut reconnaître Névé avec son collier d'or, puis il lui sembla que c'était l'étoile du matin» (113). *La Reine Coax* s'achève cependant sur une seconde leçon, une fois réintégré le récit cadre et convoquée de nouveau la grand-mère, digne image de sa créatrice. Comme le précise Philippe Berthier, «faut-il croire qu'il s'agisse là d'un divorce radical et définitif entre corps et esprit? George Sand n'a rien d'une Cathare... Aucun angélisme chez elle. La fin du conte indique bien qu'à son heure, un homme viendra, dont la tendresse délicate saura guider la jeune fille vers la merveilleuse et nécessaire découverte du désir partagé»<sup>39</sup>.

Mais plus que la ou les leçons, ce qui importe ici est le vaste processus de reconfiguration des textes qui s'entrelacent pour proposer un conte novateur, réinventé, quoique riche «de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Le cygne blanc de Marguerite, Névé, s'avère l'ancien époux de Ranaïde, Rolando, changé par elle en animal pour que leurs destinées ne puissent plus se rencontrer.

<sup>38</sup> Terme que privilégie U. Heidmann.

<sup>39</sup> Ph. Berthier, *op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> J. Gracq, «Pourquoi la littérature respire mal», *Préférences, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1989, t. I, p. 864.