

PRINCIPES D'ÉDITION ET DE PRÉSENTATION

L'édition de référence des contes de Mme d'Aulnoy est la suivante : *Contes de Madame d'Aulnoy, Contes I: Les Contes des Fées, Contes II: Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. du Tricentenaire, texte établi et annoté par Ph. Hourcade, avec une introduction de J. Barchilon, Paris : S.T.F.M., 1997-1998.

Dans le souci de ne pas alourdir les notes, la présentation des contes de Mme d'Aulnoy s'effectuera de la manière suivante : titre abrégé du conte, n° de volume (I ou II), n° de page. Les titres des contes et nouvelles de Mme d'Aulnoy ont été abrégés de la manière suivante :

TITRE COMPLET

« Belle aux Cheveux d'Or (La) »
« Belle Belle ou le Chevalier Fortuné »
« Biche au bois (La) »
« Bonne Petite Souris (La) »
« Chatte Blanche (La) »
« Don Fernand de Tolède »
« Don Gabriel Ponce de Leon »
« Gracieuse et Percinet »
« Grenouille Bienfaisante (La) »
« Île de la Félicité (L') »
« Nain Jaune (Le) »
« Nouveau Gentilhomme Bourgeois (Le) »
« Oiseau Bleu (L') »
« Oranger et l'Abeille (L') »
« Pigeon et la Colombe (Le) »
« Prince Lutin (Le) »
« Prince Marcassin (Le) »
« Princesse Belle Étoile et
le Prince Chéri (La) »
« Princesse Carpillon (La) »
« Princesse Printanière (La) »
« Princesse Rosette (La) »
« Rameau d'Or (Le) »
« Serpentin Vert »

TITRE ABRÉGÉ

« La Belle »
« Belle Belle »
« La Biche »
« La Souris »
« La Chatte »
« Don Fernand »
« Don Gabriel »
« Gracieuse »
« La Grenouille »
« Félicité »
« Le Nain »
« Le Nouveau Gentilhomme »
« L'Oiseau »
« L'Oranger »
« Le Pigeon »
« Lutin »
« Marcassin »
« Belle Étoile »

« Carpillon »
« Printanière »
« Rosette »
« Le Rameau »
« Serpentin »

Certains titres bibliographiques, fréquemment mentionnés dans les notes, ont fait l'objet, sauf à la toute première mention, d'abréviations systématiques.

La présentation des textes anciens (antérieurs au XIX^e siècle) ne bénéficiant pas d'une réédition moderne s'est effectuée en respectant l'orthographe et la ponctuation d'origine, sauf modernisations les plus couramment admises.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Ces ramas de contes de Fées, qui nous assassinent depuis un an ou deux »¹.

« LES FÉES À LA MODE »²

Les contes de fées de Mme d'Aulnoy bénéficient actuellement d'un regain de faveur, confirmé par leur tricentenaire éditorial, en 1997-1998. Tandis que les éditions se multiplient³, deux thèses récentes sont enfin consacrées aux seuls *Contes*⁴, qui viennent s'ajouter au lot d'articles ou de chapitres isolés, seuls disponibles jusqu'alors⁵. C'est à la « redécouverte des *Contes des Fées* » qu'invitent pour leur part les actes d'un colloque dédié aux *Grands contes du XVII^e et leur fortune littéraire*⁶, redécouverte facilitée par l'édition du tricentenaire des *Contes* opportunément procurée par tel critique⁷. Tout serait-il en passe d'être dit et vient-on, décemment, toujours trop tard ? C'est ce qui n'a rien de certain, à propos d'un

¹ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de preservatif contre le mauvais goût*, Paris, Collombat, 1699, p. 69.

² Pour reprendre une partie du titre des quatre derniers volumes de contes de fées de Mme d'Aulnoy.

³ Trois éditions modernes des contes de Mme d'Aulnoy sont actuellement disponibles, l'une, déjà ancienne, constitue la réédition partielle de la célèbre anthologie du *Cabinet des Fées*, du XVIII^e siècle : *Le Cabinet des Fées*, Genève, Slatkine, 1978, tomes III, IV, V. Les deux autres éditions sont plus récentes : *Le Cabinet des Fées*, Arles, Picquier Poche, 1994, présenté par E. Lemirre (réunissant l'intégralité des contes, mais sans leurs récits-cadres), et surtout l'édition critique de Ph. Hourcade, *Contes de Madame d'Aulnoy. Contes I : Les Contes des Fées. Contes II : Contes Nouveaux*, Paris, S.T.F.M., 1997-1998. L'édition intégrale des *Contes*, édités par mes soins dans la collection « Sources classiques », paraîtra chez Champion en 2003.

⁴ A. Defrance, *Écriture et fantasmes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Thèse nouveau régime de Littérature française, sous la dir. de J.-R. Demoris, Paris III, 1987. M.-A. Legris Thirard, *Les Contes de fées de madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Thèse nouveau régime de Littérature française, sous la dir. de R. Horville, Lille III, 1994.

⁵ Voir la bibliographie, section I. 1, p. 726.

⁶ *Tricentenaire Charles Perrault : les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998 (désormais abrégé en *Tricentenaire Perrault*), p. 12.

⁷ Il s'agit de l'édition critique de Ph. Hourcade, référencée dans la note 3 ci-dessus.

auteur réputé mineur, œuvrant au sein d'un champ générique encore fécond dont le déblayage apparaît loin d'être achevé. Aussi le renouveau d'intérêt entourant actuellement les contes de Mme d'Aulnoy ouvre-t-il la voie à bien des pistes de recherche, davantage qu'il n'en épuise les ressources. Qu'en est-il exactement ?

Tenter de prendre l'exacte mesure des contes de fées de Mme d'Aulnoy présuppose en premier lieu de faire abstraction de l'inconfortable position *de facto* dévolue à la conteuse. Celle-ci offre en effet la particularité de se situer à la fois trop près et trop loin d'un voisinage incommode, celui de l'auteur des *Histoires ou Contes du temps passé*⁸, dont l'encombrante présence n'a jamais cessé de faire de l'ombre aux autres conteurs et conteuses de la période. On connaît le rayonnement du célèbre recueil de l'académicien et la manière dont celui-ci, occupant le devant de la scène, accapare la majeure partie de la production critique dont l'énergie se trouve puissamment aimantée et stimulée par les indéniables qualités esthétiques de ces contes aux allures de chef-d'œuvre. Aussi talentueux soit-il, le Perrault des *Contes* représente néanmoins, à bien des égards, une sublime exception bien davantage qu'un représentant caractéristique de la mode du conte de fées, notamment féminin, qui fleurit alors. Il ne va nullement de soi, en effet, que les *Histoires* constituent le point de référence, l'étalon ou la norme de quelque poétique générique que ce soit – bien au contraire semble-t-il, dans la mesure où le recueil apparaît curieusement atypique, sans précédent ni postérité, au regard des pratiques génériques du temps⁹. Il ne s'agit cependant pas d'établir de vaines hiérarchies littéraires mais d'opérer les distinctions qui s'imposent, en restituant à chaque auteur le projet esthétique qui donne sens à son œuvre de conteur.

Soustraire les *Contes* à la sphère d'attraction de Perrault ne résout pas, pour autant, toutes les difficultés. Se pose notamment celle du statut de « majeure parmi les mineures » unanimement dévolu à Mme d'Aulnoy. Celle qui se voit reconnue comme la plus célèbre conteuse du temps ne l'est souvent, en effet, qu'au titre de l'initiatrice de la vogue du conte de

⁸ Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*, Paris, Barbin, 1697. L'édition de référence sera celle de J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, 1981, abrégée en Perrault, *Contes*, éd. Collinet citée.

⁹ Voir la remarque de Ph. Hourcade, dans son article sur le « Tricentenaire des *Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy », dans *Tricentenaire Perrault*, éd. citée, p. 141 : « il n'est pas certain du tout qu'il ait pu exister, en cette fin de XVII^e siècle français puis de règne, une poétique, même implicite, du conte de fées, dont Perrault aurait offert l'illustration exemplaire. À se demander si une étude exhaustive et approfondie de la poétique et du style narratif chez tous les conteurs du temps, y compris Mme d'Aulnoy, ne ferait pas surgir à la lumière d'autres façons d'écrire, au moins aussi passionnantes que justifiées, auquel cas celle de Perrault ferait figure d'exception qui ne confirmerait plus de règle, indépendamment (est-il besoin de le préciser ?) des incontestables qualités de son texte ».

fées à laquelle elle donna effectivement le coup d'envoi, par la publication, en 1690, du premier conte de fées littéraire français¹⁰: titre réducteur, auquel s'ajoute le constat purement quantitatif de l'exceptionnelle fécondité de la conteuse dans le domaine, avec le tiers de la production totale des contes de la période¹¹. Si l'auteur de «L'Oiseau Bleu» a de ce fait droit de cité dans les ouvrages critiques consacrés au conte, elle tend néanmoins à faire les frais d'une visée comparatiste qui ne jauge la qualité littéraire de son œuvre féerique qu'à l'aune du reste de la production du temps: en négatif, lorsque le point de référence est l'œuvre de Perrault, en positif, au regard de la médiocrité souvent relevée des contes de certaines de ses consœurs¹². Autant de jugements critiques singulièrement réducteurs, incapables de considérer l'entreprise des *Contes* autrement que sous l'angle d'une sorte de concours d'excellence, ce qui les amène à méconnaître la part d'originalité inhérente à l'œuvre de la conteuse.

Quant aux critiques qui, les premiers, reconnurent à Mme d'Aulnoy une place originale et singulière au sein de ce courant littéraire qu'elle alimentait avec tant de fécondité, ils apparurent le plus souvent mitigés, sur la valeur conférable à ses contes. S'ils leur concédaient d'indéniables qualités, ils n'en stigmatisaient pas moins, à côté des réussites, certains défauts récurrents. On reprochait à la conteuse son bavardage, ses longueurs, ses faiblesses, une aisance qui tournait à la négligence, une façon mal maîtrisée, bref «les qualités et les défauts de son sexe»¹³ ou, pour le dire autrement, tout ce qui n'entrait pas dans le moule esthétique des stricts canons

¹⁰ On sait que la conteuse insère dans son roman *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, Paris, L. Sevestre, 1690, «seconde partie», p. 143-181, le premier conte de fées littéraire français, ultérieurement titré «L'île de la Félicité». On notera cependant que ce premier conte est nettement plus allégorique et mythologique que féerique.

¹¹ R. Robert, *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle* [1982], Champion, 2002 (désormais abrégé en *Le Conte de fées littéraire*), p. 75-77 recense, dans un «Tableau général des contes de fées publiés de 1690 à 1778», 87 contes attribuables à 7 conteuses et 4 conteurs, pour la période qui va de 1690 à 1710.

¹² Un exemple de jugement comparatiste, dans le *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1990, p. 347, sous la plume de N. Hepp: «Mais le conteur dont, à juste titre, la postérité a retenu le nom est Charles Perrault. [...] Perrault, à la différence de Mme d'Aulnoy et de ses consœurs, opta pour le conte simple et court. Il ne raconte qu'une histoire folklorique par conte, cherche un ton aisé, sans prétention, ne s'appesantit pas sur les éléments merveilleux et ne redoute pas qu'au bout de peu de pages l'histoire soit finie. Ce n'est pas par la longueur mais par des détails vivants qu'il cherche à remplir l'imagination de son lecteur». Suit l'analyse, au demeurant discutable, de deux extraits comparés de Perrault et de Mme d'Aulnoy, destinée à conforter la supériorité du premier sur la seconde.

¹³ M.-E. Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle: La Mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928 (désormais abrégé en *La Mode des contes de fées*), p. 41.

du classicisme, en revanche octroyés de bonne grâce à Perrault¹⁴. Ce qui dérangeait enfin, dans une perspective étroitement didactique et moralisante tentée d'assigner au conte de fées une visée purement pédagogique – la complexité d'intrigues sentimentales alambiquées, la veine de violence, l'opportunisme ou le cynisme d'un regard réaliste, la franche immoralité de certains récits ou de détails destinés aux seuls adultes –, toutes ces données, donc, furent régulièrement ramenées à la turbulente personnalité de la narratrice dont la vie agitée devait expliquer les « failles » de l'œuvre, en vertu d'une équation simpliste dont on connaît pourtant les limites¹⁵.

Si la critique récente s'est heureusement déprise de tels jugements de valeur, elle pose pour sa part d'autres problèmes, inhérents à l'émiettement des approches critiques jusqu'alors menées. Aussi pertinentes soient-elles, ces analyses qui traduisent le renouvellement des questionnements et des démarches critiques¹⁶ manifestent également, par là même, un inquiétant morcellement dont on se demande s'il ne témoignerait pas d'une incapacité à saisir, en profondeur, l'unité esthétique et poétique des *Contes*. Mme d'Aulnoy a jusqu'alors dû se contenter, en effet, soit de chapitres isolés dans des ouvrages plus largement consacrés à la mode du conte merveilleux, soit d'articles ponctuels, relevant d'approches aiguës mais frag-

¹⁴ Voir le jugement de N. Hepp, rapporté dans la note 12 précédente, ainsi que celui de M.-E. Storer, ouvr. cité, p. 107 : « La merveille de ce style [des contes de Perrault] paraît d'autant plus étonnante lorsqu'on le compare aux autres contes de fées de l'époque, qui, tous, [...] sont on ne peut plus raffinés, évoquant des souvenirs des grands romans précieux, et les salons galants ». *Ibid.*, p. 257 : d'un côté, « celui qui fit les chefs-d'œuvre du genre » ; de l'autre, « les [...] auteurs mondains quelque peu frivoles ». Voir aussi la remarque de J. Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Genève, Slatkine, 1978 (désormais abrégé en *Le Conte merveilleux français*), p. 36 : « Dans un siècle classique par excellence, les qualités formelles qui ont assuré la pérennité des *Contes* doivent tout aux règles du classicisme : concision, brièveté, précision du langage, vraisemblance et réalisme ».

¹⁵ On citera par exemple M.-E. Storer, ouvr. cité, p. 34 : « Il y a une veine de douce ironie dans les contes de cette frivole dame qui avait osé se moquer, d'une façon un peu outrée, de son mari et de l'autorité en général ». P. 41 : « une fine ironie, une philosophie quelque peu sombre, une veine de cruauté qui vous inquiète légèrement, lorsque vous pensez à la vie de l'auteur ». Voir également T. Di Scanno, *Les Contes de fées à l'époque classique*, Naples, Liguori editore, 1975, p. 124 : « Son œuvre – comme sa vie, du reste – se situe au delà, ou au deçà, de la morale courante ». Le refus de ramener l'œuvre à la vie de l'auteur a pour notre part dicté le choix de ne pas retracer la biographie de l'auteur dans la présente étude.

¹⁶ Pour le tour des approches critiques récemment menées autour des contes de Mme d'Aulnoy, voir la présentation qu'en propose A. Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998 (désormais abrégé en *Les Contes de fées de Mme d'Aulnoy*), p. 17-21, qui cite les grands courants critiques consacrés aux *Contes* : thématique et narratif, mais aussi, plus ponctuellement, stylistique ou fantasmatique.

mentaires et partielles, ne permettant guère d'éclairer, sinon de biais, les principes esthétiques susceptibles de donner sens et cohérence à l'entreprise poétique des *Contes*. Inconfortable destin littéraire, au total, que celui-ci : si nul ne songe à dénier à Mme d'Aulnoy la première place parmi les conteuses de la période, si chacun prend acte du succès de ses contes, infailliblement vantés comme les plus marquants de leur temps au sein du *corpus* féminin, l'auteur de « La Biche au bois » n'a pourtant fait l'objet d'aucune monographie tant soit peu exhaustive, susceptible de cerner les différentes facettes de son œuvre de conteuse.

Deux thèses viennent partiellement combler le vide monographique précédemment observé. La première¹⁷ demeure étroitement ciblée, qui prend le parti d'emprunter à la psychanalyse ses concepts et ses outils, afin d'éclairer les contes de Mme d'Aulnoy à la lumière des symboles et des fantasmes qui les traversent. Une telle approche offre l'avantage de renouveler le regard critique généralement porté sur des contes particulièrement riches, de ce point de vue. Externe à la pure littérarité du texte, elle présente cependant l'inconvénient, dans la présente perspective, d'évacuer la dimension proprement esthétique de l'œuvre, qui seule nous intéresse ici. Pour autant, les résultats obtenus, souvent proches des nôtres sur des points ponctuels, ne pourront qu'enrichir la présente étude. Plus soucieuse de problèmes esthétiques, la seconde thèse¹⁸ déblaie le terrain sur divers points, se penchant notamment sur le fonctionnement narratif des récits, avant d'examiner le « nouvel art du conte » mis en place par Mme d'Aulnoy. Aussi variée soit-elle, l'étude demeure cependant rapide, voire superficielle sur certains problèmes fondamentaux, traités de manière imprécise et limitée¹⁹; on déplorera surtout le silence entourant des pans entiers de fabrication du conte : le domaine stylistique, quasi vierge de recherches, ou l'imaginaire de la conteuse, non moins méconnu. Autant de lacunes critiques non comblées. Quant à la suggestive étude de Jean Mainil placée sous le signe du *Rire des fées*, elle porte sur un *corpus* restreint, centré sur les seuls contes encadrés, finement replacés dans le contexte narratif des récits-cadres qui leur donnent sens²⁰.

Il est donc temps de consacrer à ces contes la monographie qui leur fait défaut. Il apparaît remarquable, en effet, que la critique ne se soit jus-

¹⁷ A. Defrance, *Écriture et fantasmes*, réf. citée, publiée sous le titre *Les Contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy*, éd. citée.

¹⁸ M.-A. Legris-Thirard, *Les Contes de fées de Mme d'Aulnoy*, réf. citée.

¹⁹ *Ibid.* Ainsi de la préciosité, p. 286 et suiv., traitée de manière floue, – il faudra y revenir –, ou du problème des sources, populaires ou médiévales, des *Contes*, traitées en quelques pages, p. 136 et suiv.

²⁰ J. Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001.

qu'alors guère interrogée sur l'existence même d'un projet esthétique susceptible d'unifier les traits dégagés au fil d'analyses partielles, dont le croisement devrait permettre de questionner, sinon de faire mécaniquement surgir le fonctionnement poétique, au sens large, de ces contes de fées longtemps grevés d'une encombrante hypothèque: celle de l'hétérogénéité, de la disparate apparente des *Contes*, fréquemment mise au compte d'une faiblesse esthétique, sans que soient interrogés les enjeux sociolittéraires qui sous-tendent une telle mise en œuvre. Or il ne s'agit nullement d'absoudre ou de condamner une quelconque pratique, mais d'y reconnaître, au minimum, l'indice d'un projet réfléchi dont la cohérence n'exclut pas nécessairement les tensions. C'est à cette enquête qu'il faut se consacrer, en examinant la manière dont les contes se nourrissent de principes et de valeurs déterminés, choix signifiants amenés à refléter les positionnements qui leur donnent forme et sens.

DES «CONTES D'AUTEUR»²¹

Il ne va pas de soi qu'une mondaine accomplie, romancière à succès, aristocrate de surcroît, s'empare, et bon nombre de ses consœurs avec elle, de l'humble conte populaire pour le faire entrer dans l'espace choisi du salon. On tentera donc de saisir les conditions d'émergence, les processus de fabrication ainsi que les enjeux qui sous-tendent l'apparition massive, sur la scène littéraire du temps, du conte de fées féminin. Car les contes sont alors, avant tout, œuvres de femmes, inscrits dans une pratique et des représentations féminines spécifiques. N'est-il pas téméraire, pour autant, d'évoquer la *naissance du conte féminin*? S'il est indéniable que des femmes auteurs s'essayèrent antérieurement, avec succès, au genre du conte, ces tentatives demeurent d'autant plus remarquables qu'elles apparaissent isolées: Marie de France et ses lais, Marguerite de Navarre et ses contes²², mais il s'agit là de cas singuliers, d'autant plus éloignés du conte de fées, dans le second cas, que *l'Heptaméron* revivifie une tradition médiévale radicalement étrangère au merveilleux féerique: les fabliaux et la veine gauloise. Force est donc de constater que s'éprouve, dans les salons des années 1690, une formule inédite, tandis que se multiplie une nouvelle figure, celle de la conteuse²³ dont la plus illustre représentante est

²¹ Pour reprendre l'expression de A. Giard, «Le Conte d'auteur», *Cahiers de Littérature Orale* n° 8, 1980, p. 13-48.

²² Les lais de Marie de France datent de la seconde moitié du XII^e siècle, vers 1160 environ. *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre date, pour sa version remaniée, de 1559.

²³ Parler de la figure de la conteuse présuppose, on ne l'ignore pas, de procéder à la majoration de l'œuvre féerique de ces femmes auteurs, au sein de leur production souvent

bien Mme d'Aulnoy. Jusqu'alors isolé, le phénomène s'étend et prend de l'ampleur, avec l'irruption, sur la scène culturelle, de romancières conteuses illustrant la *naissance des femmes de lettres en France*, repérée par Myriam Maître au tournant du demi-siècle²⁴. Interroger la naissance du conte féminin, c'est ainsi retracer l'histoire d'une quête et d'une conquête, celle du champ littéraire par une femme auteur à laquelle le conte offre un moyen d'expression privilégié.

La naissance d'un nouveau genre littéraire, étroitement lié au moment de cristallisation d'une forme orale, soudainement saisie et comme fossilisée par l'écrit qui la fige en la dotant d'une consistance stable et pérenne, tel sera donc l'objet de la présente étude. On voudrait ainsi saisir la spécificité, sinon l'étrangeté du processus par lequel un genre vivant, instable, protéiforme, anonyme et prétendument intemporel s'incarne dans une forme scripturale, qui l'investit et le surcharge de valeurs et de représentations datées. On parlerait volontiers d'un arrêt sur images, n'était d'une part la fluidité des échanges suscités par une telle pratique littéraire, n'était d'autre part la diversité et la multiplicité des emprunts, des héritages ou des réminiscences qui se mêlent et se fondent, au sein du genre nouveau. On demeurera particulièrement attentif, de ce fait, aux métamorphoses qu'induit le passage de l'oral à l'écrit, de la matière populaire à la manière mondaine, du folklore à la littérature enfin, avec ce que ce passage, dans un contexte sociolittéraire donné, présuppose et conditionne de tensions, de transformations et de remodelages, en fonction des contraintes générées par le nouveau destinataire des contes, comme par la forme et la fonction nouvelles alors dévolues au conte de fées.

Une telle approche conduit à poser le problème de la métamorphose d'un conte oral, anonyme et collectif, en *conte d'auteur*, au terme d'un phénomène d'appropriation et de personnalisation, par Mme d'Aulnoy, d'un lieu commun expressément destiné à se couler dans le moule de la forme nouvelle qui s'invente à l'époque. C'est moins le point de départ que le point d'arrivée qui nous intéresse de ce fait, avec la revendication d'un acte créateur, susceptible d'élever la conteuse au rang d'auteur, statut que d'aucuns lui dénie précisément : « Auteurs ? – le terme [...] signifie selon les cas *inventeur* et *rédacteur* ou *rédacteur* seulement. Un cas fréquent est celui du *demi-inventeur* qui rassemble en un seul conte des éléments dont

abondante et diversifiée. On demeure consciente du caractère artificiel mais nécessaire de ce redécoupage, conforme aux aléas de l'histoire littéraire contemporaine. Le XVII^e siècle en revanche, voyait d'abord en Mme d'Aulnoy la romancière, en Catherine Bernard la dramaturge, en Mlle L'Héritier la poétesse. On sait de même que Perrault, non plus que ses contemporains, n'imagina pas un instant passer à la postérité pour ses *Contes*.

²⁴ M. Maître, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1999.

la tradition orale avait fait plusieurs contes distincts»²⁵. Mme d'Aulnoy ne serait-elle donc qu'une «demi-habile» parmi les habiles, voire une vile copiste remplissant les simples fonctions de transcripteur? C'est ce qui ne va pas de soi pourtant, au regard du véritable *travail de fabrication* du conte, et de l'effort conscient de la conteuse pour adapter, acclimater, refondre la matière originelle de ses récits afin de la rendre acceptable et convenable, mieux, agréable et plaisante, aux yeux d'un public dont les attentes et les goûts ne contribuent pas peu à façonner le genre du conte alors en voie de constitution. Aussi s'agit-il de retracer ou de recréer les *conditions de perception et de lisibilité* du genre qui prévalaient à l'époque, chez le public cultivé de la dernière décennie du XVII^e siècle. Ce n'est qu'à la lumière des principes et des valeurs, des normes et des références qui façonnent l'univers mental, intellectuel, esthétique et linguistique des lecteurs du temps, que s'éclaireront en effet les enjeux qui sous-tendent le projet de livrer au public des contes de fées, amenés à trouver place, sens et forme, dans le paysage littéraire, toujours instable et mouvant, d'une fin de siècle étonnamment bouillonnante de ce point de vue. Ce sera le moyen de mesurer la part d'imprégnation, de convention et de tradition dont se nourrissent les *Contes*, mais aussi d'évaluer l'originalité, la liberté et la capacité d'innovation dont sait faire preuve la narratrice, de jauger l'écart ou le jeu, aux deux sens du terme, que s'autorise Mme d'Aulnoy dans sa pratique de conteuse.

LA MARMITE DES FÉES

Comment faire apparaître le miroitement des facettes de l'art du conte, tout en préservant la cohérence d'un projet esthétique dont on postule qu'il informe en profondeur nos récits merveilleux? Le parti pris sera double, qui tentera de maintenir l'équilibre entre l'unité et la diversité critique. Le premier choix sera celui de recourir à des concepts endogènes auxquels il faudra accorder la place qu'ils méritent, notamment en ce qui concerne les catégories esthétiques du XVII^e siècle, fournissant à l'analyse des notions clefs: parler de «badinage» ou de «galanterie», de «burlesque» ou de «gaieté», de «variété» ou de «naïveté» n'a rien d'anodin, dans le contexte littéraire du temps, mais renvoie au contraire à des procédés, des positions et des représentations esthétiques (voire éthiques) riches de sens, dont on interrogera la présence et les enjeux. Pour autant, on ne se privera pas d'outils critiques modernes, indéniablement éclairants, lorsqu'ils permettent de renouveler la lecture des contes. Au choix critique d'exploiter conjointement des concepts endogènes ou modernes, répond par ailleurs la décision

²⁵ *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, éd. citée, p. 346.

de croiser les approches, avec le postulat que leur multiplication permet, dans le cas de contes d'auteur sciemment *élaborés* (à tous les sens du terme), d'explorer tour à tour les différents procédés de *fabrication textuelle*, et de reconstituer les étapes successives de l'élaboration, par Mme d'Aulnoy, du genre auquel elle donne naissance.

Le détail des démarches ayant guidé notre progression critique empruntera l'image du chaudron des fées, s'emplissant progressivement, au fil des analyses. Le travail débutera par l'étude de ce qu'on nommerait les sources des *Contes*, n'était le sens circonscrit généralement accordé au terme. Aussi parlera-t-on plus volontiers de contexte ou d'environnement favorable à l'inspiration ou l'imprégnation textuelle, incluant, sans s'y réduire, le phénomène de captation d'héritage que présuppose la mise en œuvre de données issues de modèles culturels ou littéraires déterminés. Le conte de fées ne surgit pas *ex nihilo*, en effet, mais se nourrit au contraire des productions qui l'ont précédé, suffisamment nombreuses et variées, à juger de leur affleurement ou de leur présence massive, pour justifier que leur soit accordée une place privilégiée, celle que leur octroie la narratrice. Ce sera l'occasion, non d'épuiser la liste des œuvres susceptibles d'avoir « inspiré » les contes, mais de préciser le type de rapports qu'entretient Mme d'Aulnoy avec les différentes catégories de textes ou de fonds culturels, modèles ou repoussoirs, exploités selon des modalités diversifiées, induisant un positionnement « ciblé » dans le champ littéraire du temps. L'image de la *marmite des fées*, dans cette première partie, s'impose pour désigner le bouillonnement de formes et de genres, d'œuvres et de courants, dans lequel baignent les *Contes*.

Cette matière nue, ce matériau brut qui fournit au récit son plus simple contenu, sera dans la partie suivante appelé à s'incarner dans des constellations thématiques privilégiées, révélatrices de l'aptitude du genre à saisir *l'air du temps*, par son inscription dans un contexte socioculturel déterminé. Rigoureusement datés, on l'a dit, les *Contes* sont en effet le produit d'une culture qui les marque de son empreinte, perceptible dans le choix qui s'impose à Mme d'Aulnoy de transformer les contes en « miroirs » de leur temps, mais un miroir subjectif, imprégné des valeurs et des convictions, des modèles et des contre-modèles qui gouvernent les représentations sociopolitiques, familiales et sexuelles, véhiculées par les récits merveilleux. Repérer les réseaux autour desquels se structure la thématique de l'œuvre revient de ce fait à prendre le contre-pied d'une conception réductrice, celle qui se fonderait sur la convention d'intemporalité du genre pour extraire les *Contes* de leur cadre de production et de réception, au profit exclusif de lectures narratives, psychologiques ou symboliques « décontextualisées ». C'est en effet appauvrir, méconnaître ou déformer le sens de ces contes d'auteur datés et revendiqués que de les vider ainsi d'une partie essentielle de leur substance « historique ». Aussi faut-il demeurer sensible

à l'ancrage idéologique et socioculturel des textes, ce qui permettra de réviser et de préciser divers concepts en circulation, généralement évoqués de manière superficielle ou floue : ceux de mondanité, de préciosité ou de féminisme, dont on interrogera la pertinence.

Après la matière, c'est la manière, ou mise en forme narrative d'un matériau donné, qui retiendra notre attention. Le problème qui se pose à Mme d'Aulnoy est alors celui de l'adoption et de l'appropriation, à des fins nouvelles, d'un genre prédéterminé, aux lois et règles rigoureusement définies, dont le respect permet l'identification générique. La troisième partie se consacrera donc aux *mécanismes de fabrication d'un genre* clairement identifiable en tant que tel, sur le plan de son fonctionnement narratif. Il n'est pas dit, en effet, que le conte de fées littéraire s'empare mécaniquement de la forme fixe du conte merveilleux, et que le passage d'une forme orale à une forme scripturale n'induisse pas, au niveau de la poétique narrative, des transformations et des renouvellements susceptibles d'imprimer aux *Contes* une teinte originale. La détermination d'un *dispositif* qui s'énonce dès les seuils des recueils présente de ce point de vue l'intérêt de faire surgir des stratégies éditoriales, textuelles et narratives dont la mise en œuvre éclaire pleinement le projet de la conteuse. On se gardera en effet de confondre l'examen des bornes génériques du conte ou du fonctionnement du récit avec la simple opération de démontage d'une mécanique narrative standardisée, pour y voir au contraire un lieu d'engagement esthétique, producteur de sens, au niveau de l'identité du conte et de sa pratique.

Le conte s'est progressivement étoffé : riche d'un abondant matériau, doté d'une armature narrative, il doit encore, pour intégrer ou démarquer ses origines, faire le partage entre l'oral et l'écrit, la voix et la plume, en assurant à sa manière et selon ses codes, le passage de l'une à l'autre forme. Mais il ne lui suffit pas, pour se constituer une identité propre, de gérer ses pratiques, usages et représentations de l'oralité et du contage, il lui reste à faire ses preuves, sur le plan stylistique. Le genre ne saurait se réduire, en effet, à la simple mise en récit d'une matière brute. Il lui faut encore se parer des grâces d'une forme séduisante, apte à le faire agréer auprès du public visé. C'est donc en termes de nécessité, tout autant que de choix, que se pose le problème stylistique. Rien de plus révélateur, de ce point de vue, que le *travail d'écriture* auquel se livre Mme d'Aulnoy lorsqu'elle entreprend de sertir la matière du conte dans le moule ou l'écrin d'une forme appropriée, tributaire de principes esthétiques dont on tentera de faire apparaître la cohérence. S'interroger sur les problèmes de détermination du style ou des styles des *Contes* amènera à faire la part, une fois de plus, de concepts dont la critique n'a pas toujours mesuré les enjeux ni les usages. Ce sera l'occasion de nuancer ou de réviser les jugements de valeur ordinairement portés sur le style de l'auteur, en replaçant celui-ci dans le

contexte des questionnements et des pratiques du temps, seule manière d'appréhender sans contresens les choix de Mme d'Aulnoy.

La question stylistique ne saurait pour autant représenter le terme de l'enquête: le cheminement demeurerait incomplet s'il ne débouchait, au-delà des différents mécanismes et procédés d'élaboration et de mise en forme du conte, sur une interrogation fondamentale touchant aux rêveries susceptibles d'informer en profondeur les *Contes*. Il est temps de s'interroger, en effet, sur les constellations d'images décelables dans l'œuvre de la conteuse: rarement étudiées en tant que telles, elles laissent pourtant soupçonner l'existence d'un imaginaire nourricier qui modèlerait le fonctionnement textuel de ces contes de fées pétris d'images fortes et singulières. Le passage *du style aux images*, les points d'articulations éventuellement repérables de l'un à l'autre domaine, la manière dont l'imaginaire structure plus largement les données du conte, feront donc l'étude de la dernière partie. On ne saurait faire l'économie, en effet, de ce qui confère peut-être son sens profond aux *Contes*, de ce qui les marque, en tout cas, d'une empreinte suffisamment originale et personnelle pour éveiller la vigilance critique sur les racines, les formes et voies d'expression de ces images frappantes qui s'imposent à l'esprit du lecteur.

Le parcours sera donc orienté, qui de strate en strate, tentera d'approfondir l'approche critique, par une plongée toujours plus intime au cœur des *Contes*. Des matériaux externes les plus aisément repérables aux données internes les plus délicates à saisir, l'analyse s'attachera à déterminer les stratégies ou les logiques gouvernant de manière explicite ou souterraine la mise en forme du conte. Ce sera le moyen de combler les lacunes critiques, tant dans les domaines partiellement explorés que dans ceux non encore défrichés. Le choix de la polyvalence présente en outre l'intérêt de repousser les limites internes de chaque type d'approche²⁶: le refus de réduire les *Contes* à quelque grille de lecture que ce soit, prédéterminée par des affiliations critiques parfois simplistes, conduit en effet à croiser et combiner des démarches complémentaires, s'appelant et se prolongeant mutuellement. Le trajet demeure donc cohérent, qui multiplie les points de vue sur le même objet, mais dans la perspective de saisir, par l'observation de ses différentes facettes, ce qui fait son unité et contribue à lui donner sens, jusque dans ses contradictions.

On notera cependant l'absence, dans ce panorama critique, de certaines approches²⁷, absence imputable au choix de privilégier la pure *littérarité*

²⁶ Afin de ne pas alourdir inutilement la présente introduction, on a fait le choix de ne pas entrer ici dans la discussion théorique relative aux limites de chaque type d'approche, qu'on réserve pour le détail de chaque partie ou chapitre.

²⁷ On pense notamment à l'approche thérapeutique ou psychanalytique du conte de fées, dont on connaît les limites intrinsèques: pour intéressantes qu'elles soient, de telles

des textes, objet d'étude impliquant de se centrer sur les enjeux proprement esthétiques et poétiques inhérents à l'acte d'écriture des *Contes*. Est-ce à dire, pour autant, que les analyses se seront privé de soulever les problèmes de positionnement socioculturel qu'induit le simple fait de publier, donc de se situer et de se représenter, dans le champ littéraire du temps ? Nullement, car il ne s'agissait ni de dissocier artificiellement les *Contes* de leur contexte ou de leur environnement élargi, ni de minimiser leur inscription dans le paysage culturel de l'époque mais au contraire de les y replacer, chaque fois que l'occasion se présentait, le plus précisément possible. Le parti pris d'un éclairage *littéraire* des textes, considérés sous l'angle d'un tout organique, doté de sa vie propre et régi par des lois internes déterminées, imposait néanmoins de restreindre l'approche de sociologie littéraire à de simples échappées, dans la mesure où celles-ci croisaient ponctuellement nos préoccupations. On demeure consciente, néanmoins, de la légitimité théorique d'un tel parcours critique, qui mériterait de faire l'objet d'une recherche approfondie, impliquant des enquêtes historiques fouillées destinées à déterminer le contexte sociologique du cercle des conteuses de la période, dont Mme d'Aulnoy apparaît comme l'une des animatrices privilégiées.

Dernière tentation de ce travail : la visée comparatiste, doublement sollicitée par le « cas Perrault » d'une part, l'exceptionnelle concentration de la production dans les années 1697-1698 d'autre part²⁸. S'il ne s'agit pas de revenir sur l'exemple, en un sens irritant, de l'académicien – sublime exception, on l'a dit, qui force à interroger une autre pratique esthétique des contes – la tentation demeurerait permanente de déborder sur les autres contes de fées de la période et de se lancer dans un comparatisme effectivement susceptible d'éclairer de manière significative les choix, topiques ou singuliers, de Mme d'Aulnoy. On a néanmoins tenté de circonscrire ce type d'analyses, les réservant aux cas les plus significatifs, tout en demeurant convaincue de la pertinence d'une approche élargie qui tenterait de

approches conduisent trop souvent à plaquer ou projeter sur les textes des concepts, des schémas et des grilles de lectures prédéterminés, qui réduisent l'œuvre littéraire à la simple illustration d'une psychologie ou d'une pathologie, quand elles ne la cantonnent pas à sa plus stricte utilité thérapeutique. On n'ignore pas non plus les objections de principe adressées à ce type d'approches, auxquelles on reproche de méconnaître le contexte et l'ancrage socioculturels de l'œuvre, en présupposant l'invariabilité des structures mentales du psychisme humain.

²⁸ Rappelons en effet que 80% de la production des contes parus entre 1690 et 1710 se situent dans les seules années 1697-1698, avec la parution des huit recueils de Mme d'Aulnoy, des *Contes des contes* de Mlle de La Force, des *Histoires ou Contes du temps passé* de Perrault, des *Illustres Fées* du Chevalier de Mailly, des *Contes de fées et Nouveaux Contes des fées* de Mme de Murat, de l'*Histoire de Mélusine* de Nodot, et des *Contes moins contes que les autres* de Préchac.

déterminer, au delà des singularités d'un auteur, une poétique du conte de fées littéraire français²⁹ qui reste à retracer. Plus modestement, c'est à l'examen de la genèse esthétique-poétique des contes de fées de la plus féconde conteuse de la période que sera ici convié le lecteur, avec l'espoir que s'éclaireront à ses yeux les mécanismes et les enjeux de l'acte créateur par lequel Mme d'Aulnoy donnerait naissance, il y a trois siècles exactement, à ces contes dont elle était loin de se douter qu'ils pérenniseraient, seuls, son nom dans l'histoire littéraire.

²⁹ C'est l'entreprise de G. Patard dans un D.E.A. de Littérature française consacré à la *Poétique du conte de 1690 à 1700 en France*, sous la dir. de Ph. Sellier, Paris IV-Sorbonne, 1993.