

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CONTE DE FÉES LITTÉRAIRE FÉMININ
DE LA FIN DU XVII^e SIÈCLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ESTHER BENUREAU

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement ma directrice de recherche, Madame Lucie Desjardins, Professeure à l'Université du Québec à Montréal, pour sa direction vigilante, sa disponibilité et sa bienveillance constante.

Mes remerciements vont également à Darin, mon mari, à qui je dois en grande partie l'accomplissement de ce travail par l'espoir et la confiance qu'il a su m'apporter.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance à ma mère et à mon père pour m'avoir guidée, encouragée et conseillée.

Merci enfin à ma sœur, à Stéphane et à Nicolas pour leur tendre soutien.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA NAISSANCE D'UN GENRE FÉMININ.....	8
1.1 L'accès des femmes à l'instruction et à l'écriture.....	8
1.1.1 Le débat sur l'instruction des femmes et les premiers salons.....	8
1.1.2 Les salons du XVII ^e siècle, un lieu de culture féminine.....	16
1.2 Le conte et les femmes-auteures.....	22
1.2.1 Naissance du genre.....	23
1.2.2 La question des sources.....	28
1.2.3 L'implication du conte et de l'écriture féminine dans la Querelle.....	30
CHAPITRE II	
UNE ESTHÉTIQUE MONDAINE.....	36
2.1 Une esthétique du divertissement.....	36
2.1.1 Les références mondaines.....	36
2.1.2 Le traitement du merveilleux.....	44
2.2 L'écriture romanesque du sentiment.....	51
2.2.1 L'amour en question.....	52
2.2.2 Le développement du sentiment.....	58

CHAPITRE III	
UNE RHÉTORIQUE FÉMININE.....	65
3.1 La visée éducative.....	65
3.1.1 La remise en question du merveilleux.....	65
3.1.2 Apologie de la connaissance et pédagogie féminine.....	69
3.1.3 Opacité de la morale.....	71
3.2 La dénonciation de l'hégémonie masculine.....	75
3.2.1 La critique du mariage.....	75
3.2.2 Le discrédit des figures de l'autorité masculine.....	78
3.2.3 La contestation d'une littérature de tradition masculine.....	80
3.3 Des revendications féminines.....	84
3.3.1 Les femmes de pouvoir.....	84
3.3.2 Apologie de l'écriture féminine.....	87
3.3.3 Légitimation du genre.....	91
CONCLUSION.....	96
BIBLIOGRAPHIE.....	101

RÉSUMÉ

En 1690, Madame d'Aulnoy fait paraître à Paris un roman intitulé *l'Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas*, dans lequel est inséré « L'Île de la Félicité », reconnu comme étant le premier conte de fées littéraire. À ce dernier succèdent bientôt d'autres contes de différents auteurs qui publient souvent leurs récits sous forme de recueils. Le conte de fées devient rapidement une mode qui s'épanouit dans les salons mondains et à la Cour tout au long de la dernière décennie du XVII^e siècle. L'histoire et la critique littéraires, jusqu'au début du XX^e siècle, n'ont souvent retenu de cette période le seul nom de Perrault. Pourtant, les contes de fées ont majoritairement été écrits par des femmes qui, sur fond de Querelle entre Anciens et Modernes, ont participé à la constitution d'un genre qui devient dès lors le support privilégié d'une écriture féminine en quête de reconnaissance. Nous aborderons ainsi les questions relatives à la place accordée à la femme-auteure sous l'Ancien régime, aux origines et à la formation du genre féerique, puis à l'esthétique et la rhétorique qui caractérisent l'écriture du conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle. À cette fin, nous étudierons un corpus constitué des œuvres de cinq conteuses : Mesdemoiselles Lhéritier (1664-1734), Bernard (1662-1712), de La Force (1650-1724) et de Mesdames d'Aulnoy (1650-1705) et de Murat (1670-1716), publiées durant la dernière décennie du XVII^e siècle.

Dans un premier chapitre, nous nous intéresserons aux conditions d'émergence de la femme-auteure dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Nous nous attacherons ensuite à comprendre la corrélation qui existe entre le genre féerique et l'écriture féminine. Nous tenterons alors de définir le conte et de déterminer son statut dans une littérature plus générale de fiction. Nous verrons enfin que le genre a été impliqué dans la Querelle des Anciens et des Modernes et a ainsi participé de l'accession des femmes à un statut d'écrivain.

L'examen des enjeux culturels et sociaux du genre permettra de comprendre, dans un deuxième chapitre, le projet esthétique de nos conteuses. Nous verrons notamment que le conte de fées s'inscrit dans une littérature de divertissement mondain. Nous montrerons par ailleurs comment notre groupe de conteuses, influencé par les grands romans de la génération antérieure des précieuses, s'adonnent, dans leurs récits, à une écriture romanesque du sentiment.

Notre troisième chapitre sera consacré à la rhétorique du conte de fées féminin de la dernière décennie du XVII^e siècle. Nous en interrogerons ainsi la valeur pédagogique en nous penchant plus précisément sur les questions relatives au merveilleux et aux moralités des contes. Nous montrerons ensuite comment l'argument de la morale, qui s'avère souvent injustifié, représente pour nos conteuses un moyen de déjouer la censure pour dénoncer une hégémonie masculine. L'étude de certaines figures telle que la fée permettra, par la suite, de comprendre les revendications féminines, d'ordre à la fois littéraire et social, qui sous-tendent l'écriture des contes de fées de la dernière décennie du XVII^e siècle.

Une telle étude permettra ainsi de déterminer en quoi la naissance d'un genre et d'une poésie propre aux conteuses de la fin du XVII^e siècle ont contribué à l'accès des femmes au statut d'écrivain.

Mots clés : Conte, femmes, genre littéraire, mondanité, poésie, XVII^e siècle.

INTRODUCTION

En 1690, Madame d'Aulnoy fait paraître à Paris un roman intitulé *l'Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas*¹. S'inscrivant dans une production déjà abondante de romans sentimentaux, très en vogue à l'époque, ce récit relate, de manière assez convenue, les aventures de deux jeunes gens dont les parents contrarient les amours. L'originalité de ce texte réside dans le fait que Madame d'Aulnoy y intègre le premier conte merveilleux littéraire, « L'Ile de la Félicité », annonçant ainsi le début d'un engouement collectif pour l'écriture du « conte de fées », phénomène littéraire avéré de la dernière décennie du XVII^e siècle.

Comme le remarque Jean-Paul Sermain dans son ouvrage *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, peu d'œuvres littéraires caractérisent la période qui correspond à la deuxième partie du règne de Louis XIV – de la Révocation de l'Edit de Nantes en 1685, à la mort du roi en 1715. Le conte apparaît comme le « seul mouvement littéraire nouveau² » de l'époque malgré l'attention soulevée, en 1699, par la publication des *Avantures de Télémaque*³, roman épique qui revêt toutefois une certaine similitude avec le conte puisque Fénelon y met la fiction au service de la pédagogie⁴.

Des premiers auteurs de contes de fées, à la fin du XVII^e siècle, l'histoire littéraire, n'a souvent, jusqu'au milieu du siècle dernier, retenu le seul nom de Perrault⁵. Celui-ci,

¹ Madame d'Aulnoy, *Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas*, Paris, L. Sevestre, 1690.

² Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris, Desjonquières, 2005, p. 30.

³ Fénelon, *Les Avantures de Télémaque*, Paris, Barbin, 1699.

⁴ Précepteur du Duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, Fénelon rédige, entre 1694 et 1696, *Les Avantures de Télémaque*, un roman éducatif d'inspiration épique. Publié contre la volonté de son auteur en 1699, l'ouvrage, qui dénonce l'autoritarisme de la monarchie, suscite la colère du roi et entraîne la disgrâce de Fénelon et son bannissement de la cour.

⁵ Les huit contes en prose de Charles Perrault connaîtront en effet un retentissement et une postérité exemplaires. Il s'agit de « La Belle au bois dormant », du « Petit Chaperon rouge », de « La Barbe-bleue », du « Maître-chat ou Le Chat-botté », des « Fées », de « Cendrillon ou La petite pantoufle de verre », de « Riquet à la houppe » et du « Petit Poucet », in *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*, Paris, Barbin, 1697.

jouissant de son prestige d'académicien, a occupé le devant de la scène littéraire de l'époque en faisant du conte une arme pour la Querelle des Anciens et des Modernes. L'entreprise d'inventaire que constitue *Le cabinet des fées*⁶, publié par le Chevalier de Mayer de 1785 à 1789, témoigne non seulement du succès éclatant du genre mais également d'un parti pris éditorial en faveur de Perrault. Hiérarchisant et organisant en 41 volumes près de cent ans de contes de fées, le Chevalier de Mayer accorde aux textes de ce dernier une place prépondérante dans une anthologie paradoxalement constituée d'une majorité de contes écrits par des femmes, contemporaines de Perrault, qui participent à la constitution du genre dont elles exploitent les ressources nouvelles.

Jusqu'au début du XVII^e siècle, rares sont les femmes qui prennent la plume. L'écriture féminine étant considérée comme une transgression des devoirs de modestie et de soumission traditionnellement imposés aux femmes, la plupart de leurs publications se font de manière anonyme. L'échec de la Fronde, au milieu du XVII^e siècle, engendre des circonstances favorables à l'émergence de la femme-auteure : l'aristocratie se détourne des valeurs héroïques viriles au profit d'une culture mondaine, dominée par des femmes issues de la noblesse et de la haute bourgeoisie. En marge d'une littérature savante réservée aux hommes, celles-ci s'essayent alors à la rédaction de genres mineurs tels que le portrait, la lettre ou le conte de fées qui, relevant d'une sociabilité mondaine, privilégient le plaisir et le divertissement et deviennent bientôt les supports privilégiés d'une écriture féminine en quête de reconnaissance.

Ce sont ces spécificités du conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle qu'il conviendra d'étudier ici à partir d'un corpus constitué par les contes de Mesdemoiselles Lhéritier, Bernard, de La Force et de Mesdames d'Aulnoy et de Murat. Nombre de ces contes furent originellement publiés en recueils et enchâssés dans des nouvelles, récits-cadres que les publications ultérieures omettront, détachant ainsi les contes de leur contexte narratif⁷. Ce parti pris éditorial, qui fut très longtemps en vigueur, prive d'une part de leur sens le conte et

⁶ Charles-Joseph de Mayer, *Le cabinet des fées ; ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux*, Charles-Joseph de Mayer et Charles-Georges-Thomas Garnier, Amsterdam et Genève, 1785-1789, 41 vol. in-8.

⁷ Sur les récits-cadres et leurs incidences sur l'étude des contes, voir Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Droz, Genève, 1998, p. 31-91 et Jean-Paul Sermain, « La face cachée du conte. Le recueil et l'encadrement », *Féeries* n° 1, 2004, p. 11-26.

la nouvelle-cadre, n'invitant plus chacun à être lu à la lumière de l'autre. La publication, dans la série « Bibliothèque des génies et des fées » dirigée par Nadine Jasmin, de trois volumes consacrés aux récits des conteuses de la fin du XVII^e siècle⁸, pallie les négligences éditoriales antérieures en reproduisant des textes conformes à ceux des éditions originales. Restituant l'encadrement et la disposition originels des contes, cette récente publication permet une étude plus rigoureuse du corpus et ouvre ainsi de nouvelles perspectives de recherches.

Comme le remarque Raymonde Robert dans l'introduction de son ouvrage, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, le genre féerique, « contaminé par le stéréotype qui l'associe au public enfantin⁹ », a longtemps été négligé par la critique littéraire. Les premières recherches portant sur le conte intègrent le XVII^e siècle français dans des études plus générales et sont entamées au début du XX^e siècle dans deux domaines différents : le folklore et la psychanalyse. Postulant que tous les contes s'organisent autour d'une même structure narrative, les folkloristes recensent des textes d'époques et d'origines géographiques diverses, qu'ils systématisent sous forme de catalogues¹⁰. Ils ouvrent ainsi la voie à l'analyse structurale de Propp dont la traduction, en 1970, de l'ouvrage *La morphologie du conte*¹¹, influence subséquentement le domaine de la narratologie. Les psychanalystes, quant à eux, voient dans les contes de fées l'expression organisée de fantasmes collectifs qui aideraient à la construction de la personnalité¹². Hormis l'œuvre, dans la première moitié du XX^e siècle, de Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la*

⁸ Nous nous référons à l'édition critique établie par Raymonde Robert pour l'analyse des contes de Mesdemoiselles Lhéritier, Bernard et de La Force : *Contes : Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil*, Paris, H. Champion, 2005. Les éditions critiques suivantes, établies respectivement par Nadine Jasmin et Geneviève Patard, serviront de référence pour les contes de Mesdames d'Aulnoy et de Murat : *Contes des fées ; suivis des Contes nouveaux, ou Les fées à la mode*, Paris, H. Champion, 2004 et *Contes*, Paris, H. Champion, 2006.

⁹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1981, p. 8-9.

¹⁰ Le premier catalogue international, commencé en 1910 fut augmenté et republié en 1961 : Antii Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale, a Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1961. Le catalogue des contes français, publié de 1976 à 1985, a récemment été réimprimé : Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

¹¹ Vladimir Propp, *La morphologie du conte* ; suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, Paris, Le Seuil, 1970.

¹² Pour une interprétation freudienne des contes de fées, voir Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, 1976. Pour une interprétation jungienne, voir les travaux de Marie-Louise von Franz, notamment *L'interprétation des contes de fées*, Paris, La fontaine de pierre, 1978.

*fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*¹³, la plupart des études concernant plus précisément le conte du XVII^e siècle se sont portées sur Perrault dont le recueil, *Histoires ou Contes du temps passé*, a connu, on le sait, une immense fortune littéraire¹⁴.

La critique a redécouvert, depuis une vingtaine d'années, les œuvres de conteuses contemporaines de Perrault. Madame d'Aulnoy, la plus productive de toutes, a récemment fait l'objet de plusieurs monographies¹⁵. Les études portant sur les autres conteuses se font surtout dans une visée féministe¹⁶. Si Jacques Barchilon entreprend, dans *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*¹⁷, un examen du conte de fées littéraire, il ne fait que ponctuellement cas de son caractère historique. Seule Raymonde Robert, dans son ouvrage toujours considéré par la critique comme l'un des plus importants sur le genre féerique, considère l'apparition des premiers contes dans un contexte social lié à une mode féminine et mondaine. L'auteure, qui s'attarde sur la question des sources omise par Jacques Barchilon, néglige cependant une compréhension esthétique ou morale des contes.

Procédant à partir d'un corpus comprenant les œuvres de cinq conteuses de la fin du XVII^e siècle, nous aborderons conjointement ces questions relatives aux origines et à la formation du genre, à l'esthétique qui en sous-tend l'écriture et à la morale, comprise dans une étude plus générale sur la rhétorique des contes féminins. Nous tenterons de montrer comment des femmes, auxquelles tout droit à l'instruction a longtemps été dénié, s'imposent comme auteures en adaptant un matériau populaire oral pour en faire un genre littéraire, le

¹³ Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées, (1685-1700)*, Paris, H. Champion, 1928.

¹⁴ Nous pensons notamment aux études que Marc Soriano a effectué sur le conteur : Marc Soriano, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁵ Il s'agit des œuvres d'Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, op. cit.* ; de Marie-Agnès Thirard, *Les contes de fées de Madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 1998 et de Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, H. Champion, 2002.

¹⁶ Voir surtout Carl Lewis Seifert, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715 : nostalgic Utopias*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; Patricia Hannon, *Fabulous Identities : Women's Fairy Tales in seventeenth-century France*, Amsterdam, Rodopi, 1998, et Sophie Raynard, *La seconde préciosité : floraison de conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, G. Narr, 2002.

¹⁷ Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, H. Champion, 1975.

conte de fées, qu'elles investissent d'une esthétique mondaine qui leur est propre. Cette question conduit d'abord à envisager la place accordée à la femme-auteure sous l'Ancien régime. Elle relève également d'une étude sur la théorie des genres, sur la poétique et la rhétorique qui définissent l'ensemble des œuvres des conteuses.

Nous nous attacherons, dans le premier chapitre de notre étude, à rendre compte des conditions d'émergence de la femme-auteure dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Privilégiant une approche socio-historique, nous nous appuierons en partie sur les travaux d'Évelyne Berriot-Salvadore¹⁸ pour appréhender l'image dépréciative des femmes véhiculée par les élites de la Renaissance, image justifiant leur inhabilité à recevoir toute forme d'instruction. L'ouvrage de Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime*¹⁹, contribuera ensuite à retracer les modalités de l'accès des femmes à l'instruction et à l'écriture. Nous verrons ainsi comment la Fronde suscite l'abandon des valeurs héroïques au profit de nouvelles préoccupations intellectuelles. À l'aide des ouvrages d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*²⁰, et de Myriam Maitre, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*²¹, nous montrerons comment, notamment avec la mode des salons mondains, s'instaure dans cette seconde moitié du XVII^e siècle, un climat favorable à l'émergence de la femme-auteure.

Partant de la constatation que les contes de fées de la fin du XVII^e siècle ont majoritairement été écrits par des femmes, nous nous attacherons ensuite à comprendre la corrélation qui existe entre le genre et l'écriture féminine. Nous nous pencherons sur la définition que les premiers auteurs de contes donnent du genre²² et tâcherons, en nous appuyant sur l'étude d'Aurélia Gaillard, *Fables, mythes et contes. L'esthétique de la fable et*

¹⁸ Évelyne Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, H. Champion, 1993 et *Les femmes dans la société française à la Renaissance*, Genève, Droz, 1990.

¹⁹ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime*, Paris, H. Champion, 1993.

²⁰ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.

²¹ Myriam Maitre, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 1999.

²² Nous étudierons plus particulièrement les textes suivants : Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Mme D. G*** », *Contes, op. cit.*, p. 35-41, et Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris, J-B. Coignard, 1688-1697. L'édition suivante servira de référence : Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, München, Eidos Verlag, 1964.

*du fabuleux (1600-1724)*²³, de déterminer le statut du conte dans la littérature de fiction. La question relative aux sources des contes sera envisagée afin de démontrer comment, à partir d'un matériau populaire de tradition orale, nos conteuses élaborent des récits détachés des modèles antiques, dont la connaissance est alors réservée aux hommes qui seuls bénéficient de l'instruction nécessaire à leur compréhension. Cette dernière observation nous amènera enfin à souligner la part prise par le conte dans la Querelle des Anciens et des Modernes qui favorise l'accession des femmes à un statut d'écrivain.

Le deuxième chapitre de notre étude sera consacré à la poétique du conte de fées féminin de la dernière décennie du XVII^e siècle. L'examen des enjeux culturels et sociaux du genre permettra ainsi d'en comprendre le projet esthétique. Nous verrons notamment que les contes de fées féminins s'inscrivent avant tout dans une littérature de divertissement mondain. Nous attirerons l'attention sur l'aspect ludique du genre qui, procédant d'une tradition orale populaire, se modèle sur les conversations de salons. Rejoignant l'interprétation proposée par Raymonde Robert²⁴, nous montrerons que les contes sont le reflet d'une vie élitaires mondaine du XVII^e siècle, que les auteures, par l'emploi qu'elles font du merveilleux, se complaisent à exalter. Enfin, à la suite de Jean-Paul Sermain qui, dans son récent ouvrage, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*²⁵, établit une réciprocité entre conte et roman, nous verrons comment nos conteuses, influencées par la génération antérieure des Précieuses, s'adonnent à une écriture romanesque du sentiment. La question de l'amour, qui s'inscrit dans le débat philosophique et littéraire du XVII^e siècle entre raison et passion, devient ainsi le thème majeur du conte de fées qui emprunte volontiers aux grands romans précieux leur casuistique amoureuse et leur complexité narrative.

Si le conte de fées féminin de l'époque classique se caractérise en partie par des emprunts faits aux Précieuses ou au folklore, il se définit également par son propos qui est d'instruire de manière ludique. Nous étudierons tout d'abord, dans un troisième chapitre, la question du merveilleux. Nous montrerons en quoi l'expression de Mary Elisabeth Storer, « merveilleux rationnel », qualifie la féerie des contes de notre corpus, et verrons comment

²³ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes et contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1600-1724)*, Paris, H. Champion, 1996.

²⁴ Voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., deuxième partie : « Interprétation du phénomène », p. 285-455.

²⁵ Jean-Paul Sermain, « Conte et roman ». Chap. in *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 63-86.

ces derniers font l'éloge des vertus du savoir. Nous nous interrogerons ensuite, après examen de leur moralité, sur la valeur pédagogique des contes. Nous verrons, notamment grâce à l'ouvrage de Nadine Jasmin²⁶, comment l'argument de la morale, qui s'avère souvent injustifié, représente pour nos conteuses un moyen de déjouer la censure afin de dénoncer une hégémonie masculine. À partir de l'analyse des « Enchantements de l'éloquence » de Mademoiselle Lhéritier effectuée par Marc Fumaroli dans son essai « Les enchantements de l'éloquence : *Les fées* de Charles Perrault ou De la littérature²⁷ », nous étudierons enfin comment les conteuses procèdent à l'apologie d'une écriture féminine et à la légitimation du conte, genre qui la sous-tend.

Notre travail, qui se situera au carrefour d'une analyse socio-historique, poétique et rhétorique du conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle, posera essentiellement la question de la place accordée à la femme-auteure sous l'Ancien régime. Il ne s'agira nullement de comparer, dans une visée féministe, les contes de fées masculins, comme ceux de Perrault, aux contes féminins, mais plutôt d'étudier en quoi la naissance d'un genre a été grandement redevable à un groupe de femmes dont la poétique est devenue le support de revendications à la fois littéraires et sociales.

²⁶ Nadine Jasmin, « La question féminine ». Ch. in *Naissance du conte féminin, op. cit.*, p. 347-418.

²⁷ Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence : *Les fées* de Charles Perrault ou De la littérature ». In *Le statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou*, p. 153-186, Genève, Droz, 1982.

CHAPITRE I

LA NAISSANCE D'UN GENRE FÉMININ

Nous nous attacherons, dans ce premier chapitre, à identifier les circonstances qui, à la fin du XVII^e siècle, ont déterminé la naissance du conte de fées littéraire. La plupart des contes, parus en grand nombre à cette époque, ont été écrits par des femmes. Or, avant la période qui nous occupe, celles-ci, ne bénéficiant pas de l'instruction réservée aux hommes, n'exercent qu'une influence limitée dans le domaine littéraire. Si le conte semble avoir contribué à l'avènement des femmes-auteurs, il leur doit parallèlement sa définition en tant que genre. Comprendre les modalités de la naissance du conte revient donc à appréhender la corrélation qui existe entre le genre et l'écriture féminine. Pour ce faire, nous étudierons tout d'abord la question de l'accès des femmes à l'instruction et à l'écriture puis nous verrons comment, à partir d'un matériau populaire de tradition orale, les femmes définissent et instaurent un nouveau genre littéraire, le conte de fées, genre qui participe de leur obtention d'un statut d'écrivain.

1.1 L'accès des femmes à l'instruction et à l'écriture

1.1.1 Le débat sur l'instruction des femmes et les premiers salons

La question de l'accès des femmes au savoir a fortement agité les esprits du XVII^e siècle français²⁸. Comme le souligne Linda Timmermans : « de 1580 environ, jusque vers

²⁸ Voir Gustave Reynier, *La femme au XVII^e siècle, ses ennemis et ses défenseurs*, Paris, Plon, 1933 et Maïté Albistur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Des femmes, 1977.

1625, règne un climat de franche misogynie²⁹ ». Certains auteurs, partisans des femmes, leur reconnaissent depuis la Renaissance un droit à l'instruction. Cependant, les écrits misogynes connaissent un essor prodigieux depuis la fin du XVI^e siècle³⁰. L'on y dénigre le mariage, l'on puise dans un vieux fond gaulois les lieux communs attribués aux femmes : l'accent est mis sur les vices inhérents à leur sexe, sottise et méchanceté qui sont les conséquences de la nature bestiale d'un être que l'on juge dépourvu de raison, donc inapte à l'apprentissage. La misogynie est un jeu littéraire dont les formes ont très tôt été fixées : le Moyen Âge, par exemple, voit fleurir, parallèlement à l'image féminine de « la Belle » véhiculée par une certaine littérature courtoise, nombre de fabliaux misogynes où la femme, envisagée dans sa nature bestiale, n'est inventive qu'au profit du Mal³¹.

Cette représentation littéraire de la femme, à la fois maléfique et stupide, atteste d'une longue tradition qui s'appuie sur les propos théologiques et médicaux qui ont cours depuis l'Antiquité³². En effet, le postulat d'une nature féminine défectueuse par essence prend ses racines dans la théorie des humeurs, attestée depuis l'Antiquité et qui prédomine dans l'analyse de l'équilibre du corps humain jusqu'à l'avènement de la médecine physiologique au XIX^e siècle. Systématisée par le médecin Claude Galien, cette théorie repose sur la définition de tempéraments humains en fonction de la prédominance des humeurs corporelles. De ce fait, le caractère froid et humide de la femme serait cause de sa perfidie et de sa pusillanimité et expliquerait sa déficience physiologique par rapport à l'homme, doté lui d'un caractère bilieux, c'est-à-dire chaud et sec. En 1586, Giambattista Della Porta publie à Naples *De humana physiognomonia*³³, ouvrage dans lequel il reprend à la fois la théorie des humeurs de Galien et la méthode zoologique de la physiognomonie

²⁹ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 240.

³⁰ Nous pensons notamment à Boileau, *Satires du sieur D****, Paris, Barbin, 1666-1668 ; ou à Ferville, *La méchanceté des femmes*, Paris, Rocolet, 1618.

³¹ Voir l'étude de Théodore Lee Neff, *La satire des femmes dans la poésie lyrique française du Moyen Âge* [1900], Genève, Slatkine, 1974.

³² Nous nous référons principalement ici aux travaux d'Évelyne Berriot-Salvadore, « Le discours de la médecine et de la science », in *Histoire des femmes en Occident*, vol. 3, Paris, Plon, 1991, p. 359-395 ; *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, op. cit. et *Les femmes dans la société française à la Renaissance*, op. cit.

³³ Giambattista Della Porta, « De humane physiognomonia », reproduction en fac-similé de l'édition de 1586 publié à Sorrente par G. Cacchio, in *Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque interuniversitaire de Lille*, Paris, Lœuillet, 1990.

antique³⁴, pseudo science définie comme la connaissance du caractère humain par l'examen des formes et des attitudes du corps. De la physiognomonie antique, Della Porta retient la méthode zoologique qu'il définit comme suit :

Chaque espèce d'animaux a sa figure correspondant à ses propriétés et à ses passions ; les éléments de ces figures se retrouvent chez l'homme ; l'homme qui possède les mêmes traits a, par conséquent, un caractère analogue³⁵.

Fidèle au *Traité de physiognomonie* de l'Anonyme latin, l'auteur distingue les types féminins et masculins qu'il illustre par le rapprochement de l'homme et du lion, du léopard ou de la panthère et de la femme³⁶. La figure du lion représentant force et magnanimité, celle de la panthère révélant l'essence perfide de la femme. Le docteur espagnol Juan Huarte, expose en 1575 une théorie similaire dans l'*Examen des esprits pour les sciences*³⁷, ouvrage dans lequel il justifie l'inadaptation des femmes à l'étude par leurs caractéristiques physiologiques. Ces traités du XVI^e siècle qui fondent leurs principes sur l'influence du physiologique sur le psychologique, feront l'objet de nombreuses traductions et rééditions. C'est ainsi qu'en 1659, le médecin français Marin Cureau de La Chambre s'en inspire largement dans son *Art de connoistre les hommes* pour affirmer que : « la Femme est Froide & humide pour la fin que la Nature s'est proposée³⁸ ». Et, ajoute-t-il, c'est :

[...] parce qu'elle est froide il faut qu'elle soit Foible & en suite, Timide, Pusillanime, Soupçonneuse, Deffiante, Rusée, Dissimulée, Flateuse, Menteuse, aysée

³⁴ Sur les fondements de la physiognomonie, nous consulterons le premier chapitre de l'ouvrage de Lucie Desjardins, *Le corps parlant. Savoirs et représentations des passions au XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2001 et l'introduction de Jacques André à l'Anonyme latin, *Traité de physiognomonie*, Paris, Belles Lettres, 1981, p.24-31. Sur la méthode zoologique de la physiognomonie, voir Jurgis Baltrusaitis, « Physiognomonie animale ». Ch. in *Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1995.

³⁵ Introduction de Della Porta au traité *De humana physiognomonia*, citée par Jurgis Baltrusaitis, « Physiognomonie animale », *loc. cit.*, p. 13.

³⁶ L'Anonyme latin représente en effet le léopard comme un caractère féminin et le qualifie de « perfide » et « cruel » alors que le lion, caractère masculin, est « courageux », « noble » et « sage ». Anonyme latin, *Traité de physiognomonie*, *op. cit.*, p. 46 et 51.

³⁷ Juan Huarte, *Examen des esprits pour les sciences* [*Examen de ingenios para las ciencias*, 1575], l'édition de 1575 est traduite en français moderne par J-B. Etcharren, Biarritz, Atlantica, 2000. Voir également l'article de Jean Molino « L'éducation vue à travers l'*Examen des esprits* », in *Le XVII^e siècle et l'éducation*, Marseille, « Marseille », 1972, p. 105-115.

³⁸ Marin Cureau de La Chambre, *L'art de connoistre les hommes. Première partie, où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science*, Paris, Rocolet, 1659, p. 47. En italique dans le texte.

à offenser, Vindicative, Cruelle en ses vengeances, Iniuste, Auare, Ingrate, Superstitieuse. Et parce qu'elle est humide il faut aussi qu'elle soit Mobile, Legere, Infidelle, Impatiente, facile à persuader, Pitoyable, Babillarde³⁹.

Marin Cureau de La Chambre, comme ses prédécesseurs, met l'accent sur les défauts inhérents au sexe féminin : leur fourberie, leur malveillance, leur inhabilité à raisonner. De même, selon la tradition judéo-chrétienne qui impute les conséquences de la faute originelle au sexe féminin, les théologiens du Moyen Âge définissent la femme comme un être principalement attaché aux plaisirs des sens – *sensualitas* – contrairement au sexe masculin qui, lui, serait dominé par l'intellect – *ratio*. Dépourvue de raison, la femme est alors associée à la stupidité, ce qui lui ôte tout espoir d'envisager une quelconque éducation. Étant de plus, selon la Bible, conçue à partir du corps masculin, la femme est définie par les hommes d'Église, de science et de loi, comme intellectuellement et physiologiquement inférieure à l'homme, ce qui justifie sa soumission à celui-ci. La question d'une quelconque habileté intellectuelle qui pourrait être attribuée aux femmes apparaît alors souvent comme une préoccupation subordonnée à leur devoir de vertu.

C'est au XV^e siècle que naît le débat sur l'instruction des femmes avec l'apparition d'un nouveau genre littéraire « féministe », celui du discours sur la supériorité des femmes⁴⁰ codifié par Christine de Pizan dans son ouvrage *La cité des dames*⁴¹, par Martin Le Franc dans *Le champion des dames*⁴² et par Henri Corneille Agrippa dans son *Traité de l'excellence de la femme*⁴³. Niant à la fois le préjugé d'une infériorité intellectuelle des femmes qui les maintient dans l'ignorance et les arguments qui anticipent l'accès au pouvoir des femmes instruites⁴⁴, ces partisans des femmes fondent leur argumentation sur l'égalité d'aptitude des

³⁹ *Id.*, p. 50. En italique dans le texte.

⁴⁰ Pour une étude du discours sur la supériorité des femmes, voir Marc Angenot, *Les champions des femmes : examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977.

⁴¹ Christine de Pizan, *La cité des dames* [1404-1405], trad. et introd. par Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1986.

⁴² Martin Le Franc, *Le champion des dames* [écrit entre 1440 et 1442], Paris, H. Champion, 1999.

⁴³ Henri Corneille Agrippa, *Traité de l'excellence de la femme* [*De nobilitate & praecellentia foeminei sexus, 1529*], trad. du latin par Loys Vivant, Paris, J. Poupy, 1578.

⁴⁴ Un siècle auparavant, Boccace affirmait que la femme instruite « laiss[e] là quenouilles & fuseaux », méprisant alors la sujétion à laquelle elle est tenue vis-à-vis de son époux. Voir Boccace, *Des dames de renom*, Lyon, G. Roville, 1551, p. 279, cité par Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture, op. cit.*, p. 25.

sexes à l'apprentissage. Cependant, ce genre littéraire pratiqué par un groupe restreint d'auteurs s'est davantage apparenté à un exercice de style, les arguments de fond n'ayant pu renverser une opinion publique fortement imprégnée de traditions antiféministes.

Le courant humaniste et réformateur qui voit le jour au XVI^e siècle ne favorise quant à lui l'instruction des femmes que dans le cadre d'une revalorisation du mariage : l'épouse doit être un modèle de vertu, de chasteté et de pudicité. Oubliant pour un temps le préjugé selon lequel la femme instruite devient la proie du Mal, l'Église réformée adopte le thème humaniste selon lequel la connaissance mène à la vertu et poursuit dès lors un but pédagogique en préconisant un enseignement basé sur les textes sacrés dont la traduction en langue vulgaire est désormais accessible à tout public sans distinction de sexe. Bien que certains auteurs humanistes tels que Juan Luis Vivès dans son *Livre de l'institution de la femme chrestienne*⁴⁵ ou Érasme dans son *Mariage chrétien*⁴⁶ proposent de donner une certaine éducation aux épouses – éducation morale, religieuse et parfois même littéraire –, ils recommandent également la supervision du mari dans le processus d'apprentissage. Refusant à la femme toute autonomie, la confinant dans son rôle subordonné d'épouse⁴⁷, l'éducation humaniste, comme le remarque Évelyne Berriot-Salvadore, « semble ainsi poursuivre un double objectif : que l'épouse devienne le pôle conservateur de la famille et que la femme « docte » soit acteur consentant de sa propre soumission⁴⁸ ».

Même si l'on dénombre à la Renaissance plus de femmes lettrées que par le passé, il ne s'agit alors que d'une élite féminine issue de la noblesse ou de la bourgeoisie, la majeure partie des femmes du XVI^e siècle restant inculte. La figure de Marguerite de Valois, reine, auteure et protectrice des Lettres témoigne notamment de la place que l'aristocratie féminine

⁴⁵ Juan Luis Vivès, *Livre de l'institution de la femme chrestienne, tant en son enfance que mariage et viduité. Aussi de l'office du mary* [*De institutio foeminae christianae*, 1524 – *De officio maritii*, 1529], trad. du latin par Pierre de Changy [1542], Le Havre, Lemale, 1891.

⁴⁶ Didier Érasme, *Le mariage chrétien* [*Institutio christiani matrimonii*, 1525], trad. du latin par Claude Bosc, Paris, F. Babuty, 1714.

⁴⁷ « Faible, impure, sans âme peut-être, selon les conceptions qu'expriment alors à l'envi les hommes d'Église et beaucoup de lettrés, la femme n'est théoriquement que soumission : à son père, à son mari, à sa famille en général », Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1978, p. 85.

⁴⁸ Évelyne Berriot-Salvadore, « Les femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay. " Femmes sçavantes et sçavoir féminin " ». *Réforme. Humanisme. Renaissance*, n° 16 (1983), p. 54.

accorde à la littérature. Son *Heptaméron*⁴⁹, qui s'inspire du *Décameron*⁵⁰ de Boccace écrit au XIV^e siècle, rassemble, autour d'histoires-cadres, soixante-douze nouvelles ayant pour thème principal l'amour, et s'inscrit dans le goût du XVI^e siècle pour les récits courts.

Si Louise Labé déclare que le savoir doit servir à l'affirmation de soi et que les femmes-écrivains de son temps ne doivent plus « dédaigner la gloire⁵¹ », ces auteures se conforment néanmoins à l'image de la femme modeste, silencieuse et pudique imposée par les humanistes. Car, comme le remarque Évelyne Berriot-Salvadore : « l'écriture féminine est une transgression du rôle « naturel » qui n'est pas de se dire mais de se taire, qui n'est pas de se montrer mais de se cacher. Les auteurs doivent donc mettre en avant les signes dénotant cette indispensable modestie⁵² ». C'est ainsi qu'au XVI^e siècle, la publication féminine est travestie avec l'emploi de pseudonymes ou cachée par le biais de l'anonymat, procédés éditoriaux qui subsistent majoritairement tout au long de l'Ancien régime⁵³. Alors qu'à la fin du XVII^e siècle Madame d'Aulnoy fait volontiers connaître la « paternité » de ses œuvres⁵⁴, ses recueils de contes ne sont assortis que de la mention « Par Madame D... ». Si, comme nous le verrons, le conte de fées a contribué à l'accroissement d'une certaine autonomie littéraire féminine, il n'en a cependant pas achevé la conquête, les conteuses de la fin du XVII^e siècle se soumettant encore à l'usage de l'anonymat, même si celui-ci n'est plus, comme le remarque Nadine Jasmin, que de pure convention⁵⁵.

L'avènement du règne d'Henri IV et des guerres de religions transforment, on le sait, les mœurs aristocratiques et l'érudition humaniste qui caractérisait les préoccupations féminines de la Cour au temps des Valois. La Maréchale de Retz et Madame de Villeroi,

⁴⁹ Marguerite de Valois, *L'heptaméron*. Paris, V Sertenat, 1559. Pour les œuvres de Marguerite de Valois, se référer à l'édition présentée et annotée par Yves Cazaux : *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois : la reine Margot*, Paris, Mercure de France, 2004.

⁵⁰ Boccace, *Le décaméron*, trad. du latin par Giovanni Clerico, Paris, Gallimard, 2006.

⁵¹ Louise Labé, « Épître à Clémence de Bourges », *Oeuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1986, p. 41.

⁵² Évelyne Berriot-Salvadore, citée par Linda Timmermans, dans *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*, *op. cit.*, p. 48.

⁵³ Nombreux seraient les exemples de publications féminines travesties. Citons les romans de Georges et Madeleine de Scudéry, *Clélie et Artamène, ou Le Grand Cyrus* qui, publiés au milieu du XVII^e siècle, sont signés du seul nom de Georges de Scudéry, frère de Madeleine.

⁵⁴ Madame d'Aulnoy dresse, en 1693, la liste de ses œuvres dans l'avis précédant ses *Nouvelles ou Mémoires historiques*, puis en 1703, dans l'épître du *Comte de Warwick*.

⁵⁵ Sur la pratique auctoriale de Madame d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 435-441.

nostalgiques de la culture classique qui régnait sous les Valois, ouvrent les premiers cercles féminins à la fin du XVI^e siècle. Comme le note, une fois de plus, Évelyne Berriot-Salvadore, « les hommes pris dans les factions qui divisent la cour et dans les violences des guerres civiles se piquent moins d'être fins lettrés qu'habiles politiques et valeureux capitaines [...]. Ce sont alors les dames qui, à la cour comme en province, se trouvent chargées du rôle de protecteurs des arts qu'assumaient autrefois leurs pères⁵⁶ ».

Bien que savantes, ces dames sont tenues de se plier au principe de modestie et de s'adapter à un nouveau public de cour peu cultivé qui condamne le « pédantisme » des savants héritiers de l'humanisme, la noblesse d'épée jugeant traditionnellement l'instruction incompatible avec le métier des armes⁵⁷. Les premiers cercles féminins favorisèrent alors une littérature de divertissement, de tradition courtoise, basée sur la conversation galante et la lecture de romans.

Inspirée de ces premiers cercles féminins, la société de salons naît au XVII^e siècle sous le règne de Louis XIII. Les histoires de la littérature distinguent une première phase de la vogue salonnière, s'échelonnant de 1610 à 1650 et marquée par la prédominance des cercles de Madame d'Auchy, de Madame des Loges et de l'hôtel de Rambouillet⁵⁸. Composés d'un public essentiellement aristocratique, les salons du XVII^e siècle sont avant tout des lieux d'échanges et de divertissement mondains, tenus et gérés par une personnalité de la noblesse féminine. La littérature y est pratiquée comme tout autre jeu de salon et, dans une logique de mécénat, elle permet de payer aux dames influentes un tribut d'hommages. Bien que fréquentés par nombre d'écrivains en quête de promotion sociale et initiateurs des tendances du goût, les salons doivent cependant rester des lieux de loisirs et laisser aux académies, instances masculines spécialisées dans les questions littéraires, le soin de

⁵⁶ Évelyne Berriot-Salvadore citée par Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 65.

⁵⁷ Voir en particulier le chap. IV de la 1^{ère} partie de l'ouvrage de Maurice Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIII^e siècle de 1600 à 1660* [Paris, F. Alcan, 1925], Genève, Slatkine, 1970 et Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme, 1580-1750*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

⁵⁸ Voir Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 71-84. Sur l'hôtel de Rambouillet, voir Émile Magné, *Voiture et l'hôtel de Rambouillet. Les années de gloire, 1635-1648* [1911-1912], Paris, Émile-Paul frères, 1930. Sur la vie sociale au sein du salon voir Barbara Krajewska, *Mythes et découvertes : le salon littéraire de Madame de Rambouillet dans les lettres des contemporains*, Paris-Seattle-Tübingen, PFSCL, 1990.

légitimer l'écrivain et de codifier les normes de la poétique et de la langue⁵⁹. Lorsqu'un salon se préoccupe plus du langage, il cesse d'être un lieu de mondanité pour rivaliser avec les académies masculines officielles. Ainsi, la position savante que revendique Madame d'Auchy⁶⁰ en faisant de son salon une académie, en publiant ses œuvres⁶¹ et en jugeant de la qualité de celles d'autrui⁶² est-elle jugée « présomptueuse⁶³ ». Elle entache alors la réputation de son salon en contrevenant aux exigences traditionnelles de modestie attendues de la part d'une femme de qualité.

Même si la femme est la figure centrale des premiers cercles littéraires du XVII^e siècle, la tradition misogyne qui a fait d'elle un être dépourvu de raison et l'a soumise de ce fait au sexe masculin demeure. Le débat sur l'instruction des femmes qui commence au XV^e siècle, n'a pour effet qu'une revalorisation de celles-ci dans le cadre du mariage où elles sont soumises aux hommes qui détiennent également le privilège de l'instruction. Si quelques femmes prennent la plume à la Renaissance et au début du XVII^e siècle, il s'agit là d'une frange réduite de l'aristocratie et leur écriture est fortement soumise au principe de modestie. C'est en vertu de ce même principe que la littérature n'est revendiquée dans les premiers cercles féminins qu'en tant qu'objet de pur divertissement, les questions littéraires d'importance étant laissées aux instances académiques masculines. Même si le divertissement reste toujours de mise dans les salons de la seconde moitié du XVII^e siècle, les femmes y acquièrent plus d'influence : le nouveau modèle social de l'honnête homme est fondé sur une reconnaissance de la fonction civilisatrice et du goût des femmes et le mouvement précieux, né de la société mondaine, ouvre la voie à l'écriture féminine.

⁵⁹ Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, op. cit., p. 134-135.

⁶⁰ Sur Madame d'Auchy et son salon, voir Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 71-77.

⁶¹ « En 1634, elle publiera sous son nom un volume d'*Homélies sur Saint-Paul* qu'elle n'a sans doute pas écrit », *Id.*, p. 72, note 63.

⁶² La lettre du 20 sept. 1628 de Guez de Balzac à Madame des Loges, témoigne que Madame d'Auchy juge des « règles », *Id.*, p. 73.

⁶³ L'expression est de Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 76.

1.1.2 Les salons du XVII^e siècle, un lieu de culture féminine

La mode des salons devient « fureur⁶⁴ » dans les années 1650-1665. Alors que l'influence suscitée par l'hôtel de Rambouillet décline, nombre de salons, toujours centrés autour d'une personnalité féminine – on pense à Mademoiselle de Scudéry ou à Mademoiselle de Montpensier – s'ouvrent à Paris et en province et attirent un nouveau public de femmes et d'aristocrates, bientôt imités par des bourgeois en quête de promotion sociale.

Après l'échec de la Fronde, l'aristocratie est exclue de toute implication politique par l'absolutisme centralisateur de Louis XIV et, abandonnant les valeurs héroïques traditionnelles, elle se réfugie dans les divertissements et les activités mondaines et intellectuelles. Alors que, dans la première moitié du XVII^e siècle, les aspirations des femmes sont généralement tournées vers la politique, apparaît dans la seconde moitié du siècle un intérêt nouveau pour la vie littéraire et sociale. Les ambitions féminines se concentrent désormais sur la scène mondaine et aboutissent, aux environs de 1654⁶⁵, à l'apparition du mouvement précieux⁶⁶ qui se prolongera jusque vers 1660 dans des cercles fermés, parisiens surtout, où l'intérêt pour la littérature est considéré comme une marque de délicatesse et de goût. La préciosité, caractérisée par une volonté de recherche et de raffinement dans les manières et le langage, se définit également par l'intérêt qu'elle accorde à la casuistique amoureuse : la psychologie des sentiments et la conception d'un amour pur et idéalisé s'allient pour célébrer une femme parfaite et inaccessible. Les Précieuses aspirent au « bel esprit », revendiquent leur droit à l'instruction et leurs aspirations à l'écriture. Ces prétentions littéraires leur valent de nombreuses critiques ; Somaize écrit à leur sujet : « non contentes de juger des productions d'esprit de tout le monde, elles ont voulu se mesler elles-mêmes

⁶⁴ L'expression est d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁵ L'histoire littéraire, depuis les travaux d'Antoine Adam, retient la date de 1654 pour l'apparition de la préciosité. Voir les articles d'Antoine Adam, « La genèse des Précieuses ridicules », *RHPHGC*, janv.-mars 1939, p. 14-46 et « La préciosité », *CAIEF*, n° 1, 1951, p. 35-47.

⁶⁶ Sur la préciosité et le langage précieux voir l'abbé de Pure, *La Précieuse ou le mystère des ruelles* [1656-1658], Paris, Droz, 1938-1939 ; Le sieur de Somaize, *Dictionnaire des Précieuses* [1660-1661], Paris, P. Jannet, 1856, et les études de Myriam Maître, *Les Précieuses*, *op.cit.* ; Roger Lathuillère, *La préciosité, étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966 et Jean-Michel Pélous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 2000.

d'écrire⁶⁷ », l'abbé de Pure, quant à lui, note au sujet de l'art d'écrire, qu' « [...] il faut le laisser aux hommes, sans leur porter ennui, et sans le vouloir imiter⁶⁸ ». Malgré les préjugés persistants en défaveur de l'écriture féminine, les deux œuvres de Mademoiselle de Scudéry, *Le Grand Cyrus*⁶⁹ et la *Clélie*⁷⁰, sont publiées au milieu du siècle. Ainsi, même si l'écriture reste, pour la majorité des femmes, une pratique d'amateur et la publication un acte le plus souvent masqué, notamment par le recours à l'anonymat – l'écriture professionnelle, fonction exclusivement masculine, déroge au principe de modestie exigé de la part des femmes, en particulier des aristocrates –, les Précieuses ont ouvert la voie à la légitimation de l'écriture féminine.

Dans le domaine des « sciences du langage », les Précieuses entreprennent de faire adopter une réforme de l'orthographe – que leur ignorance des langues savantes rendait trop difficile – et la création d'un lexique adapté à leur pudicité où trivialité et expressions trop communes sont bannies. Leur implication dans la critique littéraire et la consécration des écrivains, qui s'appuie essentiellement sur un goût mondain⁷¹, suscitera la satire de leurs contemporains⁷² pour lesquels il est impossible de juger des œuvres littéraires sans une connaissance savante de la rhétorique classique.

Lieux privilégiés du phénomène précieux, les salons dont la fréquentation requiert peu d'instruction mais exige de connaître et d'appliquer un code de comportement social, représentent un moyen d'accès privilégié à la vie intellectuelle et littéraire⁷³ et, de ce fait, un lieu de formation permanente pour des femmes encore peu instruites qui y acquièrent une

⁶⁷ Somaize, *Dictionnaire des Précieuses*, op. cit., t. 1, p. 22.

⁶⁸ Abbé de Pure, *La Précieuse*, op. cit., t. 1, p. 25.

⁶⁹ Mademoiselle de Scudéry, *Artamène ou Le Grand Cyrus* [1649-1653], reprod. en fac-sim. de l'édition de Paris de 1656, Genève, Slatkine, 1972, 10 vol.

⁷⁰ Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine* [1654-1660], réimpression de l'édition de Paris de 1660, Genève, Slatkine, 1973, 10 vol.

⁷¹ Sur la critique précieuse des œuvres littéraires, voir Jean-Pierre Dens, « Le Chevalier de Méré et la critique mondaine », *DSS*, n° 101, 1973, p. 41-50 et *L'honnête homme et la critique du goût : esthétique et société au XVII^e siècle*, Lexington, French Forum Publishers, 1981, p. 59-110.

⁷² L'on pense bien sûr à la satire de Molière dans ces *Précieuses ridicules* publiées en 1660. Pour une étude sur le comique des *Précieuses ridicules* voir Odette de Mourgues, « Molière et le comique de la préciosité », *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 403-412.

⁷³ Somaize note que les Précieuses « [...] sont visitées de beaucoup d'auteurs, avec qui elles ont un perpétuel commerce d'esprit ». Somaize, *Dictionnaire des Précieuses*, op. cit., t. 1, p. 9.

culture « sauvage⁷⁴ », loin de l'éducation traditionnelle scolaire réservée aux hommes. En effet, même si les institutions scolaires qui se mettent en place sous la Contre-Réforme, dès la fin du XVI^e siècle, leur sont ouvertes, rares sont les femmes qui les fréquentent. Alain Viala note que « l'instruction restreinte donnée aux filles, ne passant pas par les collèges, on ignorait en général les Lettres, la tâche des précepteurs se bornant à l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, et laissant la plus large place à l'éducation morale, à la civilité et à la religion⁷⁵ ». Selon Roger Duchêne, « les femmes acquièrent leur culture hors des institutions scolaires, dans la société à l'âge adulte. Le caractère mondain de cette culture détermine son modernisme, les femmes doivent leur place dans la vie intellectuelle du XVII^e siècle à leur position dans la société mondaine où le savoir scolaire n'est pas utile pour réussir⁷⁶ ».

Ainsi, même si le monde des écrivains reste essentiellement masculin, les femmes règnent sur les salons de la seconde moitié du XVII^e siècle, dictant aux hommes « bien nés » les règles de « bonne conduite » à adopter en milieu mondain. Parallèlement, les hommes leur reconnaissent une fonction civilisatrice ; ils cultivent la politesse et l'art de plaire, qualités qui s'acquièrent dans le commerce et la conversation des femmes et qu'exige le nouveau modèle social de l'« honnête homme ». Le goût féminin est encensé, notamment dans le domaine littéraire où les femmes acquièrent une ascendance nouvelle.

Idéal de comportement social et culturel, le principe d'« honnêteté⁷⁷ » en France est d'abord codifié par Nicolas Faret qui s'inspire de l'ouvrage italien de Baldassare Castiglione *Il libro del corteggiano*⁷⁸ pour l'écriture de son essai *L'honnête homme, ou l'art de plaire à*

⁷⁴ L'expression est employée à plusieurs reprises par Roger Duchêne dans son article « L'école des femmes ». Chap. in *Écrire au temps de Mme de Sévigné. Lettres et texte littéraire* [1974], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1982, p. 77-88.

⁷⁵ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain, op. cit.*, p. 138.

⁷⁶ Roger Duchêne, « L'école des femmes », *loc. cit.*, p. 80.

⁷⁷ Sur le principe d'honnêteté, nous nous référons aux ouvrages suivants : Préface de Marc Fumaroli et « Discours de la conversation » du Chevalier de Méré. In *L'art de la conversation : anthologie*, sous la dir. de J. Hellegouarc'h, Paris, Dunod, 1997, p. 61-86 ; Emmanuel Bury *Littérature et politesse, op. cit.* ; Maurice Magendie, *La politesse mondaine, op. cit.* ; Jean-Pierre Dens, *L'honnête homme et la critique du goût, op. cit.*, « Le Chevalier de Méré et la critique mondaine », *loc. cit.*, « Honnête homme et esthétique du paraître ». *PFSCCL*, n° 6, 1976-1977, p. 69-82.

⁷⁸ Publié en 1528, le texte de Castiglione eut une influence considérable dans toute l'Europe jusqu'au XVIII^e siècle. Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan [Il libro del corteggiano, 1528]*, trad. de l'italien par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.

*la cour*⁷⁹ de 1630. Alors que le livre fondateur théorise, sous la forme de conversations entre hommes et femmes de la Cour d'Urbino, les principes de civilité qui définissent le « parfait courtisan », l'ouvrage de Faret dépeint l'existence d'un noble qui, poussé par son indigence, développe des qualités propres à plaire à son monarque pour s'en attirer les faveurs. Reprenant certaines valeurs héroïques – morale chrétienne, valeurs guerrières... –, le concept d'honnêteté n'est encore que civilité mondaine pratiquée dans le seul monde de la cour par une noblesse avide de parvenir et de paraître.

Alors que la vie mondaine prend de plus en plus d'importance avec l'ouverture en grand nombre des salons, la notion d'honnêteté se transforme dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Le modèle de l'honnête homme évolue vers un nouveau type, peint par le Chevalier de Méré dans son ouvrage *De la vraie honnêteté* publié en 1675⁸⁰ : sont reconnus dorénavant honnêtes hommes tous les gens d'esprit, nobles ou roturiers qui, en plus de posséder une solide culture générale, pratiquent la civilité et connaissent l'art des manières et des bienséances. Le Chevalier de Méré prône l'adoption d'un comportement propre, non plus seulement à satisfaire les Grands en vue d'en obtenir les faveurs, mais également à plaire au nouveau public féminin qui préside et peuple les salons. L'honnête homme doit alors avoir la capacité de s'adapter aux divertissements mondains d'une société féminine dont l'éducation restreinte n'a pas permis l'apprentissage des langues anciennes, et d'y briller par une conversation qu'elle est en mesure de comprendre et à laquelle elle puisse participer. Car si l'honnête homme doit maîtriser l'art de la conversation et avoir de *l'esprit*, afficher ses « Lettres » est contraire aux principes de discrétion et de modestie qui doivent le caractériser : pour éviter toute pédanterie qui lui interdirait la fréquentation des salons ou l'en bannirait, l'honnête homme doit être cultivé mais non docte. Ainsi, Bernard Magné, dans son ouvrage *Crise de la littérature sous Louis XIV : humanisme et nationalisme*, note que :

[...] pas plus que l'érudition, l'ignorance n'a sa place dans les conversations et les entretiens qui font le charme du commerce mondain. Les communications orales et écrites que suppose un tel commerce réclament la connaissance de tout un système de

⁷⁹ Nicolas Faret, *L'honnête homme, ou l'art de plaire à la cour* [1630], publié par Maurice Magendie, Genève, Slatkine, 1970.

⁸⁰ Le Chevalier de Méré, *De la vraie honnêteté* [1675]. In *Œuvres complètes*, Paris, Fernand Roches, 1930, t. I.

valeurs morales, sentimentales, mais aussi littéraires⁸¹.

L'honnêteté est un art, un ensemble de manières incluant entre autre la politesse, le sens de la mesure, l'urbanité ou l'ouverture d'esprit. Ces qualités s'acquièrent, selon Mademoiselle de Scudéry, dans les relations amoureuses inspirant le désir de plaire⁸² : c'est donc dans le commerce des femmes que les hommes se polissent⁸³. Cette mission civilisatrice accordée à la femme et héritée de la courtoisie du Moyen Âge et des théories néoplatoniciennes de la Renaissance est exprimée par le Chevalier de Méré pour lequel l'on n'est « jamais tout-à-fait honnête homme, ou du moins galant homme, que les Dames ne s'en soient mêlées⁸⁴ ».

Bien qu'encore peu instruites, les femmes deviennent donc, par leur influence dans les salons précieux de la seconde moitié du XVII^e siècle, le public privilégié d'hommes et d'écrivains polis par le concept d'honnêteté ; elles sont les médiatrices du goût et des valeurs mondaines. Ridiculisé au théâtre comme en littérature, le mouvement précieux se désagrège peu à peu dans les années 1660.

Jusqu'en 1665, les salons se sont développés avant tout dans les villes et surtout à Paris, puis, comme le note Alain Viala « la vie mondaine subit davantage l'attraction de la cour, et l'activité salonnaire se ralentit⁸⁵ ». Bernard Magné note, dans son ouvrage *la Crise de la littérature sous Louis XIV*⁸⁶, que la monarchie même de Louis XIV a favorisé la culture féminine dont la connaissance des codes sociaux et comportementaux mondains s'est révélée fondamentale pour les interactions entre gens de cour. La révocation de l'édit de Nantes en 1685, la guerre de la ligue d'Augsbourg qui s'échelonne de 1688 à 1697 et la grande famine de 1693 viennent ternir les années de gloire du règne de Louis XIV marquées par les conquêtes militaires, le rétablissement de l'ordre intérieur et la prospérité du royaume. Vers la fin du siècle, lorsque naît le genre du conte de fées, une atmosphère triste gagne Versailles, devenue dévote sous l'influence de Madame de Maintenon qui contraste avec celle, festive et

⁸¹ Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV : humanisme et nationalisme*, Paris, H. Champion, 1976, t. 2, p. 520-521.

⁸² Mademoiselle de Scudéry, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Barbin, 1684, t. 1, p. 367-368.

⁸³ Nicolas Faret, *L'honnête homme*, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁴ Chevalier de Méré, cité par Linda Timmermans, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁵ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 133. Notons que certaines personnalités féminines influentes de la cour, comme Henriette d'Angleterre ou Madame de Maintenon, portent un intérêt considérable à la littérature.

⁸⁶ Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV*, *op. cit.*, t. 2, p. 519-521.

légère, du début du règne. Les grandes fêtes royales se font plus rares, perdent en magnificence et les courtisans délaissent peu à peu Versailles pour se réunir désormais dans des salons princiers tel celui de la Duchesse du Maine, célèbre autant pour le faste que pour la frivolité des distractions proposées.

Inspiré de l'hôtel de Rambouillet et à vocation plus intellectuelle que celui de la Duchesse du Maine, le salon de Madame de Lambert⁸⁷ s'ouvre vers 1693 à Paris. Fortement marquée par le mouvement précieux de la génération précédente⁸⁸, Madame de Lambert qui reprochait à Molière d'avoir jeté le discrédit sur l'érudition féminine⁸⁹, s'intéresse particulièrement, comme nombre d'écrivains de la seconde moitié du XVII^e siècle⁹⁰, à la question de l'instruction des femmes. Elle-même auteure de réflexions sur l'éducation et la morale féminines⁹¹, Madame de Lambert accueille dans son salon des personnalités littéraires telles que Fontenelle, Fénelon, ou des femmes telles que Mesdames d'Aulnoy⁹² ou de Murat, Mademoiselle de la Force ou Catherine Bernard, qui se connaissent et s'apprécient⁹³ – Linda Timmermans note qu' « il s'agit là de réseaux d'amitiés comparables aux réseaux précieux⁹⁴ ». Profitant de l'émulation intellectuelle des salons, ces femmes vont s'essayer à l'écriture de contes de fées dont il s'agit ici de retracer la naissance du genre afin de comprendre comment ils sont devenus le support privilégié d'une écriture féminine en quête de reconnaissance.

⁸⁷ Sur Madame de Lambert et son salon, voir Roger Marchal, *Mme de Lambert et son milieu*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.

⁸⁸ Voir Roger Marchal, *Mme de Lambert et son milieu*, *op. cit.*, 3^e partie, « Une nouvelle préciosité ».

⁸⁹ À propos des *Femmes savantes*, Madame de Lambert déclare : « Si l'on passe aux hommes l'amour des lettres, on ne le pardonne pas aux femmes ». Madame de Lambert, *Réflexions sur les femmes*. In *Œuvres*, H. Champion, 1990, p. 214.

⁹⁰ Notons parmi les traités d'éducation qui fleurissent au XVII^e siècle : Poullain de la Barre, *De l'éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs*, Paris, J. du Puis, 1674 et Fénelon, *De l'éducation des filles*, Paris, P. Aubouin, 1687. Certains contes ont également une visée pédagogique, voir : Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », « Les aventures de Finette », *Œuvres meslées*, Paris, J. Guignard, 1696.

⁹¹ Nous pensons à l'*Avis d'une mère à sa fille*, publié en 1728 et aux *Réflexions nouvelles sur les femmes par une dame de la Cour de France, ou Métaphysique d'amour*, publiées en 1727. Madame de Lambert, *Œuvres*, *op. cit.*

⁹² Madame d'Aulnoy et Mademoiselle Lhéritier animent également leur propre salon.

⁹³ Voir Mary Elisabeth Storer, *La mode des contes de fées*, *op. cit.*, notamment p. 257.

⁹⁴ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, *op. cit.*, p. 219.

1.2 Le conte et les femmes-auteures

Dans la dernière décennie du XVII^e siècle, la production abondante de contes de fées, – que Raymonde Robert range sous le terme de contes de la « première vague » –, témoigne d'un véritable phénomène de mode. Mademoiselle Lhéritier, dans sa dédicace de *Finette*, constate ainsi : « c'est la mode : vous les aimez [les contes] : je m'accommode à l'usage avec plaisir⁹⁵ ». Le succès de ces contes s'échelonne de 1690, année de création du genre, à 1705, date à laquelle le conte oriental fait son apparition. Aux contes de fées de la première vague qui seront l'objet de notre étude et qui, comme nous le verrons, sont majoritairement écrits par des femmes, succèdent donc des contes orientaux dont Galland⁹⁶ est le principal représentant avec la publication de 1704 à 1717 des *Mille et une nuits*⁹⁷. À partir des années 1730, le genre du conte devient plus hétérogène. Si le conte oriental subsiste, de nouvelles diversifications du genre apparaissent tels les contes libertins et parodiques : Crébillon publie *Tanzai et Néadarné*⁹⁸ en 1734, *Le sophia*⁹⁹ en 1740 et les contes d'Hamilton, *Le bélier*, *Histoire de Fleur d'Épine*, *Les quatre facardins*¹⁰⁰ écrits dès 1705 sont édités en 1730. Parallèlement aux contes orientaux, libertins et parodiques, le plus souvent écrits par des hommes, de nouvelles conteuses qui, contrairement aux auteures de notre corpus, ne forment maintenant plus un groupe dominant, s'intéressent de nouveau aux contes de fées dans une veine cependant plus romanesque que ceux de la première génération. Ainsi, Madame de Lintot publie *Trois contes de fées*¹⁰¹ en 1735, Madame de Villeneuve publie le conte *La Belle et la Bête* dans *La jeune américaine*¹⁰² en 1740 alors que Madame Leprince de Beaumont insère ses contes dans le *Magasin des enfans*¹⁰³, un ouvrage

⁹⁵ Mademoiselle Lhéritier, *Œuvres meslées*, op. cit., p. 230.

⁹⁶ Voir M. Abdel-Halim, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, A. Nizet, 1964.

⁹⁷ Galland, Antoine, *Les mille et une nuits : contes arabes*, Paris, Barbin, Ricoeur et F. Delaulne, 1704-1717, 12 vol.

⁹⁸ Crébillon, *Tanzai et Néadarné : histoire japonaise*, Pékin, Lou-Chou-Chu-La, 1734, 2 vol.

⁹⁹ Crébillon, *Le sophia, conte moral*, Pékin, Imprimerie de l'empereur, 1742.

¹⁰⁰ Antoine Hamilton, *Le bélier ; Histoire de Fleur-d'Épine ; Les quatre facardins*, tous trois publiés à Paris, J.-F. Josse, 1730.

¹⁰¹ Madame de Lintot, *Trois nouveaux contes des fées, avec une préface qui n'est pas moins sérieuse*, par Mme D***, Paris, Didot, 1735.

¹⁰² Madame de Villeneuve, *La jeune américaine et les contes marins*, par Mme de ***, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, 1740.

¹⁰³ Madame Leprince de Beaumont, *Magasin des enfans*, Lyon, Reguilliat, 1758.

pédagogique à ambition encyclopédique. C'est dans cette tendance encyclopédiste propre au XVIII^e siècle que s'inscrit le projet du Chevalier de Mayer. Éditeur de profession, il regroupe dans *Le cabinet des fées*¹⁰⁴, publié en 41 volumes de 1785 à 1789, la majeure partie des contes de fées parus aux XVII^e et XVIII^e siècles dans le but de transmettre un patrimoine alors déjà menacé de disparition.

Alors que le conte devient un genre littéraire à la fin du XVII^e siècle, il nous paraît nécessaire de rappeler que cette forme de récit n'est cependant pas nouvelle et a déjà été exploitée au XIV^e siècle par Boccace dans son *Décaméron*¹⁰⁵ – dont Perrault s'inspire pour l'écriture de *Grisélidis* –, un récit dans lequel s'intercalent dix contes narrés par un groupe de jeunes gens lors de leur fuite de Florence où sévit la peste. L'on retrouve cette forme de récit un siècle plus tard en Italie avec *Les facétieuses nuits*¹⁰⁶ de Straparola puis le *Pentaméron*¹⁰⁷ de Basile – ou *Le conte des contes* –, textes qui sont source d'inspiration pour nos conteuses. Le fait que le conte de Madame d'Aulnoy prenne une valeur inaugurale à la fin du XVII^e siècle, tandis que la définition du genre est encore fluctuante, s'explique non seulement par le mouvement créateur qu'il génère mais également par des sources d'inspiration et des pratiques d'écriture communes aux conteuses qui défendent une littérature moderne dans la Querelle les opposant aux Anciens.

1.2.1 Naissance du genre

Tel que nous l'avons vu et comme le rappelle Alain Viala, la littérature, dans les salons du XVII^e siècle est considérée comme un divertissement, « un moyen de communication sociale, de convivialité, non comme une fin en soi¹⁰⁸ ». Comparable aux jeux d'esprit mondains, le conte de fées, comme la pratique épistolaire¹⁰⁹, est, avant de devenir

¹⁰⁴ Chevalier de Mayer, *Le cabinet des fées*, op. cit.

¹⁰⁵ Boccace, *Le décaméron*, op. cit.

¹⁰⁶ Gianfrancesco Straparola, *Les facétieuses nuits* [1550-1553], Paris, Corti, 1999.

¹⁰⁷ Giambattista Basile, *Le conte des contes ou le divertissement des petits enfants* [1634], Strasbourg, Éditions Circé, 1995.

¹⁰⁸ Alain Viala, cité par Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 181.

¹⁰⁹ Sur la pratique de la lettre en milieu mondain voir Mireille Gérard, « Art épistolaire et art de la conversation », *RHLF*, n° 6, 1978, p. 958-974.

genre littéraire et d'être publié, un prolongement de la conversation de cour et de salons¹¹⁰. Linda Timmermans rappelle ainsi que : « c'est au cours de réunions mondaines [que Mademoiselle Lhéritier] et ses amies inventent des contes de fées : chacune à son tour en narre un¹¹¹ ». Lorsqu'en 1690 Madame d'Aulnoy intercale « L'Ile de la Félicité », le premier conte de fées littéraire qui a pour thème la fuite du temps, dans son roman *l'Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas*¹¹², il s'agit de mimer un usage social mondain : le conte s'insère dans l'histoire du roman tel qu'il s'insère dans une conversation de salon.

Dans les années suivantes, plusieurs contes de fées sont publiés de façon encore non autonome : en 1694, Perrault publie *Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'asne et celui des Souhais ridicules*¹¹³ ; en 1695, sa nièce, Mademoiselle L'Héritier¹¹⁴, réutilise la technique de l'insertion inaugurée par Madame d'Aulnoy et publie les deux contes « Les enchantements de l'éloquence » et « Les aventures de Finette » dans ses *Œuvres mêlées*¹¹⁵ dont une autre parution quelques mois plus tard, sous le titre de *Bigarrures ingénieuses*¹¹⁶, comprendra le conte de « Marmoisan ». En 1696, Catherine Bernard, nièce de Fontenelle, fait apparaître deux contes de fées, « Le Prince Rosier » et « Riquet à la houppe » dans sa nouvelle espagnole *Inès de Cordoue*¹¹⁷. Les années 1697-1698 sont décisives pour la reconnaissance du genre puisque paraissent, cette fois de manière autonome et détachés de tout encadrement narratif, des contes de fées publiés par leur auteur en recueil. Il s'agit des

¹¹⁰ Une lettre du 6 août 1677 de Madame de Sévigné nous apprend qu'elle et ses amies se réunissent pour « mitonner » des contes. Madame de Sévigné, *Correspondance*, Paris, Gallimard, t. 2, p. 516. Sur le conte dans la correspondance de Madame de Sévigné, voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 84-85.

¹¹¹ Mademoiselle Lhéritier, prologue de « Marmoisan », *Œuvres mêlées, op. cit.*, p. 1-5.

¹¹² Madame d'Aulnoy, *Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas, op. cit.* Voir l'article d'Anne Defrance, « De la caverne matricielle au tombeau : L'Ile de la Félicité de Madame d'Aulnoy, premier conte de fées littéraire français », *L'imaginaire du souterrain, Cahiers du C.R.L.H.*, n° 11, L'Harmattan, 1997, p. 145-152.

¹¹³ Charles Perrault, *Grisélidis. Nouvelle*, Paris, Coignard, 1694. L'année suivante, la réédition sera précédée d'une importante préface : Charles Perrault, *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'asne, et celui des Souhais ridicules*, Paris, Coignard, 1695. Ces contes sont aussi appelés « contes en vers ».

¹¹⁴ Sur Mademoiselle Lhéritier, voir Mary Elisabeth Storer, *La mode des contes de fées, op. cit.* et *Le cabinet des fées, op. cit.*, t. 37, p. 140-142.

¹¹⁵ Mademoiselle Lhéritier, *Œuvres mêlées, op. cit.*

¹¹⁶ Mademoiselle Lhéritier, *Bigarrures ingénieuses, ou Recueil de diverses pièces galantes en prose et en vers. Suivant la copie de Paris*, Paris, J. Guignard, 1696.

¹¹⁷ Catherine Bernard, *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*, Paris, Jouvenel, 1696.

*Histoires, ou Contes du temps passé*¹¹⁸ de Perrault avec des moralités en vers, des *Contes des contes*¹¹⁹ de Mademoiselle de La Force et des *Illustres fées*¹²⁰ de Madame d'Aulnoy, suivis d'un nouveau recueil de *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*¹²¹. L'année 1698 est également, voire surtout, marquée par la désignation du genre sous le terme de « conte de fées » grâce à la publication par Madame de Murat des *Contes de fées*¹²² suivis de celle des *Nouveaux contes de fées*¹²³.

Le genre obtient la désignation que nous lui connaissons encore aujourd'hui en 1698, notamment grâce à la publication de nombreux récits analogues. Cependant, la définition du terme « conte », dont le sens varie selon les siècles, reste souvent incertaine au XVII^e siècle.

Le terme dérive du latin *computare* qui signifie « énumérer », « raconter ». Du XII^e au XVI^e siècle, son emploi est attesté pour définir un « récit de choses vraies ». À la Renaissance, le mot décrit également un « récit de choses inventées¹²⁴ » et ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle que le *Dictionnaire de l'Académie*¹²⁵ définit le conte comme « narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante » en ajoutant qu'« il est plus ordinaire pour les fabuleuses & les plaisantes ». Le *Dictionnaire universel* de Furetière¹²⁶, quelques années auparavant, définissait le conte à peu près dans les mêmes termes, comme une « histoire, [un] récit plaisant », en notant que le terme « se dit quelquefois des choses fabuleuses et inventées. C'est un *conte* à plaisir, un *conte* pour rire. » L'accent est ainsi mis sur l'aspect fictif du récit, source de plaisir et de divertissement. Au XVII^e siècle, le conte est donc essentiellement défini comme une narration brève, un récit de faits ou d'événements imaginaires destinés à distraire.

¹¹⁸ Charles Perrault, *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*, op. cit.

¹¹⁹ Mademoiselle de La Force, *Les contes des contes par Mademoiselle de ****, Paris, S. Benard, 1698.

¹²⁰ Madame d'Aulnoy, *Les illustres fées : contes galans dédiés aux dames par Madame D****, La Haye, M. Uytwerf, 1698. Le recueil est souvent réédité sous le titre : *Contes de fées*.

¹²¹ Madame d'Aulnoy, *Contes nouveaux, ou Les fées à la mode*, Paris, Girard, 1698.

¹²² Madame de Murat, *Contes de fées, dédiés à S. A. S. Madame la Princesse douairière de Conty, par Madame la Comtesse de M*****, Paris, Barbin, 1698.

¹²³ Madame de Murat, *Les nouveaux contes des fées par Madame de M***, Paris, Barbin, 1698. Ces contes seront réédités dans le recueil intitulé *Histoires sublimes et allégoriques, par Madame la Comtesse D***, dédiées aux fées modernes*, Paris, Delaulne, 1699.

¹²⁴ Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine, 1989.

¹²⁵ *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au roy*, Paris, Vve de Jean-Baptiste Coignard, 1694.

¹²⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts* [La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690], Genève, Slatkine, 1970, 3 vol.

Cependant, dans l'histoire de la littérature, l'emploi du terme « conte » n'a jamais obéi à un usage fixe : désignant au Moyen Âge tout récit d'aventure ou d'anecdote, l'emploi du terme semble être en concurrence avec celui de « nouvelle » jusqu'au XVII^e siècle où le conte devient genre littéraire et où la nouvelle, malgré sa brièveté, s'apparente plus nettement au genre romanesque, notamment par sa prétention à la vraisemblance. Le conte en revanche, cherche délibérément à détruire l'« illusion réaliste » en faisant par exemple appel à l'intervention d'éléments merveilleux. Si le conte, souvent assimilé à la nouvelle, semble également s'en écarter, c'est entre autre dans une opposition entre « vraisemblable » et « non vraisemblable » plus que dans un critère de pure « fictivité » puisque contes et nouvelles sont tous deux considérés, au XVII^e siècle, comme des « fabula », c'est-à-dire des énoncés faux. Alors que la nouvelle vise la vraisemblance, le conte s'inscrit dans une politique de rejet du principe de vérification auquel toute fabula est traditionnellement soumise. Ce principe, qui valide la proposition de la fabula par rapport au monde actuel pour en déterminer la vraisemblance, n'a pas de prise sur le genre dont le monde interne revendique une totale autonomie par rapport au monde actuel¹²⁷.

Toutes issues d'un fond de culture populaire orale¹²⁸, les formes littéraires du conte, de la fable et de la légende sont bien souvent difficiles à discerner les unes des autres. Les légendes, bien qu'également parsemées d'éléments surnaturels, se différencient du conte par le fait qu'elles sont « objet de croyances¹²⁹ », ce que le merveilleux du conte n'est pas. La « fable » qui, selon la définition de Jean-Paul Sermain, désigne « la mythologie antique et par extension les énoncés dont on a établi, après avoir accepté leur vérité, qu'ils ne sont qu'erreur et fiction¹³⁰ », offre des similitudes avec le conte. Tous deux sont de brèves narrations qui partagent un objectif commun : instruire et distraire. Mais si la fable contient une morale explicite, la signification du conte est donnée au lecteur-auditeur à déchiffrer et se cache

¹²⁷ Sur le conte et le rejet du principe de vérification, voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, op. cit., p. 71-74.

¹²⁸ Sur les rapports entre le conte populaire oral et le conte de fées littéraire, voir notre prochaine sous-section qui traite de la question des sources.

¹²⁹ L'expression est de Michèle Simonsen dans l'article « Conte » du *Dictionnaire des littératures de langue française* de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Bordas, 1984.

¹³⁰ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 45. Sur la question du merveilleux et des fables, voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, op. cit. et Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, H.Champion, 2002.

souvent au delà d'une première lecture-écoute. Cependant, la signification du terme de « fable » tel qu'on l'emploie aujourd'hui diffère de celle du XVII^e siècle où, comme le rappelle Aurélia Gaillard, il « évoquait en fait un mode de fonctionnement général, celui d'une fiction qui pouvait prendre les traits de ce que désormais nous appelons un mythe, une fable ou un conte, une nouvelle¹³¹ ».

Il n'y a pas, au XVII^e siècle, une stricte distinction générique entre le conte, la fable et la nouvelle et nombre de textes que la critique a regroupés sous le terme de « conte » ont, à leur origine, une appellation différente. Ainsi les récits de Mademoiselle Lhéritier sont des « contes » ou des « contes de fées » sauf *L'adroite princesse* qui comporte l'appellation « nouvelle ». Perrault¹³², dans ses *Contes en vers* sous-titre *Griselidis* « nouvelle », établissant peut-être ainsi une distinction entre la relative vraisemblance présente dans cette dernière et les deux autres textes du recueil qu'il appelle « conte » où les éléments du merveilleux seraient plus du ressort d'une pure féerie¹³³. Même ambiguïté lorsqu'il présente son recueil des *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez* – dans lequel chaque texte à l'exception de *La Barbe bleue* est présenté comme un « conte » – à la fois comme des « contes faits à plaisir » et comme une collection de « fables¹³⁴ ». L'on retrouve chez La Fontaine le même rapprochement sémantique des deux termes « conte » et « fable » dans la préface des *Amours de Psyché*, définie par l'auteur comme une « fable contée en prose » puis comme un « conte [...] plein de merveilleux¹³⁵ ».

Si le conte de fée littéraire se définit en partie grâce au mouvement créateur qu'il suscite, les commentaires que les auteurs joignent à leurs ouvrages ont également une dimension fondatrice à la naissance du genre. Perrault accompagne *Griselidis* d'une postface, ses contes en prose et en vers de 1694 et 1697 de deux préfaces et Mademoiselle Lhéritier joint un discours à chacun de ses récits des *Œuvres mêlées* de 1695, ouvrage incluant lui-même la « Lettre à Mme D. G*** », un essai théorique sur le genre. Ces commentaires

¹³¹ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, op. cit.*, p. 12.

¹³² Voir l'édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet des *Contes* de Charles Perrault, Paris, Gallimard, 1981.

¹³³ Sur les rapports entre les genres du conte et de la nouvelle, voir René Godenne, *La nouvelle française*, Paris, P.U.F., 1974, p. 333-345 et l'article du même auteur, « La nouvelle française », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 103-111.

¹³⁴ Charles Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 49-50.

¹³⁵ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché*, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 53.

d'auteurs ont plusieurs objectifs : celui de définir le propos et les sources du conte de fées, genre encore en voie de constitution, et celui, pour Perrault surtout, de rattacher le genre à sa position dans la Querelle des Anciens et des Modernes.

1.2.2 La question des sources

En tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la tradition littéraire. Le conte populaire oral¹³⁶ est un récit à structure archétypale d'événements fictifs et donnés pour tels. Il suppose donc un pacte fictif entre le conteur et l'auditoire qui accepte de croire aux événements narrés. Il remplit une fonction précise dans une communauté, le plus souvent rurale, en renforce la cohésion sociale. Robert Muchembled rappelle ainsi son rôle dans les veillées rurales de la France du XVII^e siècle : « Un conteur, et plus souvent une conteuse, faisait généralement frissonner les présents aux récits de légendes et de contes effrayants [...] »¹³⁷. Leurs auteurs présentent fréquemment les contes de la fin du XVII^e siècle comme issus d'une transmission populaire orale exhibant, dans les récits tout comme dans leurs commentaires, la trace de cette oralité primitive, preuve de l'appropriation d'un passé populaire. Si Mademoiselle Lhéritier, dans sa dédicace à « Madame la Duchesse d'Épernon » qui précède *Les enchantements de l'éloquence*, associe à cette transmission une origine poétique, celle des chansons de troubadours¹³⁸, la source la plus généralement revendiquée par les conteurs est celle des récits des nourrices paysannes entendus lors de l'enfance. Comme le note Catherine Velay-Vallantin dans son *Histoire des contes* : « les sources de Charles Perrault, Mlle Lhéritier, Mme d'Aulnoy et d'autres conteurs issus de l'aristocratie provinciale sont les résultats d'un travail d'écoute et de collecte auprès des nourrices et des conteurs paysans »¹³⁹. Ainsi Mademoiselle Lhéritier, dans les commentaires

¹³⁶ Pour une définition du conte populaire oral nous nous référons à l'article « Conte » de Michèle Simonsen, *loc. cit.* Pour une introduction à l'étude du conte populaire français, voir Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, P.U.F., 1984.

¹³⁷ Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, *op. cit.*, p. 90.

¹³⁸ Les sources des contes sont, selon Mademoiselle Lhéritier, des « fables gauloises, qui viennent apparemment en droite ligne des Conteurs ou Troubadours de Provence, si célèbres autrefois ». Mademoiselle Lhéritier, *Œuvres meslées*, *op. cit.*, p. 305.

¹³⁹ Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 32.

de ses *Œuvres meslées*, met en exergue de manière répétitive sa collecte du patrimoine populaire et les conditions de sa transmission orale, le plus souvent parole rapportée par une nourrice ou une parente : « cent fois ma nourrice ou ma mie, / M'ont fait ce beau récit le soir près des tisons¹⁴⁰ ». Perrault, dans le conte de *Peau d'âne*, souligne non seulement le rapport du conte au souvenir d'enfance : « Il n'est pas besoin qu'on vous die / Ce qu'était une Fée en ces bienheureux temps ; / Car je suis sûr que votre Mie / Vous l'aura dit dès vos plus jeunes ans¹⁴¹ », mais également l'importance de la parole féminine, répétitrice de sagesse et de croyances populaires au fil des générations : « Mais tant que dans le monde on verra des enfants / Des mères et des mères grands / On en gardera la mémoire¹⁴² ». Car la pérennité des contes populaires oraux, « venus d'âge en âge jusqu'à nous, sans qu'on se soit donné le soin de les écrire¹⁴³ », tient à leur caractère à la fois divertissant et instructif. Mademoiselle Lhéritier juge bon de préciser que c'est en vertu de la morale des contes que : « [...] les Grandes-mères et les Gouvernantes les ont toujours raconté aux Enfants pour leur mettre dans l'esprit la haine du vice et l'amour de la vertu¹⁴⁴ ». De même Perrault, dans sa préface des contes en prose, note que les histoires populaires orales : « [...] renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble¹⁴⁵ ».

Bien que les auteures de contes de la fin du XVII^e siècle revendiquent de puiser dans une matière anonyme populaire, leur visée n'est pas allée dans le sens d'une retranscription fidèle de la forme première du conte oral, telle que sera l'entreprise plus folkloriste des frères Grimm au XIX^e siècle. Si les contes de la fin du XVII^e siècle gardent certaines traces d'oralité en témoignage de leurs sources populaires, cette matière traditionnelle est remaniée par nos conteuses et restituée dans une écriture néo-précieuse – ce remaniement étant à l'origine de l'esthétique de la « naïveté¹⁴⁶ », propre aux contes de notre période – adaptée à

¹⁴⁰ Mademoiselle Lhéritier, préface de « Marmoisan », *Œuvres mêlées, op. cit.*, p. 114.

¹⁴¹ Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 101.

¹⁴² *Ibid.*, p. 115.

¹⁴³ Mademoiselle Lhéritier, adresse des « Enchantements de l'éloquence », *Œuvres meslées, op. cit.*, p. 163-164.

¹⁴⁴ Mademoiselle Lhéritier, *Œuvres meslées, op. cit.*, p. 305.

¹⁴⁵ Perrault, « Préface » des *Contes, op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁶ Nous reviendrons ultérieurement sur cette esthétique de la « naïveté ».

un public salonnier. Usage de la versification, de maximes, interférences avec d'autres genres littéraires à la mode – comme la nouvelle galante ou la pastorale – témoignent d'une esthétique littéraire salonnaire plus que d'une retranscription du langage populaire dont la grossièreté est par ailleurs condamnée par Mademoiselle Lhéritier dans sa « Lettre à Mme D. G*** » :

Je croi [...] que ces contes se sont remplis d'impuretés en passant dans la bouche du petit peuple ; de même qu'une eau pure se charge toujours d'ordures en passant par un canal sale. Si les gens du peuple sont simples, ils sont grossiers aussi : ils ne savent pas ce que c'est que la bienséance [...]. Si le peuple, ou les troubadours, s'étaient exprimés comme nous, leurs contes n'en auraient que mieux valu¹⁴⁷.

Le conte littéraire dérive directement, nous l'avons vu, d'une tradition populaire dont il garde des marques d'oralité. Mais contrairement à cette tradition orale anonyme, il est le fruit d'une véritable création et peut de ce fait être rattaché à un auteur, une époque ou une esthétique littéraire. Alors que le conte littéraire diffère du conte populaire par un degré d'oralité, il en est totalement coupé par son contexte sociologique et ses conditions de production. Madame de Murat, dans son « Avertissement » aux *Histoires sublimes et allégoriques* de 1699, est la seule, parmi nos conteuses de la fin du XVII^e siècle, à révéler des sources littéraires autres que des sources populaires orales, notant qu'elle et ses contemporaines s'inspirent largement des *Facétieuses nuits* de Straparola : « Les Dames qui ont écrit jusqu'ici en ce genre, ont puisé dans la même source au moins pour la plus grande partie¹⁴⁸ ». La prétention au folklore qui ponctue les contes et leurs commentaires à la fin du XVII^e siècle paraît liée à l'avènement d'une littérature nouvelle, féminine, qui, loin des modèles antiques réservés aux écrivains masculins, s'inspire d'une culture populaire orale.

1.2.3 L'implication du conte et de l'écriture féminine dans la Querelle

Alors que, comme nous l'avons vu, le préjugé persistant de la pudeur féminine rendait inconvenable la publication de ses œuvres durant la première moitié du XVII^e siècle,

¹⁴⁷ Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Mme D. G*** », *Contes*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁸ Madame de Murat, « Avertissement » des *Histoires sublimes et allégoriques*, *op. cit.*, p. 200.

la deuxième moitié du siècle voit l'apparition de la femme-auteure, notamment avec la mode du portrait mondain¹⁴⁹ lancée vers 1656 par Mademoiselle de Montpensier. Ainsi, à la fin du XVII^e siècle, les femmes peuvent vivre de la publication de leurs ouvrages qui n'est alors plus stigmatisée¹⁵⁰. Comme le note Linda Timmermans :

L'anonymat que la plupart des femmes auteurs continuent à observer est devenu de pure forme. Les lecteurs informés savaient que « la comtesse D*** » désignait Mme d'Aulnoy, et « la comtesse de M*** », Mme de Murat. Mlle Lhéritier signe ses ouvrages d'initiales transparentes : « Mademoiselle L'H***¹⁵¹ ».

Cependant, même si la figure de la femme-auteure entre dans les mœurs, l'on se targue toujours dans les salons et les cercles mondains d'un certain amateurisme : afin d'éviter tout amalgame avec les écrivains professionnels de condition moindre qui vivent de leurs publications, l'écriture, en milieu aristocratique, doit être revendiquée comme pur divertissement. Ainsi Madame de Murat, dans son journal adressé à sa cousine, note que Madame d'Aulnoy écrivait : « par fantaisie, au milieu et au bruit de mille gens qui venaient chez elle et elle ne donnait d'application à ses ouvrages qu'autant que cela la divertissait¹⁵² ». Le divertissement justifie l'écriture que l'on ne prétend souvent destinée qu'à un cadre privé : Madame de Lambert, dont les œuvres furent publiées contre sa volonté, écrit dans une correspondance : « [...] je n'ai jamais voulu d'autres spectateurs qu'un très-petit nombre d'amis estimables : nous autres femmes, nous ne sommes faites que pour être ignorées¹⁵³ ».

Historiquement nouveaux puisque liés à un univers salonnier, les contes sont majoritairement écrits par des femmes¹⁵⁴ : détachés des modèles antiques, leur écriture ne requiert ni la connaissance de la rhétorique classique ni la maîtrise des langues anciennes dont l'enseignement était généralement, nous l'avons vu, refusé aux femmes. Comme le

¹⁴⁹ Sur la mode du portrait littéraire mondain et son implication dans l'apparition de la femme-auteure au XVII^e siècle, voir Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France, 1641-1681*, Paris, H. Champion, 1994.

¹⁵⁰ Nous pensons notamment à Catherine Bernard ou à Madame de Villedieu.

¹⁵¹ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 223.

¹⁵² Madame de Murat, citée par Jacques Barchilon dans l'introduction des *Contes* de Madame d'Aulnoy, Paris, Société des textes français modernes, 1997.

¹⁵³ Madame de Lambert, citée par Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 223, note 359.

¹⁵⁴ Ce sont également les dames de la cour privée de la reine d'Espagne qui, dans *Inès de Cordoue* de Catherine Bernard, inventent des contes et en établissent les règles. Catherine Bernard, *Inès de Cordoue : nouvelle espagnole*, Genève, Slatkine, 1979, p. 7.

souligne Fénelon : « les femmes n'osent pas trop composer des épopées ou des tragédies [et] les hommes consentent plus rarement aux fictions en prose qui paraissent frivoles ou puérides¹⁵⁵ ». Cette remarque de Fénelon témoigne du fait que même si le conte de fées, parce que considéré comme faisant partie d'une littérature mineure, échappe selon Raymonde Robert, « à la tutelle des censeurs masculins¹⁵⁶ », il n'est cependant pas exempt d'une critique qui condamne une légèreté d'écriture autant qu'une inconsistance dans les propos. Ainsi, l'abbé de Villiers, dans ses *Entretiens sur les contes de fées* de 1699, s'érige contre cette nouvelle pratique littéraire féminine :

Aucun Philosophe & aucun habile homme que je sçache, n'a inventé ou composé des Contes de Fées ; l'invention en est duë à des Nourrices ignorantes ; & on a tellement regardé cela comme le partage des femmes, que ce ne sont que des femmes qui ont composé ceux qui ont paru depuis quelque temps en si grand nombre¹⁵⁷.

Si les *Entretiens* de l'abbé de Villiers représentent le seul texte critique du genre au XVII^e siècle, il n'en est pas moins une diatribe contre le conte de fées qui s'insère dans la polémique plus générale opposant les Anciens et les Modernes¹⁵⁸ et dont il s'agit de rappeler ici les circonstances afin de comprendre en quoi l'avènement du genre se rattache à la question de l'écriture féminine.

Le 27 janvier 1687, Perrault donne une lecture de son *Siècle de Louis le Grand* à l'Académie, poème dans lequel il exalte le progrès des sciences et des techniques et honore les écrivains du temps présent et les genres nouveaux qu'ils illustrent – opéra, poésie sentimentale, conte de fées. Remettant ainsi en question l'idéal classique, fondé sur le culte de l'Antiquité, Perrault déclenche une querelle avec Boileau qui se généralise par une division de l'élite intellectuelle. D'une part, les Anciens, défenseurs de la société traditionnelle et d'une littérature érudite, de l'autre, les Modernes, Perrault en tête, soutenu

¹⁵⁵ Alain Niderst, « Quelques topoï des contes de fées de la fin du XVII^{ème} ». In *Théorie dramatique : Théophile de Viau, les contes de fées : actes du XXII^e colloque de la North American Society for Seventeenth-century French Literature* (University of Nevada, Las Vegas, mars 1990). Paris-Seattle-Tübingen, PFSC, 1991, p. 147.

¹⁵⁶ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 328.

¹⁵⁷ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, p. 76-77.

¹⁵⁸ Sur la Querelle des Anciens et des Modernes et ses enjeux idéologiques et littéraires, nous consulterons Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961 et Bernard Magné, *Crise de la littérature sous Louis XIV*, op. cit.

entre autre par Fontenelle et les membres des salons mondains. Jusqu'en 1694, date à laquelle la Querelle prend fin grâce à la médiation d'Antoine Arnauld – avec un avantage en faveur des Modernes et de leurs théories –, les deux clans se confrontent par l'intermédiaire de pamphlets et d'épigrammes : Perrault développe ses thèses dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes*¹⁵⁹, publié de 1688-1697, qu'il complète par *Les hommes illustres du siècle*¹⁶⁰ et Boileau, qui sera suivi par Racine et La Fontaine défend notamment ses idées dans les *Satires*¹⁶¹, publiées de 1666 à 1668.

Le conte, issu, comme nous l'avons vu, de l'univers salonnier, fera partie des genres modernes¹⁶² par excellence dont les auteurs revendiquent non plus une imitation de textes antiques, bien souvent ignorés des conteuses, mais une tradition orale plus vague et jusqu'alors méprisée. Recomposition d'une matière populaire qui s'affranchit des modèles antérieurs, les contes sont écrits, selon Villiers, par des : « ignorans entêtés de l'envie de faire des livres¹⁶³ » et considérés par les Anciens, dont il fait partie, comme étant de peu d'intérêt. Les contes étant souvent à l'époque publiés en « recueil », il nous paraît intéressant de noter l'aspect péjoratif du terme dont le *Dictionnaire de l'Académie* donne cette définition : « ramas, assemblage de diverses actes, écrits, et autres sortes de pièces ». Et le même dictionnaire de définir le mot « amas » comme un : « assemblage de choses qu'on regarde comme étant de peu de considération ». Dénigrés dans leur méthode de diffusion même, les contes le sont aussi et avant tout dans le langage courant, les dictionnaires du XVII^e siècle les définissant comme : « des fables ridicules » – *Dictionnaire de l'Académie* – ou des : « discours de néant et qu'on méprise, qui ne sont fondés en aucune apparence de vérité, ou de raison » – Furetière –, insistant ainsi sur l'aspect mensonger et frivole du terme.

Face à ces accusations, Perrault, dans les commentaires dont il accompagne ses contes, et en particulier dans la préface des contes en vers, théorise le genre mais en défend aussi la portée. S'appropriant et recomposant des récits oraux d'origine paysanne, Perrault

¹⁵⁹ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*

¹⁶⁰ Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Paris, A. Dezallier, 1696-1700, 4 vol.

¹⁶¹ Nicolas Boileau, *Satires du sieur D****, *op. cit.*

¹⁶² Sur le conte et son rapport à la modernité, voir l'introduction des *Contes* de Perrault de Roger Zuber, Paris, Imprimerie nationale, 1987. Voir aussi Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*, p. 153-186.

¹⁶³ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, *op. cit.*, 2^e entretien, p. 69.

rattache le conte à son combat de Moderne en s'appuyant sur la valeur pédagogique de ces histoires pour affirmer qu'elles : « n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile¹⁶⁴ ». Ainsi, ajoute-t-il au sujet des contes que les paysans ont inventés pour leurs enfants :

Ils ne les ont pas contés avec l'élégance et les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs Fables ; mais ils ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une moralité louable et instructive¹⁶⁵.

Au nom de la morale, Perrault confronte ses contes à ceux de l'Antiquité¹⁶⁶, déduisant qu'il s'agit dans les deux cas de fiction : « La Fable de Psyché écrite par Lucien et par Apulée est une fiction toute pure et un conte de Vieille comme celui de Peau d'Ane », il affirme la supériorité des contes de fées modernes sur les fables antiques :

Je prétends même que mes Fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d'Ephèse et celui de Psyché, si l'on les regarde du côté de la Morale, chose principale dans toute sorte de Fables, et pour laquelle elles doivent être faites.

De même que Perrault, Mademoiselle Lhéritier et les autres conteuses, prennent le parti des Modernes. Nombre d'entre elles fréquentent, à la fin du siècle, le salon de la Marquise de Lambert qui est, comme le souligne Linda Timmermans, « le rendez-vous des Modernes¹⁶⁷ ». Dans la conclusion du conte *L'adroite princesse*, dédiée à la Comtesse de Murat, elle oppose aux modèles antiques des Anciens un héritage « gaulois » :

Mais ces Fables plairont jusqu'aux plus grands esprits,
Si vous voulez, belle Comtesse,
Par vos heureux talens orner de tels recits.
L'antique Gaule vous en presse :
Daignez donc mettre dans leurs jours,
Les contes ingenus, quoique remplis d'adresse
Qu'ont inventés les troubadours.
Le sens misterieux que leur tour enveloppe,
Egale bien celui d'Esopé.

¹⁶⁴ Charles Perrault, préface de l'édition de 1981, *Contes*, op. cit., p. 49.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Voir Bernard Magné, « Le chocolat et l'ambrosie : le statut de la mythologie dans les contes de fées ». *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 2, 1980, p. 95-146.

¹⁶⁷ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 104.

Le conte de la fin du siècle s'inscrit donc en marge de la tradition savante prônée par les Anciens. Son écriture se soustrayant aux règles de la rhétorique classique, ce nouveau genre littéraire est investi par les femmes qui, en raison de leur insuffisance d'instruction, deviennent les alliées des Modernes. Le conte consacre ainsi, comme le souligne Linda Timmermans, « la souveraineté féminine de la culture mondaine et moderne¹⁶⁸ » qui va dans le sens des aspirations intellectuelles des femmes.

Dès lors se crée une connivence entre l'écriture féminine, longtemps désapprouvée et inhibée, et le conte de fées, nouveau genre qui, en marge d'une littérature savante masculine, fonde les valeurs d'une littérature moderne et se définit en partie par une esthétique mondaine privilégiant le plaisir et le divertissement.

¹⁶⁸ *Id.*, p. 218. Sur l'interaction entre culture mondaine féminine et conte de fées, voir Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux, op. cit.*, ch. V : « Le côté précieux et féminin de la féerie fin de siècle », p. 63-76 et Marc Fumaroli « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*

CHAPITRE II

UNE ESTHÉTIQUE MONDAINE

Genre privilégié d'un groupe social restreint puisqu'appartenant à l'élite, le conte résulte d'une culture à la fois mondaine et féminine. Comprendre la poétique du conte de fées de la fin du XVII^e siècle revient donc à considérer l'esthétique du groupe social dont il est issu : une esthétique fondée sur le goût et l'art de plaire, propre à l'univers salonnier et mondain dans lequel évoluent nos conteuses. Procédant d'une tradition orale, le conte de fées littéraire remplit tout d'abord une fonction de divertissement : tel un miroir, il renvoie aux lecteurs mondains une image d'eux-mêmes, gratifiée et magnifiée par l'emploi du merveilleux. S'il relève en partie d'une esthétique du divertissement, le conte de fées est avant tout un genre écrit par des femmes influencées par la génération antérieure des Précieuses, elles-mêmes mondaines, dont elles arborent la même prédilection pour une écriture romanesque du sentiment. Nous nous attacherons, dans ce chapitre, à déterminer la poétique des contes féminins de la fin du XVII^e siècle en considérant successivement leur spécificité mondaine et l'influence qu'a exercée la préciosité sur leurs auteures.

2.1 Une esthétique du divertissement

2.1.1 Les références mondaines

Les contes de fées, comme nous l'avons vu, sont souvent insérés dans des récits-cadres qui servent de prétextes aux contes et dont le schéma narratif, selon la tradition du *Décameron* de Boccace, relève d'une situation toujours identique : un groupe d'aristocrates

se retrouve à la campagne et se raconte des histoires pour passer le temps. Le lecteur est ainsi placé en tiers dans une conversation mondaine qui a pour but de divertir des aristocrates oisifs et où le savoir-conter remplit une fonction sociale, celle du divertissement de l'auditoire, point commun de tous les récits. Nous retiendrons pour exemple le récit liminaire de « Don Fernand de Tolède » dans lequel Madame d'Aulnoy met l'accent sur le plaisir que procure l'écoute des contes :

Chacun se récria que ce cabinet étoit le vrai séjour des *plaisirs* : on s'y plaça sur des sièges de gazon, l'on servit des eaux glacées, du chocolat et des confitures, en attendant l'heure du souper ; et comme la comtesse cherchait à *divertir* les Maures, et que les romances étoient fort à la mode, elle dit à Doña Léonore de raconter celle qu'on lui avait apprise depuis peu¹⁶⁹.

Le recours constant à une même situation figée, comme la représentation de l'acte de conter, qui mime l'art de la conversation mondaine, est symptomatique du repliement du groupe social des mondains sur lui-même. Ce type de narration est alors, comme le remarque Raymonde Robert : « la traduction, par l'écriture, de la fermeture de l'horizon social dans cette auto-contemplation que miment si parfaitement les récits-cadres¹⁷⁰ ».

Destinée à divertir un public mondain, la narration d'un conte au sein des récits-cadres est, comme le remarque Linda Timmermans « un effet embelli de la narration orale des contes dans les salons¹⁷¹ ». Elle est la transposition dans le domaine de la fiction d'un art collectif salonnier qui vise également à faire la preuve des qualités spirituelles, du « bel esprit » des participants. Nous savons que le schéma narratif d'un conte de fées s'organise toujours autour d'un méfait qui perturbe une situation initiale et dont la réparation, au terme du récit, se présente comme une gageure. Si le talent du conteur réside dans le suspens qu'il réussit à maintenir jusqu'au dénouement du conte qui correspond au dévoilement de la solution finale, son public, lecteur ou auditeur, est quant à lui invité à résoudre une énigme en imaginant les moyens de la résolution du méfait¹⁷². C'est ainsi que dans le conte « Vert et Bleu » de Mademoiselle de La Force, la fée Sublime prédit à la Princesse Bleu – surnommée ainsi à sa naissance d'après la couleur de ses yeux – qu'elle ne pourra être heureuse qu'avec

¹⁶⁹ Madame d'Aulnoy, « Don Fernand de Tolède », *Contes des fées*, op. cit., p. 542. Nous soulignons.

¹⁷⁰ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 336-337.

¹⁷¹ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 221.

¹⁷² La question du conte en forme d'énigme a été peu traitée par la critique. Seule Raymonde Robert y fait allusion dans *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 92.

un homme « qui lui serait entièrement opposé¹⁷³ ». Dans la suite du conte, Bleu rencontre le Prince Vert dont le nom rappelle qu'il est aimable comme le printemps. Ils tombent amoureux l'un de l'autre mais Tiphis, fils du magicien Zélindor, aime Bleu. Zélindor enlève alors Bleu et fait subir à Vert de terribles épreuves. Afin de pouvoir lui venir en aide, la fée Sublime doit comprendre où réside l'opposition du couple. Des fourmis lui donnent la clef de l'énigme :

*C'est dans le nom de ces amants,
Qu'on trouvera la fin de leurs tourments*¹⁷⁴.

Et la fée de comprendre que les noms des héros sont opposés, le vulgaire jugeant que le bleu et le vert sont des couleurs inconciliables.

Ce conte en forme d'énigme atteste non seulement de la proximité du genre avec certains jeux de narration orale qui avaient cours dans les salons¹⁷⁵, mais également de préoccupations et d'un goût pleinement mondains – ici la mode –, conséquemment élitistes. Si nos auteures présentent le plus souvent les contes de fées comme des récits appartenant à un temps révolu – l'emploi systématique de l'embrayeur « il était une fois » rattache le conte au passé –, elles font parallèlement, comme le souligne Marc Fumaroli dans son article « Les enchantements de l'éloquence », « remonter les contes vers le présent¹⁷⁶ » en établissant constamment une référence à des éléments de leur cadre de vie quotidienne. À l'encontre de la thèse développée par Jacques Barchilon¹⁷⁷ selon laquelle le conte de fées serait à envisager comme une tentative de l'aristocratie de fuir une réalité contemporaine morose en recomposant un passé plus glorieux, nous pensons qu'il s'agirait plus, pour nos conteuses, de se réclamer de leur appartenance à une élite de cour et de renvoyer aux lecteurs mondains une image d'eux-mêmes en évoquant dans leurs écrits une esthétique et des intérêts propres à un même groupe social.

Outre leur souci de la mode dont le conte « Vert et Bleu » nous a fourni un exemple, les conteuses font également état des jeux de l'époque, occupations essentiellement réservées à une élite dénuée du besoin de travailler : Madame de Murat fait référence aux jeux de

¹⁷³ Mademoiselle de La Force, « Vert et Bleu », *Contes*, *op. cit.*, p. 373.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 385. En italique dans le texte.

¹⁷⁵ Raymonde Robert *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 92-93.

¹⁷⁶ Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*, p. 169.

¹⁷⁷ Voir Jacques Barchilon, « Introduction », *Le conte merveilleux*, *op. cit.*

l'hombre, du berlan et de la bassette dans son conte « Le turbot¹⁷⁸ » alors que l'on joue au tric-trac dans « Le rameau d'or¹⁷⁹ » ou au lansquenet dans « Le mouton¹⁸⁰ ». De ce fait, nombre de contes de fées font état de ce que Jacques Barchilon nomme une « petite réalité¹⁸¹ », c'est-à-dire d'une description quasi-documentaire de la vie contemporaine à nos auteurs, vie le plus souvent parisienne. Apparaissent alors dans les contes des noms d'artisans parisiens renommés : Lecoq, confiseur, dans « La Princesse Printanière », Guerbois, rôtisseuse, dans « Le mouton¹⁸² » ; ou ceux de personnalités de la scène parisienne de l'époque : dans « L'Isle de la Magnificence », Madame de Murat fait référence à un opéra donné dans le palais de la fée Marline, opéra dont la qualité égale celle des spectacles donnés à Paris « lorsque la Rochois et du Mesnil n'y chantent point¹⁸³ ».

L'intérêt des conteuses est cependant davantage orienté vers la description des festivités de cour que vers celle des spectacles parisiens, festivités qui illustrent une sensibilité artistique mondaine du XVII^e siècle¹⁸⁴. C'est ainsi que reviennent, de façon récurrente dans les contes de fées, de nombreuses relations de fêtes et de spectacles donnés dans des royaumes enchantés. Chez Madame d'Aulnoy, le galant roi-mouton « faisait des fêtes, des concerts, des chasses¹⁸⁵ » pour distraire Merveilleuse ; dans « Serpentin Vert », « il n'y avoit point de soir que l'on ne jouât une des plus belles pièces de Corneille ou de Molière¹⁸⁶ » au Royaume des Pagodes ; dans « L'adroite princesse » de Mademoiselle Lhéritier, on donne un souper magnifique suivi de concerts et de feux d'artifice à l'occasion du mariage de Finette et du Prince Bel-à-voir¹⁸⁷, alors que le Prince Aimant-Joie, nommé ainsi d'après son goût prononcé « pour le bal, les spectacles, les carrousels, les magnifiques

¹⁷⁸ Madame de Murat, « Le turbot », *Contes*, *op. cit.*, p. 314.

¹⁷⁹ Madame d'Aulnoy, « Le rameau d'or », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁸⁰ Madame d'Aulnoy, « Le mouton », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 413.

¹⁸¹ Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 45. Sur la précision documentaire des contes voir également Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 203-205.

¹⁸² Les perdreaux y sont : « mieux piqués et mieux cuits que chez la Guerbois ». Madame d'Aulnoy, « Le mouton », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 415.

¹⁸³ Madame de Murat, « L'Isle de la Magnificence », *Contes*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁸⁴ Sur les relations qu'entretiennent les contes de fées avec les spectacles, voir Nadine Jasmin, « Le théâtre des contes ». Ch. in *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 247-293 et Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *op. cit.*, p. 281-291.

¹⁸⁵ Madame d'Aulnoy, « Le mouton », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 420.

¹⁸⁶ Madame d'Aulnoy, « Serpentin Vert », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 585.

¹⁸⁷ Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes*, *op. cit.*, p. 111.

parties de chasse », fait « jouer les eaux » pour Rosanie dans « Ricdin-Ricdon¹⁸⁸ ». Comme le remarque Teresa Di Scanno dans son ouvrage *Les contes de fées à l'époque classique*¹⁸⁹, les festivités de cour décrites dans les contes de fées rappellent, par leur profusion et leur hétérogénéité, les « plaisirs de l'Île enchantée »¹⁹⁰, somptueuses fêtes données par Louis XIV à Versailles en mai 1664 pour célébrer la fin des travaux d'agrandissement du château et donner l'occasion à sa maîtresse Louise de La Vallière de faire son entrée officielle à la Cour¹⁹¹. Inspirées du thème de l'*Orlando furioso* de l'Arioste¹⁹², ces manifestations qui regroupent jeux, illuminations, feux d'artifices, concerts et comédies-ballets autour d'artistes tels que Lully et Molière¹⁹³, marquent le début des grandes fêtes dont Louis XIV va agrémenter son règne¹⁹⁴. Tel Percinet agençant un spectacle de lumière dans la forêt où Gracieuse s'est perdue, le roi, par la somptuosité des divertissements qu'il offre, affirme ainsi la valeur des quelques spectateurs privilégiés auxquels ces manifestations sont présentées. Cependant, par leur caractère ostentatoire, ces fêtes représentent également, pour le roi traumatisé dans sa jeunesse par la Fronde, l'opportunité d'attirer l'aristocratie à la Cour afin de la soumettre à la toute-puissance de la monarchie française¹⁹⁵.

Conséquemment à cette stratégie politique, la Cour devient le point de convergence des fantasmes collectifs d'une aristocratie qui est, selon Raymonde Robert « enfermée dans l'image de sa supériorité et obsédée par le souci de l'affirmer¹⁹⁶ ». C'est ainsi que nombre de contes de la fin du XVII^e siècle comprennent des références à l'actualité de cour. Dans « La

¹⁸⁸ Mademoiselle Lhéritier, « Ricdin-Ricdon », *Contes*, *op. cit.*, p. 139 et 153.

¹⁸⁹ Teresa Di Scanno, *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*, Napoli, Lignori editore, 1975, p. 13.

¹⁹⁰ Pour une relation officielle de la fête, voir Molière, *Les plaisirs de l'Île enchantée [...]*, Paris, Robert Ballard, 1664.

¹⁹¹ Raymonde Robert rappelle la distinction entre le caractère public des fêtes médiévales qui incitaient les différents groupes sociaux à coexister et le mouvement de ségrégation culturelle qui s'opère dès le XVI^e siècle, avec le repli de la classe dominante dont les divertissements sont centrés autour de la Cour, en dehors de la vue du peuple. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 388-389.

¹⁹² L'épisode qui fournit le thème général de la fête raconte comment la magicienne Alcine retient Roger et ses chevaliers prisonniers dans son palais où ils passent le temps en distractions jusqu'à ce que l'enchantement dont ils ont été victimes soit rompu.

¹⁹³ C'est également lors de ces manifestations que Molière présente son *Tartuffe*, scandalisant les dévots regroupés autour d'Anne d'Autriche, la reine-mère, et donnant lieu à l'« affaire du Tartuffe ».

¹⁹⁴ Nous reviendrons ultérieurement sur le cas particulier de l'opéra dont les décors inspirent aux conteuses le cadre de leurs récits.

¹⁹⁵ Voir Jean-Marie Apostolidès, *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

¹⁹⁶ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 330.

biche au bois », Madame d'Aulnoy compare la Princesse Désirée à la jeune Marie-Adélaïde de Savoie, mariée en 1697 au Duc de Bourgogne, petit-fils du roi :

*Elle avait les mêmes attraits
Que fit briller Adélaïde,
Quand l'Hymen lui servant de guide,
Elle vint dans ces lieux pour cimenter la paix*¹⁹⁷.

Référence également à Marie-Adélaïde dans le conte « La puissance d'amour » de Mademoiselle de La Force où elle est présentée comme « une petite dame, d'environ onze à douze ans, formée avec la dernière perfection ». Celle-ci est, nous dit-on, « soutenue par une femme dont la mine était douce et relevée » qui figurerait, selon l'annotation de Raymonde Robert, Madame de Maintenon, alors favorite du roi¹⁹⁸. De même, le récit de « Saint-Cloud » qui encadre le troisième tome des *Contes des fées* de Madame d'Aulnoy fait référence aux personnages influents de Versailles. Le texte en vers inspiré par la muse célèbre d'abord Philippe d'Orléans, frère du roi, dit « Monsieur », puis son épouse Élisabeth-Charlotte de Bavière, dite la « Princesse Palatine » ou « Madame » sous les traits d'une « princesse incomparable¹⁹⁹ ».

La référence au domaine de Saint-Cloud, qui appartient alors à « Monsieur »²⁰⁰, est caractéristique des contes de la fin du XVII^e siècle dont le cadre est généralement le même : châteaux et autres demeures luxueuses qui rappellent Versailles ou Marly²⁰¹. Chez Mademoiselle de La Force, la Princesse Désirs découvre des boutiques « si superbes qu'il n'y a, pour y trouver une comparaison, qu'à se souvenir des magnifiques banques de Marly²⁰² » ; les jardins de « L'Isle de la Magnificence » de Madame de Murat où « les eaux, les fleurs et les fruits étaient distribués avec un ordre et un art si peu communs qu'il n'était pas difficile de juger en les voyant que la nature n'y avait point de part²⁰³ » rappellent ceux de Versailles et le palais, dans « La biche au bois » de Madame d'Aulnoy, appartient aux fées qui « [...] »

¹⁹⁷ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 703. En italique dans le texte.

¹⁹⁸ Mademoiselle de La Force, « La puissance d'amour », *Contes*, *op. cit.*, p. 413 et note 2.

¹⁹⁹ Madame d'Aulnoy, « Saint-Cloud », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 380-381. Notons que Madame d'Aulnoy avait dédié le premier tome des *Contes des fées* à la Princesse Palatine.

²⁰⁰ Celui-ci y a fait édifier un château par Hardouin-Mansard et Mignard. Les jardins y ont été dessinés par Le Nôtre.

²⁰¹ Le château de Marly, bâti par Louis XIV près de Versailles, était le lieu de retraite du roi. Il fut détruit pendant la Révolution.

²⁰² Mademoiselle de La Force, « Plus Belle que Fée », *Contes*, *op. cit.*, p. 320.

²⁰³ Madame de Murat, « L'Isle de la Magnificence », *Contes*, *op. cit.*, p. 224.

avaient pris pour le bâtir l'architecte du soleil : il avait fait en petit ce que celui du soleil est en grand²⁰⁴ ». Par ces descriptions de châteaux et jardins somptueux qui parcourent leurs récits, les conteuses opèrent une mise en place d'un univers idéalisé qui a pour modèle la Cour royale dont elles exaltent la magnificence. À l'image du règne du roi-soleil, les contes foisonnent de références à la lumière, aux pierreries et aux miroirs qui réfléchissent son éclat. Dans « La chatte blanche » de Madame d'Aulnoy, le prince entre dans un château où :

Mille et mille lumières attachées depuis la voûte du salon jusqu'en bas, éclairaient une partie des autres appartements, qui ne laissaient pas d'être remplis de lustres, de girandoles et de gradins couverts de bougies²⁰⁵.

Les palais, tel celui des fées dans « La biche au bois », sont « tout de diamants²⁰⁶ » ou faits « d'or pur²⁰⁷ » comme dans « Le Prince Lutin ». Une attention particulière est donnée aux descriptions de glaces et de miroirs, considérés comme des articles de luxe au XVII^e siècle²⁰⁸. Madame de Murat en fait les éléments principaux d'un récit intercalé dans « Le Palais de la Vengeance » : la fée Céoré enchante les miroirs d'une galerie de son palais, provoquant ainsi l'amour des chevaliers qui s'y regardent. Dans le conte « Vert et Bleu », Mademoiselle de la Force décrit une chambre composée « de grandes glaces de cristal, qui prenaient depuis le bas jusqu'en haut²⁰⁹ ».

La présence, dans nos récits, de nombreuses descriptions d'articles luxueux tels que miroirs, pierres précieuses, objets composés de matières rares, témoigne de l'intérêt prioritaire des conteuses pour l'évocation de splendeurs²¹⁰. Ce foisonnement de richesses représente au sein de la narration un motif ornemental gratuit : sans aucune utilité directe

²⁰⁴ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées, op. cit.*, p. 689.

²⁰⁵ Madame d'Aulnoy, « La chatte blanche », *Contes des fées, op. cit.*, p. 758.

²⁰⁶ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées, op. cit.*, p. 688.

²⁰⁷ Madame d'Aulnoy, « Le Prince Lutin », *Contes des fées, op. cit.*, p. 240.

²⁰⁸ Jusqu'en 1665, l'art de la miroiterie est détenu par la ville italienne de Murano. C'est à cette date que Colbert crée la « Manufacture Royale » qui assure de 1678 à 1684 la production pour la galerie des glaces de Versailles. Puis naît en 1691 la manufacture de Saint-Gobain qui substitue le procédé du coulage au soufflage, ouvrant ainsi la voie à la production de glaces et miroirs de grandes dimensions. La fin du XVII^e siècle voit alors proliférer de gigantesques miroirs dont l'aspect spectaculaire est un symbole de luxe. Voir Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette, 1998.

²⁰⁹ Mademoiselle de La Force, « Plus Belle que Fée », *Contes, op. cit.*, p. 316.

²¹⁰ Sur la place accordée à l'art dans les contes de Madame d'Aulnoy, voir Anne Defrance, « Objets d'arts et artistes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy ». In *Actes du X^e colloque international de la SATOR* (Johannesburg, 10-13 septembre 1996), édités par Denise Godwin, Thérèse Lasalle et Michèle Weil, Université de Montpellier III, 1999, p. 29-46.

pour l'intrigue, il n'a pour but que la recherche de l'effet. Cette fantaisie dans l'écriture, caractéristique du style « rococo²¹¹ » et marquée par une totale liberté imaginative, est particulièrement exploitée par Madame d'Aulnoy. Retenons, à titre d'exemple, l'évocation du palais, dans « Le Prince Lutin », dont les appartements contiennent chacun un type de rareté et qui rappellent des « cabinets de curiosités » où l'on expose les pièces les plus rares et précieuses :

Il traversa un grand nombre de vastes appartements : les uns étaient remplis de ces beaux morceaux de Chine [...]. D'autres étaient de porcelaines si fines que l'on voyait le jour au travers des murailles qui en étaient faites, d'autres étaient de cristal de roche gravé : il y en avait d'ambre et de corail, de lapis, d'agate, de cornaline ; et celui de la princesse était tout entier de grandes glaces de miroir [...]²¹².

Les motifs floraux et les arabesques qui caractérisent le rococo dans les arts décoratifs, sont également présents dans les descriptions de jardins des contes de fées. C'est ainsi que l'évocation par Madame de Murat d'un château de fleurs dans le conte « Jeune et belle » lui permet de décrire des entrelacs de myrtes qui reproduisent l'exubérance et la complexité des motifs floraux du rococo²¹³.

L'exhibition de richesses dans les contes de fées témoigne du mode de vie fastueux de l'élite aristocratique de la fin du XVII^e siècle dont la conception du bonheur est associée au plaisir et au luxe. Raymonde Robert compare ainsi le traitement des richesses dans les contes populaires et dans ceux de nos conteuses : d'un côté la pure affirmation de la richesse sous sa forme utilitaire – pistoles, louis –, de l'autre le développement minutieux de celle-ci sous une forme artistique – étoffes, diamants, pierres précieuses, bois rares... – qui fait oublier le rapport au vulgaire. Et l'auteure de conclure par l'explication de la différence des œuvres dans leur rapport à la réalité : les récits populaires étant des « textes de revanche sur l'injustice et les diverses frustrations sociales » alors que les récits de nos conteuses représentent un moyen d'exhiber une appartenance à l'élite sociale²¹⁴. De même, le thème de la nourriture qui occupe la plupart des contes folkloriques et témoigne des préoccupations

²¹¹ La période dite « rococo » s'échelonne de la fin du XVII^e siècle au milieu du siècle suivant. On s'accorde à définir ce type d'expression, essentiellement réservée au domaine des beaux-arts, par un goût pour la surcharge, l'accumulation et le faste. Sur le style « rococo » de l'écriture de Madame d'Aulnoy, voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 349-357.

²¹² Madame d'Aulnoy, « Le Prince Lutin », *Contes des fées, op. cit.*, p. 240-241.

²¹³ Madame de Murat, « Jeune et belle », *Contes, op. cit.*, p. 132.

²¹⁴ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 350-351.

populaires quotidiennes, devient chez nos conteuses un élément significatif de richesse. Madame d'Aulnoy énumère, avec la plus grande gourmandise, plats cuisinés, sucreries et boissons délicieuses²¹⁵ alors que Mademoiselle de La Force dans « Plus Belle que Fée » fait état d' « une table couverte de tout ce qui pouvait contenter la délicatesse du goût, et deux fontaines de liqueurs qui coulaient dans des bassins de porphyre²¹⁶ ». Partie intégrante du luxe, la nourriture est un bien dont le renouvellement est garanti, et qui permet une vie de luxe et d'oisiveté. C'est ainsi que Madame d'Aulnoy décrit l'abondance de l'Île de la Félicité : « [...] les fruits y venaient tout naturellement sans être cultivés et l'on trouvait dans toute l'île des tables couvertes et servies délicatement aussitôt qu'on le souhaitait²¹⁷ ». Nos contes de fées transposent ainsi certains thèmes récurrents au folklore, tout en en détournant la portée initiale : quand les parents des contes populaires renoncent à leurs enfants faute de pouvoir les nourrir, le roi et la reine déchus du conte « Finette Cendron » abandonnent leurs filles pour ne plus avoir à les vêtir : « [...] il faut les mener si loin, si loin, qu'elles ne reviennent jamais, car il serait impossible que nous puissions leur fournir assez d'habits à leur gré²¹⁸ ». En remplaçant l'imminence des préoccupations populaires par des éléments d'ordre futile, les conteuses de la fin du XVII^e siècle exhibent leur appartenance à une élite mondaine dont elles revendiquent le goût pour le divertissement et le plaisir du luxe. La voie est alors ouverte à toutes les fantaisies et exagérations qui appartiennent désormais au domaine du merveilleux.

2.1.2 Le traitement du merveilleux

L'aspect ludique caractérise la poétique du groupe : les conteuses cherchent à procurer aux lecteurs un « plaisir du texte » dans le dépaysement que procure le passage du réel au merveilleux, marqué par le fameux « il était une fois ». L'instauration, dans les récits,

²¹⁵ Philippe Hourcade a montré comment la richesse lexicale dont Madame d'Aulnoy fait preuve dans ses descriptions de richesses en général et de plats cuisinés en particulier, tenait de l'enchantement. Voir Philippe Hourcade, « Mots et choses dans les contes de Mme d'Aulnoy ». *Le conte en ses paroles*, sous la dir. d'A. Defrance et J.-F. Perrin, Paris, Desjonquères, 2007, p. 331-344.

²¹⁶ Mademoiselle de La Force, « Plus Belle que Fée », *Contes, op. cit.*, p. 315.

²¹⁷ Madame d'Aulnoy, « L'Île de la Félicité », *Contes des fées, op. cit.*, p. 136.

²¹⁸ Madame d'Aulnoy, « Finette Cendron », *Contes des fées, op. cit.*, p. 439.

d'un univers merveilleux qui a pour vocation de surprendre et d'amuser le lecteur, est donc essentielle à l'écriture féerique. Nous étudierons certains éléments récurrents de ce type d'écriture tels que les exagérations et particularisations, les galeries de personnages surnaturels et les décors merveilleux.

La surabondance et l'accumulation de biens qui caractérisent l'univers luxueux dans lequel évoluent les personnages de contes de fées trouvent leur paroxysme dans l'exagération, variante surnaturelle du luxe dans la féerie. Citons, à titre d'exemple, l'outrance avec laquelle Madame d'Aulnoy décrit la profusion de nourriture dans la plaine où vit le personnage de son conte « Le mouton » :

Il y avait des avenues toutes entières de perdreaux [...] qui pendaient aux branches ; il y avait d'autres allées de cailles et de lapereaux, de dindons, de poulets, de faisans et d'ortolans ; en certains endroits [...], il y pleuvait des bisques d'écrevisses, des soupes de santé, des foies gras, des ris de veau mis en ragoût, des boudins blancs, des saucissons, des tourtes, des pâtés, des confitures [...] ²¹⁹.

Mary Elizabeth Storer fait référence aux « nombres fabuleux » de Madame d'Aulnoy – « la plus féconde en merveilleux de tous les auteurs de féeries ²²⁰ » –, nombres qui illustrent une écriture de fantaisie et d'excès. Ainsi Furibon demande « cent mille mille millions de pistoles » au Prince Lutin qui lui en fournit trente grandes chambres pleines ²²¹ et, pour demander une princesse en mariage, le Prince Guerrier de « La biche au bois » envoie cent trente carrosses, « vingt-quatre mille pages à cheval » et « six cent mille mulets ²²² ». Exagération également dans le traitement des personnages, telle Belle-Étoile qui,

[...] ayant mis sur son visage l'Eau qui danse était devenue si excessivement belle, qu'il n'y avait pas moyen de soutenir le moindre de ses regards sans mourir de plus d'une demi-douzaine de morts ²²³.

Extrêmes beauté et laideur caractérisent en effet les personnages de contes : Laideronnette de « Serpentin Vert » devient, des suites d'un sortilège, « la plus laide créature du monde ²²⁴ »,

²¹⁹ Madame d'Aulnoy, « Le mouton », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 415.

²²⁰ Mary Elizabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 33. Sur le foisonnement du merveilleux dans les contes de Madame d'Aulnoy voir également, Jacques Barchilon, « Madame d'Aulnoy, reine dans la féerie ». Ch. in *Le conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 37-52.

²²¹ Madame d'Aulnoy, « Le Prince Lutin », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 254.

²²² Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 696-697.

²²³ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Belle-Étoile », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 927.

²²⁴ Madame d'Aulnoy, « Serpentin Vert », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 576.

alors que la reine, mère de « Babiole », donne naissance à « la plus belle créature que l'on ait jamais vu²²⁵ » et qu'Avenant, prince du conte « La Belle aux cheveux d'or », est décrit comme un jeune homme « beau comme le soleil, et le mieux fait de tout le royaume [...]»²²⁶. L'usage de superlatifs hyperboliques, singularisant les personnages des contes qui deviennent alors les exemples mêmes de la beauté ou de la laideur, a pour fonction de rappeler la distance du féerique au véridique²²⁷. L'énonciation, dans le récit, de la particularité des personnages²²⁸, constitue un des points fondamentaux qui caractérisent, selon Raymonde Robert, l'écriture féerique : la mise en évidence du couple héroïque²²⁹ – le plus généralement prince et princesse de grande beauté –, et de leurs agresseurs dont la laideur « n'est que le complément évident de l'agressivité qui caractérise leur rôle²³⁰ ».

La monstruosité surnaturelle des agresseurs qui viennent perturber l'ordre de l'univers héroïque dans lequel les personnages sont aussi beaux que vertueux, est un leitmotiv de la féerie de la fin du XVII^e siècle²³¹. Les contes de Madame d'Aulnoy présentent en particulier une galerie de monstres des plus variés dont les difformités physiques sont décrites minutieusement, avec une prédilection pour le motif des bosses et des grandes oreilles. Le nain jaune n'a « point de cheveux, de grandes oreilles, et tout l'air d'un petit scélérat²³² » alors que le couple d'ogres Ravagio et Tourmentine du conte « L'oranger et l'abeille » ont d' « [...] hideuses figures, avec leur œil louche, placé au milieu du front, leur bouche grande comme un four, leur nez large et plat, leurs longues oreilles d'âne, leurs cheveux hérissés, et leur bosse devant et derrière²³³ ». Les personnages de Madame d'Aulnoy

²²⁵ Madame d'Aulnoy, « Babiole », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 508.

²²⁶ Madame d'Aulnoy, « La Belle aux cheveux d'or », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 176.

²²⁷ Sur l'usage des superlatifs particularisants des contes de fées, voir Michel Butor, « La balance des fées ». Ch. in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions de la différence, 2006, p. 73-75.

²²⁸ Ces particularités sont énoncées tôt dans le récit à l'occasion de la « scène de dons », emblématique de l'écriture féerique, dans laquelle les fées, se penchant sur le berceau du héros, le dotent de qualités de tous ordres. Cette scène est généralement suivie de l'intervention de l'agresseur qui promet le méfait. Sur le topos féerique de la « scène de dons », voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 51-53.

²²⁹ *Ibid.*, p. 34-35.

²³⁰ *Ibid.*, p. 160.

²³¹ Sur les monstres et les créatures métamorphosées des contes, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 651-660 ; Raymonde Robert, « Le folklore. Le choix des sujets ». Ch. in *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 131-171 et Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, *op. cit.*, p. 117-118.

²³² Madame d'Aulnoy, « Le nain jaune », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 546.

²³³ Madame d'Aulnoy, « L'oranger et l'abeille », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 336.

prennent souvent les traits de personnages surnaturels empruntés aux récits antiques ou folkloriques, telle la Duchesse Grognon de « Gracieuse et Percinet » qui s'apparente à la fois aux figures de l'ogre et du cyclope²³⁴ :

[...] elle avait le visage épouvantablement gros, et couvert de boutons ; de deux yeux qu'elle avait eus autrefois, il ne lui en restait qu'un chassieux ; sa bouche était si grande, qu'on eût dit qu'elle voulait manger tout le monde [...]. Elle était bossue devant et derrière, et boiteuse des deux côtés²³⁵.

Parmi les différentes créatures merveilleuses possibles²³⁶, les contes foisonnent également de personnages issus de métamorphoses : le Prince Rosier de Mademoiselle Bernard est à la fois humain et végétal, la fée du conte « Plus Belle que Fée » de Mademoiselle de La Force est transformée en biche aux pieds d'argent et les protagonistes des contes « L'oiseau bleu », « Serpentin Vert » ou « Le pigeon et la colombe » de Madame d'Aulnoy sont mi-humains mi-animaux. Suppléant aux monstres plus traditionnels, les métamorphosés enrichissent une collection déjà riche de personnages surnaturels.

En effet, la gageure des auteures de contes se situe dans le renouvellement de l'imaginaire qui alimente le plaisir des lecteurs, mais est sans cesse compromis par la monotonie d'un schéma narratif répétitif qui caractérise le genre²³⁷. Les conteuses misent alors sur des effets de nouveauté dans la description des décors féeriques qui accompagnent le déroulement des récits, décors dont elles empruntent les modèles à la nature, au merveilleux médiéval et à l'opéra. C'est ainsi que les éléments naturels s'inscrivent dans l'univers merveilleux du conte « L'heureuse peine » de Madame de Murat. L'accès au château de la fée Lumineuse se fait par une rivière qui tourne neuf fois autour de celui-ci, donnant lieu au passage de neuf ponts composés de fleurs chaque fois différentes : le premier pont est constitué de pavots blancs « que le pouvoir de Lumineuse avait rendu aussi sûr et

²³⁴ Ces monstres, principalement issus d'une tradition populaire, rappellent ceux présentés, au XVI^e siècle, par le médecin Ambroise Paré dans ses bestiaires fabuleux. Voir Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges* ; précédé de *Des animaux et de l'excellence de l'homme* ; et suivi par le *Discours de la licorne*, Paris, L'œil d'or, 2003.

²³⁵ Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 151-152.

²³⁶ Le personnage de la fée sera étudié de manière plus détaillée dans notre troisième chapitre.

²³⁷ Rappelons ici que Vladimir Propp a défini le schéma canonique du conte par un enchaînement de fonctions qui mettent en exergue la rigueur de la structure imposée par l'écriture féerique. Voir la section que Michèle Simonsen consacre à la structure du conte dans l'entrée « Conte » du *Dictionnaire des littératures de langue française*, *loc. cit.*

aussi durable que s'il eût été bâti d'airain²³⁸ », puis viennent ceux d'anémones, de tubéreuses, d'œillels blancs... De même, Madame de Murat s'inspire des théories cabalistiques du Moyen Âge, remises à la mode au XVII^e siècle par l'abbé Montfaucon de Villars²³⁹, pour le décor « naturel » de son conte « Le parfait amour ». C'est ainsi qu'une bague magique y répare quatre méfaits dont sont victimes les héros par l'intervention, dans chaque cas, d'êtres surnaturels issus des quatre classes élémentaires. Ces interventions merveilleuses représentent pour la conteuse l'opportunité de détailler une nature arrangée et somptueuse qui compose le décor des quatre royaumes élémentaires : royaume terrestre des gnomes, constitué de marbre et de pierreries ; royaume aquatique des ondins, fait de rocaille et de coquillage ; royaume de feu pour les salamandres et d'air pour les sylphes²⁴⁰.

Nos conteuses puisent également dans la littérature médiévale pour dresser le décor et l'atmosphère de leurs récits²⁴¹. S'inspirant de poèmes – tel celui de Boiardo, le *Roland amoureux* ou de l'Arioste, l'*Orlando furioso*²⁴² – ou de romans chevaleresques – Mademoiselle de La Force emprunte une continuation en prose du *Perceval* de Chrétien de Troyes pour son conte « L'enchanteur », Madame d'Aulnoy de l'*Histoire de Troylus et de Zellandine*, épisode de *Perceforest*²⁴³, pour « Le rameau d'or » –, les contes regorgent de motifs empruntés au merveilleux médiéval : armes et anneaux extraordinaires²⁴⁴, livres

²³⁸ Madame de Murat, « L'heureuse peine », *Contes, op. cit.*, p. 182.

²³⁹ Le succès de l'ouvrage de l'abbé Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*, publié en 1670, explique certainement le regain d'intérêt pour le merveilleux issu de la vulgarisation ésotérique et de la théorie des symboles alchimiques. Le récit se présente comme un dialogue fictif composé de cinq discussions durant lesquelles un cabaliste tente de convaincre le narrateur de la possibilité de communiquer avec les êtres primitifs des quatre éléments naturels - les salamandres, les sylphes, les nymphes et les gnomes. Nicolas de Montfaucon de Villars, *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* [1670], Paris, Belfond, 1966.

²⁴⁰ Pour une étude plus approfondie du décor naturel des royaumes élémentaires dans ce conte de Madame de Murat, voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 180-183.

²⁴¹ Voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin, op. cit.*, p. 105-110.

²⁴² Nous avons déjà noté que les spectacles composant les « plaisirs de l'île enchantée » étaient inspirés du thème de l'*Orlando furioso* de l'Arioste.

²⁴³ Pour une étude du roman de *Perceforest*, voir Jeanne Lods, *Le roman de Perceforest : origines, composition, caractères, valeur et influence*, Genève, Droz, 1951.

²⁴⁴ Le charme du rameau d'or sert à éveiller la fée Bénigne et rend forme humaine au couple héroïque transformé en grillon et sauterelle ; dans « Ricdin-Ricdon » de Mademoiselle Lhéritier, un anneau merveilleux qui permet de vaincre tous les combats est offert au prince Aimant-joie et une trompette magique cause un tremblement de terre universel dans « Tourbillon » de Mademoiselle de La Force.

magiques et vitraux animés²⁴⁵ et explorations de châteaux ensorcelés dans lesquels sont retenues prisonnières de belles dames. Ainsi Torticolis, découvrant un passage dans la tour où son père l'a fait enfermer :

[...] se trouve dans un vestibule tout de porphyre, orné de statues ; il monte un large degré d'agate [...] ; il entre dans un salon tout de lapis ; et traversant des appartements sans nombre, [...] il arriva enfin dans une petite chambre dont tous les ornements étaient de turquoise, et il vit sur un lit de gaze bleue et or une dame qui semblait dormir [...]²⁴⁶.

L'épisode cité du « Rameau d'or » ne suit cependant pas le motif traditionnel de « la Belle endormie » cher à la littérature médiévale. Il n'apparaît que de façon secondaire dans le récit : le prince réveille une fée endormie par un sortilège mais ne la conquiert pas. La fée, reconnaissante, lui viendra en aide ultérieurement mais les deux personnages ne forment en aucun cas le couple héroïque du récit. La matière médiévale fournit aux contes une atmosphère plus qu'un sujet précis : elle n'est prétexte, pour les conteuses, qu'à diversifier le décor merveilleux de leurs récits.

Si les éléments naturels et la littérature médiévale insufflent souvent le cadre merveilleux des contes de fées, nous remarquons chez nos conteuses une prédilection marquée pour les décors inspirés de l'opéra²⁴⁷. Au milieu du XVII^e siècle, Mazarin, premier ministre du roi, fait découvrir aux spectateurs français les metteurs en scène italiens lors d'une représentation d'*Andromède* de Corneille, dont la scénographie est l'œuvre de Giacomo Torelli. Surnommé « il grande stregone » – « le grand sorcier » –, Torelli est l'inventeur des « machines » théâtrales qui permettaient les évolutions aériennes sur scène et les changements à vue de décors²⁴⁸. Nous assistons, dans les contes de fées à une transposition de cet univers merveilleux dans lequel surprise et enchantement sont les maîtres mots. Les opéras comprennent ainsi nombre de scènes dans lesquelles des personnages surnaturels s'envolent sur des chars ou autres machines volantes. Le motif de l'envol est alors

²⁴⁵ Torticolis découvre dans un château des vitres peintes de personnages qui s'animent et un « vieux manuscrit » indéchiffrable de vélin aux enluminures bleues et or. Madame d'Aulnoy, « Le rameau d'or », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 303-304.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 307.

²⁴⁷ Sur les relations entre opéra et contes de fées, voir Nadine Jasmin, « Le théâtre des contes ». Ch. in *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 247-293 ; Aurélie Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *op. cit.*, p. 281-291 et Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 366-381.

²⁴⁸ Sur le théâtre à machines et Giacomo Torelli, voir Alain Viala, *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 160-161.

repris dans les contes, tel « Le Prince Rosier » de Mademoiselle Bernard où une fée se présente à la reine dans « un petit char d'ivoire traîné par six papillons, dont les ailes étaient peintes de mille couleurs²⁴⁹ », ou celui de Madame d'Aulnoy, « La Princesse Carpillon » dans lequel une amazone surgit du ciel pour sauver le prince de la dévoration :

[...] il parut en l'air un gros globe de feu, environné d'une nuée d'azur. Comme chacun demeurait attentif à un spectacle si extraordinaire, la nuée et le globe se baissèrent peu à peu et s'ouvrirent. Il en sortit aussitôt un chariot de diamants traîné par des cygnes, dans lequel était une des plus belles dames du monde [...]²⁵⁰.

L'évocation de l'opéra, dans cet épisode, se situe à la fois dans la lenteur qui accompagne la descente du globe et qui s'apparente au mouvement des poulies des machines et dans l'attitude béate des spectateurs devant ce spectacle. Parallèlement, l'opéra s'inspire des décors surnaturels et somptueux des récits merveilleux : de la même façon qu'apparaissent par enchantement les palais dans les contes de fées, l'opéra goûte les transformations à vue des lieux, rendus possibles par un système de plateaux tournants qui font se succéder paysages naturels, palais enchantés ou lieux maléfiques.

Décors féériques et décors scéniques s'inspirent les uns des autres, rivalisant d'imagination et de somptuosité, qualités sur lesquelles se construit, comme nous l'avons vu, l'idéal esthétique mondain du XVII^e siècle. C'est, comme le souligne Raymonde Robert « dans des décors élargis aux dimensions de leur univers clos et privilégié, que le groupe des mondains prétendra désormais inscrire le monde tout entier²⁵¹ ». Revendiqué comme une littérature de divertissement, le conte est le lieu de tous les enchantements, de toutes les libertés, y compris celle de l'imagination. Merveilles et somptuosités ne remplissent cependant bien souvent qu'une fonction ornementale dans le conte. Donnant cadre à une intrigue amoureuse, le merveilleux se subordonne au romanesque, élément majeur du récit. Ainsi, et comme le note Mary Elizabeth Storer, si les contes de fées littéraires sont empreints de féerie, il s'agit alors d'une féerie galante qui garde la mémoire des romans précieux de la génération d'auteurs précédente²⁵².

²⁴⁹ Mademoiselle Bernard, « Le Prince Rosier », *Contes*, op. cit., p. 279. L'épisode est cité par Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 70.

²⁵⁰ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Carpillon », *Contes des fées*, op. cit., p. 624.

²⁵¹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 378.

²⁵² Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 122.

2.2 L'écriture romanesque du sentiment

Comme le souligne Marie-Louise Ténèze dans son article « Du conte merveilleux comme genre », le développement du conte de fées est généralement invariable :

[Il] part d'une malfaisance ou d'un manque pour aboutir, après être passé par des fonctions intermédiaires, à un mariage ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement²⁵³.

Si l'union du couple héroïque peut constituer un épilogue aux contes populaires, cette fonction devient le sujet central du conte de fées littéraire, réorganisant la narration autour de cette résolution finale qu'assure le mariage princier. Ce phénomène est en grande majorité dû à la proximité du genre romanesque et du conte de fées dont nous avons déjà fait mention antérieurement : incertitude quant à la désignation du conte, appelé « nouvelle » dans certains cas²⁵⁴, encadrement des premiers contes dans un récit romanesque traditionnel²⁵⁵. Une autre caractéristique commune au conte et au roman est la prééminence, pour les deux genres, d'écrivains de sexe féminin. Le genre romanesque, qui s'épanouit tout au long de la première moitié du XVII^e siècle, appartient en effet majoritairement à la littérature précieuse féminine : pensons à Mademoiselle de Scudéry qui est, selon Nadine Jasmin, « emblématique dans son usage des stéréotypes romanesques du temps²⁵⁶ » et dont Mademoiselle Lhéritier, dans sa « Lettre à Mme D. G*** », revendique la filiation stylistique²⁵⁷. Conte et roman, dont les auteurs partagent les idéaux d'un même groupe social mondain, sont donc intimement liés. Ainsi, puisque selon le théoricien Pierre-Daniel Huet : « l'amour doit être le principal sujet du roman²⁵⁸ », le conte suivra parallèlement le même schéma d'intrigue que le genre romanesque, à savoir une quête amoureuse.

²⁵³ Marie-Louise Ténèze, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, n° 18, 1970, p. 11-65.

²⁵⁴ « L'adroite princesse » de Mademoiselle Lhéritier, par exemple.

²⁵⁵ Sur la question de l'influence du roman dans les contes de fées, voir Jean-Paul Sermain, « Conte et roman ». Ch. in *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 63-86.

²⁵⁶ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 128. Voir aussi René Godenne, *Les romans de Mlle de Scudéry*, Genève, Droz, 1983.

²⁵⁷ Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Mme D. G*** », *Contes*, op. cit., p. 35-41. Mademoiselle Lhéritier était une protégée de Scudéry, la rumeur prétend que celle-ci lui aurait légué son salon à sa mort en 1701.

²⁵⁸ Pierre-Daniel Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans* [1669], Paris, Nizet, 1971, p. 47.

Alors que les conteuses rivalisent d'imagination dans le domaine du merveilleux pour provoquer surprise et plaisir chez le lecteur, elles reprennent également les discours et les schémas narratifs de modèles romanesques plus classiques. Nous étudierons ainsi la question de l'amour et le développement du sentiment dans les contes de fées féminins du XVII^e siècle et montrerons comment ces thèmes sont influencés par certaines variétés du genre romanesque : les romans héroïques²⁵⁹, tels ceux de Mademoiselle de Scudéry, relatant le plus généralement des aventures sentimentales et guerrières sur fond d'histoire antique, et la pastorale, l'un des genres les plus vitaux de la culture mondaine dont le roman *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé²⁶⁰ qui retrace les mésaventures amoureuses d'Astrée et de Céladon, connaît un triomphe tout au long du XVII^e siècle.

2.2.1 L'amour en question

Comme dans la majorité des romans de l'époque, les héros de contes vivent une passion contrariée²⁶¹. La vengeance d'un prétendant évincé, essayant de séparer le couple héroïque qu'il jalouse, sert fréquemment de ressort narratif aux contes de fées. C'est le cas du conte « Gracieuse et Percinet » de Madame d'Aulnoy dans lequel la Duchesse Grognon, repoussée par le prince et jalouse des attributs de Gracieuse, fait subir aux héros une série d'obstacles. Si les agresseurs des contes de fées, mus par des ressorts psychologiques simples comme la jalousie ou la concupiscence, entravent les amours du couple héroïque, celles-ci sont de plus souvent freinées par des conflits d'ordre moral qui entrent dans le débat passion-

²⁵⁹ Sur les œuvres entrant dans la catégorie du roman héroïque, voir Maurice Magendie, *Le roman français au XVII^e siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932, p. 404-424. Sur l'influence du roman héroïque sur les contes de fées de Madame d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 127-135.

²⁶⁰ *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé est publiée de 1607-1627, la première partie de l'œuvre étant rééditée plus de dix fois au cours du siècle. Sur l'influence de *L'Astrée* dans les contes féminins du XVII^e siècle, voir Marie-Agnès Thirard, « L'influence de la pastorale dans les contes de Madame d'Aulnoy », in *Tricentenaire Charles Perrault, les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, p. 165-179 et Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 139-145.

²⁶¹ Nadine Jasmin, « " Amour, Amour, ne nous abandonne point " : La représentation de l'amour dans les contes de fées féminin du Grand Siècle », in *Tricentenaire Charles Perrault*, op. cit., p. 213-234.

raison du XVII^e siècle²⁶². Nombre de héros de contes s'attachent à suivre des principes moraux tels que devoir et honneur, idéaux qui se conforment au respect de l'ordre et à la raison classiques. C'est ainsi que Mademoiselle Lhéritier décrit le personnage de Finette en ces termes : « la gloire lui était mille fois plus chère que la vie²⁶³ » et que Gracieuse, déclinant la proposition de mariage du prince, oppose à sa passion amoureuse la volonté de se soumettre à l'autorité paternelle :

Si j'étais la maîtresse de ma destinée [...] le parti que vous me proposez serait celui que j'accepterais : mais je suis comptable de mes actions au roi mon père ; il vaut mieux souffrir que manquer à mon devoir²⁶⁴.

Les relations amoureuses des personnages, subordonnées au devoir filial, sont également assujetties au respect de leur rang social. Les héros de contes – tout comme ceux des romans –, personnages aristocratiques valorisés et idéalisés, doivent respecter l'usage relatif au préjugé nobiliaire du XVII^e siècle de ne pas se marier au-dessous de son rang²⁶⁵. L'impossibilité de l'union entre personnages de classes sociales différentes tisse la trame sentimentale des contes de fées inspirés du romanesque pastoral²⁶⁶ dans lesquels princes/princesses, amoureux de bergers/bergères – qui ne sont bien sûr que des fils et filles de rois méconnus ou déguisés –, doivent faire abstraction de leur passion pour se marier conformément au devoir imposé par leur rang.

Si le retour à l'ordre que constitue la reconnaissance finale des bergers comme princes aboutit à un dénouement heureux figuré par un mariage, maints contes de fées s'apparentent à de véritables drames d'amour et de jalousie causés par des passions incontrôlables et irraisonnées : la jeune Hébé, du conte « Anguilette » de Madame de Murat, épouse le Prince de l'Île paisible après avoir été délaissé par son amant ; revoyant son ancien amour elle enflamme la jalousie du prince ; celui-ci tue l'amant, causant alors le suicide

²⁶² Rappelons ici que le traité des passions est publié en 1649. René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, H. Legras, 1649.

²⁶³ Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes, op. cit.*, p. 105.

²⁶⁴ Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *Contes des fées, op. cit.*, p. 164.

²⁶⁵ Rappelons le préjugé nobiliaire de la reine-mère, dans le conte « La Princesse Belle-Étoile », qui se lamente lorsque son fils épouse « une fille de naissance si obscure ». Madame d'Aulnoy, « La Princesse Belle-Étoile », *Contes, op. cit.*, p. 901. Sur l'institution du mariage au XVII^e siècle, voir F. Lebrun, « Le mariage ». Ch. in *La vie conjugale sous l'Ancien régime*, Paris, A. Colin, 1998, p. 9-55.

²⁶⁶ Trois contes de Madame d'Aulnoy sont, à ce titre, significatifs de l'influence de la pastorale sur le genre merveilleux : « Le rameau d'or », « La Princesse Carpillon » et « Le pigeon et la colombe ».

d'Hébé. C'est ainsi qu'afin d'échapper aux préjudices causés par les passions amoureuses, la fée du conte « Le Prince Lutin », à l'exemple de la Princesse de Clèves²⁶⁷, se réfugie dans l'Île des Plaisirs tranquilles, lieu dépourvu d'hommes. De même, la maxime qui conclut « La Princesse Printanière » exhorte à la méfiance envers les passions et prône la soumission aux lois de la raison :

A quelque chose qu'Amour nous puisse assujettir,
Des règles du devoir on ne doit point sortir ;
Et malgré le penchant qui souvent nous entraîne,
Je veux que la raison soit toujours souveraine ;
Que toujours maîtresse du cœur,
Elle règle à son gré ses vœux et notre ardeur²⁶⁸.

Alors que fées et princesses sont retenues par leur souci du devoir et de l'honneur, le rôle des personnages masculins sera désormais de fléchir la rigueur de ces dames et de les convertir à l'amour au prix d'une longue constance et de soins sans cesse renouvelés. Les conteuses exposent dès lors les règles d'une galanterie empruntée à la préciosité et célèbrent les principes de l' « amour tendre », défini par Jean-Michel Pélous comme un idéal de perfection amoureuse où l'amant, respectueux, courageux et patient est soumis à une dame par définition inflexible et cruelle²⁶⁹. C'est ainsi que, dans le conte de Madame d'Aulnoy, la dévotion du Prince Chéri envers la Princesse Belle-Étoile motive les trois épisodes de la quête amoureuse : la princesse, influencée par sa méchante belle-mère, envoie le Prince Chéri quérir au péril de sa vie l'Eau qui danse, la Pomme qui chante et le Petit Oiseau Vert qui dit tout. Défini par des valeurs précieuses, l'amour, tel que Mademoiselle de Scudéry l'entendait²⁷⁰, peut être une passion honnête, inciter à des actions héroïques et devenir de ce fait cause de perfection morale. Cette fonction civilisatrice de l'amour²⁷¹ apparaît

²⁶⁷ La Princesse de Clèves fuit Paris et sa passion envers Monsieur de Nemours pour trouver le repos à la campagne. Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, 1678, 4 tomes en 2 vol. in-12.

²⁶⁸ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Printanière », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 284.

²⁶⁹ Pour une définition de l'amour tendre, voir la 1^{ère} partie de l'ouvrage de Jean-Michel Pélous, *Amour précieux, amour galant*, *op. cit.*, « Du côté de Tendre », p. 37-130.

²⁷⁰ « Cette noble passion [l'amour] est plutôt une vertu qu'une faiblesse : puisqu'elle porte l'âme aux grandes choses, et qu'elle est la source des actions les plus héroïques ». Mademoiselle de Scudéry, « Au lecteur », *Artamène*, *op. cit.*, t. 1, non paginé.

²⁷¹ Sur la fonction moralisatrice de l'amour, voir Jean-Michel Pélous, *Amour précieux, amour galant*, *op. cit.*, p. 115-123. L'auteur rappelle notamment comment l' « amour vertueux », célébré par Mademoiselle de Scudéry, participe de l'idéalisme moralisant qui envisage la réconciliation de l'amour et de la sagesse si les sentiments sont dirigés vers la conquête de mérites et non d'une personne.

particulièrement dans les contes présentant le motif du fiancé-animal : dans « La chatte blanche » de Madame d'Aulnoy, c'est l'amour du prince qui sauve l'héroïne de l'animalité et lui fait retrouver sa forme humaine initiale. Dans « Gracieuse et Percinet », un berger tente de convertir l'héroïne à l'amour en invoquant ses vertus moralisatrices :

*Des plus fiers animaux le naturel sauvage
S'adoucit aux plaisirs où l'amour les engage*²⁷².

Si l'animalité s'oppose dans certains cas aux valeurs civilisées, elle peut paradoxalement être synonyme du raffinement caractéristique d'une société précieuse lorsqu'elle relève de l'univers esthétique codé de la pastorale. Dans « L'heureuse peine » de Madame de Murat, pureté et délicatesse définissent les sujets de la fée Lumineuse : « [...] tous les Moutons étaient d'une blancheur surprenante ; toutes les bergères étaient jeunes et belles [...] tous les bergers étaient aimables [...] »²⁷³. Comme illustré dans la maxime finale du conte de Madame d'Aulnoy « Le pigeon et la colombe » – conte dans lequel Cupidon est aussi appelé l' « Amour vertueux »²⁷⁴ –, la pureté et la vertu deviennent les garants d'un amour dénué du danger des passions :

[...] quand l'amour est pur, peines et inquiétudes
Sont autant de garans des plus charmants plaisirs²⁷⁵.

Le choix final d'une condition animale relève en effet, de la part des amants, d'une parfaite maîtrise de l'instinct et des impulsions du corps :

[Constancio :] – Je serais d'avis [...] que nous ne changeassions point de figure ; vous Colombe et moi Pigeon, pouvons brûler des mêmes feux qui ont brûlé Constancio et Constancia.

[Constancia :] – Ah ! [...] que votre dessein renferme de grandeur et de délicatesse ! [...] menons une vie innocente, sans ambition et sans désirs, que ceux qu'un amour vertueux inspire²⁷⁶.

La métaphore de l'amour ardent, qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte, finit de symboliser la purification de l'âme des amants qui ont opté pour la conduite d'un amour

²⁷² Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *Contes des fées, op. cit.*, p. 163.

²⁷³ Madame de Murat, « L'heureuse peine », *Contes, op. cit.*, p. 184.

²⁷⁴ Madame d'Aulnoy, « Le pigeon et la colombe », *Contes des fées, op. cit.*, p. 880.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 890.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 888.

vertueux²⁷⁷. Ainsi, et comme le souligne Anne Defrance : « l’animalisation spiritualise et illustre l’abandon des pulsions charnelles²⁷⁸ ». Le corps et les désirs qui lui sont associés représentant une menace pour la vertu des héroïnes de contes de fées, le choix d’un amant non-humain représente la possibilité d’aimer chastement et de s’entendre parler d’amour par des prétendants convertis à une certaine délicatesse des sentiments héritée du code amoureux précieux. À l’exemple du Prince Rosier qui obtient par son discours galant les faveurs de la Princesse Florinde dans le conte de Mademoiselle Bernard, le langage devient l’instrument privilégié de la conquête amoureuse :

Insensiblement, elle [Florinde] s’accoutuma à lui donner dans son esprit une figure humaine, et même une figure aimable ; peu à peu elle souffrit qu’il lui parlât d’amour ; il lui semblait que les discours d’un arbre ne pouvaient être dangereux²⁷⁹.

Les contes de fées féminins de la fin du XVII^e siècle, inspirés des romans héroïques ou pastoraux, sont, comme le souligne Raymonde Robert : « fortement influencés par les modèles précieux et par la casuistique amoureuse d’une galanterie stéréotypée [...]»²⁸⁰. Les critiques contemporaines déplorent fréquemment un discours qui, des décennies après l’engouement du courant précieux, relève du cliché galant dans les textes de nos conteuses. Teresa Di Scanno note ainsi l’emploi récurrent, dans les contes de Madame de Murat, de maximes banales telle celle du conte « Anguillette », « ce qui touche le cœur est toujours le plus sensible » ou d’un jargon galant élogieux stéréotypé dans « Le Prince des feuilles » :

Est-il possible [...] qu’une déesse comme vous n’ait pas des temples par tout l’univers ? Par quels charmes, par quels prodiges, êtes-vous encore inconnue aux mortels²⁸¹ ?

De même Mary Elizabeth Storer mentionne l’usage courant, dans les contes de Mademoiselle de La Force, d’expressions « usées », comme « le trône de l’Amour », expression figurant les

²⁷⁷ Cupidon, dont l’aide a été sollicité par Constancio, lui répond : « Tu brûles d’une flamme trop pure pour que je te refuse mon secours [...] il faut que j’éprouve ta passion avant que de te découvrir où elle [Constancia] est [...]. Jette-toi dans ce feu [...] et souviens-toi que si tu n’aimes pas uniquement et fidèlement, tu es perdu ». *Ibid.*, p. 880-881.

²⁷⁸ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d’Aulnoy*, *op. cit.*, p. 147.

²⁷⁹ Mademoiselle Bernard, « Le Prince Rosier », *Contes*, *op. cit.*, p. 281-282.

²⁸⁰ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 169.

²⁸¹ Teresa Di Scanno, *Les contes de fées à l’époque classique*, *op. cit.*, p. 156-157. Les citations sont extraites des contes « Anguillette » et « Le Prince des feuilles » de Madame de Murat, *Contes*, *op. cit.*, p. 87 et p. 164.

yeux²⁸², alors qu'Anne Defrance évoque la métaphore de la virginité dans « L'oiseau bleu » de Madame d'Aulnoy : « elle peut rester vestale, sans que personne ne s'y oppose », métaphore relevant de la pudeur, de la délicatesse précieuse²⁸³.

Le recours à l'allégorie, figure privilégiée du langage symbolique précieux²⁸⁴, témoigne également d'un emprunt au genre romanesque. À l'instar du pays imaginaire de Tendre, inspiré de la *Clélie* de Mademoiselle de Scudéry²⁸⁵, le conte « Le Pays des Délices » de Mademoiselle de La Force invite à une représentation imagée des différentes étapes de l'amour selon les règles de la casuistique précieuse : le Pays des Délices, régi par la souveraine Faveur dont les appartements sont gardés par des Caresses, « n'est séparé de celui des Avances que par une muraille de lait qui atteint jusqu'aux cieux ». Même procédé allégorique dans « Ricdin-Ricdon » de Mademoiselle Lhéritier, la plus précieuse des conteuses selon Raymonde Robert²⁸⁶, où la Princesse Rosanie est retenue prisonnière du barbare Songecreux qui gouverne le Royaume de Fiction. L'écriture féerique précieuse témoigne également d'un goût épigraphique prononcé²⁸⁷. Madame de Murat, dans son conte « Anguilette » multiplie ainsi les signes allégoriques. Trois devises, symboles de puissance, de courage et de gloire sont successivement données à lire sur les armes du Prince de l'Île Paisible : « Il en est d'invincibles » sur des flèches lumineuses, « Je n'en crains point d'autres » sur un cœur percé de flèches, emblème de l'écu du prince et « Seules dignes de moi » sur ses armures²⁸⁸. Même valorisation d'un personnage par un signe allégorique dans le conte « Le parfait amour » où une sentence à l'éloge du prince qui a visité l'empire souterrain des Gnomes est inscrite au-dessous de la statue le représentant :

²⁸² Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 117. L'expression est tirée du conte de Mademoiselle de La Force, « La puissance d'amour », *Contes*, op. cit., p. 399.

²⁸³ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 221.

²⁸⁴ Sur la figure de l'allégorie au XVII^e siècle, voir Bernard Beugnot, « Pour une poétique de l'allégorie classique », in *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, C.N.R.S., 1977, p. 409-432.

²⁸⁵ Rappelons que le Pays de Tendre se compose du fleuve Inclination, de ses affluents Estime et Reconnaissance et des trois villes qui les bordent : Tendre-sur-Inclination, Tendre-sur-Estime et Tendre-sur-Reconnaissance. C'est ainsi que par exemple, pour aller de la région de Nouvelle-Amitié à Tendre-sur-Estime, il faut traverser les villages De Jolis-vers, Billet-galant et Billet-doux. Voir Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine*, op. cit., t. 1, p. 391.

²⁸⁶ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 338.

²⁸⁷ Sur les blasons, sentences et autres signes allégoriques, voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, op. cit., p. 209-213.

²⁸⁸ Madame de Murat, « Anguilette », *Contes*, op. cit., p. 94 et p. 112.

Nous ne désirons plus la vue du soleil,
 Nous avons vu ce Prince,
 Il est plus beau et plus brillant que lui²⁸⁹.

Comme le remarque Jacques Barchilon au sujet des prénoms choisis par Madame d'Aulnoy dans « Le pigeon et la colombe », l'écriture allégorique, puisqu'elle est la représentation imagée d'un concept, peut être économique : l'allégorie des noms Constancio et Constancia figure la fidélité des amants et évite ainsi de longues descriptions psychologiques²⁹⁰. Ces différents exemples témoignent ainsi du fait que nos conteuses s'inspirent, pour l'écriture de leurs récits, du roman précieux, genre féminin par excellence, qui, comme nous l'avons déjà noté, est pourtant périmé à la fin du XVII^e siècle. Si la longueur et la complexité des intrigues qui le caractérisent sont en partie cause de cette désaffectation, ces mêmes propriétés romanesques survivent dans les contes de fées bien que la tendance de la fin du siècle soit à l'acheminement vers un genre de plus en plus court²⁹¹.

2.2.2 Le développement du sentiment

Longueur et complexité narratives héritées du genre romanesque définissent donc les contes de fées féminins de l'époque classique, caractéristiques revendiquées, entre autres, par Madame de Murat dans « Le Voyage de campagne » où Saint-Urbain déclare ajouter « quelques embellissements²⁹² » au récit qu'elle a entendu et qu'elle raconte. Même démarche de la part de Mademoiselle Lhéritier qui, s'adressant à Madame de Murat dans la conclusion de « L'adroite princesse », inscrit son conte dans un style d'écriture ludique et délibérément volubile :

Je vous avoue que je l' [le conte] ai brodée et que je vous l'ai contée un peu au long ;
 mais quand on dit des contes, c'est une marque que l'on n'a pas beaucoup d'affaires ;

²⁸⁹ Madame de Murat, « Le parfait amour », *Contes, op. cit.*, p. 74.

²⁹⁰ Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux, op. cit.*, p. 38-39.

²⁹¹ Voir René Godenne, *La nouvelle française, op. cit.* et Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières, op. cit.*, p. 65.

²⁹² Madame de Murat, « Le Voyage de campagne », *Contes, op. cit.*, p. 356.

on cherche à s'amuser, et il me paraît qu'il ne coûte pas plus de les allonger, pour faire durer davantage la conversation²⁹³.

La longueur des contes de fées féminins du XVII^e siècle est en partie due à la présence de pièces en vers – on en compte en moyenne cinq par conte – qui agrémentent une narration en prose de type traditionnel. Fréquents dans les nouvelles galantes ou les romans²⁹⁴ et caractéristiques de l'écriture féerique féminine de l'époque classique – un conteur tel que Perrault n'ayant que très peu recours à ce type de mélange vers-prose –, ces fragments lyriques apparaissent dans les contes sous la forme de chants, de poèmes, de maximes... Produits d'une écriture ou d'un discours, ils déclenchent une diversification des voix énonciatives au sein des récits. Ainsi dans « Le rameau d'or » de Madame d'Aulnoy, c'est la voix désespérée du Prince Sans Pair qui se fait entendre dans le long poème de vingt-deux vers gravé au poinçon sur un arbre :

*Belle fontaine, clair ruisseau,
Vallons délicieux, et vous fertiles plaines,
Séjour que je trouvais si beau,
Hélas ! vous augmentez mes peines*²⁹⁵ [...].

Dans le conte « Vert et Bleu » de Mademoiselle de La Force, le chant d'amour interprété par les princesses invisibles pour le Prince Vert s'apparente à un chœur antique qui résumerait et commenterait l'épisode du conte :

*Tu vois devant tes yeux ce qui seul peut charmer,
L'objet seul que l'on peut aimer.
Il présente à ton cœur de glorieuses chaînes ;
L'amour a fait pour toi ces liens précieux,
Espère et souviens-toi qu'après de longues peines,
On peut trouver un sort délicieux*²⁹⁶.

Ces pièces en vers qui ne sont souvent que de purs embellissements poétiques dans le cas des discours amoureux ou de simples commentaires sur le déroulement de l'action, ralentissent le récit et attestent d'une sorte d'esthétique néo-précieuse de la prolixité.

²⁹³ Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes, op. cit.*, p. 113.

²⁹⁴ Rappelons, à titre d'exemple, Horace chantant les louanges de Clélie : « Comme les belles de Carthage, / Les nôtres lui rendent hommage, / Tout cède à l'éclat de ses yeux, / Qui les font régner en tous lieux : / Et Fénice même publie / Qu'il n'est rien si beau que Clélie ». Mademoiselle de Scudéry, *Clélie, op. cit.*, t. I, p. 319.

²⁹⁵ Madame d'Aulnoy, « Le rameau d'or », *Contes des fées, op. cit.*, p. 327. En italique dans le texte.

²⁹⁶ Mademoiselle de La Force, « Vert et Bleu », *Contes, op. cit.*, p. 377. En italique dans le texte.

De la même façon, des séries de péripéties qui, comme le souligne Mary Elizabeth Storer sont empruntées au genre romanesque héroïque²⁹⁷, viennent complexifier et étirer la narration des contes de fées. Parmi ces aventures extraordinaires, nous constatons chez nos conteuses une prédilection pour les thèmes du naufrage – celui de la Princesse Aimée recueillie par un couple d’ogres dans « L’oranger et l’abeille » de Madame d’Aulnoy, suivi, quelques années plus tard, par celui de son cousin Aimé, héritier de la couronne royale –, du déguisement – celui de Léonore usurpant l’identité de son frère décédé et partant à la guerre à la place de son père trop âgé constitue l’intrigue principale du conte « Marmoisan » de Mademoiselle Lhéritier – et de l’enlèvement – dans le conte de Mademoiselle de La Force, la fée Nabote jalouse la Princesse Plus Belle que Fée qu’elle fait enlever ; dans « Ricdin-Ricdon » de Mademoiselle Lhéritier, Pensémorne, rivale de Rosanie, organise ses deux enlèvements.

Si ces thèmes, dont il serait aisé de multiplier les occurrences dans les textes, relancent quelquefois l’intrigue des contes, ils en allongent également la narration dont la structure se voit souvent complexifiée par des systèmes d’enchâssements et de mises en abyme²⁹⁸. C’est ainsi que Mademoiselle de La Force intercale dans son conte « Plus Belle que Fée » des histoires secondaires relatant les aventures de la Princesse Désirs et de la biche aux pieds d’argent, aventures indépendantes de celles de l’héroïne du conte. Dans « La chatte blanche » de Madame d’Aulnoy c’est l’héroïne qui, redevenue princesse, explique à son amant comment, après avoir épousé un prince en cachette, elle fut transformée en chatte par ses nourrices les fées. Elle raconte ensuite l’histoire de sa mère avant sa naissance qui renseigne sur les raisons de son abandon : la reine-mère a promis sa fille aux fées en échange des fruits défendus de leur jardin. De cette histoire secondaire qui, nous le supposons, a été racontée à la princesse, résulte donc un allongement du conte et un décrochement des voix narratives. Cependant cet épisode n’est en rien gratuit puisque la transgression d’un interdit d’une génération à l’autre provoque le malheur de la princesse, régit l’intrigue du conte et ouvre la voie à une analyse psychologique des personnages et au développement de leurs sentiments.

²⁹⁷ Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 52.

²⁹⁸ Voir Nadine Jasmin, « Grammaire du récit ». Ch. in *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 505-542 et Marie-Agnès Thirard, « Le meccano des contes de Madame d’Aulnoy », *PFSCCL*, vol. 26, n° 50, 1999, p. 175-192.

Comme le souligne Jean-Paul Sermain dans son ouvrage *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*²⁹⁹, les récits de nos conteuses sont fortement contaminés par une tradition romanesque de l'analyse sentimentale : Mademoiselle Lhéritier, dans sa « Lettre à Mme D. G*** » introduisant le conte de « Marmoisan, nouvelle héroïque et satirique », inscrit son œuvre dans la lignée des grands romans féminins qui, à l'exemple de *La Princesse de Clèves*, « ont charmé par la grandeur des sentiments et par la justesse des expressions³⁰⁰ ». De nombreux contes affichent ainsi un goût prononcé pour le pathétique, particulièrement saisissant dans des épisodes à valeur dramatique tels que scènes d'adieux ou de retrouvailles, dénouements heureux ou tragiques qui donnent lieu à des démonstrations exacerbées de douleur ou de joie³⁰¹. Citons à titre d'exemple la scène de « La Princesse Carpillon » de Madame d'Aulnoy dans laquelle l'héroïne révèle son identité au roi et à la reine, ses parents :

La reine fondait en larmes, et [...] les yeux du roi étaient aussi tout moites : [...] l'un et l'autre s'empressant de la serrer entre leurs bras, ils l'y retinrent longtemps sans pouvoir prononcer une parole ; elle s'attendrit aussi bien qu'eux, elle se mit à pleurer à leur exemple, et l'on ne peut bien exprimer ce qui se passa d'agréable et de douloureux entre ces trois illustres infortunés [...]. Alors les caresses redoublèrent entre eux, et ils passèrent ainsi quelques heures³⁰².

Alors que cette scène de reconnaissance, typique du genre romanesque, adopte volontiers un ton pathétique, un autre type d'épisode également propre au roman, celui de la première rencontre amoureuse, sert de prétexte à un déploiement de sensibilité³⁰³. Madame d'Aulnoy, dans « La biche au bois », décrit une scène où, pour la première fois, le prince voit Désirée sous sa forme humaine : « Les larmes, les soupirs, les serments et même quelques souris gracieux, tout en fût³⁰⁴ ».

Si les conteuses décrivent fréquemment les signes physiques de l'amour naissant – mutisme, rougeurs, regards dérobés... –, elles mettent également en évidence le conflit intérieur des personnages en proie au caprice des passions. Dans « Le pigeon et la colombe »,

²⁹⁹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 31-32.

³⁰⁰ Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Mme D. G*** », *Contes*, op. cit., p. 37.

³⁰¹ Sur le goût pathétique au XVII^e siècle, voir Claude Chantalat, « La recherche du pathétique ». Ch. in *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 185-209. Sur le pathétique dans les contes de Madame d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 130-135.

³⁰² Madame d'Aulnoy, « La Princesse Carpillon », *Contes des fées*, op. cit., p. 652.

³⁰³ Sur le topos romanesque de la première rencontre amoureuse, voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.

³⁰⁴ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées*, op. cit., p. 718.

Madame d'Aulnoy rend ainsi compte du tourment de Constancia devant l'indifférence du prince et de la complexité de ses sentiments qui oscillent entre haine et amour :

Elle se voulait un mal mortel des sentiments qu'elle avait pour lui, et s'il est possible d'aimer et de haïr en même temps, je puis dire qu'elle le haïssait parce qu'elle l'aimait trop³⁰⁵.

De même Mademoiselle Bernard dans « Le Prince Rosier » procède à une analyse délicate et nuancée des sentiments progressifs de la Princesse Florinde envers son prétendant végétal qui n'est autre qu'un prince métamorphosé. Se promenant un jour dans son jardin, Florinde voit un rosier qui s'incline devant elle :

Elle aperçut un rosier plus vert et plus fleuri que les autres qui, courbant ses petites branches à son approche, semblait lui donner de l'approbation à sa manière. Une action si nouvelle dans un rosier, surprit la princesse ; ce prodige qui se faisait en sa faveur lui plut : c'était une espèce d'hommage dont elle fut touchée³⁰⁶.

Retenant par une de ses épines la princesse, le rosier lui déclare son amour et explique que son sort finira quand il sera aimé de la plus belle personne du monde. Les paroles audacieuses du rosier refroidissent alors les sentiments de Florinde :

La princesse ne lui répondit point ; je ne sais quoi de sérieux prit la place de la joie que lui avaient donnée les révérences du rosier ; elle le trouva même trop hardi de l'avoir osé embarrasser dans ses branches ; elle le quitta, mais non sans regarder plus d'une fois vers le parterre³⁰⁷.

À l'animosité de la princesse succède bientôt un sentiment de pitié pour le prince métamorphosé. Elle lui construit un cabinet pour le mettre à l'abri des intempéries puis elle s'accoutume à l'entendre parler d'amour ; le rosier finit peu à peu par occuper toutes les pensées de Florinde :

La princesse songeait si souvent au prodige du rosier qu'enfin elle ne pensa plus à autre chose. Le cabinet de marbre était le lieu où ses pas la conduisaient naturellement ; il lui échappait même de dire des choses trop tendres au prince, qui lui donnait une grande compassion³⁰⁸.

³⁰⁵ Madame d'Aulnoy, « Le pigeon et la colombe », *Contes des fées, op. cit.*, p. 861.

³⁰⁶ Mademoiselle Bernard, « Le Prince Rosier », *Contes, op. cit.*, p. 280-281.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 281.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 282.

Enfin, lorsque la princesse, obligée de quitter le rosier pour se rendre à la cour, se met à sangloter sur les feuillages de celui-ci, ses larmes d'amour abolissent le sortilège et le rosier redevient prince.

Comme la majorité des contes féminins de la période classique, « Le Prince Rosier », par les nombreuses analyses sentimentales qu'il comprend et qui ralentissent et complexifient la narration, affiche un héritage romanesque précieux³⁰⁹. Cette longueur dans la narration est typique des contes féminins : l'édition originale du *Cabinet des fées* établit en effet, pour la période qui délimite notre corpus d'étude, une moyenne du nombre de pages par auteurs : 125 pour Mademoiselle Lhéritier, 48 pour Madame d'Aulnoy, 38 pour Madame de Murat, 25 pour Mademoiselle de La Force contre seulement une moyenne de 14 pages pour les contes de Charles Perrault³¹⁰. De la même façon, Marc Fumaroli, dans son article « Les enchantements de l'éloquence³¹¹ » comparant le texte de Perrault *Les fées* à celui de Mademoiselle Lhéritier « Les enchantements de l'éloquence », a montré comment le conte de cette dernière s'apparente à un exercice de virtuosité galante alors que celui de Perrault, défini par sa vitesse événementielle, se passe plus volontiers de développements romanesques³¹². Les contes de fées féminins, jugés « si longs & d'un stile si peu naïf³¹³ » par leur principal détracteur, l'abbé de Villiers, subissent alors les mêmes critiques que le roman, genre également écrit en majeure partie par des femmes : on accuse leur longueur et la place prépondérante accordée aux aventures amoureuses et à l'intériorité des personnages. S'il opte pour une écriture féerique plus simple, Charles Perrault, dans son *Parallèle*, défend néanmoins le conte de fées féminin et voit dans le développement de la connaissance du cœur, l'une des raisons de la supériorité de l'écriture moderne :

³⁰⁹ Mary Elizabeth Storer définit ainsi Mademoiselle Bernard : « Psychologue du cœur humain, elle est [...] le digne successeur de Mme de Lafayette ». Mary Elizabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 75.

³¹⁰ Ces chiffres sont rapportés par Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 507, note 6.

³¹¹ Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », loc. cit. Les contes de Charles Perrault et de Mademoiselle Lhéritier comparés dans cet article, s'inspirent de celui de Giambattista Basile, « Les trois fées », *Le conte des contes*, op. cit., troisième journée, dixième divertissement. Pour une analyse de l'article de Marc Fumaroli, voir Sophie Raynard, « " Beau langage vaut mieux que riche apanage " ou la prose éloquente des conteuses précieuses : l'exemple de Mlle Lhéritier », *Le conte en ses paroles*, op. cit., p. 58-67.

³¹² Contrairement à Charles Perrault, Mademoiselle Lhéritier allonge son conte en détripant par exemple la scène de la rencontre de Blanche avec la fée.

³¹³ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, op. cit., p. 74-75.

[...] Il y a mille sentimens delicats sur chacune [des passions] dans les Ouvrages de nos Auteurs, dans leurs traitez de Morale, dans leurs Tragedies, dans leurs Romans, & dans leurs pieces d'eloquence, qui ne se rencontrent point chez les Anciens. Dans les seules tragedies de Corneille il y a plus de pensées fines & delicates sur l'Ambition, sur la Vengeance, sur la Jalousie, qu'il n'y en a dans tous les livres de l'antiquité³¹⁴.

On le voit : alors que les contes de fées féminins s'inscrivent dans une littérature de divertissement mondain où prévalent le plaisir de l'imagination et de la sensibilité amoureuse, ils se réclament également, dans leur tentative de saisir les mouvements intérieurs du cœur, de révéler une certaine nature humaine. Le propos de ces « bagatelles » que sont les contes de fées, n'est donc plus uniquement de divertir, mais également d'instruire.

³¹⁴ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, t. II, p. 30-31.

CHAPITRE III

UNE RHÉTORIQUE FÉMININE

Si le conte de fées est en partie caractérisé par une poétique commune à un groupe de femmes mondaines, il se définit également par l'originalité de son propos, originalité dont s'enorgueillit Mademoiselle Lhéritier dans sa « Lettre à Mme D. G*** » : « N'est-ce pas beaucoup faire, que de marcher des premiers dans des routes nouvelles ? ». Fidèle à la tradition orale des contes qui se propose d'instruire en divertissant, le genre exalte les vertus de la connaissance. Dans ce troisième chapitre, nous considérerons donc tout d'abord la pertinence de la valeur didactique des contes, valeur qui prétend légitimer le genre, en nous attachant plus particulièrement à la question des moralités. Nous verrons ensuite comment, derrière l'alibi de la morale, le conte se pose comme la dénonciation d'une prépotence masculine et devient conséquemment le support privilégié de revendications féminines, d'ordre à la fois social et littéraire.

3.1 La visée éducative

3.1.1 La remise en question du merveilleux

Le conte de fées, nous l'avons vu, connaît à la fin du XVII^e siècle un succès retentissant. L'univers merveilleux qui caractérise le genre inspire les arts et spectacles de l'époque et l'engouement pour la féerie est souvent tel que les limites entre monde réel et monde imaginaire tendent à se confondre. Ainsi, la Duchesse du Maine, fervente admiratrice de contes, crée et anime « l'ordre de la Mouche à miel » dans son château de Sceaux, ordre

où elle préside sous le nom de « Fée Ludovie ». Une lettre qu'elle adresse à l'abbé de Bellegarde atteste de sa perplexité à discerner les frontières du réel et de la féerie :

Croyez-vous, Monsieur, qu'il y ait jamais eu des Fées ? On me l'a dit tant de fois, et j'en ai été si souvent bercée, que je ne saurais me l'ôter de l'esprit³¹⁵.

L'atmosphère féerique des contes gagne ainsi quelquefois la réalité ; cependant, croyances païennes et superstitions appartiennent surtout, à la fin du XVII^e siècle, à une tradition populaire, la tendance générale parmi les milieux intellectuels étant l'adhésion aux théories cartésiennes qui glorifient la raison et qui induisent de ce fait une certaine méfiance vis-à-vis du merveilleux. C'est ainsi que les contes de fées littéraires sont parfois exempts de toute féerie. Si les conteuses, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, utilisent le merveilleux à des fins ludiques, il s'agit, le plus souvent, d'un merveilleux qu'elles rationalisent ou qu'elles utilisent avec une distance amusée : une manière de souligner leur appartenance à une élite intellectuelle qui témoigne de la plus grande condescendance vis-à-vis des croyances populaires d'un monde paysan tenu pour crédule et ignorant³¹⁶. Ainsi, dans « Les enchantements de l'éloquence » de Mademoiselle Lhéritier, Blanche ne croit pas à la vertu curative du baume, remède populaire que lui présente, afin de soigner sa blessure, la fée déguisée en paysanne :

Blanche, qui avait beaucoup d'esprit, et qui était dépréoccupée des erreurs populaires, crut que le baume dont on lui parlait était quelqu'un de ces remèdes dont le peuple s'entête, et qu'il faut appeler de *petits remèdes innocents* parce qu'il faut être en effet bien innocent pour s'en servir³¹⁷.

Les conteuses raillent superstitions et croyances populaires, de même que les peurs infondées qui leur sont associées. Dans « Gracieuse et Percinet », la Duchesse Grognon, terrible marâtre qui persécute et effraie la princesse, s'apparente à une ogresse : « sa bouche était si grande, qu'on eût dit qu'elle voulait manger tout le monde [...] ». Personnage surnaturel issu d'une culture populaire, l'ogre figure la peur ancestrale de la dévoration, peur dénoncée, non sans

³¹⁵ Abbé de Bellegarde, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Paris, Guignard, 1702, p. 170-176. Cité par Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 217.

³¹⁶ Raymonde Robert rappelle que la littérature du XVII^e siècle développe deux images contradictoires de la vie paysanne : une image idyllique et irréaliste définie dans les romans pastoraux et celle d'une humanité grossière et imbécile exposée dans l'épisode central du roman de Charles Sorel, *l'Histoire comique de Francion* (1623). Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 391.

³¹⁷ Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », *Contes*, op. cit., p. 84. En italique dans le texte.

humour, comme puérile et fantasmagique par Madame d'Aulnoy puisque : « comme [Grognon] n'avait point de dents on ne la craignait pas³¹⁸ ».

Si Madame d'Aulnoy fait grand usage du merveilleux dans ses contes, Jacques Barchilon, dans son ouvrage *Le conte merveilleux de 1690 à 1790*, remarque qu'elle pratique couramment une « remise en question ironique du surnaturel³¹⁹ », comme dans ce passage de « La grenouille bienfaisante » où elle s'amuse volontiers de ses inventions merveilleuses : « Il était fort extraordinaire de voir un cheval à trois têtes, à douze pieds, qui jetait feux et flammes [...]»³²⁰. C'est avec une même distance amusée que Mademoiselle Lhéritier, présentant dans la « Lettre à Madame D. G*** » son conte « L'adroite princesse » qu'elle situe au temps reculé des Croisades, convient de l'irréalité des fées :

[...] il n'est pas étonnant d'entendre parler de fées dans l'onzième siècle, puisqu'il y a encore aujourd'hui des gens assez peu sensés pour croire à ces sortes de visions³²¹.

Le peu de foi que Mademoiselle Lhéritier accorde à l'existence des fées se manifeste irrévocablement dans le conte « La robe de sincérité » qui, exempt de toute féerie, ne met plus en scène que des personnages qui y croient : le magicien Misandre, cherchant à se venger du très naïf roi de Crète, lui fait croire aux pouvoirs d'une robe merveilleuse. En effet, bien que le personnage de la fée donne son nom au genre et serve fréquemment d'auxiliaire magique au héros dans l'accomplissement de sa quête ou la réparation d'un méfait, il n'est pas rare que les conteuses l'écartent de leurs récits³²². Ainsi Madame de Murat place son conte « Anguilette » au-dessus du merveilleux et présente « Le père et ses quatre fils », récit également dépourvu de féerie, de la façon suivante :

Il n'y a point de ce merveilleux qu'on voit dans tous les autres contes de cette espèce ; [...] j'ai voulu en retrancher les Fées, pour voir si je pourrais rendre mes amants heureux, sans le secours de ces bonnes dames [...]»³²³.

³¹⁸ Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *Contes des fées, op. cit.*, p. 152.

³¹⁹ Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux, op. cit.*, p. 50-51.

³²⁰ Madame d'Aulnoy, « La grenouille bienfaisante », *Contes des fées, op. cit.*, p. 684.

³²¹ Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Mme D. G*** », *Contes, op. cit.*, p. 39.

³²² Dans « La Belle aux cheveux d'or » de Madame d'Aulnoy, par exemple, la fée est remplacée par des animaux doués de parole – une carpe, un corbeau et un hibou – qui servent d'auxiliaires magiques au héros. Voir à ce sujet, Anne Defrance, « Le statut littéraire de la fée ». Ch. in *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy, op. cit.*, p. 95-100.

³²³ Madame de Murat, « Le père et ses quatre fils », *Contes, op. cit.*, p. 367.

Lorsqu'elles sont présentes dans les récits, les fées, comme le souligne Michel Butor « sont justement là pour que l'on ne croie pas aux contes³²⁴ ». Elles manifestent, surtout chez Madame d'Aulnoy, de petites faiblesses humaines telles que gourmandise, coquetterie ou cupidité qui sont, pour Mary Elisabeth Storer, la marque d'un « merveilleux rationnel³²⁵ ». Ainsi, la reine du conte « Serpentin Vert » les charge de présents car, « encore que les fées fussent bien riches, elles voulaient toujours qu'on leur donnât quelque chose³²⁶ » et dans « La Princesse Printanière », le couple royal s'attire la faveur des bonnes fées en leur promettant « une hongrelaine de velours bleu, un cotillon de velours amarante, des pantoufles de satin cramoisi tailladé³²⁷ » et apaise la fureur de la fée Carabosse en lui envoyant « cinquante livres de confiture, autant de sucre royal, et deux jambons de Mayence³²⁸ ».

Le merveilleux, lorsqu'il se rencontre dans les contes de fées de la fin du XVII^e siècle, est donc intellectualisé ou utilisé avec humour. Les épreuves que doivent traverser les héros étant le plus souvent d'ordre sentimental, le personnage de la fée se révèle, dans bien des cas, d'une aide, certes magique, mais sans grande efficacité. Dans « Le Prince des feuilles », Madame de Murat annonce que « le pouvoir des fées ne peut s'étendre sur les qualités du cœur³²⁹ » : la fée, qui ignore tout de l'amour, ne peut donc être d'aucun secours au prince dans sa quête du secret de plaire et celui-ci, désespéré, se suicide. Comme le remarque Mary Elisabeth Storer, « les grands traits des contes démentent le pouvoir des fées³³⁰ » : celle d'« Anguilette » de Madame de Murat, « accus[e] le destin³³¹ » lors de la fin tragique du conte, n'ayant pu éviter aux héros les affres de la jalousie alors que celle du conte « L'adroite princesse » de Mademoiselle Lhéritier refuse « le secours de son art³³² » à Finette, l'invitant à se fier à son propre jugement.

³²⁴ Michel Butor, « La balance des fées », *loc. cit.*, p. 73.

³²⁵ Sur le « merveilleux rationnel » des contes de fées, voir Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 34.

³²⁶ Madame d'Aulnoy, « Serpentin Vert », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 576-577.

³²⁷ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Printanière », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 265.

³²⁸ *Ibid.*, p. 270.

³²⁹ Madame de Murat, « Le Prince des feuilles », *Contes*, *op. cit.*, p. 159.

³³⁰ Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 154.

³³¹ Madame de Murat, « Anguilette », *Contes*, *op. cit.*, p. 116. Nous évoquerons ultérieurement la relation entre les fées et le destin.

³³² Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes*, *op. cit.*, p. 111.

3.1.2 Apologie de la connaissance et pédagogie féminine

Puisque le merveilleux ne peut remplacer les vertus de l'expérience et que, face à l'impuissance des fées, le destin des héros semble ne dépendre que de leurs mérites, leur réussite future résidera dans la formation de leur jugement et l'éducation qui leur aura été dispensée. Dans « La Princesse Carpillon » de Madame d'Aulnoy, la fée Amazone, confiant un jeune prince au berger Sublime, lui conseille d'élever l'enfant selon le principe socratique du « connais-toi toi-même » qui fonde la raison et conduit au bonheur : « pour être heureux, il faut être sage, et pour être sage il faut se connaître soi-même [...] »³³³.

Les conteuses de la fin du XVII^e siècle vantent, dans leurs récits, les vertus de la connaissance et attachent un soin particulier à décrire les principes d'éducation conférés à leurs personnages. Dans le conte « L'adroite princesse » de Mademoiselle Lhéritier, la fée, afin de punir la coquetterie et l'oisiveté des sœurs de Finette, Nonchalante et Babillarde, les envoie « cueillir des pois dans ses jardins et en arracher mauvaises herbes³³⁴ ». Même souci pédagogique chez Madame d'Aulnoy qui, dans « La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri », veille à parer ses modèles éducatifs d'honnêtes qualités. Dans ce conte, trois enfants princiers sont abandonnés en mer et recueillis par un couple de corsaires : lui est en fait un honnête homme devenu corsaire par accident et elle, une femme dont l'esprit « s'était heureusement cultivé³³⁵ » à la cour. Le couple se charge de prodiguer aux enfants l'enseignement que leur rang exige :

[...] le corsaire s'appliqua sérieusement à cultiver le beau naturel dont le Ciel les avait doués. [...] il voulut reconnaître par leur éducation ce présent des dieux ; de sorte qu'après avoir rendu sa maison plus logeable, il attira chez lui des personnes de mérite, qui leur apprirent diverses sciences [...] »³³⁶.

Les personnages de contes, le plus souvent fées et princesses, rivalisent de connaissances et de bonne éducation. Ainsi, les héroïnes des contes « Plus Belle que Fée » et « Persinette » de Mademoiselle de La Force peignent, lisent, connaissent la poésie et la musique, « toutes ces

³³³ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Carpillon », *Contes des fées, op. cit.*, p. 626.

³³⁴ Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes, op. cit.*, p. 110.

³³⁵ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri », *Contes des fées, op. cit.*, p. 907.

³³⁶ *Ibid.*, p. 907.

choses qu'une fille qui a été parfaitement élevée n'ignore point³³⁷ ». Dans le conte « L'adroite princesse » de Mademoiselle Lhéritier, Finette excelle dans les mêmes activités « féminines³³⁸ », mais le fait qu'elle sache lire lui accorde l'autorité – habituellement réservée aux hommes – de se mêler de politique : elle vérifie les traités que conclut son père, le roi, et y découvre un piège tendu par un traître.

C'est dans « Les enchantements de l'éloquence » que Mademoiselle Lhéritier fait l'éloge le plus marqué de l'éducation féminine : Blanche, que sa tyrannique belle-mère force à travailler, trouve quelque consolation dans des lectures de romans, condamnées par l'ignorante belle-mère « qui [sait] à peine lire³³⁹ » mais admises par le père de l'héroïne qui les estime dignes de pouvoir « [donner] de l'ouverture d'esprit et de la politesse³⁴⁰ » aux filles. Si ces moments de lecture sont une source d'apprentissage pour Blanche, ils sont souvent pris sur son temps de travail et donc tenus secrets pour ne pas attiser la colère de la belle-mère :

Elle [Blanche] ne pouvait lire que la nuit, [...] quand elle pouvait dérober de jour quelques moments, elle retournait avec empressement à ses livres³⁴¹.

Ces lectures secrètes évoquent la difficulté, pour les femmes du XVII^e siècle, d'accéder au savoir, difficulté déjà évoquée dans notre premier chapitre et analysée par Roger Duchêne dans son article « L'école des femmes » :

Les mentalités du temps imposent aux femmes, parmi d'autres bienséances, celle d'étudier en cachette³⁴².

Linda Timmermans note que, paradoxalement, l'intérêt des femmes pour la pédagogie s'accroît dès la fin du XVII^e siècle³⁴³ : pensons, bien entendu, à Madame de Maintenon qui, institutrice de son état et gouvernante des enfants de Madame de Montespan

³³⁷ Mademoiselle de La Force, « Persinette », *Contes, op. cit.*, p. 333.

³³⁸ « Elle savait parfaitement bien danser, chanter, jouer des instruments [...] ». Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes, op. cit.*, p. 96.

³³⁹ Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », *Contes, op. cit.*, p. 75.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁴² Roger Duchêne, « L'école des femmes », *loc. cit.*, p. 79.

³⁴³ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture, op. cit.*, p. 209. Sur la pédagogie au XVII^e siècle, voir Georges Snyders, *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1965 et Teresa Di Scanno, « La pédagogie et la littérature enfantine à la fin du XVII^e siècle ». Ch. in *Les contes de fées à l'époque classique, op. cit.*, p. 21-27.

et de Louis XIV, devient favorite du roi et fonde en 1685 l'école de Saint-Cyr, une maison d'éducation pour jeunes filles nobles et pauvres. Comme le titre de l'ouvrage de Mademoiselle Lhéritier, *L'érudition enjouée*³⁴⁴, l'annonce, l'éducation dispensée aux femmes est une éducation mondaine, placée sous le signe du divertissement et du plaisir³⁴⁵. Ainsi Blanche, qui est exclue de « la société et toutes sortes de divertissements³⁴⁶ », s'instruit et s'amuse à la lecture de romans, ouvrages mondains et modernes au même titre que les contes, ces « moindres bagatelles » dont on peut cependant, selon Mademoiselle Lhéritier, tirer des « sujets de réflexions importantes³⁴⁷ ».

3.1.3 Opacité de la morale

Les contes féminins de la fin du XVII^e siècle ont, nous l'avons vu, une fonction de divertissement. Cependant, les conteuses insistent également sur leur valeur pédagogique en invoquant pour nombre de leurs récits l'argument de la morale³⁴⁸. Le narrateur de « Ricdin-Ricdon » de Mademoiselle Lhéritier, le roi Richard, définit ainsi l'objectif du conte :

Il me semble qu'on doit toujours songer à mêler de l'utilité aux plaisirs [que les contes] donnent à l'esprit. Il faut donc tâcher qu'on puisse tirer des aventures qu'ils renferment des maximes qui servent à la conduite de la vie³⁴⁹.

Nos conteuses affirment ainsi formuler dans leurs récits un enseignement que renforce généralement une moralité finale en vers : chez Madame d'Aulnoy, on punit la curiosité dans le conte « Serpentin Vert », on dénonce la vanité de l'ambition dans « La Princesse

³⁴⁴ Mademoiselle Lhéritier, *L'érudition enjouée*, Paris, Ribou, 1703.

³⁴⁵ Fénelon proclame déjà, dans son *Traité de l'éducation des filles* daté de 1687, l'importance d'allier apprentissage et divertissement : « [...] rendons l'étude agréable, cachons-la sous l'apparence de la liberté et du plaisir ». Fénelon, « De l'éducation des filles », ch. V, p. 109, *Œuvres choisies*, Paris, Hatier, 1923.

³⁴⁶ Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », *Contes, op. cit.*, p. 75.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

³⁴⁸ Sur la question de la morale dans les récits de nos conteuses, voir Catherine Marin, « Les contes de fées de la fin du dix-septième siècle et la problématique de la morale », *Romance Languages Annual*, West Lafayette, IN, 1994, vol. 6, p. 125-129 ; Sophie Raynard, « La logique narrative ». Ch. in *La seconde préciosité : floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 203-218 et Nadine Jasmin, « Les moralités, ou l'art du louvoisement ». Ch. in *Naissance du conte féminin, op. cit.*, p. 494-504.

³⁴⁹ Mademoiselle Lhéritier, « Ricdin-Ricdon », *Contes, op. cit.*, p. 191.

Carpillon » alors que le conte « Persinette » de Mademoiselle de La Force loue la fidélité amoureuse. Les vertus pédagogiques des contes peuvent cependant, à bien des égards, être remises en question.

En replaçant dans son récit-cadre d'origine le conte « Le mouton », Jean Mainil a souligné la fonction de « mise en garde³⁵⁰ » que celui-ci est prétendu exercer au sein de la nouvelle espagnole *Don Gabriel Ponce de Leon*. Dans ce récit, Doña Juana, vieille fille revêche, s'est éprise du jeune Comte d'Aguilar, lui-même amoureux de la jeune et jolie nièce de Doña Juana. Le conte, qui lui est adressé et est censé mettre en évidence « les dangers et ridicules d'une passion non partagée³⁵¹ », met en scène un roi, changé en mouton par la vieille fée Ragotte dont il a refusé les avances. Le conte terminé, Juana plaint, certes, « le sort du mouton infortuné³⁵² », mais ne prend pas conscience du ridicule de la fée qui est à l'origine du méfait et continue sa cour auprès du comte. Certains contes, comme celui-ci, échouent donc dans leur fonction de « mise en garde » par rapport à la nouvelle-cadre.

Attestant d'une esthétique mondaine, d'autres contes sont présentés comme des illustrations de maximes ou de proverbes, jeux oraux alors très en vogue dans les salons : un conte comme « Le Prince Rosier » de Mademoiselle Bernard tente par exemple d'expliquer pourquoi « les roses ont toujours donné des vapeurs³⁵³ ». Cependant, si nos conteuses se targuent de retracer la genèse de superstitions ou de formules populaires toutes faites, les proverbes et maximes autour desquels elles composent leurs contes n'ont souvent qu'une valeur très peu pédagogique et ne sont en fait qu'un prétexte au développement romanesque.

Nos conteuses ne se soucient en fait que peu d'obéir à toute règle morale. Madame de Murat conclut son conte « Le Palais de la Vengeance » en constatant que la fidélité mène à l'ennui, alors que, dans « Finette Cendron », Madame d'Aunloy incite à la vengeance tout en respectant les règles de civilité :

*Pour tirer d'un ingrat une noble vengeance,
De la jeune Finette imite la prudence,
Ne cesse point sur lui de verser des bienfaits ;
Tous tes présents et tes services*

³⁵⁰ Jean Mainil, *Madame d'Aunloy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, Paris, Kimé, 2001, p. 145.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 145.

³⁵² Madame d'Aunloy, « Le mouton », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 425.

³⁵³ Mademoiselle Bernard, « Le Prince Rosier », *Contes*, *op. cit.*, p. 285.

*Sont autant de vengeurs secrets
Qui dans son cœur troublé préparent des supplices*³⁵⁴.

De son côté, Mademoiselle de La Force fait, dans le conte « L'enchanteur », une apologie de l'adultère : un magicien y abuse « un bon roi³⁵⁵ » en séduisant sa femme, Isène qui, sans remords, « pass[e] la nuit à se moquer de son mari », et se comporte, le jour venu, « comme si de rien n'était³⁵⁶ ». Dans la suite du conte, la mort du roi survient fort opportunément, légitimant le mariage final des deux amants. La moralité s'accorde avec le reste du conte, c'est l'amour immoral qui, dans « L'enchanteur », mène au bonheur conjugal :

*Par différents chemins on arrive au bonheur,
Le vice nous y mène, aussi bien que l'honneur*³⁵⁷.

A l'inverse, la moralité finale de « Persinette » prône l'intégrité mais est démentie par le conte même : l'héroïne épouse un homme qu'elle connaît à peine, en cachette de la fée chargée de l'élever ; celle-ci sépare et tourmente dans un premier temps les époux mais finit par leur assurer un bonheur absolu malgré leur inconduite initiale. La moralité du conte – « il est avantageux d'être toujours fidèles » – célèbre, certes, la constance amoureuse des héros, mais cet éloge conventionnel de la vertu s'accorde avec le « caractère artificiel de la prétention pédagogique³⁵⁸ » des contes que dénonce Raymonde Robert, la moralité finale en vers n'étant le plus souvent qu'une manière formelle de s'acquitter de l'obligation didactique imposée par le genre. En dissonance avec le récit antérieur, la conclusion de « Persinette » a tous les traits d'une provocation ironique : comme le souligne Anne Defrance au sujet de nombreux contes féminins de l'époque classique, leur moralité « fait diversion pour faire oublier l'immoralité du message³⁵⁹ ».

Nos conteuses développent, dans leurs récits, ce que Raymonde Robert appelle « un type d'écriture pervers³⁶⁰ » qui s'accorde difficilement avec les valeurs morales qu'elles se targuent d'inculquer. C'est sous la forme d'allusions qu'« un jeu érotique se dessine » dans les contes féminins de la fin du XVII^e siècle, bien que leurs auteures respectent, dans la

³⁵⁴ Madame d'Aunloy, « Finette Cendron », *Contes des fées*, op. cit., p. 457. En italique dans le texte.

³⁵⁵ Mademoiselle de La Force, « L'enchanteur », *Contes*, op. cit., p. 339.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 340.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 354. En italique dans le texte.

³⁵⁸ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 394.

³⁵⁹ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 328.

³⁶⁰ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 134.

forme, les règles de bienséances qu'impose le registre précieux de l'amour sentimental. Dans « Plus Belle que Fée », Mademoiselle de La Force évoque l'amitié douteuse de la princesse et de la fée qui lui accorde sa protection :

Elles s'endormirent après un entretien assez long et qu'elles interrompaient agréablement par les charmantes caresses qu'elles se faisaient³⁶¹.

La métamorphose des personnages en animaux est également, comme le remarque Anne Defrance, « un moyen de représentation symbolique³⁶² » d'une sexualité que l'on se doit de passer sous silence. Ainsi, dans le conte « La biche au bois » de Madame d'Aulnoy, la métamorphose de la Princesse Désirée en animal permet d'atténuer le caractère voluptueux et peu convenable de sa première rencontre avec le Prince Guerrier, endormi au pied d'un arbre :

Elle se coucha à quelques pas de lui, et ses yeux ravis de le voir, ne pouvaient s'en détourner un moment ; elle soupirait, elle poussait de petits gémissements ; enfin devenant plus hardie, elle s'approcha encore davantage, et elle le touchait lorsqu'il s'éveilla³⁶³.

L'attitude lascive de la biche, son attirance pour un prince inconnu qu'elle prend l'initiative de toucher seraient bien sûr jugés trop impudiques si le personnage était humain. Le motif de la métamorphose en animal permet une lecture ingénue de la scène de séduction, tout en suggérant un érotisme que le choix d'un registre sentimental néo-précieux interdit.

De même, les enfantillages qui s'observent dans les contes de fées féminins de la fin du XVII^e siècle ne sont, comme le remarque Raymonde Robert, que des « procédés stylistiques dont la naïveté simule l'innocence³⁶⁴ ». Madame d'Aulnoy, surtout, s'est souvent plu à adopter dans ses récits un ton puéril : dans « La Princesse Rosette », l'héroïne se voit offrir confitures et poupées par des courtisans qu'elle remercie tant et si bien « qu'il n'y avait

³⁶¹ Mademoiselle de La Force, « Plus Belle que Fée », *Contes*, *op. cit.*, p. 326. Sur la question de « l'amitié douteuse » entre la princesse et la fée, voir Marianne Legault, « Plus Belle que Fée de La Force : visions sapphique et matriarcale de l'amitié féminine », in *Narrations déviantes. L'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du dix-septième siècle*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2008, p. 183-215.

³⁶² Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, *op. cit.*, p. 327. Voir également l'étude du conte « Le dauphin », *Ibid.*, p. 134-137.

³⁶³ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 713.

³⁶⁴ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 136. Voir également, « La fausse puérité ». Ch. in *Ibid.*, p. 436-442.

ni monsieur ni madame qui ne s'en retournassent contents³⁶⁵ ». Cependant, si nos conteuses s'amuse à mimer la tradition orale des contes populaires destinés aux enfants, leurs récits, nous l'avons vu dans notre premier chapitre, sont à l'intention essentielle d'un public d'adultes mondains et ne s'intéressent que peu à la pédagogie enfantine : rappelons qu'outre leurs moralités généralement amORAles ou immORAles, les contes, tel celui de Mademoiselle Lhéritier « L'adroite princesse » qui rapporte trois tentatives de viol, développent souvent des situations inappropriées à un jeune public³⁶⁶. Fausse innocence et infantilisme, tout comme la revendication d'un argument moral qui cherche à légitimer le genre mais s'avère souvent infondé, constituent en fait un type de discours qui, en donnant l'apparence d'une littérature de pédagogie enfantine, déjoue la censure pour dénoncer valeurs et institutions fondées sur l'hégémonie masculine.

3.2 La dénonciation de l'hégémonie masculine

3.2.1 La critique du mariage

Bien que la loi du genre ordonne un dénouement heureux pour les héros de contes, nous assistons, dans certains cas, à un retournement de la structure du récit dans lequel le méfait initial ne se voit pas réparé. Cet effet stylistique, propre aux contes de Mademoiselle Bernard et de Madame de Murat, est la marque d'un profond pessimisme devant l'institution du mariage³⁶⁷. « Le Prince Rosier » se termine bien par le mariage du couple princier mais l'union est malheureuse. Le prince et la princesse subissent les affres de l'infidélité et de la

³⁶⁵ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Rosette », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 288.

³⁶⁶ Dans sa lettre du 4 mars 1700, Madame de Maintenon commande au Comte d'Ayen des histoires pour les pensionnaires de Saint-Cyr et le prie « de ne pas descendre aux contes » dont elle juge les moralités douteuses. Auguste Geffroy, *Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique. Choix de ses lettres et entretiens*, Paris, Hachette, t. 1, p. 32-33.

³⁶⁷ Sur la question du mariage dans les contes de fées féminins de la fin du XVII^e siècle, voir : Marcelle Maistre Welch, « La femme, le mariage, et l'amour dans les contes de fées mondains du XVII^e siècle français », Tübingen, *PFSCS*, 1983, vol. 10, n° 18 ; Sophie Raynard, « L'institution du mariage ». Ch. in *La seconde préciosité*, *op. cit.*, p. 427-441. Sur la question du dénouement dans les contes de Mademoiselle Bernard et de Madame de Murat, voir Sophie Raynard, « Les fins malheureuses des contes de fées : une transgression de la loi du genre ». Ch. in *La seconde préciosité*, *op. cit.*, p. 203-207.

jalousie, et Mademoiselle Bernard de conclure : « le mariage, selon la coutume, finit tous les agréments de leur vie³⁶⁸ ». En revanche et contrairement à la tradition, le conte « Jeune et belle » de Madame de Murat ne se termine pas par le mariage des héros dont l'amour reste alors intact :

[...] ils s'aimèrent toujours, parce qu'ils furent toujours aimables, et que l'hymen ne se mêla point de finir une passion qui faisait la félicité de leur vie³⁶⁹.

Cette prévention contre le mariage prend une forme différente dans les contes de Madame d'Aulnoy où les princesses se retrouvent très communément affligées d'époux ou de prétendants à l'apparence monstrueuse³⁷⁰. Emprunté au folklore qui puise peut-être lui-même dans les mythologies grecque et romaine³⁷¹, le motif de « l'époux monstrueux » permet en effet à la conteuse de mettre en évidence la cruauté d'un mariage imposée aux héroïnes et la répulsion et la terreur qu'engendre chez elles la perspective d'une union dénaturée. Dès lors, et comme le remarque Raymonde Robert, l'époux monstrueux devient :

[...] une sorte de leitmotiv ouvrant toutes grandes les portes à l'invention de couples monstrueux, de menaces d'accouplements anormaux, d'amours entre humains et animaux³⁷².

Bien que Madame d'Aulnoy exploite souvent, dans sa représentation de l'horreur, les ressorts d'une difformité humaine – c'est un affreux nain qui veut épouser Merveilleuse dans « Le nain jaune » et un prince bossu qui poursuit de ses avances la Princesse Carpillon dans le conte du même nom –, elle privilégie cependant les prétendants de condition animale, l'animalité symbolisant pour l'auteure le caractère tyrannique du désir masculin³⁷³. Le Prince Marcassin est en ce sens une figure poussée de l'oppression et de la cruauté, contraignant

³⁶⁸ Mademoiselle Bernard, « Le Prince Rosier », *Contes, op. cit.*, p. 285.

³⁶⁹ Madame de Murat, « Jeune et belle », *Contes, op. cit.*, p. 140.

³⁷⁰ Sur le motif de l'époux monstrueux dans les contes de Madame d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, « Variations sur le motif des amours monstrueuses ». Ch. in *Naissance du conte féminin, op. cit.*, p. 326-346 et Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 134-155.

³⁷¹ Nous pensons aux amours hors nature de Jupiter ou au mythe de Psyché, qui apparaît dans le roman d'Apulée, *Les métamorphoses*, dans lequel Vénus, jalouse de la beauté de Psyché, demande à Cupidon de rendre cette dernière amoureuse du plus vil des êtres.

³⁷² Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 138.

³⁷³ Sur le motif des fiancés animaux dans les contes de Madame d'Aulnoy, voir Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy, op. cit.*, p. 119-127.

tour à tour trois sœurs à l'épouser. Devant son ardent refus, il menace Ismène, la sœur aînée, de dévoration :

Je suis un sanglier redoutable [...] En disant ces mots, ses yeux paraissaient tout de feu et ses longues défenses faisaient l'une contre l'autre un bruit dont cette pauvre fille tremblait³⁷⁴,

puis de viol :

Il est inutile que tu me découvres toute ta haine, tu n'en seras pas moins ma femme, et tu en souffriras davantage³⁷⁵.

Dans la suite du conte, Ismène se suicide pour échapper au mariage. Marcassin décide d'épouser Zélonide, la deuxième sœur, mais l'éventre lorsque celle-ci tente de l'assassiner. Le prince se réfugie alors dans la forêt où il rencontre Marthésie, la cadette, qu'il séquestre dans son antre et qui n'a alors d'autre choix que celui de l'accepter pour époux.

Si l'animalité est le plus généralement l'apanage des personnages masculins, certains contes de Madame d'Aulnoy retournent le schéma et mettent en scène des princesses métamorphosées en animal. Dans « La biche au bois », le portrait de la Princesse Désirée est présenté au Prince Guerrier, chasseur invétéré, qui décide alors de l'épouser. Sur le chemin qui la mène au royaume de son prétendant, un sortilège change Désirée en biche ; elle s'enfuit alors dans la forêt où le prince la poursuit, n'ayant pas eu connaissance de la métamorphose :

Il ne put s'empêcher de la suivre, son penchant dominant était pour la chasse [...] Il poursuivit la pauvre biche, et de temps en temps il lui décochait des traits qui la faisaient mourir de peur³⁷⁶.

L'épisode qui corréle chasse et poursuite amoureuse, s'achève par la conquête du prince. Et la narration de s'attarder sur une description de la biche blessée, victime d'une brutalité masculine tenue pour innée :

Elle avait perdu toutes ses forces, elle était couchée comme une pauvre bête demi-morte, et elle n'attendait que de voir finir sa vie par les mains de son vainqueur [...] ³⁷⁷.

³⁷⁴ Madame d'Aulnoy, « Le Prince Marcassin », *Contes des fées, op. cit.*, p. 971.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 974.

³⁷⁶ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées, op. cit.*, p. 711.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 714.

3.2.2 Le discrédit des figures de l'autorité masculine

Menace de dévoration ou de viol, traque, séquestration, le désir de l'homme, comme le remarque Anne Defrance, « s'énonce en termes de possession³⁷⁸ ». De même et conformément à la réalité du XVII^e siècle où chacun des membres d'une famille est assujéti à l'autorité du père³⁷⁹, les figures paternelles des contes relèguent bien souvent leurs enfants, de sexe féminin surtout, au rang de biens possédés. Ainsi Madame d'Aulnoy débute le récit de « La Princesse Printanière » en exposant le désagrément que cause l'absence d'une descendance aux futurs parents de l'héroïne :

Il était une fois un roi et une reine, qui avaient eu plusieurs enfants ; mais ils mouraient tous, et le roi et la reine étaient si fâchés, si fâchés que rien plus ; car ils avaient des biens de reste, il ne leur manquait que des enfants³⁸⁰.

En outre, dans « Le Prince Lutin » de la même conteuse, c'est par intérêt qu'un père dispose de sa fille pour la contraindre à épouser un vieil homme fortuné à la place de celui qu'elle aime.

Parallèlement à ce type d'épisodes qui met en évidence la toute-puissance paternelle sur laquelle se fonde la société du XVII^e siècle, deux images contradictoires du père se dégagent des contes féminins de l'époque classique³⁸¹. Chez Madame d'Aulnoy, nombreux sont les récits où les pères, soumis à leur épouse, se révèlent incapables de protéger leur enfant et deviennent ainsi une des causes de leurs malheurs futurs. Dans « Finette Cendron », un couple royal se retrouve pauvre et déchu. La reine convainc alors son époux d'abandonner leurs trois filles :

Le roi commença de pleurer quand il vit qu'il fallait se séparer de ses enfants, il était bon père, mais la reine était la maîtresse ; il demeura donc d'accord de tout ce qu'elle voulait [...]³⁸².

³⁷⁸ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 142. Rappelons les paroles de Marcassin : « S'il est de ma destinée de n'être point aimé, j'aurai le plaisir de posséder une femme que j'aime ». Madame d'Aulnoy, « Le Prince Marcassin », *Contes des fées*, op. cit., p. 973. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁹ Sur la soumission à la tutelle paternelle au XVII^e siècle, voir Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites*, op. cit., p. 242-243.

³⁸⁰ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Printanière », *Contes des fées*, op. cit., p. 263.

³⁸¹ Sur l'image du père dans les contes féminins de l'époque classique, voir Anne Defrance, « Le père ». Ch. in *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 155-178.

³⁸² Madame d'Aulnoy, « Finette Cendron », *Contes des fées*, op. cit., p. 439.

Si certains contes ridiculisent la démission systématique du père, aussi bienveillant soit-il, face à son épouse, d'autres développent paradoxalement l'image d'un parent tyrannique lorsque son autorité se trouve menacée, particulièrement par un enfant de sexe féminin. Dans le récit « Le mouton », un roi, le jour de son retour de guerre, demande à chacune de ses trois filles de lui raconter son rêve de la veille. Offensé par celui de Merveilleuse qui voyait son père, tel un domestique, lui laver les mains le jour des noces de sa sœur, le roi se fâche et ordonne à son capitaine de la perdre dans la forêt et de l'y tuer. Mais le capitaine épargne Merveilleuse qui, à la fin du conte, revient au royaume de son père pour le mariage de ses sœurs. Son rêve se révèle alors prémonitoire et inoffensif pour le roi, qui pardonne et explique : « J'ai voulu votre mort, parce que je croyais que votre songe signifiait la perte de ma couronne³⁸³ ».

Dans les contes féminins de la fin du XVII^e siècle, nombre de figures paternelles s'avèrent inefficaces, cependant, comme le remarque Anne Defrance, seuls les rois-pères deviennent criminels lorsqu'ils estiment, souvent à tort, leur autorité bafouée ou menacée³⁸⁴. Robert Muchembled, dans son ouvrage *Culture populaire et culture des élites*, rappelle la corrélation qu'établit l'absolutisme centralisateur de Louis XIV entre la figure du monarque et celle du père : d'une part, la totale obéissance au roi implique le renforcement de l'autorité du père, « roi au petit pied », qui, au sein de la famille, sert d'agent à l'affermissement du régime ; d'autre part se précise au XVII^e siècle la figure paternelle du roi, calquée sur celle de Dieu puisque le monarque est d'ordre divin³⁸⁵. La dénonciation du caractère brutal et arbitraire de l'hégémonie paternelle tend dès lors à s'assortir d'une critique du pouvoir royal.

Dans « La biche au bois » de Madame d'Aulnoy, la description du palais des fées, dont les tentures retracent « les actions héroïques du plus grand roi du monde », sert de prétexte à un panégyrique glorifiant Louis XIV :

*Il gouverne la France dans une paix profonde,
Il fait voir par ses lois que le reste du monde
Lui doit envier son destin [...]*³⁸⁶

³⁸³ Madame d'Aulnoy, « Le mouton », *Contes des fées*, op. cit., p. 423.

³⁸⁴ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 176-177.

³⁸⁵ Robert Muchembled, « Nouveaux mécanismes du pouvoir ». Ch. in *Culture populaire et culture des élites*, op. cit., p. 272-285.

³⁸⁶ Madame d'Aulnoy, « La biche au bois », *Contes des fées*, op. cit., p. 693. En italique dans le texte.

Ce type d'éloge, encouragé par Colbert dans les domaines des arts et des lettres, s'accompagne cependant souvent d'une critique allusive au pouvoir royal³⁸⁷. Nombre de monarques de contes font preuve de la plus perverse cruauté : dans « Ricdin-Ricdon » de Mademoiselle Lhéritier, le barbare Songecreux s'empare du Royaume de Fiction après en avoir tué le roi, retient prisonnière la reine et fait mourir l'enfant dont elle accouche. De même le roi du Pays des Larmes, dans « La bonne petite souris » de Madame d'Aulnoy, qui :

[...] pendait lui-même les criminels [et] se réjouissait à leur faire du mal ; quand une bonne maman aimait bien sa petite fille ou son petit garçon, il l'envoyait quérir, et devant elle il lui rompait les bras, ou lui tordait le cou [...]³⁸⁸.

Madame d'Aulnoy met également l'accent sur l'incompétence des figures royales : dans « Finette Cendron », un roi et une reine qui ont « mal fait leurs affaires » sont chassés de leur royaume ; devenu pauvre, le monarque, ne sait comment subvenir à ses besoins, n'ayant jamais exercé « que le métier de roi qui est fort doux³⁸⁹ ». Cruels et incompetents, prenant quelquefois l'apparence d'un ogre qui figure leur tyrannie, les rois ne conservent que la vanité liée à leur rang :

C'est la coutume en Ogrichonnie, que tous les soirs l'ogre, l'ogresse et les ogrichons mettent sur leur tête une belle couronne d'or, avec laquelle ils dorment ; voilà leur seule magnificence [...]³⁹⁰.

3.2.3 La contestation d'une littérature de tradition masculine

Dénoncée à un échelon familial et politique, l'hégémonie masculine est également contestée dans le domaine littéraire où les conteuses se rallient dès le début de la Querelle au parti des Modernes qui favorise, contrairement aux Anciens, une culture mondaine et féminine. Au sein de leurs récits, nos conteuses signalent leur prise de position à deux niveaux : elles procèdent d'une part à la contestation des Anciens, parti de tradition masculine qui conçoit la création littéraire comme une imitation des auteurs de l'Antiquité, et

³⁸⁷ Sur la critique de la monarchie absolue dans les contes féminins du XVII^e siècle, voir Anne Defrance, « La politique du conte au XVII^e et XVIII^e siècles », in *Féerie*, 2006, n° 3, p. 13-41.

³⁸⁸ Madame d'Aulnoy, « La bonne petite souris », *Contes des fées, op. cit.*, p. 365.

³⁸⁹ Madame d'Aulnoy, « Finette Cendron », *Contes des fées, op. cit.*, p. 439.

³⁹⁰ Madame d'Aulnoy, « L'oranger et l'abeille », *Contes des fées, op. cit.*, p. 347.

d'autre part à une remise en question de la prévalence de ces derniers, considérés par les Anciens comme les modèles immuables d'une perfection artistique inégalable³⁹¹.

La contestation des Anciens revêt le plus souvent l'apparence de la raillerie dont une des expressions privilégiées est la parodie. Les conteuses pastichent ainsi certains procédés caractéristiques de la fable, genre que privilégie La Fontaine, héritier d'Ésope : Madame de Murat et Mademoiselle Bernard font parler les arbres dans « Le Palais de la Vengeance » et « Le Prince Rosier », et l'on assiste dans presque tous les récits de nos conteuses à une humanisation systématique des animaux. Dans « La chatte blanche », Madame d'Aulnoy évoque une bataille navale entre chats et rats :

Le combat s'opiniâtra cruellement, les rats se jetaient dans l'eau, et nageaient bien mieux que les chats ; de sorte que vingt fois ils furent vainqueurs et vaincus ; mais Minagrobis, amiral de la flotte chatonique, réduisit la gent ratonnienne dans le dernier désespoir³⁹².

Cet épisode relève d'une caricature de la fable du « Combat des rats et des belettes » de Jean de La Fontaine :

[Le] Roi [des rats], nommé Ratapon,
Mit en campagne une armée.
Les Belettes, de leur part,
Déployèrent l'étendard.
Si l'on croit la renommée,
La Victoire balança :
Plus d'un guéret s'engraissa
Du sang de plus d'une bande.
Mais la perte la plus grande
Tomba presque en tous endroits
Sur le peuple Souriquois.
Sa déroute fut entière,
Quoi que pût faire Artapax,
Psicarpax, Méridarpax,
Qui, tout couverts de poussière,
Soutinrent assez longtemps
Les efforts des combattants³⁹³.

³⁹¹ Sur la détraction des Anciens et de leurs modèles antiques par les conteuses, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 174-183 et Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 85-89 et p. 211-229.

³⁹² Madame d'Aulnoy, « La chatte blanche », *Contes des fées*, op. cit., p. 771.

³⁹³ Jean de La Fontaine, « Combat des rats et des belettes », *Fables, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, 1954, fable VI, livre IV, p. 96.

Dans la suite du conte, Madame d'Aulnoy présente les personnages de Martafax et de L'hérmitte, « fameux rats de la Contrée, et tenus pour tels par La Fontaine, auteur très véritable³⁹⁴ ». Ces noms, qui n'apparaissent nulle part dans l'œuvre de La Fontaine, parodient ceux des rats Artapax, Psicarpax et Méridarpax de la fable citée plus haut. Comme le souligne Anne Defrance, l'intention parodique se double d'une provocation : la fausseté des noms propres, relevant de l'absurde, adjointe à l'apposition élogieuse « auteur très véritable », permet en effet de mettre en doute la sincérité du compliment adressé au fabuliste³⁹⁵. De la même façon, dans le conte « Babiolo », c'est par l'évocation du singe Mirlifiche, grotesque ambassadeur du roi Magot venu demander en mariage la guenuche Babiolo, que Madame d'Aulnoy discrédite l'imitation des modèles antiques pratiquée par les Anciens :

Mirlifiche, [...] plus grave qu'un dictateur romain, plus sage qu'un Caton, montait un jeune levraut qui allait mieux l'amble qu'aucun guilledin d'Angleterre³⁹⁶.

C'est cependant le conte de « Serpentin Vert » qui, le mieux, fournit à Madame d'Aulnoy l'opportunité de railler la servilité des Anciens tout en pervertissant leurs modèles³⁹⁷. En effet, contrairement aux *Amours de Psyché et de Cupidon*³⁹⁸ de La Fontaine, transposition de l'épisode des *Métamorphoses* d'Apulée qui retrace le mythe de Psyché, le conte de Madame d'Aulnoy prend délibérément ses distances par rapport au récit antique. Mythe et conte développent la même intrigue : une jeune fille épouse un être invisible ; par curiosité, elle dévoile le visage de l'être aimé qui souhaitait garder secrète son identité ; l'époux s'enfuit et l'héroïne doit franchir une série d'épreuves pour le retrouver. Cependant, le récit de la conteuse se pose à bien des égards comme l'inversion parodique du mythe : alors que celui-ci attribue à Psyché une beauté d'ordre divin, le conte met en scène le personnage de Laideronnette, « parfaite en laideur³⁹⁹ ». Celle-ci, sauvée de la noyade par Serpentin pour qui elle éprouve répulsion et terreur, s'échoue sur un rocher et se retrouve à son réveil dans le palais d'un prince dont on n'entend que la voix et qui n'est autre que le

³⁹⁴ Madame d'Aulnoy, « La chatte blanche », *Contes des fées*, op. cit., p. 766.

³⁹⁵ Voir Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 86-87.

³⁹⁶ Madame d'Aulnoy, « Babiolo », *Contes des fées*, op. cit., p. 512.

³⁹⁷ Pour une étude de « Serpentin Vert », voir Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, op. cit., p. 148-159 et Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 239-249.

³⁹⁸ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Barbin, 1669.

³⁹⁹ Madame d'Aulnoy, « Serpentin Vert », *Contes des fées*, op. cit., p. 576.

monstre. Après quelque temps, le souverain gagne le cœur de Laideronnette, la convainc de l'épouser et, comme Cupidon dans le mythe, la prie de ne jamais chercher à connaître son identité. Lisant le récit d'Apulée dans lequel Psyché, piquée de curiosité, éclaire le visage de son amant endormi qu'elle découvre être Cupidon, Laideronnette décide, à l'exemple de l'héroïne antique, d'enfreindre l'interdit :

Elle aurait eu bien du regret de ne pas imiter sa devancière Psyché ; de sorte qu'elle cacha une lampe comme elle, et s'en servit pour regarder ce roi invisible, si cher à son cœur. Mais quel cri épouvantable ne fit-elle pas, lorsqu'au lieu du tendre Amour blond, blanc, jeune et tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés⁴⁰⁰ ?

Madame d'Aulnoy subvertit ainsi le modèle mythologique : puisque, dans « Serpentin Vert », la lecture du récit d'Apulée est, pour Laideronnette, la cause d'une déconvenue, Jean Mainil remarque, dans son ouvrage *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, que le conte illustre « les vertus de la transgression⁴⁰¹ » des modèles classiques.

À la lecture de ces exemples, on s'aperçoit que le conte merveilleux féminin de l'époque classique se définit comme un espace de liberté, dénonçant d'une part la réalité d'une hégémonie masculine qui contraint la femme tout à la fois dans le domaine familial, politique et littéraire, et invitant à transformer cette réalité, à réparer ce qui est perçu comme une injustice sociale. Malgré ses spécificités, en partie dues à des conditions de production dans un contexte socio-historique donné, le conte de fées féminin de la fin du XVII^e siècle s'accorde alors avec la définition plus générale du genre que donne Michel Butor dans son article « La balance des fées » :

Monde à l'envers, monde exemplaire, la féerie est une critique de la réalité durcie. Elle ne demeure pas à côté de celle-ci ; elle réagit sur elle ; elle invite à la transformer, à remettre à l'endroit ce qui, en elle, est mal placé⁴⁰².

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 590.

⁴⁰¹ Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁰² Michel Butor, « La balance des fées », *loc. cit.*, p. 74.

3.3 Des revendications féminines

3.3.1 Les femmes de pouvoir

Comme le souligne Anne DeFrance :

La tendance générale des contes [...] est de mettre en scène [...] des parcours de vie illustrant la capacité féminine à se construire « en réaction » à des défaillances parentales, des menaces masculines⁴⁰³.

Dès lors, nombre de récits vont mettre en scène des femmes de pouvoir, incarnées soit par d'héroïques princesses, soit par de puissantes fées dotées de pouvoirs magiques et d'un savoir hors du commun.

La première moitié du XVII^e siècle voit naître l'idéal de la « femme forte », idéal probablement influencé par de puissantes figures féminines telles les régentes Marie de Médicis et Anne d'Autriche ou la Grande Mademoiselle⁴⁰⁴. L'aspiration à la gloire des Précieuses, qui ont investi dans le domaine politique, religieux et littéraire a peut-être également, comme le souligne Linda Timmermans⁴⁰⁵, procédé d'une certaine vocation féminine à l'héroïsme, qui se traduit par la représentation d'amazones guerrières dans les romans ou récits historiques de l'époque⁴⁰⁶. Bien qu'après la Fronde et la prise du pouvoir absolu par Louis XIV, les femmes se trouvent exclues de toute implication politique, nous assistons, dans les contes merveilleux de la fin XVII^e siècle, à la réémergence d'héroïnes féminines dotées de qualités viriles, guerrières ou politiques⁴⁰⁷. Ainsi, la fée Souris, pourvue

⁴⁰³ Anne DeFrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁰⁴ Fille de Gaston d'Orléans et cousine germaine de Louis XIV, la Grande Mademoiselle se range au côté des Frondeurs contre le pouvoir royal. En juillet 1652, elle fait tirer sur les troupes du roi pour sauver son cousin le prince de Condé.

⁴⁰⁵ Voir Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, *op. cit.*, p. 107-110 et Roger Lathuillère, *La préciosité*, *op. cit.*, p. 221.

⁴⁰⁶ Nous pensons notamment au *Roman des dames* de 1630, de du Verdier, rebaptisé en 1632 *Les amazones de la cour* ; à *La femme héroïque* de Jacques Du Bosc (1642) ou à *La galerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne (1647). Sur l'idéal de la « femme forte » dans les contes féminins de la fin du XVII^e siècle, voir Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, *op. cit.*, p. 198-199.

⁴⁰⁷ Le thème de la femme guerrière est également renouvelé par Préchac dans *L'héroïne mousquetaire* de 1677-1678, récit qui sera lui-même repris dans *l'Histoire de la dragonne* de Mme M. M*** en 1703. Sur l'héroïsme féminin, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 369-379 et Sophie Raynard, *La seconde préciosité*, *op. cit.*, p. 331-351.

selon Jacques Barchilon de « l'opportunisme d'une Frondeuse de 1650-1660⁴⁰⁸ », mène une campagne pour destituer le roi du Pays des Larmes et placer sur le trône la Princesse Joliette :

Ne nous amusons point [dit-elle], il faut faire un coup d'état : allons dans la grande salle du château haranguer le peuple⁴⁰⁹.

Parallèlement, des contes tels que « Marmoisan » de Mademoiselle Lhéritier et « Belle Belle ou le Chevalier Fortuné » de Madame d'Aulnoy développent le même type d'intrigue : une jeune fille se travestit en homme pour accomplir des exploits guerriers avant d'être démasquée. Le travestissement⁴¹⁰, topos de la littérature romanesque du XVII^e siècle⁴¹¹, correspond alors à un renversement de la conception traditionnelle des sexes qui, comme le souligne René Démoris, « permet d'éprouver l'égalité entre hommes et femmes⁴¹² ». Le conte « Marmoisan » joue ainsi sur l'opposition intériorité/extériorité du personnage pour valoriser la position féminine : la jeune Léonore part à la guerre à la place de son frère décédé, Marmoisan, dont elle s'accapare l'identité. Les attributs féminins de l'héroïne travestie font naître chez le fils du roi un penchant équivoque qui aboutira à un mariage, alors que, sur le champ de bataille, Marmoisan fait preuve d'héroïsme, qualité masculine par excellence, en sauvant la vie du prince et en déjouant une trahison qui devait livrer la moitié de l'armée au camp ennemi.

Si nos conteuses renouvellent le thème de l'héroïne guerrière ou militante, elles développent également une autre figure du pouvoir féminin : celle de la fée, personnage issu de la tradition médiévale émanant elle-même d'une matière antique⁴¹³, qui devient à la fois omniprésent⁴¹⁴ et omnipotent dans les contes de la fin du XVII^e siècle, et symbolise, selon

⁴⁰⁸ Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁰⁹ Mme d'Aulnoy, « La bonne petite souris », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 375.

⁴¹⁰ Sur le travestissement dans les contes de fées féminins de la fin du XVII^e siècle, voir l'ouvrage de Catherine Velay-Vallantin, *La fille en garçon*, Carcassonne, Garae-Hésiode, 1992.

⁴¹¹ Rappelons que dans *Astrée*, Céladon, auquel Astrée a ordonné de ne plus reparaitre à ses yeux, se déguise en femme pour pouvoir rester auprès de la bergère, dupée pendant des années par l'artifice.

⁴¹² René Démoris, *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*, Paris, Colin, 1975, p. 268.

⁴¹³ Sur les origines du personnage de la fée, voir l'ouvrage de Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, H. Champion, 1984.

⁴¹⁴ Selon Nadine Jasmin, chaque conte de Madame d'Aulnoy comporterait en moyenne deux fées. Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 379.

Anne Defrance, « l'essence suprême du pouvoir féminin⁴¹⁵ ». La fée se définit en effet par sa supériorité face aux autres magiciens de contes de sexe masculin. Ainsi, dans « L'oiseau bleu », l'enchanteur rival de la méchante fée Soussio, « n' [a] pas assez de pouvoir pour détruire ce qu' [elle] avait fait⁴¹⁶ ».

Sur le plan narratif, la fée se révèle essentielle à l'intrigue : elle favorise ou contrecarre son déroulement en influençant, par ses pouvoirs magiques, le destin des personnages. Marc Fumaroli rappelle, dans son article « Les enchantements de l'éloquence », que le terme « fée » dérive du latin *Fatum*, le « destin », qui repose, comme *Fabula*, sur le verbe *Fari* signifiant « parler ». Les fées, selon l'auteur, ont donc à la fois « rapport au destin [et] à la parole, voire à l'oracle, qui est parole de destin⁴¹⁷ ». Dans les récits de nos conteuses, tel « La Princesse Rosette » de Madame d'Aulnoy, c'est en effet leur compétence à prédire l'avenir qui permet aux fées d'exercer une certaine ascendance sur les personnages humains :

La reine n'avait jamais d'enfants qu'elle n'envoyât convier les fées à leur naissance ; elle les priaît toujours de lui dire ce qui leur devait arriver⁴¹⁸.

Par conséquent, la toute-puissance de la fée tient, comme le souligne Nadine Jasmin, « à la relation privilégiée qu'elle entretient avec la parole⁴¹⁹ » qui, dans les scènes canoniques de dons ou de métamorphoses, revêt souvent une valeur performative⁴²⁰ en agissant simultanément sur les corps et les désignations⁴²¹. Ainsi, dans « Le mouton » de Madame d'Aulnoy, la fée Ragotte annonce au roi qu'elle s'apprête à transformer : « Je veux te faire connaître ma puissance, tu es un lion à présent, tu vas devenir un mouton⁴²² ». Le symbolisme

⁴¹⁵ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 100. Sur la toute-puissance des fées dans les contes féminins, voir Anne Defrance, « La fée : un personnage hors du commun ». Ch. in *Ibid.*, p. 100-115 ; Nadine Jasmin, « Une figure de la toute-puissance : le personnage de la fée ». Ch. in *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 379-389 et Évelyne Berriot-Salvadore, « Figures emblématiques du pouvoir féminin à travers les romans de Charlotte-Rose Caumont de La Force », Tübingen, *PFSCS*, 1995, vol. 22, n° 43, p. 403-413.

⁴¹⁶ Madame d'Aulnoy, « L'oiseau bleu », *Contes des fées*, op. cit., p. 211.

⁴¹⁷ Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », loc. cit., p. 166.

⁴¹⁸ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Rosette », *Contes des fées*, op. cit., p. 285.

⁴¹⁹ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 383.

⁴²⁰ Sur la parole performative des fées, voir Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 111-115.

⁴²¹ Ainsi, la fée Bénigne rebaptise le Prince Torticolis après en avoir fait un homme « accompli » et « parfait » : « nomme-toi Sans Pair, tu porteras ce nom à juste prix ». Madame d'Aulnoy, « Le rameau d'or », *Contes des fées*, op. cit., p. 309.

⁴²² Madame d'Aulnoy, « Le mouton », *Contes des fées*, op. cit., p. 418.

de la métamorphose est ici évident : le roi, dont l'orgueil s'apparente à celui d'un lion, repousse les avances de la fée ; il est donc changé en mouton, animal dont l'indolence et la servilité le condamnent à mourir de tristesse, désœuvré après la trahison d'une maîtresse infidèle. Le conte de Madame d'Aulnoy s'organise alors, sur le plan narratif, autour d'une métamorphose, et sur le plan littéraire, autour d'une métaphore physique⁴²³, le roi devenant littéralement « le mouton » de la Princesse Merveilleuse. Ainsi, et comme le constate Anne Defrance, « la métamorphose est à la fée ce qu'est la métaphore à l'écrivain⁴²⁴ ».

Madame de Murat, en dédiant son recueil d'*Histoires sublimes et allégoriques* aux conteuses, des « fées modernes⁴²⁵ », incite elle-même à une analogie entre fées et auteures de contes de fées, thèse fortifiée par le fait que toutes deux sont à la fois maîtresses d'un discours et d'un langage symbolique. Cependant, le pouvoir des fées se trouve maintes fois dépassé par le destin⁴²⁶, force supérieure indépendante de toute tradition mythologique, qui représenterait, pour Nadine Jasmin, la toute-puissance d'une narratrice⁴²⁷. Ainsi, la fée Bénigne du conte « Le rameau d'or », déclare ne pouvoir dévoiler son destin au Prince Sans Pair, sous peine d'offenser « le génie supérieur qui [le] guide⁴²⁸ ». La narratrice se place dès lors comme la grande ordonnatrice du destin des personnages à laquelle la fée se trouve à son tour assujettie⁴²⁹.

3.3.2 Apologie de l'écriture féminine

Si le conte de fées permet à la femme-auteure d'affirmer sa toute-puissance sur un plan narratif, il sert également à démontrer des talents d'écriture qui seraient le résultat de dispositions naturelles, l'instruction des Collèges étant, rappelons-le, uniquement réservée

⁴²³ Sur la métaphore « physique », voir Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 103.

⁴²⁴ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 110.

⁴²⁵ Madame de Murat, *Contes*, op. cit., p. 199.

⁴²⁶ La fée Fanfreluche déplore : « Le destin est plus puissant que moi », alors que, pour la fée Souveraine, le destin « prononce quelquefois des arrêts d'un ton si absolu qu'il est impossible de s'y soustraire ». Madame d'Aulnoy, « Babiole » et « Le pigeon et la colombe », *Contes des fées*, op. cit., p. 507 et p. 850.

⁴²⁷ Voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 387-388.

⁴²⁸ Madame d'Aulnoy, « Le rameau d'or », *Contes des fées*, op. cit., p. 310.

⁴²⁹ Madame d'Auneuil, avec la parution en 1703 de *La tyrannie des fées détruite*, finira de revendiquer la liberté de l'écrivain et des personnages féminins.

aux hommes. L'écriture des contes de fées féminins, à la fin du XVII^e siècle, se définit donc par une absence d'étude, de contrainte ; il s'agit d'un style simple, « naturel⁴³⁰ », dit aussi « naïf », déjà théorisé par Mademoiselle de Scudéry dans ses romans⁴³¹, et qui se modèle sur celui de la conversation, apanage des femmes qui règnent majoritairement sur la société mondaine et salonnrière de l'époque⁴³². Nos conteuses adoptent ainsi un tour naïf qui écarte autant que possible un art de la composition et se prétend une transcription directe du langage oral : Mademoiselle Lhéritier présente « L'adroite princesse » comme « un récit sans façon et comme on parle⁴³³ », alors que, près d'un siècle plus tard, *Le cabinet des fées* encense encore la facilité de composition de Madame d'Aulnoy, « égale à celle de la conversation⁴³⁴ ». Le conte de fées est en effet indissociable d'une esthétique de la négligence, idéal aristocratique que Castiglione évoque sous le nom de « sprezzatura⁴³⁵ ». L'écriture doit apparaître comme le produit d'une action spontanée et sans effort et non le résultat d'un travail méticuleux, réservé celui-ci aux doctes ou aux écrivains de profession : dans le récit-cadre de Madame d'Aulnoy, *Le nouveau gentilhomme bourgeois*, les contes écrits par mesdemoiselles de Saint-Thomas sont ainsi « négligés avant que d'être finis⁴³⁶ ».

Faire-valoir d'un style simple, l'écriture des contes de fées est également définie par la notion de « douceur », qualité d'un langage féminin déjà observée par La Rochefoucauld :

On y trouve [dans la conversation des femmes] une certaine douceur qui ne se rencontre point parmi nous, et il me semble outre cela qu'elles s'expliquent avec plus de netteté et qu'elles donnent un tour plus agréable aux choses qu'elles disent⁴³⁷.

⁴³⁰ Sur l'esthétique de la grâce et du naturel, voir Bernard Tocanne, *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1978.

⁴³¹ Voir Delphine Denis, *La muse galante : poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, H. Champion, 1997.

⁴³² Rappelons que le père Bouhours, dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* datés de 1671, encense déjà le naturel d'un langage féminin : « - Mais d'où vient, pensez-vous, dit Eugène, que les femmes en France parlent si bien ? N'est-ce pas parce qu'elles parlent naturellement et sans étude ? - Il est vrai, reprit Ariste, qu'il n'y a rien de plus juste, de plus propre et de plus naturel que le langage de la plupart des femmes françaises. [...] Si la nature elle-même voulait parler, je crois qu'elle emprunterait leur langue pour parler naïvement ». Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671], Paris, Bossard, 1920, p. 57.

⁴³³ Mademoiselle Lhéritier, « L'adroite princesse », *Contes*, op. cit., p. 93.

⁴³⁴ *Le cabinet des fées*, op. cit., t. 37, p. 43.

⁴³⁵ Sur l'esthétique de la négligence, voir René Démoris, *Le roman à la première personne*, op. cit., p. 73-74.

⁴³⁶ Madame d'Aulnoy, *Contes des fées*, op. cit., p. 796.

⁴³⁷ François de La Rochefoucauld, *Maximes*, Paris, Garnier frères, 1967, p. 257.

De même, Mademoiselle L'héritier, offrant son conte de « L'adroite princesse » à Madame de Murat, célèbre les qualités littéraires de celle-ci en ces mots : « Vous faites les plus jolies nouvelles du monde en Vers ; mais en Vers aussi doux que naturels⁴³⁸ ». La « douceur », traduction française de la *suavitas* latine est définie par Marc Fumaroli comme « une alliance de délicatesse morale et de séduction esthétique⁴³⁹ ». Les rhétoriques du XVII^e siècle lui opposent la notion de « force », à caractère plus viril, inséparable du style sublime encensé par les Anciens. La douceur, comme le style simple, sont les qualités d'une écriture féminine qui forment une langue accessible aux non érudits et fondent l'idéal mondain d'une éloquence moderne, définie par Mademoiselle L'héritier dans « Les enchantements de l'éloquence ».

Ce conte allégorique⁴⁴⁰ constitue, pour Marc Fumaroli un manifeste littéraire consacrant l'accès des femmes à la dignité oratoire, et plus généralement à la littérature, domaines traditionnellement réservés aux doctes. La supériorité d'une littérature mondaine et féminine sur la culture savante est revendiquée d'emblée dans le titre de cette « nouvelle » divertissante qui, non sans esprit, rapproche l'« éloquence⁴⁴¹ », concept d'une rhétorique savante et solennelle associé à la véhémence virile du style, des « enchantements » qui, comme le remarque Marc Fumaroli,

[...] mêlant parole et magie, éloignent le bien-dire de la rhétorique scolaire et savante pour attribuer l'art de plaire, instruire et émouvoir à un « don » mystérieux, privilège [...] des femmes et de ceux qui les écoutent⁴⁴².

Le conte, rappelons-le, s'organise autour de dons qui récompensent Blanche, l'héroïne, de ses « manières honnêtes » et de sa « douceur » alors que sa demi-sœur, Alix se voit punie de ses manières et de son langage grossiers. Les deux fées du récit, Dulcicula et Eloquentia

⁴³⁸ Mademoiselle L'héritier, « L'adroite princesse », *Contes*, *op. cit.*, p. 93.

⁴³⁹ Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*, p. 166.

⁴⁴⁰ Marc Fumaroli rappelle que le recours à l'allégorie est « un moyen traditionnel employé par les poètes pour inscrire le programme esthétique de leur œuvre dans leur œuvre même » *Ibid.*, p. 164. Sur la fonction rhétorique de l'allégorie, voir Marc Fumaroli, « Rhétorique, dramaturgie et critique littéraire : le recours à l'allégorie dans les querelles littéraires du XVII^e siècle », in *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris, CNRS, 1977, p. 453-472.

⁴⁴¹ L'« éloquence », traduction française de l'*eloquentia* humaniste, allie la sagesse à des qualités d'expression et de persuasion. La première partie du titre, « Les enchantements de l'éloquence », parodie la tournure généralement adoptée pour les titres de traités de rhétorique : *De l'éloquence française* de Du Vair (1594) ou *Palatium reginae eloquentiae* du P. Pelletier, (1641). Voir Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*, p. 165.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 165-166.

nativa⁴⁴³, allégories d'une beauté oratoire alliant douceur et simplicité, apparaissent tour à tour, sous la forme de paysannes, aux deux jeunes filles avec lesquelles elles entrent en conversation pour leur faire passer ce qui s'apparente à une épreuve de rhétorique⁴⁴⁴. Le langage et les manières grossières d'Alix lui valent de rester toujours laide et méchante et de vomir crapauds et couleuvres à chaque parole prononcée, alors que les fées, charmées par « la douceur », « l'esprit » et « la politesse⁴⁴⁵ » de Blanche, lui font don de voir sortir de sa bouche « des perles, des diamants, des rubis et des émeraudes chaque fois qu'elle ferait un sens fini en parlant ». De retour chez elle, Blanche fait à sa belle-mère le récit de son aventure,

[...] récit [qui] ne se fit pas sans qu'à la fin des périodes de Blanche, quelque courtes qu'elles fussent, il ne tombât de sa bouche sur le plancher une pluie plus précieuse encore que celle qui vainquit Danaé⁴⁴⁶.

La métaphore de la pluie⁴⁴⁷ caractérise ainsi la cadence du discours édifiant de Blanche dont la fertilité, la douceur et l'éclat sont allégorisés par le don de pierres précieuses⁴⁴⁸. Et pour tirer le meilleur parti de son nouveau don, l'héroïne s'exprime, comme le prescrit la fée, au moyen de phrases courtes qui, indépendantes les unes des autres, renferment un sens entier. Le récit de Mademoiselle Lhéritier fait ainsi l'apologie du « style coupé⁴⁴⁹ », simple et bref, c'est-à-dire d'un langage adoptant le caractère négligé de la conversation, qualité qui, jointe à

⁴⁴³ Sur les noms des fées, voir *Ibid.*, p. 178-179 et Lewis C. Siefert, « The Rhetoric of Invraisemblance " Les enchantements de l'éloquence " », Athens, GA, *Cahiers du dix-septième*, printemps 1989, vol. 3, n° 1, p. 121-139.

⁴⁴⁴ Notons que chaque apparition se fait dans un même contexte allégorique, près d'une fontaine, l'eau étant traditionnellement une métaphore de l'écoulement de la parole.

⁴⁴⁵ Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », *Contes, op. cit.*, p. 86.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴⁷ Marc Fumaroli rappelle que cette métaphore a pour origine Cicéron : « Il n'y a pas de rythme dans ce qui est ininterrompu. Ce sont [...] les temps marqués à intervalles égaux ou souvent différents, qui constituent le rythme ; nous pouvons en noter un dans les gouttes qui tombent à intervalles [...] ». Cicéron, *De l'orateur*, Paris, Belles-Lettres, 1971, livre III, XLVIII, 186, p. 76. Voir Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*, p. 179.

⁴⁴⁸ Mademoiselle Lhéritier s'écarte ici de la tradition de la rhétorique savante qui représente la force de l'éloquence par l'image de la foudre et la douceur de l'éloquence élogieuse par celle des fleurs.

⁴⁴⁹ L'opposition entre « style coupé » et « style périodique » alimente un des grands débats de la rhétorique humaniste. Le « style périodique », à l'exemple de celui de Cicéron, se définit par une complexité dans la construction des phrases dont le sens n'est complètement compris qu'à la fin. Le « style coupé », à l'exemple de celui de Sénèque, se définit par l'emploi de phrases courtes qui renferment un sens entier. Celui-ci apparaît plus conforme au jaillissement naturel de la parole. Voir Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », *loc. cit.*, p. 180.

l'idée de douceur, consacre la souveraineté d'une nouvelle éloquence, mondaine et féminine, dont le conte est le support privilégié.

3.3.3 Légitimation du genre

Face à la renommée acquise d'un genre comme la fable, le conte de fées n'a droit de cité en littérature que s'il est traité comme une bagatelle, un genre sans importance regardé, selon les termes de l'abbé de Villiers, « comme le partage des ignorants et des femmes⁴⁵⁰ ». Négligence et naïveté qui définissent l'écriture féminine des contes ne sont toutefois qu'apparentes ; elles sont étayées, comme le remarque Mademoiselle Lhéritier, par un savoir érudit : « Il faut être très éclairé pour connaître les différences des styles et l'usage qu'on en doit faire⁴⁵¹ ». En effet, les conteuses affichent la liberté que leur donne le conte de fées, genre nouveau qui ne se soumet pas aux règles de l'imitation observées par les Anciens, en procédant à un jeu d'écriture qui mélange les styles⁴⁵² : elles attestent ainsi à la fois de l'étendue de leur culture et de la singularité d'un genre qui échappe à toute norme littéraire.

De la préciosité, les conteuses retiennent un certain « art de plaire » propre à la conversation mondaine, qui se traduit par l'adoption d'un lexique imagé et spirituel : l'emploi d'hyperboles, notamment d'adverbes hyperboliques – une princesse est « si prodigieusement belle au moment de sa naissance⁴⁵³ » qu'on la nomme « Plus Belle que Fée » –, d'allégories – pensons à la souveraine « Faveur » dans « Le Pays des Délices » de Mademoiselle de La Force – et de néologismes – l'héroïne d'un conte de Madame d'Aulnoy « se débichonne⁴⁵⁴ » lorsqu'elle quitte son apparence de biche pour reprendre forme humaine – déterminent une écriture séduisante et divertissante que Jean-Paul Sermain désigne sous le terme de « composition enchantée⁴⁵⁵ ».

⁴⁵⁰ Abbé de Villiers, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 76-77.

⁴⁵¹ Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Madame DG*** », *Contes*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁵² Sur la diversité des styles dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy, voir Marcelle Maistre Welch, « Les jeux de l'écriture dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy », *Romanische Forschungen*, Frankfurt, 1989, vol. 101, n° 1, p. 75-80.

⁴⁵³ Mademoiselle de La Force, « Plus Belle que Fée », *Contes*, *op. cit.*, p. 309.

⁴⁵⁴ Madame d'Aulnoy « La biche au bois », *Contes des fées*, *op. cit.*, p. 712.

⁴⁵⁵ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*, p. 207.

Outre le registre précieux, les conteuses s'essayent à divers autres styles. Adelis, du conte « L'enchanteur », déclame un couplet de facture ancienne :

*Serpente, avise mes mamelles,
Qui sont tant tendrettes et belles ;
Serpente avise ma poitrine,
Qui plus blanche est que fleur d'épine*⁴⁵⁶,

alors que dans « L'oiseau bleu » de Madame d'Aulnoy, la complainte de Florine, craignant pour la vie de l'oiseau, a des accents de vers tragiques :

Ô Ciel ! que deviendrais-je si ses plumes légères et fines poussées par le vent, venaient jusque dans ma prison m'annoncer le désastre que je crains⁴⁵⁷ ?

Madame d'Aulnoy inaugure également un type d'écriture que Raymonde Robert qualifie de « puérite⁴⁵⁸ » : simplicité de la syntaxe, souvent réduite à la simple combinaison sujet-prédicat, pauvreté du vocabulaire et usage de procédés primaires d'insistance comme la répétition :

Il y avait une fois la fille d'un roi, qui était si belle qu'il n'y avait rien de si beau au monde ; et à cause qu'elle était si belle, on la nommait la Belle aux Cheveux d'Or, car ses cheveux étaient plus fins que l'or [...]⁴⁵⁹.

Ce parti pris d'infantilisation se répercute à tous les niveaux de la narration, jusque dans la puérité systématique de certains personnages. Ainsi la Princesse Rosette qui, à la veille de son mariage, est sauvée de la noyade par un matelas de plumes qui la fait flotter :

L'eau [...] mouillait peu à peu son lit de plume, puis le matelas, et Rosette sentant de l'eau, elle eut peur d'avoir fait pipi au dodo, et d'être grondée⁴⁶⁰.

Si l'infantilisation semble vouloir être l'imitation du langage simple et populaire des nourrices, elle exprime également la désaffection de Madame d'Aulnoy envers la critique qui considérait les contes de fées comme des puérités sans fondement, Mademoiselle Lhéritier constatant elle-même que « la naïveté bien entendue n'est pas connue de tout le monde⁴⁶¹ ».

⁴⁵⁶ Mademoiselle de La Force, « L'enchanteur », *Contes, op. cit.*, p. 353. En italique dans le texte.

⁴⁵⁷ Madame d'Aulnoy, « L'oiseau bleu », *Contes des fées, op. cit.*, p. 201-202.

⁴⁵⁸ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire, op. cit.*, p. 432.

⁴⁵⁹ Madame d'Aulnoy, « La Belle aux cheveux d'or », *Contes des fées, op. cit.*, p. 175.

⁴⁶⁰ Madame d'Aulnoy, « La Princesse Rosette », *Contes des fées, op. cit.*, p. 291.

⁴⁶¹ Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Madame DG*** », *Contes, op. cit.*, p. 41.

Dans une tentative de légitimer leurs qualités d'auteures, les conteuses, attachées au parti des Modernes, s'efforcent de faire reconnaître le conte comme un genre littéraire à part entière. Pour ce faire, elles ont recours à un matériau mythologique – matériau qu'elles déprécient, nous l'avons vu, par ailleurs – qui leur sert de référence de valeur pour actualiser leurs récits et affirmer leur supériorité sur ceux des Anciens. Le conte « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy est ainsi présenté par Doña Juana, personnage du récit-cadre *Don Gabriel Ponce de Leon* :

Écoutez la romance que j'ai promis l'autre jour de conter [...] Je l'ai apprise d'une vieille esclave Arabe ; elle savait mille fables de ce vieux Locman, si célèbre dans tout l'Orient, et que l'on tient n'avoir été autre qu'Ésope⁴⁶².

L'évocation d'Ésope se double ici de celle de La Fontaine, qui jouit à l'époque d'une grande renommée, et tout particulièrement de l'ouverture de son premier recueil de fables, dédié à « Monseigneur le Dauphin » : « Je chante les Héros dont Ésope est le père⁴⁶³ ». Par un jeu de références intertextuelles, la conteuse revendique la littérarité de ses personnages et, comme le remarque Anne Defrance, « s'attribu[e] en tant qu'écrivain une popularité et un statut identiques à celui d'un auteur reconnu⁴⁶⁴ ».

Dans un but d'auto-valorisation, nos conteuses utilisent également des références mythologiques pour établir une comparaison ou un lien de filiation entre leurs personnages et ceux d'une littérature antique dont elles tentent d'égaliser la gloire, la comparaison étant, selon Bernard Magné « la figure la plus apte à poser implicitement, allégoriquement [...] la question des rapports entre culture nationale et culture antique⁴⁶⁵ ». Ainsi, Finette est décrite comme étant « trente fois plus belle que la belle Hélène⁴⁶⁶ ». Dans « Les enchantements de l'éloquence » de Mademoiselle Lhéritier, puisque la fée, dont le prince estime « mille fois plus le goût et les talents que ceux de la rhétorique⁴⁶⁷ », offre à Blanche de posséder un pouvoir sur le langage, elle se trouve investie d'une fonction analogue à celle des Muses antiques. Madame d'Aulnoy instaure quant à elle, un lien de filiation entre les dieux antiques et les fées. Son premier récit, « L'île de la Félicité » met en scène le Prince Adolphe,

⁴⁶² Madame d'Aulnoy, *Contes des fées*, op. cit., p. 437.

⁴⁶³ Jean de La Fontaine, *Fables, contes et nouvelles*, op. cit., p. 29.

⁴⁶⁴ Anne Defrance, *Les contes et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, op. cit., p. 87.

⁴⁶⁵ Bernard Magné, « Le chocolat et l'ambrosie », loc. cit., p. 108.

⁴⁶⁶ Madame d'Aulnoy, « Finette Cendron », *Contes des fées*, op. cit., p. 455.

⁴⁶⁷ Mademoiselle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence », *Contes*, op. cit., p. 90.

transporté par Zéphyr⁴⁶⁸, dieu du vent dans la mythologie grecque, jusqu'au palais de la Princesse Félicité qui, éprise du prince, le leurre sur la durée de son séjour. Au nom de l'honneur, Adolphe décide de quitter la princesse ; celle-ci lui remet des armes et un cheval, Bichar, avant de lui faire une dernière recommandation :

Ne mettez point pied à terre que vous ne soyez arrivé dans votre Pays : car par l'esprit de féerie que les dieux m'ont donné, je prévois que si vous négligez de me croire, jamais Bichar ne pourra vous tirer du méchant pas où vous allez vous mettre⁴⁶⁹.

Dans ce récit, encore dépourvu de la présence des fées, l'« esprit de féerie » seul est défini par le même univers qui sert de référence aux Anciens, celui de la mythologie antique : l'« esprit de féerie », qui tient dans la faculté de prévoyance de la princesse, est un don héréditaire des dieux. Dans le récit postérieur du « Rameau d'or », Madame d'Aulnoy inverse l'ordre de la filiation entre mythologie et féerie puisque de la baguette de la fée, reine des Météores, surgissent des monstres antiques :

Les uns paraissaient avec plusieurs têtes et plusieurs bras ; les autres avaient la figure d'un centaure ou d'une sirène ; plusieurs lions à la face humaine, des sphinx et des dragons volants⁴⁷⁰.

La fée devient alors la norme de référence d'un genre qui, entre 1690, date de publication de « L'Ile de la Félicité » et 1697, celle où paraît le conte du « Rameau d'or » dans le deuxième tome des *Contes des fées*, a acquis une gloire indépendante de celle des récits des Anciens et de leurs modèles antiques. Les conteuses situent leurs textes dans une fiction affichée qui prend désormais comme point de repère, non plus des personnages de textes antérieurs, mais les siens propres. Madame d'Aulnoy décrit ainsi le palais de la chatte blanche :

Les murs [...] représentaient l'histoire de toutes les fées, depuis la création du monde jusqu'alors ; les fameuses aventures de Peau d'Âne, de Finette, de l'Oranger, de Gracieuse, de la Belle au bois dormant, de Serpentin vert, et de cent autres n'y étaient pas oubliées⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ Dans la mythologie grecque, Zéphyr emporte de la même manière Psyché jusqu'au château d'Eros.

⁴⁶⁹ Madame d'Aulnoy, « L'Ile de la Félicité », *Contes des fées, op. cit.*, p. 143.

⁴⁷⁰ Madame d'Aulnoy, « Le rameau d'or », *Contes des fées, op. cit.*, p. 328.

⁴⁷¹ Madame d'Aulnoy, « La chatte blanche », *Contes des fées, op. cit.*, p. 756.

Affichant la singularité d'une écriture féerique, les conteuses, comme le déduit Raymonde Robert, affirment ainsi « l'autonomie d'un discours dont le seul référent est déjà, lui-même, discours⁴⁷² ».

Se complaisant à dépeindre un univers merveilleux invraisemblable et artificiel, les conteuses revendiquent cependant leur appartenance au siècle cartésien qui prône une soumission à la raison. Le merveilleux est rationalisé, les superstitions et croyances populaires raillées ; sont glorifiées les vertus d'une connaissance qui seule assure un destin heureux aux héros de contes. L'alibi de la morale, qui tente de racheter le genre auprès de la censure mais se révèle le plus souvent infondé, dissimule une dénonciation de l'assujettissement des femmes aux hommes. L'hégémonie masculine est contestée tout autant sur un plan familial, avec la critique de l'institution du mariage qui asservit la femme à son époux, que sur un plan politique ou littéraire. Le conte de fées se fait alors le support de revendications féminines. Détaché de tout modèle et de toute norme littéraires, il permet d'affirmer la qualité d'un style « féminin » sur lequel se fonde une esthétique « moderne ». L'entreprise de nos conteuses et de Perrault de faire « entrer » le genre en littérature coïncide alors avec leur volonté de légitimer l'accès des femmes à un statut d'écrivain.

⁴⁷² Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 440.

CONCLUSION

Le sujet de notre étude, qui s'est notamment attachée à clarifier le projet esthétique et rhétorique qui sous-tend l'écriture du conte féminin, s'est délimité à la dernière décennie du XVII^e siècle qui a vu s'épanouir, selon le titre de l'ouvrage critique de Mary Elizabeth Storer, une « mode des contes de fées ». Or, comme le remarque Jean Baudrillard dans son article « La mode ou La féerie du code », « il n'y a de mode que dans le cadre de la modernité. C'est-à-dire dans un schéma de rupture, de progrès et d'innovation⁴⁷³ ». Resituant l'apparition du genre dans un contexte socio-historique, nous avons rappelé son rôle dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Nous avons ainsi montré comment, dégagé des modèles antiques, le conte a ouvert la voie à une écriture moderne, et a favorisé l'émergence d'une nouvelle poétique au féminin. L'une des approches principales de notre travail sur les contes de fées féminins de la fin du XVII^e siècle a donc été d'examiner, au travers d'une étude sur la constitution d'un genre nouveau, les modalités de l'accès des femmes à l'écriture. Si les ouvrages de Linda Timmermans et d'Évelyne Berriot-Salvadore, qui ont en partie étayé notre travail, ont constitué, à ce titre, une avancée importante pour la recherche, beaucoup d'études restent encore à faire sur le sujet et les questions relatives à la place accordée à la femme-auteure sous l'Ancien régime suscitent encore de nombreuses interrogations.

Le regain d'intérêt accordé depuis une vingtaine d'années aux contes de fées participe assurément de ces préoccupations. Les travaux de Nadine Jasmin⁴⁷⁴, d'Anne Defrance⁴⁷⁵ ou de Marie-Agnès Thirard⁴⁷⁶, bien que reposant essentiellement sur l'analyse

⁴⁷³ Jean Baudrillard, « La mode ou La féerie du code », *Traverses*, n° 3, 1976, p. 9. Cité par Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 296.

⁴⁷⁴ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, *op. cit.*

⁴⁷⁵ Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*, *op. cit.*

⁴⁷⁶ Marie-Agnès Thirard, *Les contes de fées de Madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*, *op. cit.*

des contes de Madame d'Aulnoy seuls, accordent, certes, une place prépondérante à l'étude de la poétique de la conteuse mais n'excluent pas une prise en compte d'ordre socio-historique en rattachant la naissance du genre féerique aux circonstances qui ont favorisé, dans un moment donné de l'histoire littéraire, une prise de parole féminine.

Notre étude, qui s'est attachée à restituer le conte de fées littéraire féminin de la dernière décennie du XVII^e siècle dans un contexte à la fois socio-historique et littéraire, s'inscrit ainsi dans la lignée des recherches et des publications récemment entreprises sur les contes merveilleux et leurs auteures. L'un des principaux enjeux de la recherche a certainement été de replacer les contes dans leur contexte narratif d'origine, récits-cadres que les différentes publications avaient jusqu'alors négligés, afin de leur restituer une grande partie de leur sens. Le premier numéro de la revue *Féeries*, daté de 2003, est ainsi consacré aux nouvelles perspectives d'études qu'implique la prise en compte des procédés originaux d'édition des premiers contes de fées, à savoir leur publication sous la forme de recueils et leur insertion dans des nouvelles-cadres. Les éditions « Champion » ont entrepris pour leur part, avec la collaboration de Nadine Jasmin, la publication de la série intitulée « Bibliothèque des génies et des fées », dont les trois premiers volumes sont consacrés aux conteuses de la fin du XVII^e siècle⁴⁷⁷. Réunissant, dans un effort de fidélité aux textes d'origine, les contes et leurs récits-cadres, ces éditions accordent une place d'honneur aux conteuses, place que l'histoire littéraire a traditionnellement réservée à Perrault, accréditant ainsi les contributions décisives des conteuses à la genèse et à l'épanouissement du genre.

Il nous paraît ici nécessaire de mentionner que, si les contes de fées féminins suscitent depuis quelque temps de nombreuses études critiques, ils ont néanmoins longtemps été délaissés par la recherche et ont soufferts, tout au long du XIX^e et au cours d'une grande partie du XX^e siècle, d'une réclusion aux lectures enfantines qui serait, d'après Raymonde Robert⁴⁷⁸, imputable aux auteures mêmes. Selon les thèses avancées par cette dernière, les premières conteuses, dans leur tentative de déjouer la censure et de légitimer le genre, ont allégué deux spécificités du genre qui expliqueraient en partie la relégation de celui-ci au

⁴⁷⁷ Ces trois premiers volumes, qui constituent notre corpus d'étude, seront suivis de deux autres, cette fois consacrés aux œuvres des conteurs. Ces cinq volumes assureront le contenu de la première section de la série, intitulée « L'âge d'or du conte de fées (1690 à 1709) ». La « Bibliothèque des génies et des fées » se composera de cinq sections qui regrouperont, à la manière du *Cabinet des fées*, cent ans de contes merveilleux.

⁴⁷⁸ Voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 86-87.

domaine d'une infra-littérature. Affirmant premièrement que leurs récits n'étaient que de simples « bagatelles », elles ont fixé le stéréotype qui associe les contes à un genre frivole et par conséquent mineur. Invoquant en outre l'argument moral qui sous-tend l'écriture de leurs contes, nos auteures se sont réclamées d'une tradition populaire orale et ont de ce fait apparenté leurs récits à des histoires de nourrices destinées à instruire les enfants. Les causes d'une désaffectation du genre par la recherche seraient donc liées au fait que le conte a longtemps été considéré comme appartenant à une littérature enfantine d'influence folklorique. Contester cette appartenance et accorder ainsi au genre une place dans une littérature plus « sérieuse », reviendraient alors à considérer la valeur d'une pédagogie enfantine à attribuer aux contes.

Le XVII^e siècle, on le sait, a été l'époque d'une transformation fondamentale de la perception de l'enfance⁴⁷⁹. Alors que le Moyen Âge n'a accordé aucun statut à l'enfant et que le terme même d'« enfance » ne servait qu'à désigner un état de dépendance, le XVII^e siècle s'est caractérisé quant à lui par une volonté de distinguer les enfants des adultes, distinction qui présuppose l'idée d'une division de la vie en différentes étapes. Cette nouvelle perception de l'enfance a, tout au long du siècle, motivé un intérêt croissant pour la pédagogie, l'enfant devenant une préoccupation essentielle du couple. S'est alors développée une littérature destinée à un jeune public, fables, épopées, littérature morale en général, dont le but a été de préserver la moralité de l'enfant et de l'éduquer tout en le divertissant⁴⁸⁰. Force est pourtant de constater que, si un certain esprit d'enfance, propre au XVII^e siècle, s'est reflété au sein des contes de fées féminins de l'époque, c'est majoritairement du fait d'un style faussement puéril adopté par nos conteuses, dont les récits étaient destinés, non à un public d'enfants,

⁴⁷⁹ Sur la perception de l'enfance sous l'Ancien régime, nous consulterons le célèbre ouvrage de Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Paris, Plon, 1960. Nous assistons, depuis une quinzaine d'années, à un renouveau des recherches sur l'enfance, du Moyen Âge à nos jours. Parmi les études récentes menées sur le sujet, nous retiendrons : *Histoire de l'enfance en Occident de l'Antiquité au XVII^e siècle*, sous la direction d'Egle Becchi et de Dominique Julia, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; et les actes du colloque des 24 et 25 novembre 2005, organisé par Anne Defrance, Denis Lopez et François-Joseph Ruggiu à l'Université de Bordeaux III, *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2007.

⁴⁸⁰ Nous avons déjà cité, à ce titre, le cas de Fénelon, protégé de Madame de Maintenon et précepteur du Duc de Bourgogne, qui rédige à des fins pédagogiques *Les Aventures de Télémaque* et le *Traité d'éducation des filles*.

mais à celui de mondains pleinement lettrés⁴⁸¹. Cette dernière remarque, relative aux conditions de production du genre littéraire féerique, nous invite à rappeler deux points fondamentaux qui ont étayé notre étude sur les contes de fées féminins de la fin du XVII^e siècle.

Le premier point concerne le rapport du conte au divertissement. Apparu dans un contexte salonnier où règnent des femmes issues de la noblesse ou de la haute bourgeoisie, le conte de fées relève d'une sociabilité mondaine qui suppose la maîtrise d'un art de plaire. Le genre s'apparente ainsi, à bien des égards, aux conversations et aux jeux qui procurent plaisir et divertissement aux assemblées de salons. Le conte de fées littéraire assure également un plaisir d'ordre plus narcissique au public mondain en dépeignant minutieusement les éléments qui constituent la vie privilégiée du groupe. Nos conteuses, comme nous l'avons vu, accordent dans leurs récits une place majeure aux descriptions de spectacles fastueux et d'articles de luxe en tous genres – vêtements, bijoux, œuvres d'art, mets délicats... Elles célèbrent ainsi les douceurs d'une réalité mondaine tout en établissant une référence constante avec l'histoire personnelle du lecteur.

Le deuxième point qui retient notre attention se pose en conséquence du premier et a trait au désir de distinction sociale sur lequel s'appuie l'écriture des premiers contes de fées littéraires. Nous avons, dans notre premier chapitre, envisagé la question de l'origine des contes et vu comment leurs auteures s'approprient un matériau populaire oral pour en faire un genre littéraire. Il est possible de percevoir une inspiration folklorique dans les contes féminins de la fin du XVII^e siècle : certaines figures merveilleuses comme celle de l'ogre, le souci d'accorder aux récits une valeur morale ou retranscrire ce que nos conteuses appellent « la naïveté populaire » dans les discours témoignent notamment de cet emprunt au folklore. Cette appropriation d'un matériau populaire n'est pas sans rapport avec le contexte littéraire de l'époque : elle est essentiellement motivée par un besoin, pour les Modernes, de faire contrepoids aux Anciens, et de légitimer ainsi une nouvelle littérature en opposant aux modèles antiques une matière nationale. Bien que nos conteuses se plaisent à exhiber les traces de leurs emprunts au folklore, elles marquent parallèlement une distance vis-à-vis du « petit peuple » dont elles condamnent « les impuretés⁴⁸² » du langage. Si elles utilisent, dans

⁴⁸¹ Sur la question d'une éventuelle destination des premiers contes de fées littéraires à un public d'enfants, voir Anne Defrance, « L'enfant et le conte de fées littéraire », *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 265-280.

⁴⁸² Les expressions sont de Mademoiselle Lhéritier, « Lettre à Mme D. G*** », *op. cit.*, p. 39.

leurs récits, une matière folklorique, elles la restituent dans un style néo-précieux mondain, affectant ainsi une certaine condescendance pour une culture populaire dont elles discréditent également, nous l'avons vu, les croyances et les superstitions.

Le conte est devenu, sous la plume de femmes mondaines du XVII^e siècle, un véritable genre littéraire. Le succès des premiers contes de fées a entraîné, aux siècles suivants, nombre de rééditions⁴⁸³ qui, détachant les contes de leur contexte narratif originel, leur ont fait subir des modernisations et des transformations afin de les adapter aux attentes d'un lectorat sans cesse différentes. Ces reprises, qui ont certes entravé le travail de recherche littéraire, ont pourtant assuré sa pérennité à un genre qui se définit en partie, par sa faculté de représenter un espace de liberté pour ses auteurs. Support de revendications sociales et littéraires, il a ainsi, en partie, permis aux femmes d'accéder à un statut d'écrivain. Tiré du folklore par nos conteuses mondaines du XVII^e siècle qui s'en approprient l'écriture, le conte de fées sera rendu au peuple par le colportage de « La Bibliothèque bleue⁴⁸⁴ » de Troyes. Redevenu récit anonyme, le conte de fées quittera alors le milieu prestigieux de la mondanité pour s'adresser à un lectorat populaire qu'il se proposera néanmoins toujours d'instruire et de divertir.

⁴⁸³ Voir Mary Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, op. cit., p. 40.

⁴⁸⁴ « La Bibliothèque bleue », série de petits ouvrages destinés à une clientèle rurale, sont imprimés du XVII^e au XIX^e siècle par la librairie Nicolas Oudot de Troyes. « La Bibliothèque » a récemment fait l'objet d'une nouvelle publication : Lise Andries et Geneviève Bollème, *La Bibliothèque bleue : littérature de colportage*, Paris, R. Laffont, 2003. Pour une étude sur la contribution de la Bibliothèque à la culture populaire, voir Robert Mandrou, *De la culture populaire au XVII^e et XVIII^e siècles, la Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Flammarion, 1964.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (Baronne d'). *Contes des fées ; suivis des Contes nouveaux, ou Les fées à la mode*, édition critique préparée par Nadine Jasmin. Coll. « Sources classiques », « Bibliothèque des génies et des fées », n° 1. Paris : Honoré Champion, 2004, 1220 p.
- Bernard, Catherine, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon. *Contes*, édition critique préparée par Raymonde Robert. Coll. « Sources classiques », « Bibliothèque des génies et des fées », n° 2. Paris : Honoré Champion, 2005, 776 p.
- Murat, Henriette-Julie de Castelnau (Comtesse de). *Contes*, édition critique préparée par Geneviève Patard. Coll. « Sources classiques », « Bibliothèque des génies et des fées », n° 3. Paris : Honoré Champion, 2006, 474 p.

Textes antérieurs à 1900

- Agrippa, Henri Corneille. *Traité de l'excellence de la femme [De nobilitate & praecellentia foeminei sexus, 1529]*, trad. du latin par Loys Vivant. Paris : J. Poupy, 1578.
- Andries, Lise, et Geneviève Bollème (dir. publ.). *La Bibliothèque bleue : littérature de colportage*. Paris : Robert Laffont, 2003.
- Angenot, Marc. *Les champions des femmes : examen du discours sur la supériorité des femmes, 1400-1800*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977, 193 p.
- Anonyme. *Histoire de la dragonne, contenant les actions militaires et les aventures de Geneviève Prémoy, sous le nom du Chevalier Baltazar*. Paris : A. Auroy, 1703.
- Anonyme latin. *Traité de physiognomonie*, établi, traduit et commenté par Jacques André. Paris : Belles Lettres, 1981, 154 p.
- Auneuil, Louise de Bossigny (Comtesse de). *La tyrannie des fées détruite*. Paris : J. Fournil, 1703, 479 p.

Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (Baronne d'). *Histoire d'Hippolyte, Comte de Douglas*. Paris : L. Sevestre, 1690.

_____. *Nouvelles ou Mémoires historiques*. Paris : C. Barbin, 1693.

_____. *Les illustres fées : contes galans dédiés aux dames par Madame D****. La Haye : M. Uytwerf, 1698.

_____. *Contes nouveaux, ou Les fées à la mode, par Madame D****. Paris : Girard, 1698, 2 vol.

_____. *Le Comte de Warwick*. Paris : Compagnie des libraires associez, 1703.

_____. *Contes des fées*. Préf. de Jacques Barchilon. Paris : Société des textes français modernes, 1997, 604 p.

Basile, Giambattista. *Le conte des contes ou Le divertissement des petits enfants* [1634], trad. du napolitain par Françoise Decroisette. Strasbourg : Éditions Circé, 1995, 478 p.

Bernard, Catherine. *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*. Paris : Jouvenel, 1696, 257 p.

_____. *Inès de Cordoue : nouvelle espagnole*, reproduction en fac-similé de l'édition de Paris de 1696. Genève : Slatkine, 1979, 257 p.

Boccace. *Le décaméron*, trad. du latin par Giovanni Clerico. Coll. « Folio Classique ». Paris, Gallimard, 2006, 1056 p.

_____. *Des dames de renom*, trad. de l'italien par Luc Antonio Ridolfi. Lyon : Guillaume Roville, 1551, 384 p.

Boileau, Nicolas. *Satires du sieur D****. Paris : Barbin, 1666-1668.

Bouhours, Dominique. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [1671]. Paris : Bossard, 1920.

Castiglione, Baldassar. *Le livre du courtisan* [*Il libro del corteggiano*, 1528], trad. de l'italien par Alain Pons d'après la version de Gabriel Chappuis (1580). Paris : Flammarion, 1991, 405 p.

Cicéron. *De l'orateur*. Paris : Belles-Lettres, 1971, vol. 3, 117 p.

- Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de. *Tanzai et Néadarné : histoire japonaise*. Pékin : Lou Chou-Chu-La, 1734, 2 vol.
- _____. *Le sophia, conte moral*. Pékin : Imprimerie de l'empereur, 1740.
- Cureau de La Chambre, Marin. *L'art de connoistre les hommes. Première partie, où sont contenus les discours préliminaires qui servent d'introduction à cette science*. Paris : P. Rocolet, 1659, 471 p.
- Della Porta, Giambattista. « De humane physiognomoniam », reproduction en fac-similé de l'édition de 1586 publiée à Sorrente par G. Cacchio. In *Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque interuniversitaire de Lille*. Paris : Lœuillet, 1990, 265 p.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme*. Paris : H. Legras, 1649, 286 p.
- Dictionnaire de l'Académie française, dédié au roy*. Paris : Veuve de Jean-Baptiste Coignard, 1694, 2 vol.
- Du Bosc, Jacques. *La femme héroïque ou Les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus et, à la fin de chaque comparaison plusieurs réflexions morales*. Paris : Nic et Jean de La Coste, 1642.
- Du Verdier, Gilbert Saunier (sieur). *Le roman des dames*. Paris : J. Vellery, 1630.
- Érasme, Didier. *Le mariage chrétien [Institutio christiani matrimonii, 1525]*, trad. du latin par Claude Bosc. Paris : François Babuty, 1714, 392 p.
- Faret, Nicolas. *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour* [1630], publié par Maurice Magendie. Genève : Slatkine, 1970, 119 p.
- Fénelon (abbé de). *De l'éducation des filles*. Paris : P. Aubouin, 1687, 281 p.
- _____. *Les Aventures de Télémaque*. Paris : Barbin, 1699, 214 p.
- _____. *Œuvres choisies*, éd. Albert Chérel. Paris : Hatier, 1923, 686 p.
- Ferville (sieur de). *La méchanceté des femmes*. Paris : Rocolet, 1618, 189 p.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts* [La Haye-Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690]. Genève : Slatkine, 1970, 3 vol.
- Galland, Antoine. *Les mille et une nuits : contes arabes*. Paris : Barbin, Ricoeur et F. Delaulne, 1704-1717, 12 vol.

- Geffroy, Auguste. *Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique. Choix de ses lettres et entretiens*. Paris : Hachette, 1887, 2 vol.
- Hamilton, Antoine. *Le bélier*. Paris : J.-F. Josse, 1730, 332 p.
- _____. *Histoire de Fleur-d'Épine*. Paris : J.-F. Josse, 1730, 275 p.
- _____. *Les quatre facardins*. Paris : J.-F. Josse, 1730, 328 p.
- Huarte, Juan. *Examen des esprits pour les sciences [Examen de ingenios para las ciencias, 1575]*, trad. par Jean-Baptiste Etcharren. Biarritz : Atlantica, 2000, 419 p.
- Huet, Pierre-Daniel. *Lettre-traité sur l'origine des romans [1669]*. Paris : Nizet, 1971, 221 p.
- Labé, Louise. *Oeuvres complètes*. Préf. de François Rigolot. Paris : Flammarion, 1986, 283 p.
- La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne (Comtesse de). *La Princesse de Clèves*. Paris : C. Barbin, 1678, 4 vol.
- La Fontaine, Jean de. *Les amours de Psyché et de Cupidon*. Barbin : Paris, 1669.
- _____. *Les amours de Psyché [1669]*, édition critique de Michel Jeanneret. Paris : Librairie générale française, 1991, 316 p.
- _____. *Fables, contes et nouvelles*, éd. René Groos et Jacques Schiffrin. Paris : Gallimard, 1954, 877 p.
- La Force, Charlotte-Rose Caumont de. *Les contes des contes par Mademoiselle de ****. Paris : Simon Benard, 1698, 2 vol.
- Lambert, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles (Marquise de). *Œuvres*, éd. Robert Grandroute. Coll. « Les classiques français des temps modernes ». Paris : Honoré Champion, 1990, 346 p.
- La Rochefoucauld, François de. *Maximes, suivies des Réflexions diverses, du Portrait de la Rochefoucauld par lui-même et des Remarques de Christine de Suède sur les "Maximes"*, éd. Jacques Truchet. Paris : Garnier frères, 1967, 667 p.
- Le Franc, Martin. *Le champion des dames [écrit entre 1440 et 1442]*. Paris : Honoré Champion, 1999, 5 t.
- Le Moyne, Pierre. *La galerie des femmes fortes*. Paris : A. de Sommaville, 1647.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. *Magasin des enfans, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction, dans lesquels on fait penser, parler, agir les jeunes gens suivant le génie, le tempérament et les inclinations d'un chacun... on y donne un abrégé de l'histoire sacrée, de la fable, de la géographie, etc., le tout rempli de réflexions utiles et de contes moraux.* Lyon : J.-B. Reguilliat, 1758, 2 vol.

Lhéritier de Villandon, Marie-Jeanne. *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puni, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette, nouvelles, et autres ouvrages, en vers et en prose, de Mlle L'H***, avec Le triomphe de Mme Des Houlières, tel qu'il a été composé par Mlle L'H***.* Paris : Jean Guignard, 1696.

_____. *Bigarrures ingénieuses, ou Recueil de diverses pièces galantes en prose et en vers. Suivant la copie de Paris.* Paris : Jean Guignard, 1696.

Lintot, Catherine Cailleau (dame de). *Trois nouveaux contes des fées, avec une préface qui n'est pas moins sérieuse, par Mme D***.* Paris : Didot, 1735, 224 p.

Mayer, Charles-Joseph de. *Le cabinet des fées ; ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux.* Amsterdam et Genève : Charles-Joseph de Mayer et Charles-Georges-Thomas Garnier, 1785-1789.

Méré, Antoine Gombaud (Chevalier de). *De la vraie honnêteté* [1675]. In *Œuvres complètes*, éd. Charles H. Boudhors. Paris : Fernand Roches, 1930, t. 1, 183 p.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin de. *Les Précieuses ridicules.* Paris : Barbin, 1660.

_____. *Les plaisirs de l'Île enchantée, course de bague, collation ornée de machines, comédie mêlée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine, feu d'artifice ; et autres fêtes galantes et magnifiques ; faites par le roi à Versailles, le 7 mai 1664 et continuées plusieurs autres jours.* Paris : Robert Ballard, 1664.

Morvan de Bellegarde, Jean-Baptiste (abbé). *Lettres curieuses de littérature et de morale.* Paris : Guignard, 1702, 456 p.

Murat, Henriette-Julie de Castelnau (Comtesse de). *Les nouveaux contes des fées par Madame de M**.* Paris : Barbin, 1698, 232 p.

_____. *Contes de fées, dédiés à S. A. S. Madame la Princesse douairière de Conty, par Madame la Comtesse de M****.* Paris : Barbin, 1698, 408 p.

_____. *Histoires sublimes et allégoriques, par Madame la Comtesse D***, dédiées aux fées modernes.* Paris : Delaulne, 1699.

- _____. *Le Voyage de campagne* [1699]. Paris : Charles-Georges-Thomas Garnier, 1788, 478 p.
- Paré, Ambroise. *Des monstres et prodiges* ; précédé de *Des animaux et de l'excellence de l'homme* ; et suivi par *Discours de la licorne*. Coll. « Mémoires et miroirs ». Paris : l'œil d'or, 2003, 283 p.
- Perrault, Charles. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris : J-B. Coignard, 1688-1697.
- _____. *Grisélidis. Nouvelle*. Paris : Coignard, 1694, 69 p.
- _____. *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'asne, et celui des Souhaits ridicules*. Paris : Coignard, 1695.
- _____. *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*. Paris : Barbin, 1697, 273 p.
- _____. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*. Paris : A. Dezallier, 1696-1700, 4 vol.
- _____. *Parallèle des Anciens et des Modernes*. München : Eidos Verlag, 1964.
- _____. *Contes suivis du Miroir ou La métamorphose d'Orante, De la Peinture, poème et du Labyrinthe de Versailles*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1981, 374 p.
- _____. *Contes*. Préf. de Roger Zuber. Paris : Imprimerie nationale, 1987, 371 p.
- Pizan, Christine de. *La cité des dames* [1404-1405], trad. et introd. par Éric Hicks et Thérèse Moreau. Paris : Stock, 1986, 291 p.
- Poullain de la Barre, François. *De l'éducation des dames pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs*. Paris : J. du Puis, 1674, 358 p.
- Préchac, Jean de. *L'héroïne mousquetaire, histoire véritable*. Paris : la Compagnie des libraires, 1677-1678, 4 vol.
- Pure, Michel (abbé de). *La Prétieuse ou Le mystère des ruelles* [1656-1658]. Paris : Droz, 1938-1939, 2 vol.
- Scudéry, Georges de. *Artamène, ou Le Grand Cyrus*. Paris : A. Courbé, 1650-1653, 10 vol.
- _____. *Clélie, histoire romaine*. Paris : A. Courbé, 1656-1661, 10 vol.

Scudéry, Madeleine de. *Artamène, ou Le Grand Cyrus* [1649-1653], reprod. en fac-sim. de l'édition de Paris de 1656. Genève : Slatkine, 1972, 10 vol.

_____. *Clélie, histoire romaine* [1654-1660], reprod. en fac-sim. de l'édition de Paris de 1660. Genève : Slatkine, 1973, 10 vol.

_____. *Conversations nouvelles sur divers sujets*. Paris : Barbin, 1684, 2 vol.

Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal (Marquise de). *Correspondance*. T. 2. Paris : Gallimard, 1974, 1609 p.

Somaize, Antoine Baudeau (sieur de). *Dictionnaire des Précieuses* [1660-1661]. Paris : P. Jannet, 1856, 2 vol.

Straparola, Gianfrancesco. *Les facétieuses nuits* [1550-1553]. Coll. « Merveilleux », n° 7. Paris : Corti, 1999, 658 p.

Valois, Marguerite de. *Mémoires et autres écrits de Marguerite de Valois : la reine Margot*, éd. présentée et annotée par Yves Cazaux. Coll. « Le temps retrouvé ». Paris : Mercure de France, 2004, 374 p.

_____. *L'heptaméron*. Paris : V. Sertenat, 1559.

Villars, Nicolas de Montfaucon de. *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes* [1670]. Paris : Belfond, 1966, 157 p.

Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de. *La jeune américaine et les contes marins*. La Haye : aux dépens de la Compagnie, 1740.

Villiers, Pierre (abbé de). *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*. Paris : J. Collombat, 1699.

Vivès, Juan Luis. *Livre de l'institution de la femme chrestienne, tant en son enfance que mariage et viduité. Aussi de l'office du mary* [*De institutio foeminae christianae*, 1524 – *De officio maritii*, 1529], trad. du latin par Pierre de Changy [1542]. Le Havre : Lemale, 1891, 392 p.

Études critiques

Aarne, Antti, et Stith Thompson. *The Types of the Folktale : a Classification and Bibliography*, 2^e éd. rev., augm. et trad. de l'allemand par Stith Thompson. Coll. « Folklore Fellows Communications », n° 184. Helsinki : Suomalainen tiedeakatemia, 1961, 588 p.

- Abdel-Halim, Mohamed. *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*. Paris : A. Nizet, 1964, 549 p.
- Adam, Antoine. « La genèse des *Précieuses ridicules* ». *RHPHGC*, janv.-mars 1939, p. 14-46.
- . « La préciosité ». *CAIEF*, n° 1, 1951, p. 35-47.
- Albistur, Maïté, et Daniel Armogathe. *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*. Paris : des Femmes, 1977, 508 p.
- Apostolidès, Jean-Marie. *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Éditions de Minuit, 1981, 164 p.
- Ariès, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*. Paris : Plon, 1960.
- Baltrusaitis, Jurgis. « Physiognomonie animale ». In *Les perspectives dépravées*. Paris : Flammarion, 1995.
- Barchilon, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'Histoire littéraire*. Paris : Honoré Champion, 1975, 162 p.
- Baudrillard, Jean. « La mode ou la féerie du code ». *Traverses*, n° 3, 1976, p. 7-19.
- Becchi, Egle, et Dominique Julia (dir. publ.). *Histoire de l'enfance en Occident de l'Antiquité au XVII^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- Berriot-Salvadore, Évelyne. « Les femmes et les pratiques de l'écriture de Christine de Pisan à Marie de Gournay. "Femmes sçavantes et sçavoir féminin" ». *Réforme. Humanisme. Renaissance*, n° 16 (1983), p. 52-69.
- . *Les femmes dans la société française à la Renaissance*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 285. Genève : Droz, 1990, 592 p.
- . « Le discours de la médecine et de la science ». In *Histoire des femmes en Occident*, vol. 3. Paris : Plon, 1991, p. 359-395.
- . *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*. Coll. « Confluences-Champion », n° 5. Paris : Honoré Champion, 1993, 281 p.
- . « Figures emblématiques du pouvoir féminin à travers les romans de Charlotte-Rose Caumont de La Force ». *PFSC*, Tübingen, 1995, vol. 22, n° 43, p. 403-413.
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*, trad. de l'américain par Théo Carlier. Coll. « Réponses ». Paris : Robert Laffont, 1976, 403 p.

- Beugnot, Bernard. « Pour une poétique de l'allégorie classique ». In *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. Paris : C.N.R.S., 1977, p. 409-432.
- Bury, Emmanuel. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme, 1580-1750*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, 268 p.
- Butor, Michel. *Œuvres complètes*, sous la dir. de Mireille Calle-Gruber. Paris : Éditions de la Différence, 2006, 1079 p.
- Chantalat, Claude. *À la recherche du goût classique*. Paris : Klincksieck, 1992, 319 p.
- Defrance, Anne, Denis Lopez, et François-Joseph Ruggiu (comp.). *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-1700)*, (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 24-25 novembre 2005). Tübingen : G. Narr, 2007, 390 p.
- Defrance, Anne. « De la caverne matricielle au tombeau : *L'île de la Félicité* de Madame d'Aulnoy, premier conte de fées littéraire français ». *L'imaginaire du souterrain*, Cahiers du C.R.L.H, n° 11. La Réunion : L'Harmattan, 1997, p. 145-152.
- _____. *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 369. Genève : Droz, 1998, 361 p.
- _____. « Objets d'arts et artistes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy ». In *Actes du X^e colloque international de la SATOR* (Johannesburg, 10-13 septembre 1996), édités par Denise Godwin, Thérèse Lasalle et Michèle Weil. Montpellier : Université de Montpellier III, 1999, p. 29-46.
- _____. « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles ». *Féerie*, 2006, n° 3, p. 13-41.
- _____. « L'enfant et le conte de fées littéraire ». In *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen (1600-1700)*, (Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 24-25 novembre 2005), sous la dir. d'Anne Defrance, Denis Lopez et François-Joseph Ruggiu, p. 265-280. Tübingen : G. Narr, 2007.
- Delarue, Paul, et Marie-Louise Ténèze. *Le conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2002, 1948 p.
- Démoris, René. *Le roman à la première personne : du classicisme aux Lumières*. Paris : A. Colin, 1975, 497 p.
- Denis, Delphine. *La muse galante : poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*. Paris : Honoré Champion, 1997.

- Dens, Jean-Pierre. « Le Chevalier de Méré et la critique mondaine », *DSS*, n° 101, 1973, p. 41-50.
- _____. « Honnête homme et esthétique du paraître ». *PFSCCL*, n° 6, 1976-1977, p. 69-82.
- _____. *L'honnête homme et la critique du goût : esthétique et société au XVII^e siècle*. Lexington : French Forum Publishers, 1981, 157 p.
- Desjardins, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentations des passions au XVII^e siècle*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 2001, 320 p.
- Di Scanno, Teresa. *Les contes de fées à l'époque classique (1680-1715)*. Napoli : Lignori Editore, 1975, 220 p.
- Duchêne, Roger. « L'école des femmes ». Chap. in *Écrire au temps de Mme de Sévigné. Lettres et texte littéraire* [1974]. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1982, p. 77-88.
- Dufour-Maître, Myriam. *Les Précieuses : naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Coll. « Lumière classique ». Paris : Honoré. Champion, 1999, 799 p.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977, 505 p.
- Franz, Marie-Louise von. *L'interprétation des contes de fées*, trad. de l'allemand par Francine Saint-René Taillandier. Paris : La fontaine de pierre, 1978, 239 p.
- Fumaroli, Marc. « Rhétorique, dramaturgie et critique littéraire : le recours à l'allégorie dans les querelles littéraires du XVII^e siècle ». In *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. Paris : C.N.R.S., 1977, p. 453-472.
- _____. « Les enchantements de l'éloquence : *Les fées* de Charles Perrault ou De la littérature ». In *Le statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou*, sous la dir. de Marc Fumaroli. Coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 200. Genève : Droz, 1982, p. 153-186.
- Gaillard, Aurélia. *Fables, mythes et contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux (1600-1724)*. Coll. « Lumière classique ». Paris : Honoré Champion, 1996, 487 p.
- Gérard, Mireille. « Art épistolaire et art de la conversation ; les vertus de la familiarité ». *RHLF*, n° 6, 1978, p. 958-974.
- Godenne, René. *La nouvelle française*. Paris : P.U.F., 1974, 176 p.
- _____. « La nouvelle française ». *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 103-111.
- _____. *Les romans de Mademoiselle de Scudéry*. Coll. « Publications romanes et françaises », n° 164. Genève : Droz, 1983, 388 p.

- Hannon, Patricia. *Fabulous Identities : Women's Fairy Tales in seventeenth-century France*. Amsterdam (Ga.) : Rodopi, 1998, 226 p.
- Harf-Lancner, Laurence. *Les fées au Moyen Age : Morgane et Mélusine, la naissance des fées*. Paris : Honoré Champion, 1984, 474 p.
- Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*. Paris : Fayard, 1961, 431 p.
- Hellegouarc'h, Jacqueline (dir. publ.). *L'art de la conversation : anthologie*. Coll. « Classiques Garnier ». Paris : Dunot, 1997, 593 p.
- Hourcade, Philippe. « Mots et choses dans les contes de Mme d'Aulnoy ». *Le conte en ses paroles*, sous la dir. d'A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris : Desjonquères, 2007, p. 331-344.
- Huguet, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du XVII^e siècle*. Genève : Slatkine, 1989, 7 vol.
- Jasmin, Nadine. « " Amour, Amour, ne nous abandonne point " : La représentation de l'amour dans les contes de fées féminin du Grand Siècle ». In *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, sous la dir. de Jean Perrot. Paris : In Press, 1998, p. 213-234.
- _____. *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*. Coll. « Lumière classique ». Paris : Honoré Champion, 2002, 791 p.
- Krajewska, Barbara. *Mythes et découvertes : le salon littéraire de Madame de Rambouillet dans les lettres des contemporains*. Paris-Seattle-Tübingen : PFSCL, 1990, 249 p.
- Lathuillère, Roger. *La préciosité, étude historique et linguistique*. Genève : Droz, 1966.
- Lebrun, François. *La vie conjugale sous l'Ancien régime*. Paris : Armand Colin, 1998, 185 p.
- Legault, Marianne. « Plus Belle que Fée de La Force : visions sapphique et matriarcale de l'amitié féminine ». In *Narrations déviantes. L'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du dix-septième siècle*. Laval : Presses universitaires de Laval, 2008, p. 183-215.
- Lods, Jeanne. *Le Roman de Perceforest : origines, composition, caractères, valeur et influence*. Genève : Droz, 1951, 311 p.
- Magendie, Maurice. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle de 1600 à 1660* [Paris, F. Alcan, 1925]. Genève : Slatkine, 1970.
- _____. *Le roman français au XVII^e siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*. Paris : Droz, 1932, 457 p.

- Magné, Bernard. *Crise de la littérature sous Louis XIV : Humanisme et nationalisme*. Paris : Honoré Champion, 1976, 2 vol.
- _____. « Le chocolat et l'ambrosie : le statut de la mythologie dans les contes de fées ». *Cahiers de littérature du XVII^e siècle*, n° 2, 1980, p. 95-146.
- Magné, Émile. *Voiture et l'hôtel de Rambouillet. Les années de gloire, 1635-1648* [1911-1912]. Paris : Émile-Paul frères, 1930, 2 vol.
- Mainil, Jean. *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*. Paris : Kimé, 2001, 291 p.
- Maître, Myriam. *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 1999, 799 p.
- Mandrou, Robert. *De la culture populaire au XVII^e et XVIII^e siècles, la Bibliothèque bleue de Troyes*. Paris : Flammarion, 1964.
- Marchal, Roger. *Mme de Lambert et son milieu*. Coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth Century », n° 289. Oxford : The Voltaire Foundation, 1991, 798 p.
- Marin, Catherine. « Les contes de fées de la fin du dix-septième siècle et la problématique de la morale ». *Romance Languages Annual*, West Lafayette, IN, 1994, vol. 6, p. 125-129.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris : Hachette, 1998, 272 p.
- Molino, Jean. « L'éducation vue à travers l'*Examen des esprits* ». In *Le XVII^e siècle et l'éducation*, actes du colloque de Marseille organisé en 1971 par le Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle. Marseille : « Marseille », 1972, p. 105-115.
- Mourgues, Odette de. « Molière et le comique de la préciosité ». In *Mélanges offerts à Georges Couton*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 403-412.
- Muchembled, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Flammarion, 1978, 398 p.
- Neff, Théodore Lee. *La satire des femmes dans la poésie lyrique française du Moyen Âge* [1900]. Genève : Slatkine, 1974, 118 p.
- Niderst, Alain. « Quelques topoï des contes de fées de la fin du XVII^e ». In *Théorie dramatique : Théophile de Viau, les contes de fées : Actes du XXII^e colloque de la North American Society for seventeenth-century French Literature* (University of Nevada, Las Vegas, mars 1990). Paris-Seattle-Tübingen : PFSCS, 1991, p. 147-57.
- Pélous, Jean-Michel. *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*. Paris : Klincksieck, 2000.

- Plantié, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France, 1641-1681*. Paris : Honoré Champion, 1994, 895 p.
- Propp, Vladimir. *La morphologie du conte ; suivi de Les transformations des contes merveilleux*, trad. du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Le Seuil, 1970, 254 p.
- Raynard, Sophie. *La seconde préciosité : floraison de conteuses de 1690 à 1756*. Coll. « Biblio 17 », n° 130. Tübingen : G. Narr, 2002, 512 p.
- _____. « Beau langage vaut mieux que riche apanage » ou la prose éloquente des conteuses précieuses : l'exemple de Mlle Lhéritier ». *Le conte en ses paroles*, sous la dir. d'A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris : Desjonquères, 2007, p. 58-67.
- Reynier, Gustave. *La femme au XVII^e siècle, ses ennemis et ses défenseurs*. Paris : Plon, 1933.
- Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1981, 509 p.
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*. Paris : Corti, 1981, 216 p.
- Seifert, Lewis Carl. « The Rhetoric of Invraisemblance " Les enchantements de l'éloquence " ». *Cahiers du dix-septième*. Athens, GA, printemps 1989, vol. 3, n° 1, p. 121-139.
- _____. *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715 : nostalgic Utopias*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, 276 p.
- Sermain, Jean-Paul. *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris : Honoré Champion, 2002, 461 p.
- _____. « La face cachée du conte. Le recueil et l'encadrement ». *Féeries*, n° 1, 2003, p. 11-25.
- _____. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Coll. « L'esprit des Lettres ». Paris : Desjonquères, 2005, 284 p.
- Simonsen, Michèle. « Conte ». In *Dictionnaire des littératures de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Paris : Bordas, 1984.
- _____. *Le conte populaire français*. Coll. « Littératures modernes », n° 35. Paris : P.U.F., 1984, 222 p.
- Snyders, Georges. *La pédagogie en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : PUF, 1965.

- Soriano, Marc. *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1968, 525 p.
- Storer, Mary Elisabeth. *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées, (1685-1700)*. Paris : Honoré Champion, 1928, 291 p.
- Ténéze, Marie-Louise. « Du conte merveilleux comme genre ». *Arts et traditions populaires*, n° 18, 1970, p. 11-65.
- Thirard, Marie-Agnès. *Les contes de fées de Madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998, 624 p.
- _____. « L'influence de la pastorale dans les contes de Madame d'Aulnoy ». In *Tricentenaire Charles Perrault, les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, sous la dir. de Jean Perrot. Paris : In Press, 1998, p. 165-179.
- _____. « Le meccano des contes de Madame d'Aulnoy ». *PFSCCL*, vol. 26, n° 50, 1999, p. 175-192.
- Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien régime*. Coll. « Champion classiques ». Paris : Honoré Champion, 1993, 967 p.
- Tocanne, Bernard. *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle : contribution à l'histoire de la pensée classique*. Paris : Klincksieck, 1978, 501 p.
- Velay-Vallantin, Catherine. *La fille en garçon*. Carcassonne : Garae-Hesiodé, 1992, 243 p.
- _____. *L'histoire des contes*. Paris : Fayard, 1992, 359 p.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*. Coll. « Le sens commun ». Paris : Éditions de Minuit, 1985, 317 p.
- _____. *Le théâtre en France, des origines à nos jours*. Paris : P. U.F., 1997, 503 p.
- Welch, Marcelle Maistre. « La femme, le mariage, et l'amour dans les contes de fées mondains du XVII^e siècle français ». *PFSCCL*. Tübingen, 1983, vol. 10, n° 18.
- _____. « Les jeux de l'écriture dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy ». *Romanische Forschungen*. Frankfurt, 1989, vol. 101, n° 1, p. 75-80.