HAL
open science

Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIIème siècle

Christine Rousseau

To cite this version:

Christine Rousseau. Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIIème siècle. Littératures. Université de Grenoble, 2013. Français. NNT : 2013GRENL001 . tel-00926683

HAL Id: tel-00926683

https://theses.hal.science/tel-00926683

Submitted on 10 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **Lettres et Arts - Recherches sur l'imaginaire**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Christine ROUSSEAU

Thèse dirigée par **Christine NOILLE-CLAUZADE**

préparée au sein du **Laboratoire RARE (Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution**)
dans **l'École Doctorale Langues, Littératures et Sciences humaines**

Les Enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIIe siècle

Thèse soutenue publiquement le **19 octobre 2013**,
devant le jury composé de :

Monsieur Alain GENETIOT
Professeur à l'Université de Lorraine, Rapporteur
Madame Nathalie GRANDE
Professeur à l'Université de Nantes, Rapporteur
Madame Christine NOILLE-CLAUZADE
Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble III, Directrice de thèse
Monsieur Jean-François PERRIN
Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble III, Membre
Monsieur Jean-Paul SERMAIN
Professeur à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, Président du jury

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France /
Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

Au seuil de ce mémoire, je tiens à exprimer ma gratitude envers tous ceux qui par leur présence, leurs encouragements ou leur participation ont pu contribuer à la réalisation de ce travail.

Je remercie en premier lieu mon directeur de recherches, Madame le Professeur Christine NOILLE-CLAUZADE, pour la patience, la constance et la confiance qu'elle a su m'accorder dans ce projet.

Je remercie chaleureusement les membres du jury pour l'évaluation de mon travail, Monsieur Jean-Paul SERMAIN Professeur à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle d'avoir accepté d'être président du jury, Monsieur Jean-François PERRIN Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble III de participer au jury, Madame Nathalie GRANDE Professeur à l'Université de Nantes et Monsieur Alain GENETIOT Professeur à l'Université de Lorraine d'avoir accepté la charge de rapporteur.

J'adresse une pensée reconnaissante à Madame Catherine MARQUENET, Principale d'établissement, qui a toujours cru en la concrétisation de ce projet et m'a notamment permis, avec une grande ouverture d'esprit, de participer à de nombreux colloques.

Je remercie Madame Colette VLERICK pour sa relecture perspicace et bienveillante.

Je remercie enfin mes proches pour leur soutien et leur stimulation constante pendant ces longues années et particulièrement Monique BROSSEAU pour sa précieuse aide amicale et technique.

INTRODUCTION GENERALE

« Vous croyez sans doute qu'il ne faut qu'écrire des hyperboles semées par ci par là :
Il était une fois une fée, et que l'ouvrage est parfait.
Je vous déclare qu'il y entre plus d'art que vous ne le pensez. »
Mme d'Aulnoy, *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, 1697.

A l'occasion du tricentenaire des *Contes* de Charles Perrault, Philippe Hourcade se demandait à la fin de ses commentaires sur les contes de Mme d'Aulnoy 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 Charles Perrault ferait figure d'exception qui ne confirmerait plus de règle, indépendamment […] des incontestables qualités de son texte. » [1]

Cette interrogation, malgré l'existence de travaux d'envergure sur la mode des contes de fées, révèle le manque d'analyses stylistiques d'ensemble qui mettraient au jour une pratique scripturale propre au genre mondain alors en plein essor à la fin du XVIIe siècle.

Si des études générales ont en effet délimité avec finesse les sources, les influences, les liens et certains effets de style des contes, la période systématiquement considérée regroupant les deux vagues successives de parutions des textes, s'étendant ainsi sur près d'un siècle, ne peut rendre totalement compte de l'écriture d'un genre particulièrement ancré dans son temps[2]. L'appellation « mode »[3] proposée par Mary-

[1] Philippe Hourcade, « Tricentenaire des *Contes des fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Charles Perrault : Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 141.

[2] Voir à ce sujet les deux ouvrages majeurs qui analysent l'ensemble des contes des XVIIe et XVIIIe siècles et en exposent les origines, les inspirations et les principaux procédés esthétiques. Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Paris, Champion, 2002 et Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

Elisabeth Storer, reprise ensuite par toute la critique souligne bien la pratique collective, soudaine et concentrée de la production des récits merveilleux. La différenciation opérée entre les deux pics d'édition[4] à l'intérieur même des ouvrages analysant le corpus global révèle l'artificialité du regroupement. Raymonde Robert signale ainsi la « faille »[5] de 1715. Le choix arbitraire de la date de la mort de Louis XIV comme repère chronologique conventionnel de la fin du XVIIe siècle, lui permet de diviser les contes en deux grandes catégories, contes parodiques ou non parodiques, et invite à une lecture qui oppose radicalement l'allégeance affichée au pouvoir royal des premiers textes et la subversion critique des seconds. La césure de la datation, un peu brutale, ne témoigne pas du caractère de transition qui marque les contes parus autour des années 1700-1710, dont l'évolution scripturale annonce le second mouvement éditorial. Comme le souligne Jean Mainil, « Si on a attendu 1730 pour publier des contes parodiques, on n'a pas attendu cette date pour en écrire »[6]. La taxinomie proposée par Raymonde Robert, dont le découpage offre un moyen pratique de collection, enferme les contes dans des catégories trop restrictives qui nient l'hétérogénéité du corpus.

Dans notre projet de définir une esthétique particulière au genre, il nous apparaît alors nécessaire de recadrer et borner le phénomène à ses origines littéraires, c'est-à-dire essentiellement à la fin du XVIIe siècle. L'ampleur et le foisonnement de la production étendue du XVIIe et du XVIIIe siècle font en effet apparaître des différences stylistiques trop marquées pour une analyse esthétique de détail. Le resserrement temporel permet ainsi de limiter les disparités inhérentes à la multiplicité d'auteurs qu'une périodisation élargie rendrait inefficiente.

Nous circonscrirons donc notre étude à la première génération d'auteurs de contes de fées, soit la période 1690-1709. Cet intervalle d'une vingtaine d'années à peine inclut l'ensemble des auteurs français appartenant à cette émergence littéraire de la fin du XVIIe siècle : Mme d'Aulnoy, Perrault, Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, le Chevalier de Mailly, Fénelon, Mme de Murat, Préchac, Mme Durand, Mme d'Auneuil. A partir des dates de parutions (les mêmes auteurs, et uniquement ceux-ci,

---

[3] Mary-Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIème siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928, Genève, Slatkine reprints, 1972.

[4] Voir à ce sujet les analyses et notamment les tableaux et histogrammes réalisés par Raymonde Robert qui mettent en évidence la concentration des productions sur les dernières années du XVIIe siècle et la fin du premier tiers du XVIIIe siècle. Raymonde Robert, *ibid*., p. 75-82 et p. 322-324.

[5] Raymonde Robert, *ibid*., p. 249.

[6] Jean Mainil, *Mme d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001, p. 28.

ont écrit entre 1690 et 1709 puis n'ont plus jamais édité de contes et aucun de ceux qui ont édité par la suite n'avaient écrit de contes pendant cette période), force est de constater que nous sommes bien ici en présence d'un corpus *générationnel* et qu'après 1710 un nouveau groupe d'auteurs remplace les premiers et adoptent un autre mode opératoire (dont la parodie, la licence et l'orientalisme sont les principaux traits). A l'intérieur de cette première vague, les années 1696 à 1699 voient un nombre exceptionnel de parutions. Au regard de la diminution des publications qui suit cet épisode particulier, Mary-Elisabeth Storer a considéré que les auteurs qui produisent des contes entre 1700 et 1710 ne constituent que des « retardataires »[7] à cette première génération. Nous préférons les inclure dans le champ de notre étude et les qualifier de *transitionnels* en ce qu'ils partagent encore de nombreux critères stylistiques avec leurs prédécesseurs, même s'ils s'écartent parfois d'un modèle fictionnel dominant[8] et intègrent déjà quelques éléments orientaux[9].

Il faut, néanmoins, considérer ce mouvement, cette *mode* littéraire donc, dans son ampleur : il ne saurait être question de privilégier un auteur-phare comme Perrault, eut égard à la qualité de son style, ou la prolifique Mme d'Aulnoy, par l'intérêt qu'elle a davantage suscité auprès de la critique, et de négliger le reste des auteurs sous prétexte qu'ils sont longtemps tombés dans l'oubli de l'édition, voire de l'érudition. L'homogénéité de la période permet de saisir les traits stylistiques caractéristiques du basculement du genre dans *l'écrit*.

Les études sur le conte sont ainsi de deux ordres et s'intéressent soit à l'ensemble du corpus, soit à un auteur particulier. En 1928, Mary-Elisabeth Storer[10] se penche sur ce phénomène littéraire et tente d'en circonscrire les aspects. Elle présente une étude chronologique de onze auteurs[11] des quinze dernières années du XVIIe siècle en souhaitant privilégier deux axes : le rapport des contes au classicisme du siècle ainsi que la survivance de la préciosité dans la féerie. Elle établit une biographie de chaque auteur, insistant sur ses origines sociales, ses relations et ses préférences avec force

[7] Mary-Elisabeth Storer, *op. cit.*, p. 15.
[8] Certains récits de Mme d'Auneuil sont ainsi de très courts textes qui traitent d'un fait de mode ou illustrent une morale et ont peu de liens avec le monde féerique.
[9] Mme d'Auneuil, *Le Génie familier*, 1709.
[10] Mary-Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIème siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928, Genève, Slatkine reprints, 1972.
[11] Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Perrault, Mlle de La Force, Nodot, Mme de Murat, le Chevalier de Mailly, Préchac, Mme Durand, Mme d'Auneuil.

jugements de valeur. Elle analyse ensuite les œuvres de chacun dans leur globalité en passant en revue quelques thèmes stylistiques : merveilleux, fantastique, romanesque. Selon des critères de (bon) goût personnel, les commentaires épidictiques de l'auteur développent ou restreignent le champ de son observation, il n'en reste pas moins que l'apport génétique et le relevé de certains faits stylistiques demeurent un incontestable contribution critique.

Jacques Barchilon[12] édite en 1975 un recueil d'une dizaine d'articles, cédant à sa « longue passion […] pour le conte de fées littéraire »[13]. Il avoue, dès son avant-propos, ne pas se situer dans une école critique précise ni se référer aux nouvelles méthodes d'analyse textuelle qui naissent alors et soumettre une orientation critique avant tout psychanalytique. Les cinq premiers articles traitent des contes du XVIIe siècle, les cinq autres du siècle suivant. Il étudie comparativement le thème de l'époux monstrueux, puis introduit les auteurs et leurs contes à travers des éléments biographiques et esthétiques choisis et largement marqués par des appréciations personnelles. Il recherche par exemple des corrélations œdipiennes entre la revendication de bâtard du chevalier de Mailly et les naissances « irrégulières »[14] de ses personnages. A l'image de l'ouvrage de Mary-Elisabeth Storer, la juxtaposition des remarques offrent un examen morcelé du corpus.

En 1982, Raymonde Robert publie une thèse qui utilise les outils de la critique moderne et réalise une étude systématique et ambitieuse de la production féerique des deux siècles. Elle aborde le problème des sources folkloriques et littéraires, les répertorie et conclut à une polyvalence de la part des auteurs qui puisent partout où ils le peuvent sans rien s'interdire ni se contraindre. Elle étudie notamment, à la suite des travaux de Propp[15], quelques motifs inhérents au genre. Elle consacre une deuxième partie à l'« interprétation du phénomène »[16], déterminant en premier lieu les causes sociales et historiques de l'ampleur des parutions, puis montre la réflexivité du genre qui se manifeste dans les récits-cadres et les décors ostentatoires et inventorie enfin les procédés qui mettent en scène une vision du peuple. Elle clôt sa recherche en évoquant rapidement des jeux d'écriture, où elle souligne la concision efficace de Perrault

---

[12] Jacques Barchilon, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975.
[13] Jacques Barchilon, *ibid*., p. XI.
[14] Jacques Barchilon, *ibid*., p. 54.
[15] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, « Points », 1970.
[16] Raymonde Robert, *op. cit*., p. 305.

opposée aux longueurs stylistiques des conteuses et constate le régime de l'équivoque et de la parodie des textes du XVIIIe siècle.

Jean-Paul Sermain[17] reprend en 2005 l'ensemble du corpus pour retracer l'évolution du genre, depuis son « entrée en fanfare »[18], jusqu'au tour fantastique et libertin des textes du XVIIIe siècle. Il offre un nouveau découpage en trois périodes qui marque davantage la progression et la variation éditoriale des textes. Après avoir présenté la production dans son contexte historique (Querelle des Anciens et des Modernes, croyances et superstitions et rapport aux autres genres de la fiction, notamment au roman), l'auteur définit les modalités spéculaires du genre à travers le dispositif énonciatif (interactions entre les personnages et en direction du lecteur morale, comique, parodique), puis l'imaginaire et la vision du monde proposés par les contes. Jean-Paul Sermain établit ainsi une poétique historique qui retrace et met en perspective les transformations du genre.

Quant aux études particulières, elles se sont principalement penchées sur les contes de Perrault et de Mme d'Aulnoy et ont surtout cherché à établir des filiations en relevant leurs sources littéraires ou populaires et à rattacher les contes à des types folkloriques préétablis. Ainsi, en 1968, Marc Soriano[19] édite une « psychobiographie »[20] de Perrault, où, sous la forme d'une enquête, il tend à circonscrire les origines, les attributions et les inspirations diverses de ces contes alors *dits* de Perrault. Il commence par démêler les imputations et les paternités refoulées ou assignées à l'auteur par ses contemporains ou les éditions posthumes. Puis il définit le « folklore »[21] et la voie orale, avant de s'intéresser à chacun des contes de Perrault en tant que textes issus de cet héritage folklorique. Il étudie ensuite chaque conte en s'attachant à retrouver quels ont pu être les emprunts ou retranchements faits au folklore, aux sources orales ou écrites des contes populaires. Les conjectures sur les inspirations, les lectures, les références de Perrault sont associées à une herméneutique littéraire à forte tendance psychanalytique à propos de la morale, des types humains ou des relations familiales. La suite de l'étude porte sur l'homme qu'était Perrault, sa filiation, ses prises de position, les relations personnelles et professionnelles, éléments qui ont pu influer sur son art. Ce travail, qui a

---

[17] Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.
[18] Jean-Paul Sermain, *ibid*., p. 18.
[19] Marc Soriano, *Les contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1968 (pour la première édition), Gallimard, coll. « Tel », 1977 (pour la préface).
[20] Marc Soriano, *Ibid*., p. I, préface.
[21] Marc Soriano, *Ibid*., p. 75-98.

su mettre à jour les sources populaires de ces textes littéraires, a fait œuvre de fondation pour la critique, mais a également enfermé les contes de Perrault dans une approche folklorique restrictive. La critique s'est ainsi longtemps tournée vers la question des sources ou l'attribution problématique des textes entre Perrault et son fils et a aussi largement analysé les ressorts de l'intertextualité[22]. D'autres études, plus courtes et parcellaires, ont souvent finement analysé le style du conteur à travers quelques textes précis[23].

Mme d'Aulnoy, notamment par la quantité d'éditions et de rééditions qui ont largement diffusé ses contes, a bénéficié de plusieurs thèses qui ont également mis en avant les sources et les références de la conteuse. Anne Defrance[24], la première, réintroduit les nouvelles encadrantes dans l'étude des contes, offrant une perspective élargie au corpus féerique. Donnant tout d'abord une définition de l'imaginaire symbolique des contes à travers quelques types de personnages (la fée, les animaux, le père, la mère), elle analyse les emprunts mythologiques de l'auteur et la subversion prudente de motifs particuliers (pulsions orale et scopique et fantasme homosexuel). Marie-Agnès Thirard[25] envisage, quant à elle, d'aborder l'œuvre de Mme d'Aulnoy de manière plurielle afin de soumettre une lecture moderne, à la fois sociologique et historique, folkloriste et comparatiste, narratologique et linguistique. Pour mettre en évidence le « point de rencontre privilégié qui s'est instauré, entre un écrivain et son public potentiel, à la fin du règne de Louis XIV »[26], elle s'intéresse à la personnalité de la conteuse et à sa présence auctoriale au sein même de ses écrits. Prenant appui sur l'étude des sources diverses, les techniques de composition par influences, imitations ou inventions, elle entend modéliser un nouvel art du conte qui repose sur une perversion et un détournement des thèmes et formes traditionnels. Jean Mainil[27] choisit le prisme de l'ironie pour caractériser l'écriture de Mme d'Aulnoy à travers l'étude des récits-cadres

---

[22] Voir à ce sujet Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La fontaine, Lhéritier…*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.

[23] Pour un recensement des études parues sur les textes de Perrault jusqu'à 1989, nous renvoyons à l'ouvrage de Claire-Lise Malarte, « Perrault à travers la critique depuis 1960. Bibliographie annotée », *PFSCL*, vol. XV, *Biblio 17*, n°47, 1989 et aux « Eléments de bibliographie » que donne Marc Escola dans son essai *Marc Escola commente Les Contes de Perrault*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2005.

[24] Anne Defrance, *Ecriture et fantasmes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, thèse pour le doctorat de 3ème cycle, sous la direction de René Demoris, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1987.

[25] Marie-Agnès Thirard, *Les contes de fées de Mme d'Aulnoy : une écriture de subversion*, thèse nouveau régime de Littérature française, sous la direction de Robert Horville, Presses universitaires du Septentrion « thèses à la carte », Lille 3, 1994.

[26] Marie-Agnès Thirard, *Ibid*., p. 7.

[27] Jean 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.

et de certains de ses contes. Il entend par ironie tous les éléments de discordance, dérivations, décalages, décrochages, variations entre les contes et leur cadre ou à l'intérieur des contes eux-mêmes. Cet essai permet de confirmer l'importance de la lecture des contes en lien avec les nouvelles qui les introduisent et l'ancrage historique qui les sous-tend. Nadine Jasmin[28] enfin propose de rendre compte du « projet esthétique »[29] de la conteuse à travers une approche poétique et thématique de ses textes. Après une première partie qui s'attache à l'exposition des sources et des reprises antiques, folkloriques, médiévales et contemporaines (spécialement à travers l'intertextualité des *Fables* de La Fontaine et l'influence du romanesque), l'auteur entreprend ensuite de démontrer l'inscription mondaine d'une entreprise féminine en étudiant principalement la thématique romanesque de l'amour. Des analyses narratologiques et stylistiques viennent appuyer cette vision de l'imaginaire personnel de Mme d'Aulnoy que souhaite mettre au jour Nadine Jasmin.

Comme nous venons de le voir dans ce parcours diachronique des études féeriques, la critique a surtout examiné les sources des contes, leur affiliation ou non au folklore, l'imaginaire qu'ils suscitent à partir de thèmes et de motifs spécifiques et a essentiellement envisagé son écriture sous l'angle de la subversion (notamment par opposition aux premières remarques sur l'allégeance des récits au pouvoir royal). Le style et l'esthétique des textes ont ainsi été moins commentés pour eux-mêmes, la critique se consacrant à des observations nourries sur le seul enjouement galant[30] que pratique abondamment l'écriture merveilleuse, mais affichant un dénigrement assez systématique une expression considérée comme ampoulée. Il est ainsi symptomatique de lire dans l'étude de Raymonde Robert que le conte de Mme d'Aulnoy est « rédigé dans le style romanesque traditionnel, ponctué de descriptions hyperboliques et de références précieuses » et que l'œuvre de Mlle Lhéritier est « homogène par ses défauts », et dont « l'usage des poncifs et de la profusion hyperbolique » sont « si lassants pour le lecteur moderne »[31]. Si Nadine Jasmin énumère rapidement les procédés

[28] Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Paris, Champion, 2002.
[29] Nadine Jasmin, *ibid*., p. 18.
[30] Pour une définition de la galanterie, voir Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2001 ; Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 226-242 ; et le récent Nathalie Grande, *La Galanterie des anciens*, *Littératures classiques*, n° 77, 2012, en collaboration avec Claudine Nédelec.
[31] Raymonde Robert, *op. cit*., p. 131.

d'une « rhétorique de l'hyperbole qui se déploie »[32] à l'occasion de la description des décors féeriques, elle évoque aussi, à propos d'un superlatif rapportant la magnificence éblouissante d'une parure vestimentaire, une hyperbole qui « ne peut manquer de faire sourire »[33]. Le terme « hyperbole » apparaît ainsi régulièrement, mais fugacement, dans les études sur le conte, qui, au mieux pointent en une sorte d'idiome du genre, le caractère hyperbolique des textes sans jamais l'expliciter. Cependant l'hyperbole, qui retrouve aujourd'hui un intérêt critique[34], semble bien être le trait majeur de l'écriture féerique, qui en fait sa valeur et peut-être même son identité. Au sens où nous l'entendons ici, l'hyperbole ne se restreindra pas à une figure linguistique, au demeurant complexe à définir[35], mais s'étendra de façon décisive à une esthétique générale qui engage autant la *dispositio* et l'*inventio* que l'art de l'éloquence.

Nous nous proposons alors de vérifier cette hypothèse à la lumière d'une étude systématique, du niveau le plus microstructural, jusqu'à la construction narrative des récits, et de montrer précisément en quoi les contes de fées parus à la fin du XVIIe siècle relèvent d'une esthétique hyperbolique.

Le resserrement du corpus nous permettra ainsi d'appréhender les traits généraux et génériques de cette production dense, sans manquer de faire saillir des particularismes auctoriaux, mais sans consacrer plus de place aux auteurs les plus connus et reconnus par l'édition ou la critique. La hiérarchisation éditoriale des auteurs a ainsi souvent opéré un classement qualitatif où Perrault serait loin devant les autres conteurs par la concision de son style et où Mme d'Aulnoy, par l'importance de sa production, arriverait à une certaine reconnaissance, alors que le reste des conteurs serait condamné à demeurer dans un agglomérat informe et secondaire à cause d'une excessivité longtemps assimilée à un défaut d'écriture. Nous pensons ainsi que la *charge* stylistique employée par la majorité des auteurs doit être, sinon réhabilitée, du

---

[32] Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 263.
[33] Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 252.
[34] Un colloque international récent a permis à des chercheurs, littéraires et linguistes, de redéfinir les contours de l'hyperbole et de réaffirmer la grande richesse de cette figure. Les actes sont à paraître dans la revue *Tranel*.
[35] Voir l'appel à communication diffusé à l'occasion du colloque « L'hyperbole rhétorique » de l'Université de Berne (5-6 septembre 2013) : « Ces interrogations concernent, d'une part, plusieurs aspects théoriques et définitoires de l'hyperbole. Quel est le rapport entre cette figure et l'exagération ? […] Dans quelle mesure l'hyperbole se démarque-t-elle de l'euphémisme et de la litote ? […] En outre, est-elle une figure englobante qui inclut tous les tropes sauf l'ironie, ainsi que le soutient Laurent Perrin (*L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996) ? Ou convient-il de lui donner une définition plus restrictive ? L'exagération hyperbolique peut-elle agrandir et réduire, ou est-ce à la tapinose que l'on doit attribuer la minimisation ? ». Url de référence : http://www.francais.unibe.ch/content/agenda/index_fra.html.

moins appréhendée davantage comme une richesse littéraire et lexicale que comme une lourdeur ou une faiblesse scripturale.

Malgré l'écart manifeste entre la *brevitas* de Perrault et *l'amplificatio* des autres conteurs, de nombreux phénomènes esthétiques se retrouvent en effet dans tous ces textes. Ce corpus multiple, que nous préférons qualifier de kaléidoscopique, plutôt qu'hétérogène, est traversé par de nombreuses tendances qui se croisent, se répondent, se confrontent. Notre objectif est de dégager des tendances fortes, des unités et un regroupement, mais aussi de laisser affleurer les divergences. Nous ne souhaitons pas unifier autoritairement et niveler un genre complexe, mais au contraire en faire ressortir les principes générateurs tout en exposant ses contradictions, ses particularités et ses singularités. Notre approche globale entend ainsi définir l'esthétique hyperbolique du mouvement littéraire émergeant à la fin du XVIIe siècle. Au demeurant, cette hypothèse semble fondamentalement paradoxale, dans un genre que l'on qualifie volontiers de simple[36] ou de bref[37], comme en témoigne déjà dès 1699 Pierre de Villiers dans ses *Entretiens* : « […] la simplicité et le naturel de la narration, est ce qui fait le principal mérite d'un conte. »[38] Or, quand on tire le fil de l'analyse stylistique, on se rend rapidement compte que ce sont plusieurs pelotes qui sont imbriquées les unes aux autres et que ces récits apparemment si futiles, si *simples*, sont en réalité bien plus complexes et foisonnants. C'est ainsi que notre étude sera spiralaire, repassant sur les éléments du texte avec différents outils méthodologiques, pour éclairer les multiples facettes des contes à la lumière d'analyses renouvelées.

Il faut ainsi prendre au sens large ce projet de description d'une stylistique : nous envisagerons différents niveaux d'analyse (lexical, énonciatif, narratif et concernant les motifs) afin de rendre compte de la totalité des procédés mis en œuvre. Dans le prolongement des études critiques qui ont remarqué et commenté certains faits stylistiques, nous souhaitons systématiser la recherche par des relevés rigoureux et exhaustifs, quand cela est possible, et les sérier en catégories définitoires. Si certains inventaires peuvent paraître abondants, voire redondants, la multiplicité des exemples

[36] Voir à ce sujet l'application aux contes mondains de l'expression « forme simple » issue de la théorie d'André Jolles, par Raymonde Robert. Voir Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 87-88.
[37] Voir à ce sujet l'analyse de Jean Mainil qui retrace l'historique de la réduction des genres de la fiction au XVIIe siècle et l'inscription des contes dans ce mouvement de retranchement ou de simplification des formes très longues du début du siècle. Voir Jean Mainil, *op. cit.*, p. 61-78.
[38] Pierre 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, Deuxième Entretien, p. 105.

offre le moyen le plus sûr de représenter la réalité du texte[39]. Nous ne prétendons évidemment pas ici à l'ampleur et à l'érudition d'une concordance ou d'un index, mais nous proposons néanmoins des relevés lexicaux statistiques qui permettront, nous l'espérons, de révéler les principes d'écriture du genre.

Nous étudierons ainsi dans une première partie le vocabulaire du merveilleux et sa mise en scène figurée. Nous verrons comment le foisonnement du lexique et son extraordinaire inventivité, ainsi que des structures récurrentes et figées, définissent et exhibent les marqueurs du genre par une scénographie démonstrative. Nous analyserons dans une deuxième partie la multiplicité des prises de paroles intra ou extra diégétiques qui se relaient, s'entrecroisent et se superposent dans une polyphonie hyperbolique apparemment unifiée qui met en avant la variété et l'éminence du pouvoir verbal. Nous examinerons dans une troisième partie la construction actancielle et narrative par amplification. Nous verrons comment le processus de la répétition et de la variation forme des paradigmes dans le système des personnages et fonde la *dispositio* narrative. Une quatrième partie sera consacrée à l'analyse de motifs privilégiés que l'hyperbole stylistique expose sur le devant de la scène merveilleuse, dans une théâtralisation ostentatoire définissante.

Cette (re)lecture scalaire des contes, qui ne prétend pas épuiser encore toute la richesse et la diversité de ces textes, se propose donc de mettre en évidence l'écriture particulière dont l'esthétique hyperbolique, par un effet de loupe, offre une concentration des codes de la fiction romanesque dans une forme par convention miniature. Tels seront alors, pour reprendre le titre d'un conte de Mlle Lhéritier « les Enchantements de l'éloquence »[40] que nous nous proposons à présent d'analyser.

---

[39] Pour une justification de la recherche systématique lexicale, voir Suzanne Hanon, « Mots dans le texte, mots hors du texte : réflexions méthodologiques sur quelques index et concordances appliqués à des œuvres françaises, italiennes ou espagnoles », *Revue Romane*, XII, 2, 1977, p. 272-296.

[40] Première partie du titre du conte de Mlle Lhéritier : *Les Enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur*, 1696.

Note préliminaire :

Toutes nos références aux contes renvoient à l'édition dirigée par Nadine Jasmin, intitulée « Bibliothèque des Génies et des Fées », que nous abrégeons en BGF 1 (tome 1 de l'édition qui comporte les contes de Mme d'Aulnoy), BGF 2 (tome 2 de l'édition qui comporte les contes de Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand et Mme d'Auneuil), BGF 3 (tome 3 de l'édition qui comporte les contes Mme de Murat) et BGF 4 (tome 4 de l'édition qui comporte les contes de Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et les contes anonymes), suivi de la pagination. L'orthographe, la syntaxe et la typographie y ont été modernisées.

La référence précise de l'épigraphe que nous avons donnée à ce travail est BGF 1, p. 962.

PREMIERE PARTIE
LEXIQUE ET FIGURES DU MERVEILLEUX HYPERBOLIQUE

INTRODUCTION

Etudier les mots et leur fréquence d'apparition dans un texte permet de définir les particularités microscopiques qui le parcourent et de révéler des fondements atomiques apparemment disséminés mais tissant des lacis complexes et denses qui soutiennent l'architecture textuelle générale. Nous nous proposons donc de rendre compte de la structuration lexico-sémantique des contes à travers le relevé et l'analyse de termes choisis qui pourraient *a priori* définir le récit merveilleux, mais aussi grâce à ceux que des lectures renouvelées et approfondies, guidées par des rappels sonores et sémantiques suggestifs, ont pu faire émerger. Il s'agira alors d'analyser les récurrences significatives, les différentes présences isotopiques du lexique et les constructions globalisantes remarquables dans les contes. La fréquence d'apparition sera non seulement prise en considération dans chaque texte mais aussi dans un principe d'expansion globale à travers l'ensemble du corpus.

Le parcours intime des textes fait ressortir la sur-présence de lexèmes et syntagmes définitoires du merveilleux hyperbolique, marqueurs génériques d'une stylistique emphatique[41] généralisée répondant à l'un des attendus du conte que nous avons choisi de mettre en évidence qu'est l'exagération rhétorique. Les contes sont ainsi sillonnés par un vocabulaire systémique qui définit le genre par sa sémantique saturée et sa récurrence élevée. Si les mots du merveilleux sont répartis de façon inégale (peu de termes féeriques chez Fénelon, Perrault ou Lhéritier par exemple[42]), des références

[41] Au sens défini par Stéphane Macé, « L'emphase : un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique », Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous (dir.), *L'Emphase, copia ou brevitas ?*, Paris, PUPS, 2010, p. 21-35.

[42] Au sujet du peu de féerie chez Lhéritier et Perrault et du merveilleux vraisemblable, voir Mary-Elizabeth Storer, *Un Episode littéraire de la fin du XVIIe siècle, La mode des contes de fées, (1685-1700)*, Paris, Champion, 1928, p. 49 et 102-103.

séculières n'en sont pas moins omniprésentes et singulièrement mises en scène. De la même manière, des qualifiants particuliers, participant d'une norme de l'excès indéfini, ordonnent la description héroïque et la débordent pour déterminer tous les éléments narratifs. Le vocabulaire courant ou superlatif semble finalement insuffisant ou incomplet pour rendre compte de la diversité du personnel et des catégories du merveilleux, puisqu'il s'avère apparemment nécessaire pour les auteurs qui usent et abusent déjà d'une pléthore de mots d'en créer de nouveaux à l'imaginaire concret et pittoresque et de les agencer en paradigmes redondants et envahissants.

Nous verrons dans un premier chapitre comment les termes caractéristiques d'une stylistique hypertrophique sont les édificateurs du décor textuel mais aussi de la poétique narrative en ce qu'ils désignent et figent les principaux éléments moteurs du récit. La récurrence de tournures lexicalisées permet ainsi l'identification immédiate et l'efficience accrue des motifs, dont la reconnaissance topique et la variété prolifique participent du plaisir lectorial à travers une expression ludique et jubilatoire.

Redoublant les réseaux lexicaux, les figures de style s'ajoutent à la construction minutieuse de l'architecture lexicale et contribuent à la définition hyperbolique du style merveilleux. Nous verrons alors dans un second chapitre comment les figures de l'hyperbole imprègnent le texte de syntagmes figés, aisément reconnaissables, et témoignent de l'inscription des contes dans une topique littéraire élargie, justification interne et externe d'un débordement assumé et revendiqué.

CHAPITRE 1 : LE LEXIQUE HYPERBOLIQUE

INTRODUCTION

Un des premiers attendus de la rhétorique des contes de fées concerne le vocabulaire de la merveille et de la féerie. *A priori* définitoire du genre, la *mirabilia* doit d'abord être dite pour être perçue. Si les mots de la famille de « fée » et « merveille » semblent aujourd'hui s'imposer pour qualifier les contes et leurs éléments constitutifs, ce ne sont peut-être pas les seuls ou les plus significatifs de l'économie textuelle. Le lexique de l'hyperbole comprend en effet de nombreux termes particuliers et particularisés, à la récurrence généralement forte, qui relèvent de différents champs lexicaux. Donnés d'emblée par la dénomination des textes[43], les vocables référant au merveilleux ne sont ainsi pas les plus fréquents ni les plus symptomatiques d'une écriture davantage soumise au foisonnement isotopique et échoïque. Le traitement lexical, par ailleurs corrélé à la longueur des textes et à l'empreinte de chaque auteur qui dérive[44] son vocabulaire selon différentes influences et pratiques[45], s'avère ainsi plus complexe que le genre simple ne pourrait le supposer.

1.1. Fréquence de quelques termes signifiants

Nous avons choisi de nous arrêter sur quelques termes symptomatiques de la rhétorique des contes de fées qui soulignent la mise en scène de l'ostentation

[43] Dénomination entérinée par la tradition et la critique, mais souvent absente des premiers textes eux-mêmes. A propos du « premier usage de l'expression "conte de fées" », voir Jacques Barchilon, « Madame d'Aulnoy dans la tradition du conte de fées », *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 127-128.

[44] Selon la définition de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, « un mot dérivé est formé par l'adjonction d'un ou plusieurs affixes (préfixes ou suffixes) soudés à un morphème lexical appelé base », *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 3e éd. corrigée, 1997, p. 541. Pour une définition élargie des principes de dérivations, nous renvoyons à l'article complet de la *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 541-546.

[45] Nous verrons que selon les textes d'un même auteur, des variantes fréquentielles sont également possibles.

hyperbolique, des indicateurs génériques les plus évidents aux créations verbales les plus surprenantes. A partir de la fréquence de relevés systématiques, nous étudierons les paradigmes emphatiques ainsi formés, souvent démonstratifs et déterminatifs de l'ensemble d'un récit, voire du corpus.

1.1.1. Le substantif « fée » et ses dérivés[46]

Les premiers mots qui s'imposent dans l'étude du lexique des contes sont ceux qui spécifient explicitement le type des textes. Issus d'une tradition orale et pluriséculaire[47], les contes sont souvent dépourvus de préfaces ou d'un appareil paratextuel, mais leur nouvelle fortune et leur mise en écrit favorisent l'ancrage générique. Les récits, dont les sous-titres[48] éventuels oscillent de « conte » et « conte de(s) fée(s) » à « nouvelle »[49], prennent l'appellation définitive de « conte de fées » au cours de la mode qui voit la parution multiple, à la fin du XVIIe siècle, d'histoires merveilleuses ayant notamment pour point commun l'apparition décisive du personnage de la fée. L'instabilité dénominative de ces textes souligne la difficulté pour le genre à se définir, à entrer dans un cadre formaté, et partant à refuser peut-être les restrictions d'une prédétermination catégorique. C'est finalement la sérialité du vocabulaire suscitée par la quasi-omniprésence de la figure féerique qui a validé *a posteriori* l'inclusion de ces textes dans le corpus des « contes de fées ».

1.1.1.1. Fréquences statistiques

Seuls 16 contes sur les 109 textes de notre étude[50], ne font aucune mention du terme « fée » ou de ses dérivés, soit à peine 15% du corpus. Le terme apparaît donc au moins une fois dans 93 récits avec des pics de fréquence allant jusqu'à 100, 106 et 109

---

[46] Sur la figure de la fée, voir Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Champion, 1984.

[47] Sur l'origine des contes et en particulier les sources de notre corpus, voir Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, [1982], (nvlle éd.), complément bibliographique (1980-2000) établi par Nadine Jasmin et Claire Debru, Paris, Champion 2002, p. 91-105.

[48] Voir l'annexe n°1 : titre, genre, moralité.

[49] Sur les porosités du genre et ses diverses dénominations, voir Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996, p. 225-239 notamment. Voir également Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Champion, 2002, p. 441-451.

[50] Nous comptons ainsi : 109 contes (+ les 4 récits-cadres de Mme d'Aulnoy) ; voir l'annexe n°2 : le substantif « fée » et ses dérivés.

occurrences pour les trois contes les plus marqués[51]. Selon les auteurs, l'utilisation des fées et du lexème correspondant est plus prégnante : les deux contes de Préchac sont largement dominants (60 et 100 occurrences, moyenne à 80[52]), suivis de ceux de Mme de Murat (avec une moyenne autour de 42 unités) et Mme d'Auneuil (de façon plus irrégulière : les premiers *vrais* contes sont très influencés par la présence féerique, mais les petits textes – d'ailleurs sous-titrés « nouvelles » – d'influence contemporaine traitant des modes vestimentaires ou des défauts humains en sont quasiment dépourvus ; (moyenne globale à 30,2 : moyenne de la première série de textes à 52,3 et de la deuxième série à 3,6), puis Mme d'Aulnoy (moyenne à 36), Mme Durand (moyenne à 28,3), Mlle de La Force (moyenne à 23,5 et dont le conte *Plus Belle que Fée* culmine à 99 occurrences) et beaucoup plus loin mais avec une utilisation régulière le Chevalier de Mailly (moyenne à 12,4). Les auteurs ayant le moins recours au vocabulaire féerique sont Mlle Lhéritier (trois contes sur six, dont un avec une seule occurrence dans l'adresse et non dans le corps du texte, moyenne à 8,6), Fénelon (6 textes sur 9 et moyenne à 4,7), Mlle Bernard (un conte sur deux, moyenne à 4) et Perrault (7 textes sur 11 et moyenne à 3,5). L'usage du nom commun féminin « fée », est prédominant, voire hégémonique sur l'ensemble des récurrences (2350 apparitions). Le deuxième nom commun féminin « féerie », toujours utilisé au singulier, est quant à lui très marginal (62 apparitions) et 7 dérivations sont créées à partir de la racine « fée ».

1.1.1.2. Dénominations féeriques

La principale construction avec le nom noyau « fée » comporte un déterminant (généralement article indéfini pour la première occurrence et défini pour les suivantes et parfois sporadiquement adjectif démonstratif pour renforcer la proximité entre l'énonciateur et le destinataire) au singulier ou au pluriel, renvoyant directement à un personnage ou un groupe de personnages. Le groupe nominal ainsi constitué est fréquemment soutenu par un adjectif qualificatif qui apporte une caractérisation classifiante. Une fois identifié, le personnage est en effet particularisé par une épithète qui le définit dans son essence et l'inscrit dans le partage manichéen du schéma

[51] *La Reine des fées* de Préchac (100), *Les Chevaliers errants* (106) et *La Tyrannie des fées détruite* (109) de Mme d'Auneuil.
[52] Nous établissons la moyenne des fréquences du terme pour l'ensemble des contes d'un auteur (nombre d'occurrences/nombre de contes).

actanciel. Un exemple parmi d'autres pris dans *L'Ile inaccessible* du Chevalier de Mailly : sur les 6 mentions de la fée[53], adjuvant principal des héros, 5 sont précisées par l'adjectif « savante ». De la première introduction détachée (« celle de toutes les fées de ses États qui avait la réputation d'être la plus savante »[54]) jusqu'au dénouement, la fée est donc systématiquement dénommée par le syntagme « la savante fée » qui spécifie son champ d'action et sa qualité principale de laquelle découle la suite du récit. C'est en effet grâce à cette capacité qu'elle va permettre à l'héroïne d'arriver à ses fins (se faire épouser du plus grand roi de la terre) en décrétant et réalisant une stratégie de conquête. Elle conseille tout d'abord à la princesse de se faire désirer par le roi et lui fait envoyer un espion-messager qui va susciter la curiosité du souverain convoité, puis elle guide le roi en indiquant par « deux globes de diamants »[55] la direction de l'île jusque-là inconnue du reste de la terre et lui envoie des dauphins pour le protéger sur sa route, tout en attaquant et dispersant la flotte du roi ennemi par divers animaux marins et tempêtes impromptues. La répétition de l'adjectif qualifiant souligne donc les différentes étapes du récit en rappelant quel type de personnage en est à l'origine. Si l'héroïne est à l'initiative de la quête et que le héros l'accomplit, c'est essentiellement la fée qui motive les péripéties par ses compétences signifiées et condensées dans le seul terme « savante » accolé au nom « fée ». La locution alors quasiment lexicalisée par l'itération systémique imprime en propre au personnage une définition réductrice à ce seul élément et en fait son porte-enseigne identifiant.

Du même auteur, *Le Prince Guérini* propose au fil du récit une série d'adjectifs laudatifs qui rappellent et insistent s'il en était besoin[56] sur le pouvoir et la bonté de la fée qui vient régulièrement en aide aux protagonistes. Sur les 16 manifestations de la fée, 6 mettent en avant ses qualités : « cette/la bonne fée »[57] (2 occurrences), « une puissante fée »[58], « cette fée secourable »[59], « la généreuse fée »[60] (2 occurrences). L'ajout de ces adjectifs dé- et sur-nomment le personnage qui est alors confirmé, voire exhibé dans sa fonction d'auxiliaire bénéfique. Cependant, la mention par deux fois du

[53] Les 6 mentions de la fée correspondent à 1/3 des occurrences de la famille de « fée » : des fées en général à la fée oppositive en particulier, en passant par le pouvoir de la féerie, le champ lexical comporte 15 occurrences.
[54] BGF 4, p. 603.
[55] BGF 4, p. 605.
[56] Seule fée du texte, apparue soudainement pour « faire du bien » et « faire montre de [sa] puissance », la fée ne peut en effet appartenir qu'au groupe des adjuvants, BGF 4, p. 550.
[57] BGF 4, p. 550 et 553.
[58] BGF 4, p. 553.
[59] BGF 4, p. 555.
[60] BGF 4, p. 556.

terme « jalouse »[61] et l'insistance sur la puissance, voire l'impériosité de la fée envers le prince Alcée, contrebalancent l'hypothèse uniquement positive et conduisent le récit vers une autre voie possible, celle du triangle amoureux et de l'indécision masculine. L'adjectif éthique opère un glissement actanciel et narratif qui ouvre à une intrigue nouvelle et semble s'y arrêter peu de temps avant la fin du récit. Alors que le prince Alcée paraissait avoir été évacué du récit, laissant tout le devant de la scène conclusive au héros éponyme, le dénouement le réinsère *in extremis* afin de proposer artificiellement (aucune justification n'est apportée quant au séjour d'Alcée chez la fée et à son retour opportun[62]) un double mariage conventionnel répondant au schéma symétrique de l'euphorie héroïque finale[63]. Afin de se conformer à certaines normes architecturales, le conte réduit *in fine* les pistes initialement offertes par la variété du lexique féerique. Intégré dans un groupe nominal étendu, le terme « fée » incarne donc un constituant primordial de l'intrigue en ce qu'il supporte dans sa dénomination même un agent performatif du récit et des possibles narratifs.

Toujours pour désigner le personnage, le mot « fée » peut précéder un nom propre qui vient alors en épithète du nom commun générique. Dans les locutions « la fée Sublime » ou « la fée Tigrine » par exemple, le premier nom se charge d'une connotation certificative en prenant la valeur d'un titre officiel indiquant la fonction occupée et le deuxième signale la couleur positive ou négative du personnage par une dénomination métonymique et programmatique du caractère. Le syntagme devient ainsi l'appellation privilégiée et majoritaire du référent dans le récit. Quelques exemples chez plusieurs auteurs nous le confirment : dans *Vert et Bleu* de Mlle de La Force, sur les 19 occurrences du mot « fée », 9 présentent le terme « fée » seul et 10 relèvent de l'association « fée + nom propre » (ici « Sublime »), 8 autres occurrences mettent en avant le prénom seul ; dans *Le Pigeon et la colombe* de Mme d'Aulnoy, le groupe « la fée Souveraine » apparaît 14 fois contre 2 seulement pour le prénom seul ; dans *La Puissance d'amour* de Mlle de La Force, le groupe « la fée Absolue » domine avec 11 itérations sur les 18 du terme « fée » et une pour « Absolue » seule ; dernier exemple dans *Agatie* de Mme d'Auneuil où l'expression « la fée Amazone » se partage la désignation avec le groupe nominal réduit « la fée » et culmine avec 7 occurrences sur

[61] BGF 4, p. 552 et 554.
[62] Il est d'ailleurs à noter que le personnage n'est qu'une citation des discours du prince Guérini et qu'il n'intervient pas en personne dans la diégèse à ce moment de l'histoire.
[63] Voir à ce sujet notre développement sur les unions finales multiples et le principe de concordance harmonieuse, III, Chapitre 1.

les 8 présentant le nom propre « Amazone ». Dans *L'Oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy, le nom de la fée Trufio apparaît 13 fois et l'expression « la royale fée Trufio » 6 fois (pour 10 mentions du terme « fée »). Invoquée en soutien du pouvoir de la baguette magique de l'ogresse pour réaliser divers enchantements (facultés, apparitions, métamorphoses), la verbalisation et la répétition du nom de la fée inclus dans un énoncé lexicalisé fige le syntagme à valeur incantatoire et entérine la performativité de la formule. Le seul terme « fée » permet donc de définir l'actant, aucune description n'est nécessaire (et n'est d'ailleurs présente dans le corpus, seules les héroïnes descendantes de fées ou aux pouvoirs issues de fées – mères ou marraines – ont droit à un développement descriptif), le signe fait sens et joue sur l'ellipse et l'hyperbole.

Si les constructions spécifiques avec nom propre restent la plupart du temps inférieures en nombre sur l'ensemble du corpus à la simple mention du nom commun générique, ces relevés montrent comment la particularisation de la dénomination par sa répétition filée, à la proximité syntaxique parfois pesante[64], crée un effet d'omniprésence narrative du personnage par sa reconnaissance de type formulaire à l'image des épithètes homériques[65].

1.1.1.3. Qualifications féeriques

Utilisé en construction attributive sans déterminant introducteur, le terme « fée » ne renvoie plus strictement à un personnage mais évoque une qualité, une capacité à la

---

[64] Le nom se trouve parfois répété dans un espace textuel si restreint que la narration pourrait en faire l'économie et lui préférer des pronoms de reprise ou une autre tournure de phrase ; ainsi tel dialogue dans *Plus belle que Fée* de Mlle de La Force (BGF 2, p. 314) :
« - Je vous ai tout dit, reprit Plus Belle que Fée, à mon nom près. On m'appelle Plus Belle que Fée.
- Vous devez donc être bien belle, reprit la princesse Désirs, j'ai grande envie de vous voir.
- J'en ai bien autant de mon côté, repartit Plus Belle que Fée. »
Dans *Le Nain jaune* de Mme d'Aulnoy (BGF 1, p. 558, nous soulignons), la répétition du nom de la fée dans le paragraphe suivant met en évidence la dominance narrative du personnage qui cristallise toutes les intrigues :
« […] par la bizarre passion que *la fée du Désert* a prise pour vous, si vous voulez je vous tirerai de ce lieu fatal où vous languirez peut-être encore plus de trente ans. » Le roi ne savait que répondre à cette proposition : ce n'était pas manque d'envie de sortir de captivité, mais il craignait que *la fée du Désert* n'eût emprunté cette figure pour le décevoir ; comme il hésitait, la sirène, qui devina ses pensées, lui dit : « Ne croyez pas que ce soit un piège que je vous tends, je suis de trop bonne foi pour vouloir servir vos ennemis, le procédé de *la fée du Désert* et celui du Nain Jaune m'ont aigrie contre eux […] ».

[65] Voir à ce sujet Milman Parry, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

magie et au surnaturel. Qu'il détermine un être vivant[66], « car je suis fée »[67], « cette reine était fée »[68], « des perroquets qui étaient fées »[69], « Les éléphants de son char qui étaient fées » [70], ou des objets[71], « la clef était fée »[72], « la cassette était fée, et plus l'on y en prenait, plus il en revenait »[73], « les bottes étaient fort grandes et fort larges ; mais comme elles étaient fées, elles avaient le don de s'agrandir et de s'apetisser selon la jambe de celui qui les chaussait »[74], l'attribut apporte une qualification explicative qui inscrit immédiatement l'élément dans le fabuleux. Relativement rare[75] (21 constructions attributives au total), ce procédé permet l'irruption du merveilleux magique et facilite les entreprises héroïques par l'apport d'une aide providentielle (ou artificielle pourrait-on dire si l'on pense à la longue justification apportée par Perrault pour démontrer l'adaptabilité des bottes d'un ogre à un enfant grand comme un pouce). Le narrateur du *Nain Jaune* précise que la fée du Désert, dans sa fureur vengeresse, décide d'appeler « onze de ses sœurs qui étaient fées comme elle »[76] comme si les fratries féeriques pouvaient engendrer des frères et sœurs non dotés des mêmes pouvoirs. Quelle est donc l'utilité de ce renseignement supplémentaire ? Un souci d'exactitude historique ou bien plutôt le signe d'une pratique de la redondance lexicale qui ancre les faits énoncés par leur itération ?

La précision pittoresque de certains personnages les pousse à révéler l'incomplétude de leur art et partant les difficultés qui pourraient s'ensuivre. Quand Grenouille explique sa présence et celle des autres monstres à la reine captive de la fée Lionne, elle avoue qu'elle est « demi-fée » et que si son « pouvoir est borné en de certaines choses » il est « fort étendu en d'autres »[77]. Le défaut de pouvoir nécessite alors d'établir une stratégie plus subtile et élaborée et ouvre à de multiples épisodes

---

[66] 16 occurrences pour un personnage et 2 occurrences pour un animal.
[67] BGF 1, p. 801.
[68] BGF 4, p. 385.
[69] BGF 4, p. 588.
[70] BGF 2, p. 478.
[71] 3 occurrences pour des objets.
[72] BGF 4, p. 208.
[73] BGF 1, p. 452.
[74] BGF 4, p. 248.
[75] Ute Heidmann et Jean-Michel Adam indiquent que cette construction existe déjà dans le conte de Straparole, « La chatte blanche ou Constantin le fortuné », qui appartient à la onzième des *Nuits facétieuses*. Ils considèrent quant à eux que le phénomène attributif est suffisamment important et diffusé dans les contes pour « parler de contamination par calque intertextuel d'un style formulaire dont la répétition va favoriser la stabilisation. », *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier…*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 273.
[76] BGF 1, p. 560.
[77] BGF 1, p. 668 (2 occurrences) ; l'expression « demi-fée » est présente 2 fois dans *La Grenouille bienfaisante*, et 2 fois également dans *L'Oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy, BGF 1, p. 336 et 337.

possibles que la toute-puissance traditionnelle annihile d'emblée. De même, dans *L'Oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy, l'ogresse Tourmentine est « demi-fée » et « son savoir consist[e] à tenir sa baguette d'ivoire »[78]. La faculté féerique ainsi limitée permet d'établir une hiérarchie entre les personnages et l'inégalité des forces en présence conduit les différents rebondissements de l'intrigue. La variation comme l'amplitude d'utilisation et de qualification de l'attribut offre une diversité de traitements des motifs et participe de l'esthétique plurielle des contes.

Fait linguistique rarissime[79], l'adjectivation du nom commun « fée » repris tel quel en épithète liée immédiatement postposée permet de qualifier un personnage : « Elle avait ouï parler de la reine fée »[80], « Ils me disaient les plus jolies choses du monde, car des bêtes fées deviennent fort spirituelles »[81], ou un objet : « ces diamants fées »[82], « C'étaient des armes fées, qui rendaient invulnérables »[83] en lui attribuant la propriété normalement dévolue aux fées. Le nom commun utilisé comme adjectif est alors un synonyme de « magique » ou « merveilleux » et renvoie à la sphère de compétence du personnage référent. Le nom « fée » dépasse ainsi son domaine réservé pour envahir par imprégnation tous les éléments étiquetés et devenir un terme générique global et total.

1.1.1.4. Dérivations féeriques

Enfin, quelques mots sont dérivés à partir de la base « fée ». Le plus représenté est celui de « féerie », nom commun qui évoque généralement la pratique des fées, souvent construit en complément du nom. Les contes présentent : « son art de féerie »[84], « secrets de féerie »[85], ou encore « des instruments de féerie »[86], l'expression « l'art de féerie »[87] étant la plus fréquente. Le terme possède une sémantique assez large qui englobe l'ensemble des pouvoirs, qualités, sorts et événements magiques produits par une fée ou tout être (ou objet) possédant quelque don. Le verbe « féer » usité au Moyen

[78] BGF 1, p. 337.
[79] 8 expressions différentes pour 12 récurrences.
[80] BGF 4, p. 744.
[81] BGF 1, p. 782.
[82] BGF 4, p. 789.
[83] BGF 3, p. 154.
[84] BGF 4, p. 510.
[85] BGF 4, p. 560.
[86] BGF 4, p. 587.
[87] Dans *La Robe de sincérité* de Mlle Lhéritier, nous trouvons par exemple 4 occurrences qui sont les seuls termes de la famille de « fée ».

Age[88], n'est présent que dans deux textes du corpus, dans *La Reine des fées* de Préchac : « la reine lui permit de féer comme elle faisait autrefois »[89] et dans *Le Portrait qui parle* d'un auteur anonyme qui se sent obligé d'expliciter le terme : « Elle féa, c'est-à-dire, elle enchanta »[90] reprenant ainsi la définition médiévale[91]. L'archaïsme de l'emploi ajoute alors au caractère mystérieux et fascinant de la pratique féerique. Deux autres termes sont créés à partir de la racine « fée » : « féos » dans l'interpellation de la Grenouille bienfaisante « allons fées et féos, paraissez »[92] et « féene » dans les expressions : « les instruments de féene se trouvèrent brûlés et la puissance de la féerie détruite » et « vertus de féene »[93]. Le terme « féos » est un masculin créé[94] pour « fée » et le terme « féene » est employé comme synonyme de « féerie » dans l'acception large de capacité magique. Ces mentions exceptionnelles peuvent démarquer une volonté d'originalité, mais semblent plutôt anecdotiques.

Ces différents repérages nous permettent de mettre en évidence l'utilisation foisonnante du personnage et des termes afférents, et de façon particulièrement systématisée par certains auteurs, qui font de la fée sinon le personnage central, du moins une figure omniprésente[95] qui motive la construction narrative et l'appellation générique. Les références au domaine féerique sont donc très nombreuses, et même quand elles n'interviennent pas personnellement dans la diégèse, les fées ressortent de tous les discours.

1.1.1.5. Mythologies féeriques

Elément mythique ou proverbial, elles intègrent les conversations des personnages et deviennent un principe sentencieux, caution de l'extraordinaire. Même *in absentia*, l'aura féerique reste latente et imprègne l'atmosphère narrative d'une superstition prégnante. Tout est ainsi prétexte à comparaison, commentaire pour inclure le mot « fée » dans une formule, un aphorisme, une rumeur. Le narrateur du *Portrait qui*

---

[88] Aussi présent sous la forme « faer » ; terme assez rare dans les romans médiévaux et davantage employé en participe passé, comme l'indique Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Champion, 2003, p. 68.
[89] BGF 4, p. 750, 751, 753, 755.
[90] BGF 4, p. 777.
[91] Les « verbes feer et faer signifiaient "enchanter" au Moyen Age », Gilbert Millet et Denis Labé, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003, p. 188.
[92] BGF 1, p. 674, (2 occurrences).
[93] BGF 4, p. 626 et 627.
[94] Aucun dictionnaire de l'époque ne l'atteste.
[95] Voir à ce sujet notre analyse de l'omniprésence féerique, IV, Chapitre 2.

parle utilise lui-même l'autorité féerique pour démontrer ses connaissances quand il allègue qu'« il n'est pas besoin d'être fée pour […] savoir, que le mariage ne fait pas ordinairement naître une passion longue et durable »[96]. Le Chevalier de Mailly semble connaître intimement les habitudes féeriques qu'il inscrit dans une diachronie logique en remémorant les événements d'une prétendue Histoire incluant ogres et fées. Dans *Le Roi magicien*, il rappelle qu'« il y a eu de tous temps une guerre fort animée entre les sorciers et les fées »[97], dans *La Princesse délivrée*, il réveille les souvenirs du lecteur qui « connaît la forte inclination des fées pour la solitude » et dans *La Princesse couronnée par les fées*, il rapproche le monde féerique et le monde séculier dans une comparaison surprenante : « il y avait toujours eu quelque traité d'alliance entre les fées et les ogres à peu près comme nous en avons avec les mahométans pour la nécessité du commerce. »[98] Il souligne de même la proximité des personnages qui évoluent dans un environnement saturé de la présence féerique et reprend dans deux contes le même énoncé évocateur : « elle avait souvent ouï parler du pouvoir des fées »[99] et « elle avait entendu parler du pouvoir des fées »[100]. Fénelon intègre quant à lui les fées au quotidien des personnages et met en scène « Une paysanne [qui] connaissait dans son voisinage une fée »[101]. L'insertion de la figure féerique dans l'ordinaire affiche alors le merveilleux comme évidence narrative concourant à définir génériquement le texte.

Sur le devant de la scène ou en arrière-plan contextuel, ces personnages fabuleux régissent le merveilleux narratif des contes. Quand un événement surprend ou éblouit les personnages, il est généralement mis sur le compte d'une opération féerique, ce qui permet de justifier naïvement toute manifestation inattendue et hors du commun. Dans *L'Oiseau de vérité*, le meunier qui découvre dans ses filets une boîte contenant trois enfants et qui entend une voix invisible déclarer « *je m'en décharge et t'en charge* » déduit naturellement que les enfants devaient être « sous la protection de quelque fée »[102]. De même dans *Le Prince rosier*, lors de l'apparition d'« un petit char d'ivoire traîné par six papillons, dont les ailes étaient peintes de mille couleurs » sur lequel se trouve « une personne dont la taille répondait à l'équipage »[103], la reine et ses femmes

[96] BGF 4, p. 776.
[97] BGF 4, p. 513.
[98] BGF 4, p. 586.
[99] BGF 4, p. 539.
[100] BGF 4, p. 585.
[101] BGF 4, p. 391.
[102] BGF 4, p. 447.
[103] BGF 2, p. 279.

soupçonnent qu'il s'agit d'une fée. Le terme pourrait sembler aujourd'hui ironique, mais la suite du texte souligne l'acception au premier degré : la reine est en effet plus ébranlée par la prédiction de la fée et ses conséquences instantanément admises (annonce d'un destin malheureux pour sa fille si elle aime un amant invisible) que par *l'existence* de la fée[104]. Pareillement, la Belle aux cheveux d'or, qui s'étonne du succès d'Avenant dans l'épreuve qu'elle lui a imposé, déclare « il faut que vous soyez favorisé de quelque fée, car naturellement cela n'est pas possible »[105]. L'extraordinaire, l'incompréhensible, le mystérieux qui côtoient quotidiennement les personnages du peuple comme de l'aristocratie est naturellement authentifié et nécessairement mis sur le compte des fées et de leurs divers pouvoirs. L'acceptation du surnaturel ne crée aucune dissonance dans les contes qui légitiment intrinsèquement l'irruption du magique dans la fable. La fée est la figure cristallisatrice des phénomènes merveilleux. Le recours aux fées devient alors systématique dans des expressions caractérisant un agencement particulièrement original et fastueux, évoquant implicitement l'extraordinaire et la richesse permis par la magie. Ainsi tel dîner luxueux est « comme un repas ordonné par les fées » et c'est, selon le narrateur, « en dire assez »[106], tels meubles « étaient faits de la main des fées »[107], ou encore tel château est « embelli de tout ce que son art lui fournissait de merveilleux »[108]. Le luxe et l'ostentation ressortent régulièrement du pouvoir magique des fées qui s'entourent d'un faste et d'une opulence dignes des plus grandes cours d'Europe.

Le terme « fée » est enfin un indice temporel qui permet de définir une antériorité mythique, achevée et empreinte de nostalgie. Des expressions rares, mais présentes chez plusieurs auteurs, soulignent une pseudo-distance énonciative et référentielle qui voudrait valider la réalité des événements rapportés. Variantes de la formule introductive traditionnelle « Il était une fois », « Dans l'heureux temps où les fées vivaient »[109], « Dans le temps où il y avait en France des fées »[110], ou intégration dans une période bornée, « du temps des fées, on n'avait pas encore l'usage de l'artillerie »[111], « de mémoire de fée »[112], ces sentences dé/proclamatoires surestiment

[104] Voir à ce sujet notre développement sur les croyances, II, Chapitre 1.
[105] BGF 1, p. 181.
[106] BGF 1, p. 996.
[107] BGF 1, p. 136.
[108] BGF 3, p. 131.
[109] BGF 1, p. 407.
[110] BGF 2, p. 70.
[111] BGF 2, p. 79.

ostensiblement une période exhibée comme un modèle à suivre pour les lecteurs des contes. Ces groupes lexicaux inscrivent alors l'histoire dans une époque révolue que le conte tente de raviver et que la relation permet de virtuellement approcher le temps d'une narration partagée. Locuteurs et récepteurs fantasment ainsi de connivence un monde sciemment idéalisé que la présence féerique cautionne avec ambiguïté[113]. L'exagération du procédé confine en effet à l'ironie dénonciatrice quand Mme d'Aulnoy rapporte l'existence d'un mari qui tient particulièrement à sa femme, et ne peut donc qu'être « assurément du temps des fées »[114].

Figure tutélaire et principe générique offrant au récit une dénomination métonymique caractérisante, les fées participent de la construction textuelle et historique des contes. L'appellation déterminative « de fées » est ainsi pour le lecteur garante de l'authenticité du discours fabuleux, bien que son omission ne soit pas une condition nécessaire et suffisante pour annuler la distinction générique[115]. Certains contes possédant la dénomination certificative ne mettent par ailleurs aucune fée en scène dans la diégèse[116]. Si les mots issus de la racine « fée » accèdent peu aux titres[117] et par là au statut héroïque, le corps du texte met en évidence une fréquence nombreuse (irrégulière selon les auteurs), voire insistante qui concrétise la figure féerique en tant qu'entité édificatrice et justificative du conte et du merveilleux et permet d'offrir quelques *varia* lexicales pittoresques.

Autre terme d'évidence pour le conte, le substantif « merveille » et ses dérivés définit également l'appartenance et les motifs du genre. Historiquement coloré, par sa présence, il ajoute au descriptif une connotation supplémentaire.

---

[112] BGF 1, p. 556.
[113] La croyance contemporaine est très vivace, comme le souligne encore au XVIIIe siècle, la réponse de Mme du Deffand à la question : « Est-ce que je crois aux fantômes ? Non, mais j'en ai peur. »
[114] BGF 1, p. 678.
[115] Voir à ce sujet les critères définitionnels proposés par Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970 ; Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 29-49, repris et complétés par Anne Defrance, *Ecriture et fantasmes dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy*, Thèse pour le doctorat sous la direction de René Démoris, Paris, Sorbonne, 1987, p. 15-18.
[116] Anonyme, *L'apprenti magicien*.
[117] 8 contes seulement sur 111 textes (avec une absence significative chez Mme d'Aulnoy qui use modérément du terme et de la figure), sans compter les titres et sous-titres des recueils qui reprennent généralement la mention « contes de fées ».

1.1.2. Le substantif « merveille » et ses dérivés

Le mot « merveille » est issu du latin « *mirabilia* » qui signifie « choses étonnantes, admirables »[118]. Au XVIIe siècle, le dictionnaire de Furetière en donne la définition suivante :

> « Chose rare, extraordinaire, surprenante, qu'on ne peut guère voir ni comprendre. Toutes les œuvres de Dieu et de la nature sont des merveilles inconcevables. […] On le dit aussi des chefs-d'œuvre de l'art. […] On appelle un homme fort illustre, la merveille de son siècle. […] On dit aussi, qu'un homme fait des merveilles, lorsqu'il dit, qu'il fait ou qu'il sait des choses extraordinaires, ou au-delà de ses semblables. »[119]

Signifiant de ce qui semble définir *a priori* l'esthétique d'un conte, le nom commun « merveille » ou l'adjectif « merveilleux » doivent pouvoir en qualifier ses éléments constituants. Or, bien que présents dans les trois-quarts des textes[120], ces termes sont très peu fréquents dans le corpus et à la différence des « fées » sont absolument absents des titres et sous-titres des contes, ce qui exclut toute capacité définitoire.

1.1.2.1. Fréquences statistiques

Les adjectifs sont les plus nombreux (276 occurrences), suivis des substantifs (143 occurrences) et de quelques adverbes (15 occurrences) et verbes (4 occurrences, à l'infinitif ou conjugués), pour un total de 438 mots de la même famille. Peu révélateurs statistiquement, ils convoquent essentiellement leur définition générale d'élément étonnant qui suscite l'admiration. Hors contexte merveilleux la plupart du temps, les termes participent davantage de la qualification extraordinaire d'un objet du récit que d'un développement sur le magique. La présence des mots de la merveille évacue généralement toute description en longueur, le signifiant étant de et par lui-même un commentaire totalement satisfaisant. Les mots de la merveille font donc peu surgir le merveilleux lui-même mais renvoient à une référence topique commune de l'excellence

---

[118] Dictionnaire *Le Robert*, Paris, 2000. Pour une définition littéraire de la *merveille*, un historique des études sur le merveilleux et une distinction merveilleux/féerie/fantastique, voir Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 10-24.

[119] Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts…, recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetière*, chez Arnout & Reinier Leers, 3 vol., 1690.

[120] Présence d'au moins un terme dans 88 textes sur 113, récits-cadres de Mme d'Aulnoy compris (= 76,5% des textes du corpus). Voir l'annexe n°3 : le substantif « merveille » et ses dérivés.

qualificative. A la fois « surchargée et lacunaire »[121], l'écriture du merveilleux convie de multiples sources et pourtant élude la peinture explicite. Témoin de l'irruption d'une subjectivité, le vocabulaire de la merveille est principalement employé par le narrateur qui rend compte d'un point de vue qu'il entend faire partager ; c'est ainsi que les personnages ne s'émerveillent pas eux-mêmes (d'où le peu de fréquence d'emploi du verbe), mais que le lecteur est amené à voir la merveille des éléments du récit.

1.1.2.2. Qualifications merveilleuses

Utilisés seuls, le nom, l'adjectif ou l'adverbe renvoient simplement et sans exclusive aux qualités extraordinaires et magiques de l'objet caractérisé. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, Mlle Lhéritier annonce, après la rencontre du prince et de Blanche et une comparaison anachronique longuement justifiée, que le conte recèle « bien d'autres merveilles »[122], c'est-à-dire d'autres éléments incroyables, à l'image de la présence d'un fusil dans une époque qui ne le connaît pas encore. De même, envoyé sur le chemin de la Nuit par une fée, à la recherche de l'oreiller de Morphée, le héros de *Tourbillon* reçoit de la part d'un marmiton surgi de nulle part « un peu de bouillon qui le restaura merveilleusement »[123]. Dans *Le Prince lutin*, Léandre « secourut avec des soins merveilleux »[124] le prince Furibond, évanoui devant le danger. Sans que les soins n'aient besoin d'être davantage précisés, ils évoquent nécessairement un procédé à l'efficacité surnaturelle. Quelques autres exemples d'objets enchantés témoignent des capacités tautologiquement spécifiées : « les armes merveilleuses contre les enchantements »[125], « l'écu merveilleux »[126], « certains verres merveilleux, travaillés avec tant d'art, qu'étant enchâssés adroitement dans des tuyaux, ils portent la vue à trois ou quatre lieues du pays où l'on est »[127], « [ils] prirent tous ces tours d'adresse pour de merveilleux effets de l'art de féerie »[128]. Toutes ces occurrences affichent par la seule mention ou adjonction du terme à un verbe ou à un nom commun la particularité du prodigieux et de l'étonnant,

[121] Pour reprendre l'expression de Christine Ferlampin-Acher, *op. cit*., p. 77.
[122] BGF 2, p. 79.
[123] BGF 2, p. 366.
[124] BGF 1, p. 227.
[125] BGF 2, p. 589.
[126] BGF 2, p. 590.
[127] BGF 2, p. 259.
[128] BGF 2, p. 210.

nécessaires à la construction poétique et rhétorique du genre. Le vocable est alors suffisamment dénotatif dans sa manifestation extraordinaire pour un lecteur habitué aux histoires fabuleuses.

Les acceptions de la merveille étant très larges[129], l'attribution du qualificatif permet d'apporter des connotations multiples et hiérarchisées qui offrent au lecteur un grand choix de projections esthétiques selon ses références personnelles. Dans *La Princesse Printanière*, parmi les dons des fées se trouvent « une jupe d'ailes de papillons d'un travail merveilleux, avec une cassette encore plus merveilleuse, tant elle était pleine de pierreries »[130]. Les adjectifs répétés définissent ici autant la réalisation minutieuse que la richesse des matériaux. De façon plus sensible, quand le narrateur du *Prince Lutin* évoque la reconnaissance attendue envers Léandre pour son aide providentielle et salvatrice, par une mise en scène de la réponse comportementale et verbale naturelle de l'obligé, et insiste sur les « merveilles »[131] qui devraient être dites et faites en opposition à la réaction ingrate du prince Furibond, le terme se colore d'une valeur éthique qui souligne la discordance entre l'attitude égoïste et l'exigence morale. Les « merveilles » suggérées par le narrateur exhibent, par leur représentation intrinsèquement marquée par l'excès, la mauvaise conduite du personnage et renforcent son portrait négatif. Le terme est ainsi essentiellement connoté favorablement et met en avant les avantages de ce qu'il qualifie. Dans *L'Origine des fées*, Jupiter promet à l'héroïne, mère de la première fée selon le conte, une descendance qui aura « une puissance ou merveilleuse ou redoutable »[132]. L'utilisation du vocable dans son opposition avec l'adjectif « redoutable » souligne sa valeur éminemment positive qui affirme le partage manichéen du personnel féerique.

Les mots de la famille de « merveille » concourent également à caractériser personnages et objets et particulièrement le héros afin d'en annoncer les qualités par un excès ostentatoire, participant alors de la stylistique hyperbolique descriptive et définitoire. L'adjectif accolé à un nom commun désignant le personnage permet ainsi de l'identifier et d'en afficher l'exceptionnalité. Quelques exemples typiques : « Printanière était une princesse si merveilleuse »[133], « cette merveilleuse princesse qui

[129] Sur l'arbitraire du merveilleux et le pacte avec le lecteur, voir Renée Kohn, « La Fontaine et le merveilleux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°26, 1974, p. 117-129.
[130] BGF 1, p. 269.
[131] BGF 2, p. 227.
[132] BGF 2, p. 468.
[133] BGF 1, p. 272.

ne vieillit point »[134], « quelle gloire d'avoir orné la terre de ces femmes merveilleuses »[135], « la merveilleuse personne que représentait ce portrait »[136] ; l'expression « beauté [si] merveilleuse »[137] est un syntagme récurrent privilégié qui élève l'apparence physique du personnage à un degré supérieur de perfection quasi magique. Le caractère généralisant et flou du groupe nominal « beauté merveilleuse » participe de la peinture rituelle grandiloquente fondée sur des critères volontairement imprécis pour renforcer la supériorité élitiste des protagonistes, issus de la topique précieuse[138]. Certains textes accentuent le procédé d'idéalisation héroïque jusqu'à confondre le personnage et son qualifiant, dans une réification sublimatoire qui élève le protagoniste au thaumaturgique. Ainsi les héroïnes de *Plus Belle que Fée* et *Blanche Belle* sont désignées par une métonymie symbolique qui tend à les déréaliser : « elle se transporta au château qui renfermait cette merveille »[139] et Blanche « devint en peu d'années la merveille des merveilles »[140]. Le processus de glorification est achevé par deux contes qui utilisent le nom commun « merveille » et l'adjectif dérivé au féminin « merveilleuse » pour dénommer un lieu (« la forêt des Merveilles »[141], lieu où se trouve la biche aux pieds d'argent dans *Plus Belle que Fée* de Mlle de La Force) et un personnage (l'héroïne « Merveilleuse »[142] dans *Le Mouton* de Mme d'Aulnoy). La fréquence d'emploi des termes s'élève alors proportionnellement dans ces deux textes en fonction de l'apparition de l'objet créant un effet merveilleux filé tout au long du récit, notamment par la forte récurrence du prénom de l'héroïne. L'emploi synecdochique offre d'emblée à l'objet une identification (s)élective qui annonce sa spécificité et son importance diégétiques. L'itération du patronyme permet ensuite une reconnaissance facilitée par le qualifiant réducteur qui délimite le champ sémantique de l'objet.

---

[134] BGF 1, p. 239.
[135] BGF 2, p. 469.
[136] BGF 2, p. 204.
[137] Quelques exemples : « la jeune princesse était d'une beauté merveilleuse », BGF 4, p. 623 ; « d'une beauté merveilleuse », BGF 4, p. 578 et 581 ; « d'une beauté merveilleuse », BGF 2, p. 403 et 406 ; « d'une beauté si merveilleuse » ; BGF 4, p. 513 ; « un petit chien d'une beauté merveilleuse », BGF 4, p. 561.
[138] Voir à ce sujet Sophie Raynard, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Narr, Biblio 17, 2001, notamment p. 159-174.
[139] BGF 2, p. 310.
[140] BGF 4, p. 506.
[141] 6 occurrences de l'expression (avec majuscule initiale sur l'ensemble, sauf pour la première occurrence) sur les 7 apparitions du nom commun.
[142] 29 occurrences en tant que nom propre (avec majuscule initiale) sur les 30 itérations du terme.

Cas plus singulier, le lexique du merveilleux peut être complété par une description consécutive et explicative qui justifie *a posteriori* le terme et offre une rhétorique redondante et abondante, attestation d'une hyperbole expansive. Dans *Le Portrait qui parle*, la fée qui protège le héros lui offre un cheval qu'elle a doté de diamants enchantés afin de le rendre infatigable et sans aucun risque pour le prince. Après avoir exposé le principe de l'enchantement et dressé un portrait de l'animal détaillant tous les attributs luxueux qu'il porte, le conte met en scène ses capacités magiques dans une longue liste de lieux parcourus :

> « […] il fit des merveilles, sa vitesse était prodigieuse, il tournait les cerfs dans la plaine ; passer les fossés les plus larges et les plus profonds ainsi que des routes unies et sablées, percer les forêts les plus épaisses, c'était pour lui un jeu, un plaisir, cela ne lui coûtait rien, les taillis et les branches les plus fortes lui obéissaient, les pierres et les cailloux s'amollissaient sous ses pieds, à peine en voyait-on les empreintes sur le sable tant il était léger […] »[143]

Le terme « merveilles » qui ouvre l'énumération des espaces et des obstacles franchis annonce les exploits du cheval qui prennent alors valeur de démonstration du vocable introducteur. Le terme général est ainsi particularisé et ancré dans une pratique concrète qui répète et enrichit bavardement les éléments définitoires. De même, dans *Le Prince lutin*, lorsque le narrateur entreprend la description du palais de l'Île des Plaisirs tranquilles, il commence par un pluriel global, puis en inventorie les différents éléments :

> « […] toutes les merveilles de la nature, les sciences et les arts, les éléments, la mer et les poissons, la terre et les animaux, les chasses de Diane avec ses nymphes, les nobles exercices des amazones, les amusements de la vie champêtre, les troupeaux des bergères et leurs chiens, les soins de la vie rustique, l'agriculture, les moissons, les jardins, les fleurs, les abeilles […] »[144].

L'indétermination et l'ampleur sémantique de « merveille » contraignent la narration à développer le texte pour préciser les contours et les composants de l'extraordinaire, augmentant par là même le discours du merveilleux dans une hypertrophie lexicale qui étale, par une accumulation jouissive, les ornements lexicaux, diégétiques et narratifs du spectaculaire.

Les mots de la famille de « merveille » qualifient donc indifféremment décors et personnages afin d'en souligner l'exceptionnelle beauté par une référence systématique au prodigieux et à l'admirable étymologiques. D'emplois grammaticaux assez pauvres (sujet ou attribut), ces termes rendent compte d'un grand écart sémantique allant de la

[143] BGF 4, p. 778.
[144] BGF 1, p. 240.

beauté remarquable au surnaturel magique[145]. Par définition hyperboliques, ces termes manifestent et caractérisent le remarquable des *topoï* du genre.

De même, des adjectifs numéraux cardinaux particuliers participent de la démesure merveilleuse par la démultiplication décorative et dramatisante des motifs qu'ils caractérisent.

1.1.3. Les emplois hyperboliques de « cent » et « mille »

Parmi les termes évoquant une quantité, les nombres « cent » et « mille » sont particulièrement utilisés dans l'ensemble du corpus féerique et sont appliqués à de nombreux domaines du récit : durée, distance, dimension, objets, paroles, *etc*. Nous avons recensé une fréquence constante d'exemples dans des expressions nominales, dont la récurrence significative ajoute au sens hyperbolique[146]. Supplantant les termes « centaine(s) » et « millier(s) » peu pertinents statistiquement[147], « cent » et « mille » peuvent être à l'occasion multiplicatifs, mais concernent essentiellement un emploi singulier, déterminant d'un nom commun.

1.1.3.1. Référentiels paradoxaux

A la suite des réflexions de Sophie Saulnier sur le lexique et la grammaire des nombres, nous pouvons rappeler que le cardinal « dénomme une entité mathématique » et « désigne, dénote un référent construit conceptuellement »[148], rejoignant en cela la définition proposée par Tesnière des mots pleins qui « évoquent » et « représentent » une « idée »[149]. Les cardinaux « cent » et « mille » appartiennent ainsi à la catégorie « des adjectifs de quantité particuliers, c'est-à-dire les plus pleins des mots pleins, ceux qui ont une fonction référentielle »[150]. Ces nombres semblent donc exprimer des quantités précises qui dénombrent et inventorient de nombreux éléments féeriques tels les « cent jeunes beautés »[151] qui accueillent Plus Belle que Fée, les « mille oiseaux

[145] Phénomène déjà présent dans la littérature médiévale dont l'influence sur les contes est encore sensible. Voir à ce sujet Christine Ferlampin-Acher, *op. cit*., p. 36.
[146] Voir l'annexe n°4 : les nombres hyperboliques « cent » et « mille ».
[147] « centaine » et « millier » sont à quelques exceptions près totalement absents du corpus.
[148] Sophie Saulnier, *Les nombres, lexique et grammaire*, Rennes, PUR, 2010, p. 103.
[149] Cité par Sophie Saulnier, *op. cit.*, p. 97.
[150] Sophie Saulnier, *Ibid*., p. 98.
[151] BGF 2, p. 311.

différents [qui] chantaient à l'envi »[152] sur le chemin du royaume de la fée Ecrevisse ou les « mille hommes armés »[153] qui sortent du sifflet de Sans Parangon. Ces indications quantitatives créent une *impression* de réel surprenante dans une fiction merveilleuse. Les mentions chiffrées qui pourraient relever de l'exactitude sont en effet incongrues dans un monde fabuleux où tout est nécessairement possible et sans contingences. Les contraintes temporelles et pratiques des dons ou des épreuves imposées aux héros[154] comme les maximes et les expressions proverbiales[155] introduisent des éléments pragmatiques et prosaïques, voire triviaux au sein du merveilleux. L'information qui se veut particulièrement précise, apportée par les cardinaux « cent » et « mille », se joue ainsi des codes et renvoie à une réalité fantaisiste et théâtralisée.

Dans *La Biche au bois*, les « six cent mille mulets »[156] qui forment la délégation de l'ambassadeur Becafigue venu demander en mariage la princesse Désirée pour son maître, en annonçant une quantité invraisemblable, posent une exagération de principe qui cherche un ancrage supposé référentiel mais affiche une dénotation excessive exhibant le fabuleux. Par ailleurs, la précision du prix « d'un bois si rare, qu'il coûtait cent mille écus la livre »[157] inscrit curieusement le berceau de l'héroïne dans une atmosphère et un décor précieux contemporains, auxquels participent également les autres dons très concrets des fées (layettes, langes et dentelles, travaux presque dignes d'Athéna, mais surtout attributions et occupations toutes féminines de l'époque). L'insistance sur les « cent millions de rentes » du seigneur choisi pour représenter le prince Guerrier, comme l'étalage de son équipement massivement soutenu par un recensement chiffré, tel que les « quatre-vingt carrosses » assortis de « cinquante autres carrosses » et accompagnés de « vingt-quatre mille pages à cheval »[158] manifestent une

---

[152] BGF 1, p. 688.
[153] BGF 4, p. 698.
[154] L'héroïne de *La Belle au bois dormant* doit dormir cent ans avant d'être réveillée par un prince charmant ; dans *Plus Belle que Fée* une fée est condamnée à devenir une biche pendant cent ans ; la fée Gentille explique au prince Lutin que les fées vivent cent ans sans vieillir avant de devenir une couleuvre pour huit jours et de ressusciter ; dans *La Bonne Petite Souris* la fille de la reine est douée de vivre cent ans toujours belle ; Clairance doit « dévider onze mille pelotons de fil par jour », BGF 4, p. 697 ; Gracieuse doit dévider un écheveau de fils si énorme et si fragile qu'elle cassait « mille fils pour un », BGF 1, p. 168.
[155] Le prince des papillons explique à l'héroïne du *Prince des feuilles* l'origine de la rose à cent feuilles, BGF 3, p. 171 ; la qualité de la toile de la layette de la princesse de *La Biche au bois* est « si bonne qu'on pouvait s'en servir cent ans sans l'user », BGF 1, p. 691.
[156] BGF 1, p. 697.
[157] BGF 1, p. 691.
[158] BGF 1, p. 696.

mondanité séculière qui envahit l'espace du conte et rompt l'illusion fabuleuse. En exposant ainsi un apparat référentiel pour le lecteur du XVIIe siècle, le conteur rend poreuses les frontières du merveilleux et brouille les repères traditionnels du genre par des jeux d'hyperboles dénotatives insolites.

Les seules mentions spécifiquement concrètes sont celles de *L'Apprenti magicien* qui retrace la vente d'un cheval et le marchandage qui s'ensuit. Les cent pistoles demandées, source de l'escroquerie magique[159], qui correspondent à un prix cohérent, se transforment en cent une pistoles pour acheter le licol avec le cheval. Le nombre excédentaire empêche alors l'exécution du mauvais tour (le personnage restant attaché par le licol) et ajoute une péripétie supplémentaire au récit. Le jeu sur les chiffres permet ici de discréditer le modèle et faire basculer le texte à nouveau dans le merveilleux[160].

1.1.3.2. Hypertrophie quantitative

Cependant, en notifiant des sommes d'unités en apparence aussi précises que « cent » et « mille », le texte suggère davantage que la quantité dénombrée, diminuant en conséquence la portée pseudo-réaliste affectée. Les nombres évoquent un ensemble, une accumulation, une masse importante, mais ne sont pas proprement référentiels. L'emploi merveilleux de ces cardinaux semble également abolir leur valeur informationnelle et sémantique rigoureuse[161] pour ajouter du nombre au nombre et provoquer un effet d'abondance diffuse. Les « mille traits décochés après »[162] la biche au bois sont en effet aberrants et n'expriment que l'impression du personnage apeuré et le danger mortel auquel il a échappé, tout comme les « mille petits signes de la tête »[163]

---

[159] Le cheval est en réalité le héros métamorphosé et prêt à s'enfuir par une nouvelle transformation dès que la transaction aura eu lieu.

[160] Dans *Gracieuse et Percinet* les « deux cents tonneaux » (BGF 1, p. 152) que Grognon étale à la vue du roi pour le séduire par sa richesse deviennent « mille tonneaux » (BGF 1, p. 157) quelques pages plus loin, lorsque le roi craint de les perdre par la colère de la duchesse tombée de cheval. S'agit-il de la négligence du narrateur qui a oublié la première quantité, ou au contraire de l'ironie de celui-ci envers son personnage qui fantasme sur des biens potentiellement perdus et révèle l'intérêt et la vénalité qui gouverne ce mariage, augmentant et quadruplant l'or et les diamants promis en dot ? La variabilité des quantités pseudo-réalistes révèle bien l'amusement d'un narrateur qui se joue des codes référentiels et se situe davantage dans un monde enfantin où les unités de mesures sont versatiles et floues car soumises au caprice de l'énonciateur.

[161] Ils renvoient en effet très rarement à une exacte *réalité* (si l'on peut utiliser le terme dans un espace fictionnel, de surcroît merveilleux) ou à une référence.

[162] BGF 1, p. 712.

[163] BGF 1, p. 709.

effectués pour se faire comprendre de sa suivante ne sont qu'une expression exagérée de la difficulté de communication de la princesse devenue animal, mais ne peuvent en aucun cas être le comptage exhaustif des gestes hypothétiquement effectués. La connotation excessive est alors plus importante dans ses effets que la dénotation stricte, partant secondaire et nécessairement fausse.

Les nombres « cent » et « mille » n'expriment pas une quantité juste mais un degré supérieur qui figure l'amplification par leur simple utilisation. Ils sont des marqueurs hyperboliques du fabuleux, définitoires de l'intention merveilleuse. Ils expriment ainsi la mesure de la démesure féerique et favorisent l'emphase généralisée constitutive du récit. Le mot, le signe fait alors sens, un sens supplémentaire au réel : une surreprésentation exagérée de la profusion. A l'image de l'expression « mille et une nuits », les nombres ne sont pas purement descriptifs, mais expressifs et impriment une lecture subjective, coproduite par le destinataire qui y projette sa propre quantité mentale hypertrophiée. L'objectivité du nombre est balayée par son utilisation hyperbolique : « cent » n'est pas « cent » mais bien plus, il ne renvoie pas/plus à une « réalité objective »[164]. « Cent » et « mille » ne sont pas vides de sens ou même vidés de leur sens, mais au contraire doublement, multiplement remplis par une sur-sémantisation de la forme-sens qui convoque l'imaginaire et les repères culturels du lectorat actif.

1.1.3.3. Apparence et apparat

Les emplois des nombres hyperboliques sont ainsi très variés et concernent toutes les catégories du fabuleux. Ils participent en premier lieu du merveilleux décoratif où abondent les ornements plus extravagants les uns que les autres. La nature (dans *Le Nain jaune* les abords du palais de la fée sont composés d'« une vaste prairie, émaillée de mille fleurs différentes »[165], dans *Serpentin vert* la reine Discrète est conduite « au bois de la montagne » où « mille ruisseaux de fontaines qui coulaient doucement contribuaient à rafraîchir ce beau séjour »[166]), comme l'architecture (le roi magicien arrive dans un royaume où près du palais se trouvent « des bassins remplis

[164] Voir la synthèse de Sophie Saulnier au sujet de l'objectivité du nombre, *op. cit.*, p. 107 et 125.
[165] BGF 1, p. 556.
[166] BGF 1, p. 596-597.

d'une eau vive et claire, poussée dans les airs en cent figures différentes »[167], le prince découvre le palais de la Chatte blanche dont « les tours et les murs étaient bien éclairés de cent mille lampes, qui faisaient un effet merveilleux »[168]) ou les créations féeriques (le chien miniature offert par la Chatte blanche au prince « était de mille couleurs différentes »[169], la princesse Printanière est agressée par « plus de mille corbeaux, chouettes, corneilles, et autres oiseaux d'un sinistre augure »[170] et à son arrivée dans le palais de la fée « il retentit de mille sortes d'instruments de musique »[171] pour l'acclamer) sont volontiers organisées avec des éléments comptabilisés par séries de « cent » ou « mille » en des listes énumératives de leurs attributs remarquables. La plupart des expressions chiffrées relèvent de descriptions fantasmagoriques où la richesse s'étale ostensiblement par la quantité et la qualité des produits déployés. Le Roi des Mines d'Or pour faire montre de ses possessions,

> « […] avait fait arranger autour de la salle des festins mille tonneaux remplis d'or et de grands sacs de velours en broderie de perles, que l'on remplissait de pistoles, chacun en pouvait tenir cent mille, on les donnait indifféremment à ceux qui tendaient la main ; de sorte que cette petite cérémonie, qui n'était pas une des moins utiles et des moins agréables de la noce, y attira beaucoup de personnes qui étaient peu sensibles à tous les autres plaisirs. »[172]

La débauche des matières précieuses inscrit le personnage et ses libéralités dans un pays d'abondance qui souligne sa puissance et invite à l'émerveillement des étrangers. Le commentaire final nuance cependant la représentation simplement flatteuse en révélant la vénalité de certains convives. Le narrateur prolonge la critique d'une lecture superficielle de la splendeur et de l'excès dans le tableau qu'il dresse des hommages envoyés à l'héroïne :

> « Les adorations qu'on avait pour elle ravissaient la reine ; il n'y avait point de jour qu'on ne reçût à sa Cour sept ou huit mille sonnets, autant d'élégies, de madrigaux et de chansons, qui étaient envoyés par tous les poètes de l'univers. Toute Belle était l'unique objet de la prose et de la poésie des auteurs de son temps ; l'on ne faisait jamais de feux de joie qu'avec ces vers, qui pétillaient et brûlaient mieux qu'aucune sorte de bois. »[173]

---

[167] BGF 4, p. 514.
[168] BGF 1, p. 766.
[169] BGF 1, p. 765.
[170] BGF 1, p. 270.
[171] BGF 1, p. 272.
[172] BGF 1, p. 551.
[173] BGF 1, p. 543.

Si l'ouverture du passage soumet une vision élogieuse des signes de l'engouement généré par la princesse à travers l'affluence logorrhéique de textes apologétiques, la chute réoriente le propos dans une veine moqueuse, dégradant le support premièrement loué. La réception des poèmes, distinguée par une hyperbole quantitative hésitante, souligne davantage l'encombrement généré que la valeur accordée au témoignage d'estime.

Sauf exception, les mentions chiffrées sont donc généralement laudatives et prennent part au décorum euphorique dans lequel évolue le héros, élaborant un paradigme de l'admirable démesuré : tous ces éléments forment un écrin grandiose à l'extraordinaire héroïque. Dans *La Biche au bois*, le palais dans lequel la reine fait enfermer sa fille pour la protéger du mauvais sort qui lui a été jeté est édifié en fonction de son rang dans le but de lui être agréable ; sa prison est alors constituée de « marbre blanc et vert [de] planchers de diamants et d'émeraudes, qui formaient des fleurs, des oiseaux et mille choses agréables »[174]. Dans *L'Ile inaccessible*, l'arrivée au port du « grand roi » se fait « au bruit de cent trompettes »[175] et le prince Fortuné, rentrant de ses épreuves, est accueilli par le peuple qui « le suivait avec mille acclamations, dont le bruit parvint jusqu'au palais. »[176] Renommée, environnement, habitat, tout concourt à entourer le héros d'une aura glorifiante *ad hoc*, à la mesure de ses propres qualités. En effet, les protagonistes dépeints essentiellement par des traits supérieurs, sont également caractérisés par les termes « cent » et « mille » afin d'exalter leur prédominance actancielle et esthétique. Quelques exemples choisis dans *Le Pigeon et la colombe* : Constancio trouve dans la princesse « mille grâces nouvelles »[177], « sa beauté semblable au soleil qui brille de mille feux l'éblouit »[178] et même fermés, ses yeux « conservaient mille attraits »[179]. Ces expressions typiques participent d'une indéfinition topique dont la visée n'est pas la représentation juste, mais une évocation hyperbolique, justifiée et définie par et pour elle-même.

Les héros sont régulièrement affublés d'attributs démultipliés par centaines et milliers visant une description dithyrambique, mais dont le référentiel pourrait parfois tendre au grotesque ; quelques exemples variés : le prince Marcassin explique à sa

[174] BGF 1, p. 693.
[175] BGF 4, p. 606.
[176] BGF 1, p. 832.
[177] BGF 1, p. 859.
[178] BGF 1, p. 867.
[179] BGF 1, p. 871.

nouvelle épouse qu'une fée le doua de « mille qualités avantageuses »[180] ; quittant sa tenue de bergère, Fortunée est vêtue par la reine qui agrémente ses cheveux « de mille diamants »[181] ; les « cheveux blonds » de Zéphyr « formaient mille boucles qui lui tombaient négligemment sur les épaules »[182] et « cent plumes de différentes couleurs paraient » la tête de la princesse Désirée »[183]. Des plus fastueux aux plus hétéroclites et chargés, les ornements héroïques contribuent à définir le personnage principal en fonction d'une stylistique hyperbolique sur-marquée.

1.1.3.4. Calculs galants

Les nombres cardinaux hyperboliques appuient enfin la galanterie ambiante des textes qui mettent en scène des relations hypertrophiées où les protagonistes s'échangent de multiples faveurs et ressentent des émotions intenses. Les marques de sociabilité et d'affection sont ainsi toujours excessives et certaines expressions particulièrement fréquentes. Prenons l'échantillon du conte *Belle-Belle et le chevalier Fortuné* pour répertorier des exemples diversifiés mais symptomatiques de l'ensemble des itérations galantes : de retour d'une invasion, l'empereur Matapa est « reçu par l'impératrice et par la princesse sa fille avec mille témoignages de joie »[184] ; avant de partir en quête d'aventures pour gagner de l'argent, la seconde fille du seigneur ruiné « embrassa mille fois » son père et ses sœurs[185] ; sur le chemin, le cheval raconte à Fortuné les déboires d'« un homme qui [lui] faisait mille amitiés »[186] ; le chevalier rencontre ensuite un homme qui lui fait part des « mille maux » [187] qu'il peut causer grâce à son souffle puissant ; quand il arrive à la cour, la reine, charmée par Fortuné, lui pose « mille questions »[188] ; le chevalier reçoit « mille galanteries »[189] ; Floride rassure la reine, inquiète au sujet de ses attraits, par un compliment qui lui rappelle ses « mille rares qualités »[190] ; la reine, impressionnée par la victoire de Fortuné sur le monstre, lui

[180] BGF 1, p. 993.
[181] BGF 1, p. 484.
[182] BGF 1, p. 132.
[183] BGF 1, p. 719.
[184] BGF 1, p. 797.
[185] BGF 1, p. 799.
[186] BGF 1, p. 805.
[187] BGF 1, p. 808.
[188] BGF 1, p. 810.
[189] BGF 1, p. 812.
[190] BGF 1, p. 813.

fait « mille louanges »[191] ; après avoir réussi toutes ses épreuves, le chevalier retourne à la cour « agité de mille troubles différents »[192] ; face à l'indifférence du chevalier devant sa déclaration, la reine s'emporte et lui lance « mille menaces »[193] ; à leur arrivée aux noces de Belle-Belle, les deux sœurs lui témoignent leur affection par « mille signes d'amitié »[194]. Ainsi tout au long du récit, les interactions des personnages se réalisent par l'entremise de nombreux signes sociaux extravertis, affectés du cardinal « mille » qui amplifie le traitement de la civilité et de la séduction, soulignant l'artificialité du procédé et des rapports interpersonnels.

Une formule privilégiée relativement fréquente (en majorité chez Mme d'Aulnoy) affiche l'expression de la politesse en vigueur dans la plupart des contes[195]. Par un moyen généralisant, « faire mille caresses » revient à manifester sa sympathie, sa bienveillance et son amitié. La locution verbale neutralise et supplante le discours du personnage, qui est alors résumé dans ces trois mots.

Soutenus et rehaussés par des tournures figées qui affichent et consacrent les convenances d'un système relationnel artificiel, les termes « cent » et « mille » surenchérissent les codes et valeurs de l'apologie héroïque.

1.1.3.5. Additions et multiplications

Les cardinaux peuvent également être confortés et intensifiés par un phénomène de répétition ou de multiplication. Repris dans le même type de syntagmes ou en locution figée, la valeur des cardinaux est amplifiée et sur-sémantisée par les projections fantasmagoriques que le lecteur peut avoir dans son propre champ référentiel.

Ainsi à quelques lignes d'intervalle, la mère d'Ismène fait à sa fille « mille menaces » tandis que le prince Marcassin lui glisse à l'oreille « mille douceurs »[196] : les

---

[191] BGF 1, p. 821.
[192] BGF 1, p. 832.
[193] BGF 1, p. 834.
[194] BGF 1, p. 838.
[195] Les apparitions de l'expression « mille caresses » sont : 4 occurrences dans *La Biche au bois*, 2 dans *La Chatte blanche*, 1 dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, *La Princesse Carpillon*, *Le Mouton*, *Le Pigeon et la colombe*, *L'Oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy, 1 dans *Vert et Bleu* de Mlle de La Force, 1 dans *Ricdin-Ricdon* de Mlle Lhéritier, 1 dans *Les Chevaliers errants* de Mme d'Auneuil, 1 dans *Blanche Belle*, *Constance sous le nom de Constantin*, *La Reine de l'île des fleurs* du Chevalier de Mailly, 1 dans *L'Histoire de la princesse Aimonette* de l'abbé de Choisy, 1 dans *L'Histoire d'une jeune princesse* de Fénelon, 1 dans *Le Prince Michel* anonyme, 1 dans *Le Chat botté* de Perrault, 1 dans *Le Roi porc* et *Le Sauvage* de Mme de Murat.
[196] BGF 1, p. 314 et 315.

deux personnages tentent d'influencer la jeune fille, l'une par l'intimidation, l'autre par les flatteries, cherchant chacun le même but : lui faire épouser le prince monstrueux. Le parallélisme établi par la répétition des expressions de nature identique augmente la contrainte exercée envers la princesse qui n'a d'autre possibilité que d'accepter le chantage. Dans *La Belle au bois dormant*, les sept occurrences du chiffre « cent » sont incluses dans le groupe nominal « cent ans » qui répète méthodiquement au fil du texte la malédiction jetée à la princesse. La reprise du syntagme valide la formule magique qui se trouve renforcée à chaque nouvelle itération, créant un réseau écholalique, sorte de refrain ludique qui rappelle à l'auditoire la fatalité du destin de l'héroïne. La reproduction exacte de l'énoncé fait alors œuvre et preuve de vérité : la prononciation provoque et entérine la résolution inscrite dans le discours et le texte.

Dé/multipliés par un autre chiffre ou par eux-mêmes, « cent » et « mille » évoquent des quantités particulièrement importantes, visant essentiellement le grossissement exubérant et l'emphase décorative ou récréative. Les « quinze mille coffres, grands comme des muids, remplis d'or et de diamants »[197] qui surgissent de la noisette magique de Babiole offrant un échantillon de l'étalage des richesses topiques du conte mondain ou les « dix mille marches » que la Grenouille bienfaisante met un an à monter[198] sont autant d'expressions d'une démesure curieusement chiffrée. L'énumération des possessions ou des potentialités somptuaires des personnages confine à l'excentrique, voire au saugrenu par la précision du détail et l'insolite des critères. Pour réconforter la reine qui dit avoir perdu une « pantoufle de satin vert », le roi lui fait « quérir tous les cordonniers de son royaume, et lui apporta dix mille pantoufles de satin vert. »[199] Parmi les sept hommes aux capacités extraordinaires qui vont l'aider dans sa quête, Fortuné découvre Grugeon, attablé à manger « avidement, […] plus de soixante-mille pains de Gonesse »[200] : l'appétit démesuré marqué par la quantité fabuleuse classe immédiatement le personnage dans la catégorie des individus étranges et monstrueux.

Qu'il s'agisse donc de définir un apparat autant ostentatoire que magique avec des collections ornementales, telles les « deux cents serins de toutes couleurs dans des cages de filigrane d'or, garnies de pierreries »[201] offerts par le roi des Canaries pour

[197] BGF 1, p. 524.
[198] BGF 1, p. 672.
[199] BGF 1, p. 285.
[200] BGF 1, p. 808.
[201] BGF 3, p. 286-287.

demander la main de la princesse Fleurianne, ou d'illustrer les capacités supérieures du héros par l'introduction d'épreuves et d'obstacles vertigineux, à l'instar de la « grande forêt, percée de cent mille allées différentes »[202] dans laquelle il est certain de se perdre, « cent » et « mille » multipliés par un autre chiffre contribuent à la stylistique de l'hyperbole par des effets de quantité augmentée. Ils ne renvoient pas davantage qu'à l'unité à une réalité tangible, mais définissent et certifient par la (sur)abondance de biens les facilités magiques et contribuent à la profusion merveilleuse généralisée.

Certaines expressions confinent à l'absurde et relèvent principalement du jeu de mots tel Furibon demandant au prince Lutin « cent mille mille mille millions de pistoles » pour laisser en paix la princesse qu'il poursuit de ses assiduités. La somme volontairement surévaluée pour contrecarrer le prince Lutin est ensuite reprise par le prince qui avoue que « l'on serait trop longtemps à compter cent mille mille mille millions de pistoles » et qu'il préfère remplir des « chambres pleines »[203] avec de l'or pour aller plus vite. Le personnage dénonce lui-même l'extravagance et l'aberration du montant demandé qui n'a d'autre fin que de proposer sur le plan diégétique une exigence impossible et sur le plan stylistique un effet phonétique et lexical ludique.

Quand « cent » et « mille » sont des multiplicateurs auxquels est adjoint le terme « fois » permettant un dénombrement vainement rigoureux, le résultat ne donne pas un produit mathématique, mais renvoie à nouveau à un effet de majoration hypertrophiée. Distance, temps, émotions, tout est potentiellement qualifiable pour en indiquer l'excès. Ainsi dans *Sans Parangon*, le prince emprunte une périphrase déclamatoire du *pathos* traditionnel : il « aurait mille fois mieux aimé mourir, que d'avoir déplu à sa princesse. »[204] Dans les comparaisons superlatives suivantes : le prince « aborda cette charmante princesse, qu'il trouva d'une beauté cent fois au-dessus de celle qu'il lui avait crue »[205] et « Il est cent fois mieux fait »[206], l'élévation de la beauté des personnages au-dessus de leurs représentations discursives ou picturales évoque une pratique laudative conventionnelle du romanesque que les cardinaux hyperboliques appuient par l'exacerbation comptable. Le Chevalier de Mailly met en scène dans *L'Ile inaccessible* un éloge réflexif construit à partir de la répétition de la même formule : « le roi trouva la princesse cent fois plus belle que son portrait, et la princesse trouva le

[202] BGF 2, p. 522.
[203] BGF 1, p. 254.
[204] BGF 4, p. 711.
[205] BGF 4, p. 518.
[206] BGF 1, p. 714.

roi cent fois au-dessus de tout ce qu'elle en avait cru »[207]. Le compliment réciproque redouble la galanterie des héros alors unis de façon symétrique et concordante.

Dernière construction réduplicative usitée dans les contes, « cent » et « mille » sont susceptibles d'être coordonnés à eux-mêmes dans des locutions de type : « cent et cent » et « mille et mille », lesquelles peuvent comporter un ou deux noms communs déterminé ou factorisé. Dans des structures telles que « avec mille sauts et mille cabrioles »[208], « mes yeux te l'ont demandé mille et mille fois »[209], « lui fit mille et mille amitiés »[210], « lui fit mille et mille protestations »[211], « qu'après mille et mille surprenantes actions qui se firent de part et d'autre, la place fut enfin forcée à capituler, et se rendit au vainqueur »[212] ou « Il vous faut, ajouta Marcassin, une toilette pleine de mille bagatelles et de mille choses inutiles »[213] la combinaison des termes affiche le caractère sur-sémantisé ou plutôt dé-sémantisé de locutions devenues simples synonymes de *beaucoup*, dont le dernier exemple montre combien ils sont non référentiels et redondants.

Avec seulement quelques apparitions ponctuelles dans les contes, ces expressions redoublées, peu significatives statistiquement mais symptomatiques d'une pratique globale d'amplification effrénée et de plus-value sémiotique, ne renvoient évidemment pas aux sommes *deux cents* ou *deux mille*, il ne s'agit pas de réaliser une addition par la conjonction de coordination « et », mais d'évoquer davantage que le nombre par la multiplication implicite et surtout de créer des accumulations quantitatives indéfinies et non référentielles, un pullulement, un encombrement de l'objet désigné par le concept chiffré.

Plus les textes sont d'inspiration précieuse et galante ou s'inscrivent dans un merveilleux exalté, plus les mentions chiffrées avec « cent » et « mille » sont nombreuses. Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier mais aussi Perrault dans *Griselidis* utilisent abondamment ces termes, alors que la plupart des autres contes de Perrault, Fénelon et les derniers textes de Mme de Murat et de Mme d'Auneuil y ont beaucoup moins recours.

---

[207] BGF 4, p. 606.
[208] BGF 1, p. 287.
[209] BGF 1, p. 417.
[210] BGF 4, p. 692 et 704.
[211] BGF 4, p. 706.
[212] BGF 4, p. 726.
[213] BGF 1, p. 988.

Qu'ils contribuent à des dénombrements pseudo-objectifs ou des hypertrophies descriptives, les cardinaux « cent » et « mille » signalent systématiquement un effet de quantité et d'abondance plutôt qu'une somme rigoureuse et référentielle. Employés dans des groupes nominaux variés ou dans des expressions quasi lexicalisées par leur fréquence élevée, ces termes désignent bien davantage que leur dénotation mathématique et étendent les acceptions du nom commun déterminé par leur propriété hyperbolique révélée en contexte. C'est en effet dans la chaîne de signifiants marquée par une exagération stylistique généralisée que ces chiffres prennent tout leur sur-sens. Eléments (con)textuels merveilleux, ils ajoutent de l'extravagance, du gigantisme et du spectaculaire au fabuleux. L'ostentation luxueuse ou divertissante ainsi étendue à tous les éléments narratifs des contes s'attache à susciter un effet d'abondance où la précision apportée est superflue mais dont le signe est plus important que le sens : « cent » et « mille » sont des nombres à la valeur hypertrophiée et non *stricto sensu* qui projettent plus qu'ils ne réfèrent.

Participant au foisonnement lexical emphatique, les cardinaux ajoutent du nombre aux mots dans une logorrhée conventionnelle. De façon plus originale, l'exubérance verbale des contes se distingue par des créations et des dérivations variées qui se démultiplient et se font écho dans des réseaux renouvelés et divertissants d'un vocabulaire luxuriant.

1.2. Les néologismes[214]

Le cadre merveilleux des contes est particulièrement propice à l'inventivité narrative et lexicale. De nouveaux éléments diégétiques nécessitent en effet de nouveaux mots pour en rendre parfaitement compte. Cependant les néologismes de notre corpus renvoient davantage à des nuances lexicales décoratives et ludiques qu'à de réelles créations fantasmagoriques. Mme d'Aulnoy est l'auteur le plus prolixe dans ce domaine, délaissé ou peu utilisé par l'ensemble des autres conteurs.

Dans la perspective qui est la nôtre de définir une pratique stylistique hyperbolique propre à un corpus délimité dans le temps et la forme, nous nous

[214] Sur la néologie voir Jean Pruvost, *Les néologismes*, Paris, PUF, 2012 (2e éd.) ; Jean-François Sablayrolles, *L'innovation lexicale*, Paris, Champion, 2003. Sur les néologismes au XVIIe siècle voir Isabelle Landy-Houillon, « Archaïsmes et néologismes : la réconciliation des Anciens et des Modernes ? », *D'un siècle à l'autre, Anciens et Modernes*, actes du XVIe colloque du C.M.R 17, janvier 1986.

attacherons à analyser les principes de composition des néologismes et les effets que leur utilisation débridée entraîne dans la rhétorique merveilleuse. Si nous reconnaissons les apports critiques évidents de Nadine Jasmin qui, forte d'un relevé méthodique comparatif de certains néologismes des contes de Mme d'Aulnoy et des fables de La Fontaine, inscrit la conteuse dans une filiation directe et concurrente, l'hypothèse intertextuelle défendue parfois avec quelques contorsions avouées[215] nous semble être, certes pertinente, mais secondaire dans le principe de développement lexical de ces textes foisonnants. L'intérêt majeur ne nous paraît pas tant d'identifier de façon incontestable telle ou telle référence que d'apprécier la globalité esthétique et le fonctionnement d'un système original.

L'essentiel des néologismes proposés par Mme d'Aulnoy dans ses contes s'inscrit dans le contexte d'un vocabulaire animalier étendu. La conteuse développe en effet systématiquement des inventions adéquates pour chaque catégorie et propose des déclinaisons lexicales établissant une véritable terminologie animale *ad hoc*.

1.2.1. Les adjectifs

Les néologismes les plus fréquents sont de forme adjectivale et permettent de désigner et de répertorier les personnages dans une catégorie animalière. Qu'il s'agisse de groupes entiers originellement racés (tels un « attelage souriquois »[216], une « famille ratonnienne »[217], ou la « gente singenotte »[218]), d'êtres féeriques particuliers (la demi-fée grenouille reprenant « ses esprits grenouilliques »[219]) ou d'individus nouvellement métamorphosés (la Chatte blanche évoque sa « chatonique figure »[220], et le Prince Marcassin « sa figure marcassine »[221]), les épithètes transmettent à leur possesseur des qualités bestiales qui renouvellent avec pittoresque et exotisme les attributs attendus.

La dérivation néologique par suffixation utilise trois principaux affixes : *-ique*, *-ine* et *-onne* qui apportent une première caractérisation d'ordre physique augmentée

[215] Nadine Jasmin reconnaît en effet une tendance à l'« approximation » et une « souplesse » dans les emprunts lafontainiens, qu'elle justifie par « le choix d'un mode allusif » qui facilite indubitablement une interprétation élargie, *op. cit.*, p. 181-182.
[216] BGF 1, p. 218.
[217] BGF 1, p. 218.
[218] BGF 1, p. 519.
[219] BGF 1, p. 667.
[220] BGF 1, p. 789.
[221] BGF 1, p. 969.

d'une spécification comportementale. Les constructions néologiques adjectivales témoignent principalement de l'appartenance à une espèce animale et proposent un vocabulaire pseudo-scientifique opportun(iste). Chaque catégorie est ainsi identifiée et affublée d'une épithète définitoire : ainsi le roi Magot appartient à « l'empire magotique »[222], Constancio s'exprime en « langage pigeonnique »[223] et « la flotte chatonique » s'oppose à la « gent ratonnienne »[224] dans un combat inter-espèces, parodie de bataille navale épique. L'adaptation ludique d'une nomenclature faussement savante au milieu de bateaux faits de « grands morceaux de liège » ou de « plusieurs coques d'œufs »[225] conduits par des chats et des rats situe la scène dans un comique carnavalesque presque rabelaisien. Le contraste entre la pompe des termes et leur référentiel grotesque trouve son apogée dans la conclusion de l'affrontement lorsque « Minagrobis, amiral de la flotte chatonique, réduisit la gent ratonnienne dans le dernier désespoir » et « mangea à belles dents le général »[226]. Mme d'Aulnoy propose ainsi des séries de termes faussement normatifs parmi lesquels se mélangent mots véritables, à l'image de la « gent volatile »[227] et fantaisie personnelle, telle que « le cortège singenois »[228] dans un inventaire merveilleux concurrençant la taxinomie officielle. L'emploi de « chatonique »[229] à la place de « félin », de « marcassinique »[230] ou « cochonnique »[231] à la place de « porcin », de « moutonne »[232] à la place d' « ovin », ou de « pigeonnique »[233] à la place de « colombin », loin d'être une description objective de zoologie, situe immédiatement le récit dans un univers merveilleux et favorise le comique verbal par les sonorités cocasses répétées[234].

---

[222] BGF 1, p. 512.
[223] BGF 1, p. 885.
[224] BGF 1, p. 771.
[225] BGF 1, p. 771.
[226] BGF 1, p. 771.
[227] BGF 1, p. 513.
[228] BGF 1, p. 247.
[229] BGF 1, p. 771 et 789.
[230] BGF 1, p. 975.
[231] Mme de Murat propose dans *Le Roi porc* l'adjectif « cochon(n)ique » en épithète des noms « figure » et « aliments », BGF 3, p. 206 et 213, avec une variation orthographique (un -*n* pour le premier et deux pour le second) ; l'instabilité scripturale pouvant éventuellement justifier d'un manque de pratique du néologisme ; l'erreur typographique éditoriale (originelle ou moderne) n'est cependant pas à exclure totalement.
[232] BGF 1, p. 413.
[233] BGF 1, p. 885.
[234] Dans son analyse du vocabulaire des contes de Mme d'Aulnoy, Philippe Hourcade montre que la conteuse connaît pourtant bon nombre de lexèmes adéquats, en particulier dans le domaine animalier et surtout équestre. Le choix d'une néologie imagée semble donc attester sa volonté d'intégrer à ses récits un certain humour et une saveur particulièrement colorée. Voir Philippe Hourcade, « Mots et choses dans les contes de Madame d'Aulnoy », *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte*

Les quelques autres adjectifs participent d'une création verbale frénétique, évoquant à la fois l'exubérance merveilleuse et un échantillonnage concret dans un assemblage hétéroclite truculent. Les héros du *Rameau d'or* une fois transformés en grillon et sauterelle croisent sur leur chemin deux souris qui cherchent l'arbre magique. La conversation entre les différents animaux permet de découvrir qu'il s'agit également d'humains métamorphosés de noble origine ; cependant l'incongruité du titre d'« Altesse sourissonne »[235] au milieu d'un échange plutôt familier (tutoiement, exclamation, phrases courtes, vocabulaire simple) crée une discordance impertinente entre la fonction et son titulaire, source d'un comique irrévérencieux. Le procédé est réitéré dans *La Chatte blanche* et *Babiole* qui annoncent respectivement une « Miaularde Majesté »[236] et des « demoiselles guenuchonnes »[237]. La solennité excessive de l'intitulation attribuée à des animaux sauvages ou de compagnie détourne, dégrade et ridiculise le statut aristocrate originel.

Un cas particulier évoque essentiellement le merveilleux extraordinaire dans *Le Nain jaune*. Afin de le convaincre de l'épouser, la fée qui a enlevé le héros se fait passer pour une nymphe mais est démasquée par une particularité physique que sa transformation n'a pu cacher :

> « Pendant qu'elle feignait de prendre beaucoup de part à l'affliction du roi, il aperçut les pieds de la nymphe, qui étaient semblables à ceux d'un griffon, c'était toujours à cela qu'on reconnaissait la fée dans ses différentes métamorphoses ; car à l'égard de ce *griffonnage*, elle ne pouvait le changer. »[238]

Le néologisme devient alors le support d'une explication magique éclairante pour le lecteur.

Si la majorité des adjectifs créés concourent à l'émergence d'une atmosphère ludique et comique, certaines tournures sont plus ambiguës et apportent des nuances plus complexes à l'écriture féerique allègre. Les expressions « à la moutonne »[239], « à la pigeonne »[240] et « à la marcassine »[241] révèlent en effet l'attitude particulière de

---

merveilleux du Classicisme aux Lumières, Anne Defrance et Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2007, p. 331-344.

[235] BGF 1, p. 330.

[236] BGF 1, p. 760.

[237] BGF 1, p. 520.

[238] BGF 1, p. 554. Nos italiques.

[239] BGF 1, p. 413. Terme qui n'est pas un néologisme pur, mais dont l'utilisation impropre nous permet de l'inclure dans cette étude.

[240] BGF 1, p. 883.

[241] BGF 1, p. 990.

personnages qui, pris entre deux espèces[242], tentent d'agir selon les règles galantes qu'ils maîtrisent et celles que leur forme impose. La distorsion entre la volonté humaine et la concrétisation bestiale de ces princes moins charmants surprend, voire effraie interlocutrices et lecteurs qui décèlent un érotisme ou une violence implicites potentiellement subversifs et dangereux.

1.2.2. Les substantifs

Les substantifs inventés par Mme d'Aulnoy prolongent et accentuent la créativité excentrique de la conteuse. Les lexèmes créés débordent le sémantisme de surface des termes référentiels et renvoient à des concepts nouveaux sollicitant activement l'imaginaire lectorial.

En premier lieu les noms communs désignent des groupes ethniques, peuplades merveilleuses rencontrées par les héros au cours de leur quête ou les lieux qui les rassemblent. Ainsi dans *Babiole*, « les Magotins »[243] vivent en « Magotie »,[244] et le « roi Magot » est « le premier magotin »,[245] venu demander en mariage la princesse Babiole. La princesse elle-même, une fois libérée de son sort, fonde un nouveau royaume à son nom : la « Babiolie »[246]. Dans *Serpentin vert* les « pagodes »[247], ou « pagodines »[248] réfèrent à « la gente pagodine »[249] qui accueille la princesse dans le royaume de « Pagodie »[250]. Mme d'Aulnoy utilise les suffixes traditionnels et adéquats (*-in/e* ou *-ie*) pour former des toponymes, brouillant les frontières du merveilleux qui présente alors des lieux en cohérence interne mais dont les sonorités exotiques associées à une construction lexicale pseudo-scientifique permettent au lecteur d'envisager ces contrées lointaines. Enfin dans *L'Oranger et l'abeille*, Mme d'Aulnoy développe avec pétulance tout un ensemble lexical autour de la figure de l'ogre et de son habitat. Les différents âges des personnages sont présentés selon plusieurs suffixes à connotation

[242] Il s'agit d'humains métamorphosés en animaux par la volonté de fées punitives qui essaient d'intégrer au mieux leur nouvelle enveloppe corporelle et les us et coutumes y attenant.
[243] BGF 1, p. 518.
[244] BGF 1, p. 513.
[245] BGF 1, p. 516.
[246] BGF 1, p. 526.
[247] BGF 1, p. 581. Le dictionnaire de Furetière explique qu'il s'agit de « petites idoles de porcelaine qui viennent de Chine ». L'emploi personnifié et surtout le changement de genre par suffixation nous invitent à l'analyser à la marge comme une création verbale.
[248] BGF 1, p. 583.
[249] BGF 1, p. 585.
[250] BGF 1, p. 604.

hypocoristique : « notre ogrelet »[251], « une ogrelette »[252] « des ogrichons »[253], « cinq ogrichonneaux »[254] déroulant une hiérarchie éloquente et cocasse, qui répond aux insolites « jargon d'Ogrelie »[255] et « coutume en Ogrichonnie »[256]. La prolixité et la variété verbales de la conteuse soulignent sa volonté de renouveler avec jubilation les moyens expressifs du merveilleux, dont la (sur)abondance révèle parfois la désinvolture : il est possible qu'elle ait négligé en cours de rédaction l'enchaînement des termes comme pourrait le suggérer l'unique fréquence de l'« Ogrichonnie » qui semble surgir par imitation contextuelle des « ogrichonneaux », eux-mêmes élément singulier dans la liste des treize « ogrichons » du texte. Inattention ou hardiesse supplémentaire, ces vocables démontrent la virtuosité et la célébration lexicales élaborées par la conteuse.

Les autres dénominations substantivées représentent des concepts[257] complets tels le « miaulage désespéré »[258] des chats qui accueillent le retour du prince auprès de la Chatte blanche dont le suffixe, marqueur d'une collection, évoque le concert polyphonique alors orchestré que le simple *miaulement* ne peut résumer, ou la « doguinerie »[259] qui précise le résultat du prodige et l'envahissement soudain que sont les trois chiots substitués aux enfants, découverts par la reine Blondine sur son lit. Enfin le prince est sidéré par « tant de chatonnerie »[260] qui accompagne la Chatte blanche (chats venus du monde entier pour faire cortège à la princesse, qui sur des bateaux, qui sur des chariots). L'affixe *-erie* désigne donc étymologiquement et dans les contes autant la qualité que la collection et représente ici la profusion animale qui émerveille les protagonistes.

La substantivation néologique proposée par Mme d'Aulnoy est créatrice de nouvelles catégories, de nouvelles représentations particulièrement imagées qui dépassent les limites imposées par un sémantisme rigoureux, déréglant le système grammatical conventionnel pour en insinuer un nouveau, fondé sur l'euphorie créatrice et le partage d'un imaginaire référentiel.

---

[251] BGF 1, p. 336.
[252] BGF 1, p. 348.
[253] BGF 1, p. 336.
[254] BGF 1, p. 346.
[255] BGF 1, p. 338-339.
[256] BGF 1, p. 347.
[257] Hors du registre animalier, l'auteur propose une création, le « zinzolinage » dérivé de la matière « zinzolin » qui évoque, au-delà du tissu, le mépris du donateur envers la princesse, BGF 1, p. 578.
[258] BGF 1, p. 771.
[259] BGF 1, p. 904.
[260] BGF 1, p. 762.

1.2.3. Les verbes

De façon plus rare quelques verbes sont créés, qui s'intègrent généralement dans les descriptions de métamorphoses et marquent le passage d'un état à un autre des protagonistes, soulignant l'adoption d'un nouveau mode de vie complet à travers la transfiguration merveilleuse animalière ou humaine[261].

La production de verbes s'établit par formation parasynthétique, avec une suffixation indiquant la classe grammaticale (marque de verbes du premier groupe, traditionnellement utilisés pour la formation de néologismes) et surtout une préfixation apportant un complément sémantique majeur. Mme d'Aulnoy crée sept verbes[262], dont quatre à valeur d'antonyme par l'affixe *dé-* qui insistent sur la fin de la métamorphose et le futur changement d'état (le plus souvent souhaité ou espéré comme l'indique la conjugaison au futur). Les néologismes verbaux sont employés par les protagonistes eux-mêmes pour exposer leur condition ou par les opérateurs de la magie pour affirmer ou confirmer un oracle.

Dès sa transformation en grillon, le prince Sans-Pair escompte redevenir humain en trouvant l'arbre magique et déclare « peut-être que je m'y dégrillonnerai »[263]. La princesse Laideronnette à qui la fée Protectrice vient de promettre un avenir heureux, affirme ne pouvoir l'envisager réellement « jusqu'à ce que Serpentin soit déserpentiné »[264]. Au prince Marcassin qui désespère de trouver l'amour et de quitter sa forme porcine, une fée révèle qu'il sera bientôt « démarcassiné »[265], mais lorsqu'il ne peut plus revêtir sa peau de sanglier, il craint d'être à nouveau victime de « la fée qui

---

[261] Un seul verbe employé au participe présent n'appartient pas au domaine animalier, il est utilisé par la fée Carabosse dans une formule magique « Je doue cette petite créature/De guignon guignonnant,/Jusqu'à l'âge de vingt ans. », BGF 1, p. 266. La réduplication des sonorités gutturales et nasales associées au néologisme apporte une nuance comique à la prophétie qui n'annonce rien de dramatique si ce n'est d'avoir de la malchance.

[262] L'exceptionnalité fréquentielle, si elle est peu représentative de l'ensemble du lexique des contes, est néanmoins symptomatique d'un parti-pris créatif avéré et pour le moins original. Elle est suffisamment saillante par son inventivité et est complétée par l'ensemble du réseau isotopique néologique pour être repérable. Vincent Verselle, à propos de la récurrence de diminutifs dans *L'Oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy, rappelle qu' « il n'est pas tellement important qu'un aspect de la parole, comme l'emploi de diminutifs, se manifeste fréquemment ou non, ou encore de façon systématique ; il importe en revanche qu'il soit le support d'un signifié de connotation qui, s'il est véhiculé de façon redondante par d'autres aspects, puisse contribuer à l'émergence de l'isotopie connotative garante d'une certaine cohésion sémantique. » Voir Vincent Verselle, « Le dire qui décrit : paroles d'ogres », *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 353.

[263] BGF 1, p. 329.

[264] BGF 1, p. 595.

[265] BGF 1, p. 994.

l'avait si bien marcassiné »[266]. La fée qui doue Léandre, l'enjoint d'être un « lutin lutinant »[267], lui-même « se délutinant »[268] pour être visible aux yeux de ceux qu'il a aidés. Les protagonistes projettent donc une forte attente libératoire dans le mot qui cristallise leurs désirs comme leurs peurs alors que les fées développent une sémantique plus généreuse. Enfin, quand le narrateur de *La Biche au bois* annonce que « L'heure de se débichonner étant arrivée »[269] la princesse Désirée reprend sa forme humaine, le lecteur peut avoir l'impression qu'il s'agit simplement pour l'héroïne de quitter des vêtements pour en prendre de nouveaux. La narration anticipe (oublie ?) d'ailleurs le principe de la métamorphose lors de l'arrivée de la princesse qui « Dès qu'elle fut dans sa chambre […] se jeta sur le lit » attitude anthropomorphique relevant davantage de la forme humaine qu'animale. « dégrillonner », « débichonner », « délutiner », « déserpentiner » ou « démarcassiner » sont ainsi des synonymes (im)pertinents et totalement ancrés de l'hyperonyme *démétamorphoser*.

Ces nouveaux verbes qui jouent sur les mots et leurs sens apportent un sur-sémantisme explicite aux expériences merveilleuses des personnages et contribuent au foisonnement pittoresque du vocabulaire.

Inscription certes[270], subversion peut-être[271], mais avant tout plaisir de création verbale[272] et de connivence lectoriale ludique, l'élaboration néologique des contes, si anecdotique par la statistique, crée un effet de surprise dans l'énonciation et relance l'intérêt du lecteur. En excédant la/les norme(s), elle fait de nouvelles propositions à l'imaginaire. La création lexicale participe ainsi d'une intertextualité large (de la tradition littéraire ancestrale jusqu'à leurs contemporains), mais toujours en référence avec un concret piquant qui donne de la profondeur et apporte un comique désacralisant particulièrement savoureux.

---

[266] BGF 1, p. 995.
[267] BGF 1, p. 229.
[268] BGF 1, p. 233.
[269] BGF 1, p. 712.
[270] Plutôt lorgnade appuyée et amusée que légitimation soumise de Mme d'Aulnoy à un auteur connu et reconnu, dont la référence partagée avec le lecteur enrichit le texte d'un niveau herméneutique supplémentaire. Nadine Jasmin développe en effet l'idée que les néologismes de Mme d'Aulnoy motivent son inscription sous l'autorité des textes de La Fontaine, *op. cit.*, p. 181. L'ampleur de la création lexicale de Mme d'Aulnoy est suffisante pour démontrer l'inefficacité d'une affiliation à un magistère particulier.
[271] Anne Defrance propose une lecture similaire de l'autorité de La Fontaine, mais par le biais de la subversion parodique, *Les Contes et les nouvelles de Madame d'Aulnoy. L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998, p. 87-88.
[272] Nadine Jasmin effleure cette perspective quand elle évoque l'entrecroisement des voix de Mme d'Aulnoy, La Fontaine et Perrault qui « se répondent, s'entrelacent en un subtile tissage, pour le plus grand plaisir du lecteur appelé à s'enchanter de ces variations intertextuelles ». Nadine Jasmin, *ibid.*, p. 182.

Redoublant la création pure, les conteurs systématisent le principe de dérivation lexicale pour constituer de véritables réseaux de termes qui se démultiplient sous toutes leurs formes possibles pour construire des paradigmes grammatico-thématiques.

1.3. Dérivations[273] et isotopies[274]

Dans des unités allant de la simple phrase au texte complet en passant par le paragraphe ou la page, les auteurs déclinent des mots en séries sur le principe du polyptote[275]. Flexions de genres, de nombres, de personnes ou de natures, tous les moyens de transformations morpho-syntaxiques sont utilisés et combinés pour offrir un maximum de variations. Quelques exemples du niveau microscopique à la vision étendue du texte nous permettront de mettre au jour les principes de composition mobile et resserrée d'un vocabulaire diversifié érigé en principe créateur[276].

1.3.1. Répétitions et variations simples

De façon anecdotique, irrégulière et surprenante, des phrases intègrent des répétitions de termes de proximité morphologique, jouant sur le décalage de quelques morphèmes lexicaux et sémantiques.

L'irruption de néologismes au sein d'une phrase peut être préparée par la présence d'un terme de même radical qui annonce et facilite l'intégration du nouveau mot. Ainsi lorsque la fée métamorphose Léandre en lutin, ses paroles exécutives ordonnent un nouveau mode de vie propre au nouvel état : « Soyez lutin aimé, soyez

---

[273] Une étude systématique élargie des dérivations et isotopies par thématique dans les contes est à poursuivre, nous nous bornerons ici à définir et décrire le procédé à travers quelques exemples symptomatiques, tant le domaine est étendu et les thèmes variés.

[274] Pour un historique des définitions de l'isotopie, voir François Rastier, « Le développement du concept d'isotopie », *Actes sémiotiques, Documents*, volume III, 29, 1981 ; François Rastier, « Systématique des isotopies », *Essais de sémiotique poétique avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*, Algirdas Julien Greimas et *al.*, Paris, Larousse, 1972 ; Jean-Michel Monnier, « "Champ de variance" et structuration lexico-sémantique en poésie, (Sur le chemin des pierres de Supervielle.) », Presses Universitaires de Franche-Comté, Collection « Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1992.

[275] Selon la définition de Fontanier, le polyptote « consiste à employer dans la même phrase ou période, plusieurs formes accidentelles d'un même mot, c'est-à-dire, plusieurs de ces formes que l'on distingue en grammaire par les noms de *cas*, de *genres*, de *nombres*, de *personnes*, de *temps* et de *modes*. » Fontanier, *Les figures du discours*, Gérard Genette (intro.), Paris, Flammarion, 1977.

[276] Nous avons choisi de regrouper l'étude de ces deux principes d'agencement lexicaux en essayant d'établir une progression par type de récurrence, car les enchevêtrements mis en scène dans les contes ne permettent pas un découpage plus segmentant qui serait artificiel et redondant et ferait disparaître la complexité brillante de l'insertion lexicale.

lutin aimable, soyez lutin lutinant »[277]. Dans *La Belle aux cheveux d'or*, le petit chien qui est le principal adjuvant du héros fait preuve d'un bon sens et d'un soutien à toute épreuve tout au long du récit. L'agitation de l'animal, destinée à réveiller son maître qui doit reprendre sa route vers l'épreuve imposée par la princesse, est mise en scène avec humour et originalité : « Cabriole voyant le jour, cabriola tant qu'il l'éveilla »[278]. Le patronyme devient verbe et prend en charge les caractéristiques spécifiques du chien. La dérivation créative projette des représentations imagées que le lecteur est amené à compléter par ses propres fantaisies. Dans *Babiole* l'ambassadeur du roi Magot qui retrouve la princesse enfuie est présenté dans le cadre d'une invasion soudaine avec sa troupe qui change alors de nom (personnages jusque-là appelés « magots », « magotins » ou « singes ») pour prendre par contamination celle du chef et créer un effet de masse impressionnant, de réduplication du personnage porteur du malheur et de ses sbires qui l'imitent comme autant d'autres messagers de mauvais augures. Le narrateur prend alors part au découragement de l'héroïne et s'exclame : « Hélas ! hélas ! c'était l'ambassadeur Mirlifiche, avec tous ses mirlifichons »[279]. Le foisonnement verbal à l'œuvre dans les néologismes offre donc des situations fantaisistes, générées par la forme des mots et leur sémantique excentrique.

De façon sporadique mais répandue, des éléments épars avancent des dérivations ramassées de quelques termes redondants ou explicatifs. Perrault, dont la brièveté des textes fait ressortir d'autant plus les répétitions quelles qu'elles soient, expose notamment les liens familiaux à travers des reprises de qualités. L'ouverture du *Petit Poucet* ne présente pas un couple de bûcherons, ni une famille pauvre, campagnarde, affamée…, mais « un bûcheron et une bûcheronne »[280], redondance apparemment inutile qui vaut pour le jeu sonore autant que pour la répartition sexuée ; la suite du texte souligne la préférence maternelle liée à la distinction de naissance : la mère aime davantage Pierrot car « il était un peu rousseau, et qu'elle était un peu rousse »[281], signe d'une identité et d'une filiation intensifiées. Le récit montre ensuite deux dérivations de verbes pour lesquelles la répétition offre une critique des personnages, ou morale : « cette joie dura tant que les dix écus durèrent »[282], ou comique : « Le bûcheron

[277] BGF 1, p. 229.
[278] BGF 1, p. 181.
[279] BGF 1, p. 518.
[280] BGF 4, p. 241.
[281] BGF 4, p. 242.
[282] BGF 4, p. 243.

s'impatienta à la fin, car elle redit plus de vingt fois qu'ils s'en repentiraient et qu'elle l'avait bien dit », repris encore une fois par le narrateur : « le bûcheron […] était de l'humeur de beaucoup d'autres gens, qui aiment fort les femmes qui disent bien, mais qui trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit »[283]. La répétition du verbe « dire » dans des expressions similaires qui en redoublent le sens souligne alors le caquetage féminin et la pique misogyne. Autre exemple de type explicatif, l'héroïne Cendrillon est ainsi nommée à cause du rejet qu'elle subit au sein de la famille et de son refuge auprès des cendres de la cheminée. La narration établit alors une véritable étymologie dénominative qui détaille les variations apportées aux désignations de la jeune fille, des plus viles telles « Cucendron » aux plus euphémiques, comme celle qui lui est définitivement attribuée, « Cendrillon »[284].

Sur quelques lignes, en quelques mots, les contes développent des familles de mots en répétitions généralement explétives qui signent des intentions innovantes et fertiles. La prolixité verbale déborde le plus souvent le cadre de la phrase et s'étend sur des paragraphes entiers, combinant homologies morphologiques et sémantiques.

1.3.2. Déclinaisons étendues[285]

L'élaboration des néologismes dépend d'une création débridée qui, si elle offre peu d'occurrences dans l'absolu, les concentre parfois à l'intérieur d'un même texte, procédant par déclinaison paronymique et offrant sur quelques lignes ou quelques pages une répétition des mêmes sonorités. Tous les contes[286] présentent également de façon systématique de très nombreuses séries de mots qui jouent sur les radicaux et les dérivations morphologiques ou agencent des listes thématiques, voire synonymiques.

Qu'ils s'agissent de créer autour d'un personnage un réseau isotope à partir de son nom, comme dans *La Grenouille bienfaisante* qui rapporte 48 occurrences de la

[283] BGF 4, p. 243.
[284] BGF 4, p. 224.
[285] Nous présentons quelques exemples-types afin de démontrer le procédé de composition extensif du vocabulaire, marque d'une hyperbole lexicale inventive, et ses effets dans le récit. Si nous ne faisons pas ici le recensement complet des isotopies des contes (impossibles à présenter en totalité dans ce volume) nous suggérons les grandes lignes d'un tel travail qui reste à faire et permettrait d'affirmer les traits de préciosité, romanesque, médiévisme, *etc*., souvent évoqués dans les études critiques ; nous nous attachons donc ici simplement à en définir le principe générateur.
[286] Des variations sont évidemment remarquables entre la prolixité verbale des textes de Mme d'Aulnoy, Mme de Murat ou du Chevalier de Mailly, (mais aussi certaines séries typiques chez Perrault), et la sécheresse didactique des textes de Fénelon. Nous envisageons le phénomène comme majoritaire dans le corpus complet et particulièrement représentatif du style hyperbolique des contes.

famille de « grenouille », avec les variations : « grenouille(s) »[287], « grenouillette(s) »[288] et « grenouilliques »[289], dont les deux premiers termes peuvent prendre une majuscule (nouvelle variation grammaticale et sémantique) selon qu'ils renvoient au personnage seul (nom propre et nom commun) ou à ses congénères, ou d'exhiber en un étalage généralement luxueux les possessions des protagonistes, comme le palais de la reine Plaisir dans *L'Ile de la magnificence* qui possède « des lambris, des plafonds et des parquets d'agate d'Orient, de turquoise, d'onyx, de cornaline et d'aventurine, de toutes couleurs », des meubles variés « un sofa d'aventurine couleur de feu, […] une banquette d'agate, des fauteuils de lapis, des tabourets de cornaline, et des canapés d'ambre, travaillés au tour » où « les bois de lits n'étaient pas moins précieux que les autres meubles, et les étoffes se soutenaient d'or, d'argent, de perles et de pierreries », tandis que « rien n'était égal aux cabinets, aux bureaux, aux tables et aux guéridons […] qui représentaient au naturel des paysages, des fleurs, des fruits, des oiseaux et des animaux »[290], les textes merveilleux dépeignent des personnages, des lieux, des idées par une ostentation fastueuse dont, après les topiques mentions de supériorité ou d'indicible[291], seules des listes isotopiques peuvent rendre compte. C'est alors l'ampleur sérielle des mots qui évoque la profusion matérielle : les signes lexicaux autant que leur référence sémantique désignent l'abondance merveilleuse.

Malgré une prépondérance pour la richesse et la magnificence, tout est sujet à inventaire et dénombrement et les contes deviennent de véritables catalogues de multiples objets, animaux, sites, personnages… Les différents narrateurs répertorient ainsi, qui les fleuves conviés aux noces de Biroquie, fille du fleuve Biroqua (autre dérivation néologique) : « la Seine, la Tamise, l'Euphrate et le Gange »[292], qui les instruments de musique au mariage de Griselidis : « Tout le palais retentit de clairons, / De flûtes, de hautbois, de rustiques musettes »[293], qui les gueux qui se proposent à remplacer la vieille reine d'un conte du même nom de Fénelon, mais repartent quand ils la voient : « tousser, cracher, râler, vivre de bouillie, être sale, hideuse, puante, souffrante, et radoter un peu »[294]. On pourrait multiplier les exemples à l'envi tant le

[287] 40 occurrences.
[288] 7 occurrences.
[289] 1 occurrence.
[290] BGF 4, p. 223-224.
[291] Voir le chapitre suivant, Les figures de l'hyperbole.
[292] BGF 1, p. 528.
[293] BGF 4, p. 123.
[294] BGF 4, p. 381.

procédé est une pratique courante dans les contes, voire un tic de langage stylistique définitoire.

Les contes animaliers en particulier, fortement investis par la néologie, redoublent les créations *lexicologiquement*[295] (mais non morphologiquement) aberrantes par des dérivations construites sur les mêmes radicaux et se prolongent et s'enrichissent d'isotopies sérielles les plus variées. Etendu à l'ensemble du et des textes, le principe d'apport verbal déborde la phrase, le paragraphe ou la page pour investir la totalité (et plus) des contes.

1.3.3. Débordements et invasions

La pratique sérielle de listes synonymiques ou thématiques, comme la dérivation autour d'un radical commun montre de la part des auteurs la « volonté d'épuiser la richesse du terme »[296] comme le souligne Nadine Jasmin quand elle note le « surenchérissement dans l'invention, pour ne pas dire la débauche verbale. »[297] C'est pourtant bien de cela qu'il s'agit : excès, débauche, générosité, prodigalité, licence, en un mot liberté d'une création stylistique ludique mais consciente, hypertrophiée mais consentie, généralisée mais distinctive. L'extensivité du phénomène isotopique sature alors les textes d'une omniprésence des référents (objets, animaux, personnages, concepts) *via* leurs signes (sèmes ou morphèmes) qui produisent un sillage, une aura mémorielle au long des récits, laissant une trace dans tous les motifs du texte.

Filées, complétées et amendées sur l'ensemble du récit, les créations dénominatives diffusent le rayonnement, la renommée, voire la célébration du héros dans une nébuleuse lexicale atomique qui organise la constellation du personnage. L'héroïne de *La Chatte blanche*, dont le nom complet (Chatte blanche) est présent à 34 reprises, est en outre entourée de 56 autres occurrences de la famille de « chat » (chat(s),

---

[295] Pour utiliser également un néologisme, au sens où les mots ne sont pas authentiquement répertoriés et attestés dans les dictionnaires de l'époque, mais dont la forme reste un possible grammatical par une construction empruntant des radicaux et des affixes tout-à-fait normés.

[296] Nadine Jasmin, *op. cit*., p. 179.

[297] Nadine Jasmin, *ibid*. Surenchérissement de l'invention qu'elle situe toujours dans une pratique guidée par la volonté de « concurrencer implicitement » La Fontaine. Il semble pourtant également fructueux d'y voir l'attestation de jeux plaisants et habiles avec les mots comme autant d'œillades en direction du lecteur qui jouira du plaisir de la reconnaissance intertextuelle certes, mais aussi de la co-création lexicale par l'appréciation de nouvelles nuances sémantiques, dans une jubilation partagée par l'émetteur et le récepteur des contes.

chatte(s), chatons, chatonnerie, chatonique, Chatonne) pour un total de 90 termes[298]. Le jeu sur la reprise stricte ou dérivative des mots et de leurs sonorités instaure un climat général de dé/multiplication de la figure héroïque qui se reflète et s'étend, laissant une forte empreinte lexicale dans le texte.

Autre exemple confirmant le principe d'essaimage lié au nom du personnage central, *Le Prince Marcassin* de Mme d'Aulnoy dérive, comme nous l'avons précédemment aperçu, substantifs, adjectifs et verbes autour des noms héroïques. Le texte propose ainsi pas moins de huit variations différentes autour de « marcassin » (10 occurrences) : « Marcassin » (84 occurrences), « marcassine » (5 occurrences), « Marcassine » (2 occurrences), « marcassinique » (2 occurrences), « Marcassinet » (2 occurrences), « marcassiné » (1 occurrence), « démarcassiné » (1 occurrence), « marcassinerie » (1 occurrence), produisant 108 occurrences pour la totalité de la famille de « marcassin ». Ces itérations patronymiques et paronymiques caractérisent l'omniprésence du personnage et de sa nature qui fait problème, devenant le moteur des épisodes narratifs, de l'élément perturbateur à la situation finale, qu'elles parsèment comme autant de particules fondatrices, créant un scintillement lexical et définitoire du héros.

L'amplitude des transformations et variations du vocabulaire permet également d'instiller le sujet principal qui sous-tend les récits comme dans *Le Petit Poucet* où le verbe « manger » est présent 13 fois et s'accompagne d'un important lexique de l'alimentation et de la nourriture : « famine », « nourrir », « faim » (4 occurrences), « boucherie », « viande » (2 occurrences), « souper » (5 occurrences), « rassasiés », « bonne chère », « se mirent à table » (2 occurrences), « se leva de table », « appétit », « (morceau) de pain » (3 occurrences), « déjeuner », « miettes » (2 occurrences), « un mouton » (3 occurrences), « tout entier à la broche », « du vin », « chair fraîche » (3 occurrences), « gibier », « dévorait », « friands morceaux », « une bonne sauce », « un veau », « la moitié d'un cochon », « habiller » (2 occurrences), « boire » (3 occurrences). Les scènes de repas ou de négociations autour de l'alimentaire sont centrales et à l'origine de l'ensemble des péripéties : l'enjeu du récit est de manger ou d'être mangé et par qui[299]. De même, la répétition lancinante et la diffusion lente de la

[298] Voir l'annexe n°5 qui montre sur deux pages les termes de la famille de « chat », faisant apparaître de façon saillante la profusion lexicale (visuelle et auditive) qui entoure le personnage.
[299] Nous analysons plus loin la pratique des échanges alimentaires, voir IV, Chapitre 2 ; Pour un autre exemple de l'isotopie de la nourriture, voir Vinvent Verselle, art. cit, p. 345-356.

morbidité dans *La Barbe bleue* à travers des noms : « plus pâle que la mort », des adjectifs et participes passé : « plusieurs femmes mortes », « le laissèrent mort », « presque aussi morte que son mari » ou la conjugaison du verbe mourir : « Elle pensa mourir de peur », « il faut mourir » (3 occurrences), « des yeux mourants », met en scène la thématique majeure du conte par une psalmodie aux accents de fatalité inéluctable. Le conte *Les Fées* présente quant à lui un réseau lexical qui joue sur le partage moral des deux protagonistes soumis au jugement de la fée. Deux séries de mots se complètent pour structurer le récit ; le premier évaluant le mérite avec les termes et expressions « l'honnêteté », « si honnête », « jusqu'où irait l'honnêteté », « en donner bien honnêtement », « malhonnêteté », « vous n'êtes guère honnête » permet de classer les personnages en fonction de leur vertu et d'inscrire le projet didactique du conte tout au long du texte ; le second autour de la récompense avec les termes « don » (5 occurrences) et « donner » (7 occurrences). La multiplicité itérative du vocabulaire dans des textes aussi brefs que ceux de Perrault démarque la disposition foisonnante des mots qui montrent et remontrent, disent et redisent sans cesse les principes fondateurs de l'énonciation lexicale et partant merveilleuse dans une production tentaculaire et ostensiblement intarissable.

Cet échantillon, relevé parmi une infinité d'exemples possibles, souligne à quel point les mots participent de la construction actancielle et narrative en ce qu'ils projettent les enjeux diégétiques (statut héroïque réflexif, thématiques suggérées par fréquentes allusions, analogies et rappels) en de multiples molécules qui composent des paradigmes stylistiques et structurels.

Le procédé est systématisé et poussé jusqu'à influer les catégories par similitudes ou oppositions à travers la dénomination des personnages.

1.3.4. Cas particulier : parentés et oppositions onomastiques[300]

Les acteurs des contes ne sont pas garants d'unicité individuelle, mais participent d'un système de ressemblances et d'oppositions propre au genre, fondé par des jeux consonantiques qui lient, relient ou délient les personnages à travers leur nom.

[300] Nous nous intéressons essentiellement ici aux parentés et oppositions dans les noms des personnages, ce qui nous permet de lier cette analyse à la précédente concernant les néologismes et à la suivante traitant de l'onomastique. Nous étudions d'une manière générale les phénomènes de paronymie, effets sonores et constructions syntaxiques (parallèle, anaphores…) dans le chapitre suivant à travers la revue de figures de style particulières.

La parenté des protagonistes se décèle par un jeu d'analogies. Le réseau onomastique se diffuse selon la déclinaison des qualités et des caractères. Ainsi des familles de personnages (chaîne de parenté ou de clan) sont créées et identifiées à partir de l'acception de leur nom.

1.3.4.1. Affinités héroïques

En tant que champions du conte, ce sont les héros sont principalement appariés selon une dénomination commune ou complémentaire significative. Afin de souligner la parfaite adéquation entre les deux protagonistes, leur dénomination fait état d'une similitude proche de l'assimilation en proposant des noms quasi identiques, tels ceux de la princesse Aimée et du prince Aimé dans *L'Oranger et abeille*, de Constancia et Constancio dans *Le Pigeon et la colombe* et de Moufette et Moufy dans *La Grenouille bienfaisante*. La fée Turbodine qui a métamorphosé son mari le Roi Coquerico en poisson pour le punir de son infidélité, l'a transformé en turbot pour lui rappeler son appartenance conjugale, « le turbot » restant par la suite sa seule appellation, même après sa réintégration humaine et sociale. Certaines héroïnes, par leur mariage, prennent également le titre et le patronyme de leur époux. Ainsi quand Marcassin évoque la possibilité pour une jeune femme de devenir son épouse et qu'elle refuse de s'unir à lui, il lui attribue la féminisation de son propre nom : « vous ne voudriez pas avoir nom la reine Marcassine ! »[301] De même Perroquet avertit la Chatte blanche que si elle cède aux fées qui veulent la marier à l'affreux « Migonnet » elle deviendra la « reine Migonnette », pensée qui les répugne tous deux. Dans *Finette Cendron* le prince Chéri épouse Finette aussitôt baptisée Chérie par le peuple reconnaissant. Les héroïnes sont ainsi *amalgamées* par homonymie à leur époux qui subrogent leur nom personnel et l'effacent au profit d'un rayonnement viril qui soumet et réifie les jeunes femmes dépossédées de leur identité propre pour *épouser* tous les attributs de leur nouveau mari.

Quand ils ne sont pas appairés par une désignation analogue, les héros possèdent des noms dont la proximité ou la parenté sémantique les inscrit dans un ensemble homogène. Ainsi à l'ouverture du conte *Le Rameau d'or*, lorsqu'ils sont encore des êtres infirmes et difformes, la princesse Trognon et le prince Torticolis sont déjà repérés

[301] BGF 1, p. 971.

et assimilés dans une présentation parallèle de leurs défauts. A l'issue du récit, lorsqu'ils deviennent les héros parfaits convenus par la tradition du genre, la fée leur confère une onomastique symbolique de leur nouvelle apparence, également concordante : Brillante et Sans Pair. L'union des protagonistes élus est donc (pré)déterminée par des signifiants corrélés. La Belle aux cheveux d'or qui est une princesse exceptionnellement belle accepte d'épouser Avenant qui représente physiquement le nom qu'il porte et correspond à la beauté de la princesse. De même, les trois frères de *L'Ile de la magnificence* Esprit, Mémoire et Entendement sont prédestinés par une fée à s'unir aux trois sœurs Félicité, Histoire et Prudence et se coordonnent selon une correspondance sémantique logique et morale : Esprit avec Félicité, Mémoire avec Histoire et Entendement avec Prudence. A l'identique, le prince Verdelet et la princesse Blanchette sont liés par la couleur qu'évoque leur nom. Les unions des protagonistes sont donc annoncées par le signifiant et confirmées par le signifié de leur désignation qui crée une forme-système modélisante. Dans un paradigme négatif et grotesque, les trois sœurs du *Sauvage* (fausses-héroïnes et faire-valoir de Constantine), Disgrâce, Douleur et Désespoir sont mariées par leur père à trois chevaliers aussi laids qu'elles : Magotin, Gambille et Trottemal. Chacun de leur nom met en scène leur défaillance qui les rassemble en un groupe compact de la discordance et du déshonneur familial.

La parenté homonymique ou associative participe donc à la prédétermination des unions héroïques, dans une simplification et une symbolisation excessives des attributs qui les résument pour la distribution actancielle. Perpétuant les couples ainsi désignés, les rapprochements et contiguïtés onomastiques s'étendent parfois à l'ensemble de la famille héroïque.

1.3.4.2. Dérivations familiales

Prolongeant en réseaux élargis les affinités et affiliations dénominatives, les noms de certaines familles héroïques redoublent les caractéristiques distinctives des protagonistes. Dans *La Bonne Petite Souris*, au royaume du « pays de Joie »[302], la reine Joyeuse et roi Joyeux sont les parents de la princesse Joliette. La princesse Aimée et le prince Aimé, dont on a déjà présenté la correspondance, couronnent leur union par la naissance de leur fils Amour fidèle, héritier de leurs caractéristiques communes, dont le

[302] BGF 1, p. 365.

nom reprend à la fois la thématique et le radical du nom de ses parents et évoque le futur du couple selon la conclusion traditionnelle des contes. Le réseau de dénomination est ainsi bouclé, la famille n'existe que par et pour elle-même, dans un cercle social dont la bannière est la désignation identifiante et par là-même exclut de leur réussite tout autre personnage hétéronyme. De même au terme de *L'Ile de la magnificence*, la fée Plaisir s'unit au roi Antijour et donne naissance au prince Antinuit. La Belle au bois dormant a deux enfants qui sont nommés en fonction d'une beauté croissante : le petit Jour est encore plus beau que sa sœur Aurore. Dans *Le Turbot* la princesse Risette a deux enfants, Princillon et Princillette qui se marient avec une autre fratrie, Fleurbelle et Brillantin établissant ainsi une double corrélation : dérivation nominale pour les premiers, sémantique pour les seconds et appariement croisé des quatre personnages qui s'assemblent selon des critères électifs topiques.

Les textes établissent également des suites fraternelles instituées par les noms des différents personnages, regroupés sous une thématique commune fédératrice. Les trois sœurs du conte *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri* sont dénommées en fonction de leur chevelure : Brunette, Roussette et Blondine créant une isotopie chromatique. Dans *L'Ile de la félicité* la famille qui héberge le héros perdu lors d'une chasse appartient au domaine des vents : le père Eole et ses fils Zéphyr, Borée, Est, Sud-Ouest, Nord, Nord-Est, Ouest et des Aquilons constituent un ensemble sémantique dérivé. Les trois sœurs de *L'adroite princesse ou les aventures de Finette* sont caractérisées par une spécificité physique ou morale : Nonchalante, Babillarde et Finette et font parallèle au père et ses deux fils qui possèdent également une dénomination allégorique : Moult-Bénin, Riche-en-Cautèle et Bel-à-voir. Dans *L'Oiseau de vérité*, le pécheur qui découvre les trois nourrissons dans ses filets les trouve si beaux qu'il les nomme Beau soleil, Bel Astre et Belle-Etoile déclinant l'éblouissement qu'il a ressenti. Les inventaires dérivatifs dépassent le strict cadre héroïque et se propagent dans un cercle familial ou amical élargi qui énumère sans fin les corollaires possibles.

De façon particulière le conte de Mlle Lhéritier *Ricdin-Ricdon* propose majoritairement des noms programmatiques et allégoriques composés de deux termes (Aimant-Joie, Prudhomme, Planjoli, Songecreux, Penséemorne, Labourée-Lamboy, Riante Image, Bonavis, Longuevue, Disantpeu, Général Belles-idées, Général Bongoût) qui s'associent selon leur sens positif ou négatif ; seules l'héroïne (Rosanie), la reine

(Laborieuse), et deux des filles d'honneur de la reine et confidentes de l'héroïne (Sirène et Vigilentine) possèdent un nom unitaire. La construction du nom des personnages redouble ainsi celle du magicien Ricdin-Ricdon, terme magique et performatif, à l'éponymie duelle et expansive. A la fois désignation énigmatique et mot magique, la réduplication du terme aux consonances ludiques et orales favorise un contexte merveilleux symbolique et enfantin qui contamine la plupart des autres dénominations.

Dans *Les Chevaliers Errants* de Mme d'Auneuil, des réseaux géographiques et sociaux sont ainsi décelables à travers les parentés sonores des noms des personnages Almanzon, Zoroastre, Zamut, Zamat, Alzayde, Zénore… la consonance en -*z* marquant principalement l'exotisme du groupe.

Les personnages sont donc réunis en communautés selon un faisceau de traits lexicaux définitoires qui unifient des lignées et les extrapolent par des jeux d'échos morphologiques et sémantiques hyperboliques qui redoublent chaque appellation pour créer un halo isotopique.

Complexifiant les réseaux héroïques, des paradigmes oppositifs s'y entremêlent et ajoutent un degré supplémentaire au système de la dérivation isotopique.

1.3.4.3. Oppositions contractuelles

Le schéma actanciel qui fonde les contes s'appuie sur des accords et des antagonismes manichéens au partage fortement marqué par la stylisation des caractères. L'opposition des personnages prend sa source dès le nom annonciateur de la catégorie du personnage.

La construction paradigmatique de l'onomastique permet de comparer héros et adversaires en soulignant les disparités discriminantes, à l'exemple de Gracieuse et Grognon[303] dont les sonorités en partie similaires renvoient pour l'une à l'aisance spirituelle et physique, pour l'autre à la rudesse du cœur et de la difformité. De même, les allitérations liquides et nasales de Florine et Truitonne[304], de Bellotte et Laideronnette[305] ou de Polidamour et Brutalis[306] accusent le contraste entre la glorification de l'excellence du caractère héroïque et le dénigrement du rival.

---

[303] Mme d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*.
[304] Mme d'Aulnoy, *L'Oiseau bleu*.
[305] Mme d'Aulnoy, *Serpentin vert*.
[306] Mme Durand, *Le Prodige d'amour*.

La parfaite antinomie des sœurs Aimée et Naimée[307] marque d'emblée l'opposition à l'origine du conflit des personnages et les péripéties nécessairement subséquentes, comme pour les sœurs Bellotte et Laideronnette de *Serpentin vert* qui oppose également les fées Magotine et Protectrice. Dans *L'Oranger et l'abeille* le paradigme de l'amour produit par les noms Aimée et Aimé se heurte aux dures sonorités du paradigme formé par les ogres Ravagio et Tourmentine.

On pourrait encore multiplier à foison les exemples d'harmonies ou de discordances orchestrées par l'onomastique dérivative qui structure et génère les arbitrages actanciels et les déclencheurs narratifs. Les contes mettent donc en scène des éléments lexicaux tranchés et variés qui hypertrophient les disparités pour créer d'emblée au seuil du récit ou de l'apparition des personnages une identité remarquée et ouvrir les hostilités diégétiques.

Les noms peuvent donc prendre une fonction classificatoire en étant des « indicatifs de classe » selon l'expression de Claude Lévi-Strauss[308]. Les personnages seraient ainsi reconnus individuellement, mais aussi en fonction de leurs liens avec les autres (famille, clan…). La dénomination met alors en évidence des réseaux actanciels homogènes : couple héroïque, héros/opposant, groupe d'opposants… et des paradigmes complets peuvent donc être repérés selon les catégories de personnages et les noms qui les désignent. La plupart des conteurs établissent ce type de réseaux onomastiques, avec une prédominance chez les auteurs féminins et particulièrement Mme de Murat, Mme d'Auneuil et Mme d'Aulnoy, cette dernière, on l'a vu, pratiquant beaucoup le verbe pittoresque.

Les parentés onomastiques mettent donc en valeur des ensembles sémantiques homonymiques, paronymiques ou synonymiques. Les conteurs établissent des rapprochements et des résonnances par des jeux lexicaux figuratifs, allégoriques ou consonantiques, distinguant les personnages d'une même engeance que confirment ensuite sur le plan structurel les associations ou discordances actancielles concrètes[309]. Les partages et alliances créés, particulièrement schématiques et contrastés établis par la multiplication des signes lexicaux (effets de listes ou d'échos), avancent par la logorrhée permanente le plaisir des mots et de ses combinaisons.

---

[307] Mme de Murat, *L'heureuse peine*.
[308] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, p. 259, cité par Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipse, 2006, p. 40.
[309] Voir notre analyse des doubles héroïques, III, Chapitre 1.

Si l'on a pu constater des effets d'échos particulièrement expressifs et des appariements possibles entre les personnages en fonction des sonorités communes de leur nom, c'est que l'onomastique des contes procède d'une sémiotique à forte valeur démonstrative[310].

1.4. L'onomastique[311]

Nous avons choisi d'intégrer l'étude générale de l'onomastique des personnages[312] au sein de l'analyse lexicale merveilleuse, dans la continuité des exubérances verbales du conte car, si certains termes sont des créations lexicales pures (par suffixation ou composition), tous les désignateurs nominaux, même en tant que simple transposition d'un nom commun en nom propre (par l'ajout unique d'une majuscule, à l'instar des prénoms héroïques *Vert* ou *Bleu*), font l'objet d'une innovation sémantique hyperbolique en ce qu'ils arborent une signification supplémentaire (généralement allégorique) par leur changement de classe grammaticale.

L'onomastique des contes reprend ainsi l'ensemble des modalités précédemment étudiées (hypertrophie désignative, néologie, dérivation et systématisation narrative), les fusionne et les dépasse pour offrir au nom du personnage et notamment du héros une caractérisation définitoire à la fois évidente et complexe. Evidente, car elle est le premier signe annonciateur et identificateur de l'individu et complexe car elle participe, par son exécution lexicale et symbolique multiforme, à la construction actancielle et narrative des éléments génériques. Le désignateur rigide[313] qu'est le nom[314] permet de

---

[310] Dans son article intitulé « Le puzzle du nom. Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d'emploi* », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, PUM, 1989, p. 65, Bernard Magné rappelle en effet que « En langue, le nom est l'exemple type du signe arbitraire. A l'inverse, en texte, tout signe tend à une motivation maximum. Dans une fiction, le nom est donc soumis à deux tendances contradictoires : selon la vraisemblance, il doit obéir à la règle de l'arbitraire ; selon la signifiance, il doit obéir à la règle de la surdétermination. Une trop évidente motivation du nom fictionnel sape ses effets de réel. » Dans le conte la motivation est bien évidemment supérieure à la vraisemblance et introduit un principe de visibilité/lisibilité fort dans le texte.

[311] Pour une définition pragmatique du nom propre, voir Gilles G. Granger, « A quoi servent les noms propres ? », *Langages*, n°66, 1982, p. 21-36.

[312] Nous nous bornons à analyser ici les principes de composition onomastique ; sur les procédés de la mise en scène de ces dénominations voir II, Chapitre 2, et IV, Chapitre 2.

[313] Expression désignant un point de vue logico-sémantique, Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, 1998, p. 58.

[314] Désignateur rigide « dénominatif », selon la terminologie de Pierre Emmanuel Cordoba, cité par Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p. 59.

rendre compte de l'intégrité et de la permanence du personnage comme du style propre au conte par sa topique et ses récurrences.

1.4.1. Topique du personnage

Rappelons tout d'abord que le terme personnage[315] est issu du latin « *persona* », qui représente le masque en forme de porte-voix des comédiens du théâtre antique. Si l'Antiquité définit et utilise le personnage comme un acteur, une force vive, (Aristote le considère en effet comme un « agissant », c'est-à-dire un support de l'intrigue : l'action doit primer sur le caractère[316]), les romans de chevalerie tendent à développer une certaine *psychologie* de l'être dont la narration montre l'évolution ou la progression. Depuis le XIXe siècle, il est davantage perçu comme une « représentation textuelle de la personne humaine »[317], une image fantasmatique de l'homme en effets textuels. Il est surtout création de l'auteur et re-création du lecteur dans un jeu de va-et-vient incessant, entre fantasmes de l'un et projections de l'autre[318]. Mais avant tout le personnage fictif est un ensemble de signes narratifs, discursifs et culturels.

Les protagonistes des contes du XVIIe siècle sont mis en texte selon deux procédés distincts, soit par un portrait de type traditionnel : traits physiques et moraux plus ou moins détaillés en un paragraphe compact qui peut constituer une pause narrative, soit en une caractérisation fragmentaire : expressions récurrentes et redondantes sur les qualités physiques ou intellectuelles des protagonistes, disséminées au cours du récit. Cette dernière méthode est extrêmement fréquente et souvent couplée avec la première, les moyens n'étant pas exclusifs l'un de l'autre. Comme le personnage de conte évolue peu au cours du récit, ces mentions descriptives mises en scène dès l'ouverture du texte sont reprises de façon systématique, fixant les appartenances classifiantes du personnage.

Les énoncés caractérisants peuvent être pris en charge par un point de vue omniscient, les personnages eux-mêmes ou le narrateur interventionniste. Quel que soit

---

[315] Sur la construction du personnage, voir Jean-Philippe Miraux, *Le Personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997 ; Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, 1998 ; *Le Personnage*, textes présentés par Christine Montalbetti, Paris, Flammarion, 2003 ; Michel Erman, *op. cit.*, 2006 ; *La Fabrique du personnage*, textes réunis par Françoise Lavocat, Paris, Champion, 2007.

[316] On se souvient en effet que dans la *Poétique* pour le Philosophe, le personnage doit être considéré non dans son intériorité mais dans son expression active et langagière.

[317] Hendrik van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion classiques, Paris, 2005, p. 362.

[318] Voir Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 623.

l'émetteur de ces commentaires, les attributions du personnage désigné restent les mêmes et leur expression est *quasi* invariante, la parole distribuée étant faussée par un auteur omnipotent et omniprésent[319]. Ainsi des formulations grammaticales et stylistiques topiques sont-elles remarquables dans l'exposition des personnages.

1.4.2. Taxinomie fonctionnelle[320]

Propp[321] puis Greimas[322] ont proposé une classification sémiotique des types de personnages fictifs. A la suite de leurs travaux, la critique a consacré cette taxinomie fonctionnelle pour définir les protagonistes conventionnels du conte. L'actant est ainsi présenté comme un type dont la nature est *a priori* bornée et régie par sa seule fonction au sein du schéma actanciel. L'utilisation systématique de qualificatifs entérine cette classification en enregistrant les catégories et en les réitérant régulièrement au long du récit.

Furetière définissait le « type » comme une « copie d'un modèle, caractère gravé ou imprimé, terme dogmatique fort usité par les théologiens et qui signifie signe, figure ». Le personnage de conte apparaîtrait donc comme une représentation imagée, un emblème incarné. L'exposition de nombre de personnages se réduit en effet souvent à leur seul nom ou fonction, certains restent même anonymes. La désignation se fait d'abord par le sexe et l'âge mais aussi et surtout par la catégorie sociale[323]. Quelques exemples : « un roi et une reine »[324], « un pauvre bûcheron »[325], « une petite fille de village »[326], « une reine »[327], « la plus jeune des filles du roi […] la princesse »[328]. Maints personnages ne sont donc désignés que par des termes génériques évoquant leur rôle dans le schéma actanciel. Le personnel des contes est en effet constitué de *dramatis*

---

[319] Voir à ce sujet notre analyse des intrusions d'auteur, III, Chapitre 2.
[320] Pour une synthèse diachronique des études sur le schéma actanciel, voir Pierre Glaudes et Yves Reuter, *op. cit.*, p.41-54.
[321] Les catégories de personnages définies par Vladimir Propp sont les suivantes : l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse (le personnage recherché) et son père, le mandateur, le héros, le faux héros, *op. cit.*, p. 96-97.
[322] Algirdas Julien Greimas limite les actants à leur rôle fonctionnel : « le destinateur, l'objet, le destinataire, le sujet, l'adjuvant, l'opposant », *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 181.
[323] Pensons aux personnages de Fénelon qui sont principalement de vieilles reines ou de jeunes filles (paysannes ou princesses).
[324] BGF 4, p. 131.
[325] BGF 4, p. 119
[326] BGF 4, p. 143.
[327] BGF 1, p. 507.
[328] BGF 3, p. 86.

personae récurrents : le roi, la princesse, la marâtre, la bonne-fée marraine… Ceux-ci doivent être aisément identifiables par le lecteur qui va les associer au Bien et au Mal et les classer rapidement parmi les adjuvants ou opposants au héros. La reconnaissance des catégories déclenche le pacte de lecture et oriente le décodage générique. Cette présentation symbolique permet de définir les actants en fonction de leur emploi narratif dans des systèmes d'opposition de valeurs esthétiques, culturelles ou morales, identiques à la hiérarchie prédominante dans la société de référence où sont produits les récits. Ces personnages particuliers sont élevés au rang d'*archétypes* dont la dimension narrative emblématique est intemporelle. Ils rappellent en cela les acteurs des romans courtois ou de l'Antiquité dont s'inspirent largement les récits merveilleux qui nous occupent. Le chevalier est noble de sang et de cœur, il doit défendre et sauver la belle dame ou la douce jeune fille et s'opposer au félon.

Peu importe d'emblée l'apparence des personnages, seules comptent les fonctions et les situations. Il s'agit de symboliser des figures aux traits caricaturaux pour présenter au lecteur des types identifiables : la princesse nécessairement belle, l'enfant pauvre mais triomphant par son ingéniosité ou le méchant qui n'a d'autre charge que de créer un effet de suspense et de retarder l'accès du héros au bonheur[329]. Ainsi, point n'est besoin d'approfondir leur individualité, puisqu'elle n'est pas censée entrer en jeu dans le déroulement du récit. Seuls les désirs et frustrations primaires des protagonistes (manque affectif ou nourricier et jalousie oppositive en premier lieu) agissent sur la narration.

Que certains personnages soient désignés exclusivement par des termes génériques leur dénie une individualité et les place sous dépendance. Ce ne sont pas des êtres hétérogènes dont on peut suivre l'évolution comme dans un *bildungsroman*, mais bien des rôles narratifs enfermés dans les clichés et les attentes de lecteur définis. La *psychologie* du personnage, ou du moins ses prémisses[330], ne se développera d'ailleurs qu'avec les nouvelles historiques et galantes, l'idéalité uniforme étant remise en question au profit d'une complexification du personnage. Dans les contes, les

[329] Le méchant, l'opposant présenté comme tel, n'est pas réellement un danger pour le héros ; il est un obstacle nécessaire et son anéantissement est une formalité. Voir à ce sujet notre article « Monstre et monstruosité dans les contes de Perrault », *La littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 207-224.

[330] Selon la terminologie anachronique consacrée par la critique depuis le XXe siècle ; au sujet de la remise en question de la notion voir Guiomar Hautcœur, « La voix du personnage. Réflexions sur la notion de psychologie dans le roman ancien et moderne (XVIIe-XVIIIe siècles) », *La fabrique du personnage*, *op. cit.*, p. 199-212.

personnages sont donc identifiés par leur rôle dramatique et social et n'ont pas d'autre existence.

Cependant selon Philippe Hamon,

> « [les] personnages-référentiels [sont les] personnages historiques […], mythologiques […], allégoriques […], ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro…). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement d'"ancrage" référentiel […] ils assureront donc ce que Barthes appelle ailleurs un "effet de réel" et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros (quoi qu'il fasse, le héros sera chevalier chez Chrétien de Troyes). »[331]

La fonction référentielle du personnage est alors remplie par l'imaginaire du lecteur qui projette ses connaissances personnelles sur telle ou telle catégorie de métier (il sait ce que peut souffrir le fils du meunier dans *Le Chat botté* de Perrault pendant les famines du XVIIe siècle) ou de fonction (n'importe quel roi de ces contes est perçu à la hauteur de son rang et de ses attributions dans une société sous monarchie absolue à l'époque de la première publication ; par la suite la royauté a été suffisamment vécue et enseignée pour être envisagée de manière intuitive et définitive par les lecteurs). Dans les contes de fées littéraires, la frontière entre merveilleux et vraisemblable est volontiers poreuse et des effets de réel côtoient régulièrement un personnel fabuleux atemporel.

1.4.3. Individualisations héroïques

Si la tradition du conte de fées présente des personnages majoritairement identifiés par leur fonction, l'exposition des héros se double d'une désignation particulière par un prénom ou un surnom (voire un nom complet dans quelques très rares cas de contes proches de la nouvelle galante). Comme le protagoniste des contes de fées se transforme rarement en profondeur, son identité permanente donnée dès l'abord au lecteur est celle qui le définira tout au long de l'histoire. Dans un roman « le lecteur est amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête »[332] ; dans le conte, sa première image mentale créée à partir du portrait initial du récit est la seule possible qui aura cours au long du texte.

---

[331] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 101-102.
[332] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 64.

1.4.3.1. Motivations désignatives[333]

Si le nom commun donne d'emblée la fonction, le nom propre, catégorie désignative et identificatrice, est aussi porteur d'un signifié symbolique. Loin d'être un signe incomplet, le nom est très souvent une description et une définition motivée, au même titre qu'un portrait. Pour David Lodge « les noms ne sont jamais neutres. Ils signifient toujours quelque chose, ne serait-ce que leur banalité. […] Nommer un personnage est toujours une étape importante de sa création »[334]. Quand Perrault fait vivre un paysan ou un parvenu, il les nomme selon des attendus socio-culturels : Blaise, Fanchon et le Marquis de Carabas n'appartiennent pas au même monde. Ce dernier est d'ailleurs essentiellement désigné par son titre tout au long du texte en de nombreuses occurrences, insistant sur son statut social, l'itération prenant valeur de vérité. De même, Fernandin roi de Naples[335], Eleuthérie[336], Zamée[337], Brillante ou Polidamour[338] évoquent des contrées, des situations sociales et des qualités très diverses.

Platon dans le *Cratyle* expose l'idée d'une adéquation entre les noms et les choses, une concordance entre les mots et ce qu'ils signifient : la dénomination naturelle (opposée à la dénomination par convention) aurait un sens pour toute chose. Cette position peut être transposée à la fiction puisque l'auteur est le dieu créateur et qu'il est le maître du verbe. Il nomme ses personnages comme Adam nomma les animaux de la Création et les fait ainsi exister. Une relation motivée est donc établie entre le signifiant et le signifié : le mot est la chose, la définit et l'identifie comme telle. Le nom du personnage permet donc de souligner la corrélation entre son identité et sa fonction[339]. De nombreux personnages possèdent ainsi un nom programmatique[340] ou un surnom dont la valeur caractérisante est forte car, outre la désignation du personnage, il induit un énonciateur garant de cette vérité descriptive. Le surnom est un commentaire métalinguistique qui explique le personnage et le singularise, mais surtout le réduit à

---

[333] Sur la différence de présentation nom/surnom dans les contes de Perrault et leurs références intertextuelles, voir Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 276-281.
[334] David Lodge, *L'Art de la fiction*, cité par Michel Erman, *op. cit.*, p.37.
[335] Chevalier de Mailly, *Blanche Belle*.
[336] Chevalier de Mailly, *Le Prince Guérini*.
[337] Mme d'Auneuil, *Les Chevaliers errants*.
[338] Mme Durand, *Le Prodige d'amour*.
[339] Selon l'exemple de Genette : étymologiquement Dionysos signifie « donneur de vin », il y a donc convenance entre la fonction de désignation et la signification du nom. Voir Gérard Genette, *Mimologiques voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, p. 25.
[340] En rhétorique, il s'agit des éléments de la topique de la personne. Voir à ce sujet Michel Erman, *op. cit.*, p. 30.

l'un de ses attributs ou qualités qui le résume tout entier et porte en général sur une particularité physique ou morale.

La désignation par synecdoque concerne bon nombre de personnages *baptisés*. Le Petit Poucet est ainsi dénommé à cause de sa particulière petitesse de naissance, le Petit Chaperon rouge par son vêtement[341], la Barbe bleue par sa pilosité colorée, Anguillette par l'origine de sa métamorphose, Jeune et Belle il en va de soi par son physique avantageux, à l'instar de beaucoup d'autres héroïnes (Brillante, la Belle aux cheveux d'or, Gracieuse, Belle-Belle, Joliette…). *La partie pour le tout*, définition commune de la synecdoque, est condensée dans la définition proposée par le nom attribué au héros.

La petite fille, héroïne du *Petit Chaperon rouge*, n'a ainsi d'existence et de réalité individuelle que par son vêtement. Avant cet habit, elle n'est qu' « une petite fille de village » dont le déterminant indéfini souligne la banalité ; le texte ajoute certes qu'elle est « la plus jolie qu'on eût su voir »[342] mais rien ne nous précise en quoi. C'est à partir du moment où elle endosse le chaperon qu'elle ne fait plus qu'un avec et que son identité humaine propre est fondue dans celle de la coiffure. La petite fille est ainsi réifiée. Dès lors, elle est appelée par cet élément vestimentaire qui devient son signe totémique ; l'expression « le petit chaperon rouge » apparaît ensuite à onze reprises pour scander le texte. La caractéristique spécifique finit donc par désigner le personnage en entier et même le réduire à celle-ci.

Dans un autre registre, mais toujours pour démontrer la restriction dénominative, la Belle aux cheveux d'or est décrite dès les premières lignes du conte éponyme ; cependant le narrateur ne signale, sinon la beauté de la jeune fille qui « était si belle qu'il n'y avait rien de si beau dans le monde », aucun élément permettant de reconnaître la princesse. Seuls ses cheveux qui « étaient plus fins que de l'or, et blonds par merveille, tout frisés, qui lui tombaient jusque sur les pieds »[343] font l'objet de quelques précisions. Ils deviennent ainsi la distinction remarquable du personnage qui les arbore avec fierté : « elle allait toujours couverte de ses cheveux bouclés »[344]. Le nom alors décerné à l'héroïne résulte de l'association de la beauté extrême et de l'attribut

[341] Au sujet des noms dans les contes de Perrault et en particulier celui du Petit Chaperon rouge, voir Jean-Paul Sermain, « "C'est votre fille le petit chaperon rouge". Les noms propres dans les contes de Perrault », Claire Badiou-Monferran (dir.), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2010, p. 179-191.
[342] BGF 4, p. 143.
[343] BGF 1, p. 175.
[344] *Ibid*.

particularisant. Le syntagme complet « la Belle aux cheveux d'or » est ensuite utilisé systématiquement (24 occurrences) et est même ironiquement utilisé par l'héroïne pour rappeler qu'il s'agit d'un patronyme définitoire ; en effet, souhaitant recevoir l'ambassadeur Avenant dont elle apprécie la beauté, elle demande à ce qu'on l'apprête en conséquence : « çà, que l'on me donne ma grande robe de satin bleu brodée, et que l'on éparpille bien mes blonds cheveux ; […] car je veux qu'il dise partout, que je suis vraiment la Belle aux Cheveux d'Or. »[345] Aucune évolution ou autre singularisation, la brièveté temporelle du récit ne le permettant pas, le personnage est alors ancré dans un moule définitif dès sa première exposition et ne peut que s'y conformer pour correspondre aux attentes de sa catégorie.

L'onomastique de ces protagonistes relève donc d'une dépendance à l'apparence. C'est ainsi qu'un seul détail physique permet de circonscrire un personnage dans son ensemble et devient en quelque sorte son porte-enseigne. C'est le signe qui délimmite et consacre le personnage dans sa forme définitive. L'image métonymique (le physique représentant le moral) projetée par le nom du personnage doit être suffisamment puissante pour que le lecteur se la représente immédiatement et intuitivement. Le conte de fées met ainsi en scène une onomastique héroïque hypertrophiée, une hyper-onomastique qui sur-définit le personnage par une désignation emphatique.

1.4.3.2. Programme narratif

Le patronyme appartient donc à une catégorie désignative et identificatrice qui tient lieu de portrait puisqu'il est lui-même une définition complète du personnage. Selon M. Erman « le processus de nomination repose, le plus souvent, sur une description. Nommer ce n'est pas donc pas exhiber un signe, c'est faire une proposition »[346]. La description est alors prédicative et crée un horizon d'attente chez le lecteur. Le nom propre apparaît ainsi comme un signe motivé plutôt qu'arbitraire. Il s'agit du programme narratif du personnage. Pour Barthes le nom propre serait ainsi « le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques »[347].

[345] BGF 1, p. 179-180.
[346] Michel Erman, *op. cit.*, p. 34.
[347] Roland Barthes, cité par Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 29.

Philippe Hamon définit de la sorte les différents procédés sur lesquels joue la motivation du nom :

> « 1. visuels, liés aux capacités diagrammatiques du langage écrit. […] 2. acoustiques […] 3. articulatoires […] 4. morphologiques. […] De fait, le lecteur a presque toujours tendance à isoler, à l'intérieur du nom propre, des radicaux, suffixes, préfixes, morphèmes divers qu'il analysera, par *rétroaction*, en fonction du signifié du personnage, ou qui, inversement, lui serviront, s'il les reconnaît d'emblée, de référence *prospective*, d'horizon d'attente pour "prévoir" le personnage […]. [Quant aux] noms "transparents" [ils] fonctionnent alors comme des condensés de programmes narratifs, anticipant et laissant préfigurer le destin même des personnages (*nomen-numen*) qui les portent. »[348]

C'est ainsi que dans la longue liste des personnages des contes du XVIIe siècle figurent de très nombreux noms dont la dénotation et la connotation selon les sonorités, les suggestions herméneutiques ou intertextuelles permettent de définir un programme actanciel et narratif. Les aimables héroïnes jouissent de prénoms harmonieux aux consonances douces et nasales telles que Florine, Gentille, Blondine, Clairance, tandis que les interlocuteurs étrangers possèdent des noms exotiques comme Patipata, Mamelec ou Monomotapa aux syllabes plus articulées et tranchantes et que les opposants sont affublés de vocables pittoresques et rudes à l'instar de Grognon, Truitone, Furibond, Torticolis, Trognon, Grabugeon, Serpente, Grognette.

Les noms signifiants renvoient également aux pratiques des moralistes et satiristes. L'onomastique des personnages se colore ainsi d'une charge comique, voire pamphlétaire. Dans *Le Voyage de campagne*, Mme de Murat fait partager à son cercle de lecteurs mondains le ridicule d'une bourgeoise parvenue, Mme de Richardin, dont le nom, à l'image de ses possessions amputées, n'est plus que Richard. En construisant de nouvelles tours à son château, elle tente de recouvrer l'intégralité de son nom et partant une certaine position sociale. L'élévation sociale serait alors concomitante de l'élévation physique. De même, La Dandinardière, nouveau bourgeois gentilhomme, dont les sonorités grotesques évoquent en une harmonie imitative le déhanchement d'un canard, les circonvolutions lexicales et autres grimaces du personnage qui cherche à se hisser à la hauteur des aristocrates qu'il côtoie. La résonance du personnage passe donc par une onomastique symbolique à tous points de vue : linguistique, stylistique, herméneutique.

---

[348] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, p.71.

Les acteurs patibulaires à qui le conte procure une large exposition possèdent une onomastique imagée aux consonances évocatrices et agressives. La dénomination singularisante et symbolique offre un programme de lecture immédiat fortement stéréotypé. Outre les noms totalement transparents tels que Violente[349], Feintise[350] ou La Rancune[351], beaucoup de patronymes évoquent plus ou moins ouvertement les caractéristiques acrimonieuses ou disgracieuses des personnages, à l'image de Truitonne[352], Brutalis[353] ou Mordicante[354], jusqu'au sonorités gutturales et nasillardes comme celles de Grognon[355], Guerrier[356] et Bizarrine[357]. Ces désignations cataphoriques appuient l'esquisse descriptive, astreignent les protagonistes négatifs à une incarnation du mal haïssable et leur attribuent une vocation emblématique purgative. Parallèle antagoniste du héros, le méchant présente un caractère symétrique opposé à la *kalokagathia* conventionnelle[358].

Les contes mettent donc en scène une hypertrophie onomastique du personnage, une hyper-onomastique qui le définit dans un ensemble totalisant et compact affiché généralement dès le seuil du récit par une éponymie annonciatrice.

Participant de cette catégorisation définitoire, certains adjectifs qualificatifs récurrents redoublent les effets phonétiques et sémantiques des noms simples.

1.4.3.3. Caractérisations définitives

Au nom du personnage est couramment adjoint un adjectif qualificatif, épithète liée, qui contribue à l'affirmer ontologiquement. Parcourons quelques frontispices : *L'adroite princesse ou les aventures de Finette, Jeune et Belle, Le Prince curieux, La bonne femme, Vert et Bleu, Histoire d'une jeune princesse, Histoire d'une vieille reine, Le Petit Chaperon rouge, La Barbe bleue, Blanche Belle, Blanche, Belle-Belle, La Chatte blanche, L'oiseau bleu*… Le fait d'accoler au nom une épithète dès le titre, lui attribue une connotation identifiante. Le nom n'est plus seulement un sème sur lequel

[349] Mme d'Aulnoy, *La Chatte blanche*.
[350] Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*.
[351] Anonyme, *L'Apprenti magicien*.
[352] Mme d'Aulnoy, *L'Oiseau bleu*.
[353] Mme Durand, *Le Prodige d'amour*.
[354] Mme de Murat, *Jeune et Belle*.
[355] Mme d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*.
[356] Mme d'Aulnoy, *La Biche au bois*.
[357] Mme d'Auneuil, *La Princesse Patientine dans la forêt d'Erimente*.
[358] Voir notre analyse des procédés du dédoublement et de la symétrie des personnages, III, Chapitre 1.

on projette des prédicats physiques, moraux ou sociaux, il devient une entité à part entière et une conception particularisante de l'être dénommé dans la narration. Les termes posés au seuil du récit, la dénomination est ensuite systématiquement utilisée dans le conte à chaque intervention du personnage en un effet de *leitmotiv*. Cette *isotopie dénominative,* répétition lancinante, réduit souvent le personnage à ce seul caractère, comme l'attestent les appellations programmatiques, telles la Barbe bleue ou Finette.

La désignation des personnages par l'utilisation d'un adjectif permet de le particulariser au sein du personnel des contes, mais dans le même temps qu'il l'isole, son nom l'enferme dans une rigidité actancielle et narrative influente sur la diégèse. L'aînée des filles dans *Les Fées* de Perrault est présentée comme semblable à sa mère par son caractère désagréable. Deux adjectifs substantivés la définissent à chacune de ses interventions dans le conte et se substituent à sa première dénomination (« l'aînée ») : « l'orgueilleuse », « la brutale » et la combinaison des deux dans l'expression « cette brutale orgueilleuse »[359]. L'on voit bien que l'accent est volontairement mis sur le caractère agressif du personnage afin de le rendre odieux et servir de faire-valoir à sa sœur. Celle-ci est essentiellement définie par sa beauté et sa bonté. L'adjectif « belle » est utilisé quatre fois et l'adjectif « pauvre » trois. Le réseau lexical caractérisant se limite généralement à une ou deux spécificités et insiste sur ces traits définitoires pour dénommer le personnage tout au long du texte. Par exemple Cendrillon est présentée comme une jeune fille particulièrement belle et amène en symétrie opposée avec sa belle-mère et ses demi-sœurs acariâtres. Un premier champ lexical s'articule autour de l'adjectif « bon » repris deux fois, et quatre fois au féminin, ainsi que l'adjectif « aimable » (appuyé par la présence de noms communs de la même thématique : « bonté », « honnêtetés », « civilités »). Le deuxième champ lexical est celui de la beauté où le terme présente une occurrence au pluriel et l'adjectif « belle » apparaît à douze reprises. De même dans *Le Parfait Amour* de Mme de Murat, le héros, le prince Parcin-Parcinet, après avoir été introduit par un portrait hyperbolique, est désigné par les syntagmes « le jeune prince » (27 occurrences) ou « l'amoureux prince » (3 occurrences). Le prénom du héros est présent à 82 reprises et sa dénomination

[359] BGF 4, p. 165-166. La majorité des désignations sont donc négatives et affichent le dénigrement du narrateur ; la dernière désignation « la malheureuse » marque davantage sa pitié face à la mort de la jeune fille.

fonctionnelle « le prince » 27 fois. L'ensemble de ces appellations représente donc un total de 139 occurrences. Etablissons la fréquence de ces diverses qualifications :

« Parcin-Parcinet »	« le prince »	« le jeune prince »	« l'amoureux prince »
82/139 = 59%	27/139 = 19,42%	27/139 = 19,42%	3/139 = 2,15%

Ces statistiques sont exemplaires concernant le fonctionnement de l'ensemble du corpus : le prénom ou une expression caractérisante attribuée de façon systématique au personnage sont les moyens usités dans les contes en une redondance générique spécifique. Le lexique est donc fortement appuyé par le procédé de répétition[360]. Si dans le roman, le personnage est déterminé par une multiplicité de dénominations dont la somme renvoie à l'ensemble des caractéristiques du personnage et à sa complexité, la désignation dans le conte étant plus limitée, les traits permanents définis dès la première nomination se retrouvent à chaque réapparition du personnage. Les adjectifs qualificatifs appliqués à Parcin-Parcinet le définissent par essence comme de nombreux personnages féeriques du corpus ; la permanence des traits définitoires vaut pour l'acteur particulier de ce conte comme pour le type qu'il illustre (le héros princier) et qui s'incarne dans la majorité des textes. Le *nom-titre* du personnage le représente ainsi intégralement à chaque occurrence du récit. Corblin qui utilise les définitions de Kripke concernant les noms propres et les descriptions identifiantes conclut, à partir de l'étude des personnages de Julien Sorel et Frédéric Moreau, que :

> « L'observation des seuls désignateurs fait donc apparaître une différence très nettement formulable : l'éviction totale, ou la profusion d'une catégorie sur la chaîne de co-référence principale ; […] Si d'autres régularités aussi nettes pouvaient être dégagées et interprétées à l'aide des éléments théoriques précédemment avancés, on accréditerait l'idée que l'étude de la désignation, dans un roman, fournit en elle-même un point de départ pertinent, des plus tangibles, pour définir les particularités essentielles d'une écriture donnée. »[361]

Il nous semble donc possible d'attester, à la lumière de la présente étude, que les régularités dénominatives des contes permettent d'en spécifier la stylistique. Le déterminisme des qualifiants comme la récurrence des syntagmes désignateurs intra et inter textuels définissent le modèle d'élaboration onomastique des personnages et en

[360] Voir chapitre suivant.
[361] Francis Corblin, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n°54, 1983, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 79.

particulier des héros et participent à l'architecture lexicale générale des contes par la systématisation et l'expansion de ses procédés.

Des adjectifs particuliers sont également fréquemment utilisés afin de désigner et confirmer les constituants principaux des contes dans un paradigme de la beauté et de la grandeur.

1.4.3.4. Les qualificatifs héroïques « beau », « belle », « grand »

Participant de l'hyperbole générale et de l'éloge héroïque particulier, des adjectifs spécifiques qualifient et identifient les protagonistes et les composants génériques. Inclus dans un système totalisant paradoxal d'indéfinition définitoire, nous verrons en quoi ils (pré)destinent la lecture des éléments déterminés. La systématisation de la désignation hyperbolique par ajout d'épithètes ou d'attributs induit en effet un processus de stylisation et de schématisation dans la création et la reconnaissance des personnages.

Les adjectifs particuliers « beau », « belle » ou « grand » font l'objet d'une utilisation systématique[362]. Ainsi le père de Peau d'âne est « Le plus grand [roi] qui fût sur la Terre »[363], sa fille possède un « beau tour »[364], et le prince qui en est amoureux est si beau qu'il surpasse les héros antiques puisque « Tel ne fut point le beau Céphale »[365]. Dans *Le Pays des délices* de Mlle de La Force, le prince agit comme le « grand Alexandre »[366], la Chatte blanche de Mme d'Aulnoy est « la plus belle petite chatte blanche qui ait jamais été »[367]. Ces adjectifs soulignent l'aspect éminemment supérieur des personnages des contes ; régulièrement répétés au fil du texte tels « le beau Finfin » (2 occurrences) dans *La Bonne Femme* ou « la belle Ondine » (6 occurrences) dans *Le Roi porc* et les nombreuses interpellations des jeunes filles précédées de « belle » comme dans *Le Prince Marcassin* « Je vous aime, belle Marthésie »[368], ils concourent à créer un système stylistique hyperbolique qui singularise et magnifie les héros. Ils s'inscrivent dans un réseau lexical de la grandeur et de la beauté dans lesquelles évoluent les personnages de façon évidente : l'univers

[362] Voir l'annexe n°6 : les qualifiants de la beauté hyperbolique.
[363] BGF 4, p. 148.
[364] BGF 4, p. 161.
[365] BGF 4, p. 160.
[366] BGF 2, p. 395.
[367] BGF 1, p. 760.
[368] BGF 4, p. 988.

merveilleux est fondamentalement édifié par une exceptionnelle beauté qu'il semble cependant nécessaire aux auteurs de rappeler tout au long de la diégèse, afin d'en (re)créer la *réalité*.

Ces adjectifs sont également utilisés pour former les noms des héros et définir ainsi un programme de lecture du personnage initialement orienté. Ils peuvent évoquer le statut ou l'ordre dans la filiation familiale, comme les frères « le Grand Prince » et « le Petit Prince » dans *La Princesse Rosette* ou exposer la puissance et la renommée, comme « Grandimont » dans *L'Ile de la magnificence*, « la fée des Grandeurs » dans *Les Chevaliers errants* ou « le Grand Seigneur » dans *Le Génie familier*. Mais principalement, ils visent à afficher la principale qualité du personnage qui est définitoire et classifiante : la beauté[369]. Qu'ils qualifient de façon synecdochique une partie du personnage, tels le général « Belles-idées »[370] et la princesse « Belle Main »[371], une vertu ou une capacité, tels la « Belle Fileuse »[372] ou « Belle Gloire »[373], ou un élément naturel ou cosmique, tels les frères et sœurs « Bel astre », « Beau soleil » et « Belle Etoile »[374], la princesse « Belle-Etoile »[375], Fleurbelle[376] ou « Belle de Nuit »[377] ou le nom complet du personnage à l'image de « Jeune et Belle »[378] et « Blanche Belle »[379], les adjectifs (et au premier rang « belle ») sont des faire-valoir annonciateur du personnage. Certains contes renchérissent le prédicat avec un déterminant particularisant comme « la princesse Belle »[380], « La Belle au bois dormant », « La Belle aux cheveux d'or » et « Isène la Belle »[381], où l'article défini exprime la singularité du personnage et dans le syntagme « Toute Belle »[382] où l'adjectif souligne à la fois l'ampleur et la restriction de la désignation : la jeune fille est entièrement belle et n'est que belle. Si quelques rares textes euphémisent la beauté par

---

[369] Nous avons choisi de présenter dans l'annexe n°6 les fréquences d'apparition des trois adjectifs, mais aussi de leur nom commun correspondant afin de proposer le paradigme complet à la lecture et de montrer la très grande supériorité statistique des adjectifs.
[370] Mlle Lhéritier, *Ricdin-Ricdon*.
[371] Préchac, *Sans Parangon*.
[372] Mlle Lhéritier, *Ricdin-Ricdon.*
[373] Préchac, *Sans Parangon.*
[374] Anonyme, *L'oiseau de vérité.*
[375] Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri*.
[376] Mme de Murat, *Le Turbot*.
[377] Mme d'Aulnoy, *Finette Cendron*.
[378] Mme de Murat, *Jeune et Belle*.
[379] Chevalier de Mailly, *Blanche Belle*.
[380] Mme de Murat, *L'Aigle au beau bec*.
[381] Mlle de La Force, *L'Enchanteur*.
[382] Mme d'Aulnoy, *Le Nain jaune*.

des diminutifs hypocoristiques ou d'inspiration médiévale comme pour « Bellotte »[383] et « Le prince Isabel »[384], la tendance hyperbolique à l'œuvre entend plutôt magnifier le personnage et l'élever au plus haut rang sur l'échelle de la beauté et insister sur son attrait, tel le prince « Bel-à-voir »[385] ou proposer un référent lui-même extraordinaire et normalement inaccessible, telle la princesse du conte éponyme « Plus Belle que Fée ».

Le paroxysme de la prétention semble atteint avec l'héroïne « Belle-Belle » pour laquelle un seul adjectif est insuffisant à rendre compte de son exceptionnelle beauté et où la réduplication veut redire le remarquable et l'éminent. Elle est donc deux fois belle, elle est plus belle que belle et elle n'est que belle : c'est le seul critère de définition du personnage, glorieux, mais réducteur, enfermant dans sa singularité la jeune fille qui est retenue prisonnière afin d'être soustraite aux regards admiratifs et ne pas rivaliser avec Nabote qui tente de l'enlaidir et se venge de sa beauté par des punitions impossibles à réaliser. La redondance de l'adjectif dénominateur hyperbolise le qualificatif et partant le personnage.

Garants d'une onomastique démonstrative, les adjectifs « beau », « belle » et « grand » déterminent et glorifient la figure héroïque qui est alors réduite à ce seul qualificatif, nécessaire et suffisant pour définir le personnage et permettre la reconnaissance lectoriale. Le style formulaire généré par la récurrence paradigmatique de certains qualificatifs permet de rythmer et d'assurer l'unité du récit : le retour des mêmes expressions balise le texte et les motifs désignés, caractérisés et reconnus dont on marque systématiquement la présence hyperbolique.

1.4.3.5. *Addenda*

Nous ouvrons l'analyse de ces qualificatifs particuliers qui ne s'attachent pas uniquement à la désignation des personnages et donc à leur onomastique élargie, mais débordent le cadre héroïque pour définir, commenter, affirmer les principaux motifs des contes. L'atmosphère euphorique généralisée qui structure l'élaboration narrative et lexicale du récit favorise l'utilisation développée et dramatisée des adjectifs marquant la beauté et la grandeur de tous les éléments. Outre les personnages qui sont nécessairement beaux et dont les différentes appellations le rappellent régulièrement, le

[383] Mme d'Aulnoy, *Serpentin vert*.
[384] Mme de Murat, *Peine Perdue*.
[385] Mlle Lhéritier, *Les Aventures de Finette*.

qualifiant de beauté et de grandeur (physique ou morale) s'applique également aux animaux, comme le « beau cheval »[386] de *L'Apprenti magicien*, celui du *Prince Lutin* et son « beau perroquet »[387], et aux objets tels la « grande chambre », la « grande salle du palais », le « grand salon », « le plus grand équipage que l'on eût jamais vu », les « grandes glaces de miroir », « la grande galerie du palais » et les « trente chambres bien grandes »[388] évoqués dans *Le Prince lutin*. Tout enfin est susceptible d'arborer ces désignations académiques grandiloquentes, des « grands cris de joie »[389] aux « grandes obligations »[390] en passant par la « grand soif »[391]. Redoublé dans la qualification du mariage de la belle-mère de l'héroïne Gracieuse, « les noces s'achevèrent avec une grande magnificence »[392], l'adjectif augmente le nom commun qui renvoie lui-même à la grandeur. Redoublement de la construction syntaxique redondante et redoublement du sens qui augmente la qualité et la quantité du faste suggéré, l'expression tente d'accroître l'indénombrable et le gigantesque[393].

Essentiellement éloge de l'ornement et apprêt lexical, ces épithètes ou attributs de l'exception participent de la stylistique décorative et définitoire hyperbolique par une profusion et une systématisation topiques qui s'étendent à toutes les ramifications intra et inter textuelles créant une hyper-isotopie de l'hyperbole pour un lecteur assidu de ces textes.

---

[386] BGF 4, p. 439.
[387] BGF 1, p. 239.
[388] BGF 4, p. 225, 230, 232, 233, 241, 247, 254.
[389] BGF 1, p. 255.
[390] BGF 1, p. 256.
[391] BGF 1, p. 244.
[392] BGF 1, p. 159.
[393] Ironiquement, la fin du récit offre une surenchère dans le démesuré : pour rivaliser avec le premier mariage néfaste, celui du couple héroïque se fait « avec la dernière magnificence », BGF 1, p. 173.

CONCLUSION

L'étude du lexique merveilleux sous toutes ses formes nous a permis d'établir des définitions et des classements stylistiques de l'hyperbole générique. Nous reprenons avec Christine Ferlampin-Acher, les caractéristiques qui amènent à définir une topique : des termes qui se relaient par isotopie et dérivation, qui définissent des objets textuels essentiels (personnages, outils), signes d'une subjectivité intrusive et didactique, dont l'ensemble doit être « traité avec le plus de virtuosité possible »[394]. Les marqueurs lexicaux traditionnels, comme les renouvellements créatifs proposés par les conteurs nous amènent à voir dans la fréquence et la systématisation des procédés une topique verbale du conte qui joue sur des paradigmes variés dont la profusion et la jubilation de la profusion sont les principales caractéristiques définitoires.

L'hypertrophie à l'œuvre à tous les niveaux (morphologiques, lexicologiques et sémantiques), qu'elle serve de qualification apologétique aux personnages ou aux autres motifs narratifs crée une (atmo)sphère de l'excès maîtrisé, manipulé et distancié. Si tout est beau et grand dans les contes et que la merveille et les fées apparaissent avec naturel, c'est que le genre l'autorise et même l'exalte jusqu'à friser l'auto-parodie ludique comme le (re)marquent régulièrement les narrateurs.

La pratique sérielle du lexique, qui (r)appelle et répond aux structurations macroscopiques syntaxiques et narratives, participe d'un foisonnement global multiforme. Les diverses déclinaisons qui débordent et envahissent tous les contes produisent alors des effets d'échos tentaculaires, attestées ou réminiscents, et exhibent une pratique logorrhéique qui investit l'ensemble du texte dans une omniprésence étourdissante. Si Mme d'Aulnoy refuse d'employer des termes rigoureux existants et leur préfère des néologismes plus distrayants et plus évocateurs, c'est aussi pour théâtraliser et partager un univers libertaire où l'imaginaire débridé invite le lecteur à la co-création verbale permanente.

[394] Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 78.

CHAPITRE 2 : LES FIGURES DE L'HYPERBOLE

INTRODUCTION

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

Indicateurs génériques du fabuleux, les figures de l'hyperbole actualisent néanmoins le merveilleux en se jouant des codes et *topoï* officiels. L'emploi ostentatoire de l'artifice emphatique exhibe la littérarité et l'invraisemblance du texte en même temps qu'il les justifie génériquement. En brandissant ostensiblement l'aspect thaumaturgique des caractères féeriques, le conte révèle sa nature factice, stéréotypée et conventionnelle. L'exagération stylistique constitutive du conte, par son usage récurrent et démonstratif, démystifie le merveilleux en l'affichant.

Par le choix de figures exemplaires, nous verrons comment le traitement rhétorique de l'hyperbole met en place une stylistique grandiloquente et logorrhéique qui sature les récits féeriques.

2.1. Figures grammaticales de l'hyperbole : le système superlatif

Pour définir quelques éléments de l'hyperbole grammaticale[395], nous avons choisi de traiter les moyens de mesure du degré à travers la structure /adverbe + adjectif

[395] Nous ne pouvons rendre compte ici de l'ensemble des procédés mis en œuvre dans les contes tant ils sont nombreux, comme nous ne pouvons présenter *in extenso* chaque moyen étudié par des relevés statistiques. Un choix représentatif doit permettre de saisir l'ampleur et la portée du phénomène.

qualificatif/, en particulier avec les adverbes « plus », « si », « tant », « très », « fort » et « bien »[396] en construction superlative.

Le superlatif relatif est formé à partir du comparatif (de supériorité ou d'infériorité) précédé d'un déterminant défini (le/la/les) dont « l'étalon est représenté par tous les éléments d'un ensemble, auquel on compare un élément porteur de la qualité au plus haut ou au plus bas degré »[397]. Dans les expressions que nous avons choisi d'isoler, l'ensemble de référence généralement donné pour illimité renvoie principalement au plus haut degré. Le superlatif absolu qui exprime une qualité portée à un très haut degré[398] est formé avec un adverbe intensif (« si », « tant », « très », « fort » ou « bien ») antéposé à un adjectif (ou à un adverbe). Purs outils grammaticaux (ils ne peuvent eux-mêmes être modifiés en degré), leur utilisation méthodique en fait des éléments à la limite du préfixe.

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

2.1.1. Omniprésence superlative

Dans le système hyperbolique merveilleux, les superlatifs déterminent tous les motifs du conte, du plus petit objet accessoire (tel « la plus grosse perle »[399] choisie par la princesse Belle-Etoile pour remercier un secrétaire) aux protagonistes les plus importants (tels « le plus grand roi »[400] du pays qui épouse la sœur de l'héroïne parce qu'elle l'a simplement souhaité). Malgré les critiques des contemporains, à l'image de Du Plaisir qui condamne les excès de la qualification et préconise notamment le

---

[396] On constate une très grande fréquence d'apparition de ces termes, au premier rang desquels « si » fait figure de proue, tant il est présent ; il est un élément systématique, voire un tic d'écriture hyperbolique. L'adverbe « si » peut également s'employer en construction superlative et en corrélation avec une proposition subordonnée de conséquence. Nous avons choisi de nous intéresser à la partie uniquement superlative (à travers la qualification), même en corrélation, sans étudier la conséquence qui touche à la syntaxe. Voir à ce sujet l'analyse des corrélatives intensives dans les contes de Perrault par Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 249-262.

[397] Delphine Denis, Anne Sancier-Chateau, *Grammaire du français*, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 174.

[398] Voir la définition de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *op. cit*, p. 361.

[399] BGF 1, p. 917.

[400] BGF 3, p. 90.

« désintéressement » du narrateur[401], les romanciers conservent, durant tout le second XVIIe siècle, des habitudes précieuses[402], dont les conteurs usent et abusent. L'emploi de tournures grammaticales hyperboliques, très courantes notamment dans la mode des portraits littéraires, est ainsi particulièrement réinvesti dans le genre merveilleux. Pensons notamment au portrait de M. de Nemours dépeint dans *La Princesse de Clèves* comme « l'homme du monde le mieux fait et le plus beau » avec « un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions, que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul. »[403] L'hyperbole comme le souligne Françoise Gevrey « distingue le héros sans le faire voir » et a bonne fortune dans la rhétorique des « nouvelles du temps, qui montrent tant de princes "les plus beaux" et "les mieux faits" »[404]. Si l'usage des superlatifs ne peut seul servir de critère générique définitoire par opposition à une pratique du reste de la littérature contemporaine qui serait économique (même s'il est possible de noter une légère supériorité comptable dans les contes), l'application systématique et corrélée à l'ensemble des ressources de l'hyperbole permet d'intégrer les superlatifs comme moyen de définition intrinsèque et de réemploi des codes en vigueur.

2.1.1.1. Tautologies héroïques

Au premier rang des éléments marqués du récit, le héros de conte est nécessairement qualifié par des attributions superlatives. Parfois donnée par un autre personnage, l'évaluation est principalement réalisée par le narrateur qui présente un état de fait incontestable pour la fiction merveilleuse[405]. La parole narrative donne à voir et explicite les caractéristiques typiques du héros de conte. Quelques expressions

---

[401] Cité par Françoise Gevrey, *L'Illusion et ses procédés : de "La Princesse de Clèves" aux "Illustres françaises"*, Paris, José corti, 1988, p. 87.

[402] Jacqueline Plantié évoque « la surabondance des consécutives » que l'on trouve dans *Le Grand Cyrus* ou *Clélie*. Elle donne en exemple l'extrait suivant : « les yeux si doux et attrayants, que j'advoue n'en avoir jamais veu de semblables. Elle avait la taille si belle, et la façon si pleine de majesté qu'on pouvait aisément juger qu'elle n'estoit pas née parmy le peuple », Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, éd. Vaganay, Slatkine reprints, Genève, 1966, III, liv. VII, p. 353, cité dans *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Champion, 1994, p. 77.

[403] Mme de La Fayette, *Romans et nouvelles*, Emile Magne (éd.), Alain Niderst (intro.), Paris, Garnier, 1970, p. 243.

[404] Françoise Gevrey, *op. cit.*, p. 88-89.

[405] Christian Plantin parle d'« intensifieur discursif » qui convoque une représentation déjà existante de la superlativité des motifs : « s'appuyant sur une intensité "pré-énonciative", au sens où le degré d'intensité (éventuellement élevé) n'est pas attribué à l'adjectif ou à l'adverbe du fait de *si* : cette intensité est rapportée, citée par *si*, l'attribution étant le fait d'un acte de discours antérieur à l'énoncé en *si*. *Si* marque la pluralité des voix dans le discours ». Appliquée aux contes, la polyphonie de l'intensif « si » révèle son caractère épidictique à travers l'éloge ou le blâme des personnages hyperboliques, « La genèse discursive de l'intensité », *Langages*, n° 80, 1985, p. 35-53.

fréquentes : « un prince le plus beau et le plus charmant que l'on ait jamais vu »[406], « ses cheveux étaient du plus beau blond du monde »[407], « il n'y avait jamais eu une personne si parfaite »[408], « elle avait le nez dans la plus juste proportion »[409] et même métamorphosée, une héroïne reste « la plus belle petite chatte blanche qui ait jamais été »[410]. Le superlatif établit une évaluation du personnage et de ses qualités qui motive alors la construction de la catégorie /héros/ dont la classification repose sur le critère du degré le plus élevé. Quelles que soient donc les qualités héroïques exhibées, celles-ci sont invariablement présentées de manière amplifiée afin de singulariser les protagonistes au sein du schéma actanciel, mais également, et surtout, afin d'en faire les dignes représentants d'un monde merveilleux idéal, vision d'une pseudo-réalité aristocrate, supérieure et sublimée.

L'usage du superlatif permet donc de vérifier le caractère héroïque des personnages. A l'ouverture du récit, elle sert de désignateur, comme dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* où la servante censée tuer les nouveau-nés de la reine, ne peut accomplir le crime à cause de leurs particularités étonnantes : elle « les trouva *si* merveilleusement beaux, et vit qu'ils marquaient *tant* de choses extraordinaires par les étoiles qui brillaient à leur front, qu'elle n'osa porter ses criminelles mains sur un sang *si* auguste »[411] ; la grandeur spécifiée, signe du choix plébiscité, déjoue les agressivités oppositives et annonce le statut héroïque. A la fin du récit, la description superlative justifie l'ensemble des péripéties et entérine le statut principal. Le conte *Ricdin-Ricdon* s'achève sur une scène de *recognitio* où la reine retrouve sa fille grâce à sa particulière ressemblance avec le roi. Afin d'accréditer ses propos, la reine redouble les adverbes d'intensité qui prennent alors une valeur de véridicité : « Rosanie ressemble *si fort* au feu roi mon époux que cette ressemblance seule suffirait pour me convaincre qu'elle est sa fille. »[412]

Sur quelques lignes descriptives, un personnage peut totaliser l'ensemble des marqueurs superlatifs dans un étalage de qualités topiques ; un exemple parmi les personnages secondaires, signe de la profusion et de la généralisation du procédé :

---

[406] BGF 1, p. 685.
[407] BGF 3, p. 89.
[408] BGF 4, p. 506.
[409] BGF 2, p. 143.
[410] BGF 1, p. 760.
[411] BGF 1, p. 905. Nos italiques.
[412] BGF 2, p. 189. Nos italiques.

> « Sirène était d'une figure *très* aimable, et avait l'âme *fort* généreuse […] Cette équitable fille avait la voix *si* belle et *si* touchante, et chantait avec *tant* d'agrément qu'un avantage *si* précieux lui avait fait donner le nom de Sirène. »[413]

La diffusion des adverbes à chaque adjectif montre le rayonnement de l'exceptionnalité qui s'attache à tous les acteurs du conte.

Une fois la qualité distinctive du héros donnée, elle est souvent réitérée au long du texte. La répétition octroie alors une identité définitive qui confirme la première occurrence désignative. Ainsi, dans *Quiribirini*, l'héroïne est « la plus aimable princesse de son temps »[414]. Le sème /amabilité/ immédiatement repris dans la phrase suivante, « cette princesse si aimable », singularise le personnage par la reconnaissance de son caractère. L'adjectif est ensuite attribué deux fois au roi son époux et deux autres fois pour le couple, totalisant six occurrences avec trois constructions superlatives relatives avec « plus » et trois constructions superlatives absolues avec « si ». La répétition filée au long du texte laisse une empreinte spécifique qui permet la reconnaissance du personnage et forme un paradigme isotopique définitoire. Les deux personnages ainsi particularisés s'accordent parfaitement selon leur catégorie héroïque que le superlatif a dé/re/marqué régulièrement.

Le critère superlatif est donc un moyen de définition, de reconnaissance et de (s)élection du héros qui apparaît supérieur aux autres personnages. Comme le soulignent Delphine Denis et Anne Sancier-Chateau à propos du complément du superlatif relatif « Puisque l'étalon de référence est constitué de tous les éléments d'un ensemble, il y a donc extraction, prélèvement (on isole, on soustrait un élément parmi d'autres) »[415]. Qualifié par un superlatif, le héros est donc repéré, extrait et mis à l'écart (en avant) pour investir pleinement sa fonction privilégiée. Au seuil du texte, la discrimination du protagoniste est généralement réalisée par une mention superlative qui le rend unique et le distingue de son entourage (fratrie, famille, individus de même genre). Parmi les trois sœurs décrites à l'ouverture de *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, « la cadette était la plus belle et la plus douce »[416] ; à l'avenant dans *Le Mouton* « la cadette était la plus aimable et la mieux aimée »[417] ; et l'héroïne du *Petit*

[413] BGF 2, p. 157-158. Nos italiques.
[414] BGF 4, p. 575.
[415] Delphine Denis, Anne Sancier-Chateau, *op.cit*, p. 175.
[416] BGF 1, p. 898.
[417] BGF 1, p. 407.

Chaperon rouge est « la plus jolie qu'on eût su voir »[418]. A partir de ces énoncés le lecteur peut immédiatement inférer le rôle prépondérant du personnage. Le superlatif prend alors la valeur d'un embrayeur actanciel et narratif puisque dès sa désignation en tant que héros, le personnage en assume les fonctions et subit les événements qui lui sont liés.

En plus d'être défini par une hyperbole physique ou morale, le héros éprouve des sentiments exaltés à la hauteur de son exceptionnalité. Il n'est pas possible pour une héroïne d'aimer simplement son prince, elle doit ou éprouver « le plus grand bonheur »[419] ou souffrir « les traitements les plus insupportables »[420] : la modération n'est pas de mise dans les contes. Ainsi Griselidis possède « le plus rare mérite »[421] et son mari ne saurait être que « le plus malheureux »[422] après les « plus cuisants traits du malheur »[423] qu'il lui a fait subir. Semblablement, la princesse Elismène doit subir les « caprices du roi son frère, quoiqu'elle fût la plus douce et la plus complaisante personne du monde »[424]. Dans *La Robe de sincérité,* « le jeune prince » est soit « plein des plus douces espérances »[425], soit « le plus infortuné […] du monde »[426]. Un prince quelque peu rustre est converti par l'héroïne du *Prodige d'amour* et « son esprit brilla du plus beau feu » grâce à l'amour, ce qui le rendit nécessairement « le plus heureux de tous les hommes »[427]. Dans l'expression « le plus tendre penchant »[428] qui révèle l'amour de la princesse pour le prince, l'hyperbole confine à l'euphémisation de la déclaration afin de ménager la vertu de la jeune fille. Ces tournures superlatives caractéristiques des états d'âme des personnages, également métaphoriques et périphrastiques, empruntent à la préciosité. Aussi trouve-t-on notamment dans *Clélie* les mêmes expressions typiques : l'histoire se déroule dans « un des plus beaux pays du monde »[429], où « Il ne fut jamais un plus beau jour »[430] ; on y trouve « les personnes qui ont le plus d'esprit »[431], et l'on n'a « jamais connu un plus honnête homme »[432] ; un des

[418] BGF 4, p. 199.
[419] BGF 4, p. 134.
[420] BGF 4, p. 128.
[421] BGF 4, p. 112.
[422] BGF 4, p. 140.
[423] BGF 4, p. 141.
[424] BGF 2, p. 200.
[425] BGF 2, p. 209.
[426] BGF 2, p. 219.
[427] BGF 2, p. 489.
[428] BGF 2, p. 163.
[429] Georges de Scudéry, *Clélie, Histoire romaine,* Paris, Augustin Courbe, 1660, p. 2.
[430] Georges de Scudéry, *Ibid.*, p. 1.
[431] Georges de Scudéry, *Ibid.*, p. 75.

acteurs de cette romance dit « les choses du monde les plus judicieuses et les plus obligeantes »[433]. Sans réelle précision, ces syntagmes contribuent à la définition superlative des élements du récit.

Autour du protagoniste évoluent des personnages en corrélation (adjuvants et opposants) qui s'intègrent dans le paradigme de l'excès héroïque. Des « plus beaux chevaux »[434] sur lesquels les chevaliers participent à des courses, aux tailleurs les « plus importants »[435] qui réalisent les robes de Peau d'âne, en passant par « la plus terrible créature »[436] qui cherche à nuire à une reine, tous les éléments afférents au système héroïque sont pris dans une force centripète d'harmonisation définitoire réglée sur le modèle superlatif du héros. De façon exceptionnelle, l'héroïne est définie par une extrême laideur, telle Peau d'âne que l'on présente comme la bête « la plus laide » et « Plus vilaine encore et plus gaupe/Que le plus sale marmiton »[437], et qui est même rejetée et huée par « les moins délicats et les plus malheureux »[438]. Le texte propose alors une surenchère dans la laideur et la saleté, où la description des autres personnages contamine par adjonction et imprégnation le portait de la jeune fille. L'entourage du personnage principal, par une analogie des formes superlatives, offre une participation indirecte à l'édification héroïque.

2.1.1.2. Activités démesurées

Pour occuper une oisiveté inhérente, les protagonistes effectuent des activités à la hauteur de leur situation superlative. La pratique du chant, de la chasse ou même les repas sont reliés à leur statut avec des procédés identiques. Ainsi « les mets les plus délicats faisaient [la] nourriture »[439] de la petite Persinette qui dispose également, grâce à la fée, de tiroirs « pleins des plus beaux bijoux »[440] et qui bénéficie, depuis sa tour, de « la plus belle vue du monde »[441]. De même pour alléger les contraintes de son

---

[432] Georges de Scudéry, *Ibid*., p. 68.
[433] Georges de Scudéry, *Ibid*., p. 100.
[434] BGF 3, p. 111.
[435] BGF 4, p. 153.
[436] BGF 1, p. 675.
[437] BGF 4, p. 162.
[438] BGF 4, p. 158.
[439] BGF 2, p. 333.
[440] BGF 2, p. 332.
[441] BGF 2, p. 333.

emprisonnement, la fée qui détient Blanche Belle « lui faisait faire fort bonne chère »[442]. La qualité princière motive des conditions corrélées qui participent de la superfétation généralisée. Dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* « un essaim de mouches à miel » entonne « la plus charmante musique »[443]. Dans *Anguillette* Atimir déclare son amour à Hébé en lui envoyant « douze corbeilles de cristal remplies des plus belles et des plus agréables fleurs du monde »[444]. La chatte blanche, quant à elle, sait que les fées possèdent les « fruits, les plus savoureux »[445] tandis que son perroquet et son chien lui disent « les plus jolies choses du monde »[446]. Tous ces éléments hétéroclites démontrent le foisonnement de l'emploi du superlatif qui signale les instruments du merveilleux.

Dans *Ricdin-Ricdon*, l'arrivée de l'héroïne à la cour suscite beaucoup d'agitation alors qu'elle-même est réduite à des contraintes impossibles à tenir : « cette fille qui faisait naître tant de jalousie, passait de bien tristes moments »[447] ; l'insistance sur l'intérêt généré par la jeune fille et les épreuves extravagantes qui lui sont imposées, soulignées par les adverbes opposés, confirment le statut majeur de Rosanie. Une fois en possession de la baguette magique de Ricdin-Ricdon elle peut réaliser « la plus belle tapisserie du monde » et tous les ouvrages de tissage « qui le disputeraient aux plus excellentes manufactures »[448] redoublant l'admiration et la jalousie de la cour.

Les superlatifs mettent en valeur la distinction et le partage opérés entre les catégories de personnages ; dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, la sœur aînée de la reine projette de lui nuire « quand elle lui vit des enfants si jolis et qu'elle n'en avait point »[449]. La discrimination superlative engendre des réactions actancielles, sources de péripéties nouvelles. De même c'est parce que « Persinette […] se mit à chanter le plus joliment du monde » et qu'il entend « ce chant si agréable »[450] qu'un prince se rapproche du lieu où est retenue la princesse et tombe amoureux. L'exceptionnalité du chant, source de la curiosité du héros, est alors l'embrayeur de nouveaux rebondissements.

Lorsqu'une fée demande un gage ou lance une épreuve, il s'agit majoritairement de proposer un problème incommensurable et insoluble au protagoniste pour lui nuire.

---

[442] BGF 4, p. 510.
[443] BGF 1, p. 900.
[444] BGF 3, p. 105.
[445] BGF 1, p. 773.
[446] BGF 1, p. 782.
[447] BGF 2, p. 144.
[448] BGF 2, p. 150.
[449] BGF 1, p. 903.
[450] BGF 2, p. 333.

L'irréductibilité intrinsèque du projet est incluse dans son exposition superlative. Belle-Etoile doit ainsi chanter « la plus belle chanson et la plus mélodieuse »[451] pour appeler l'Oiseau Vert qui dit tout et dans *La Grenouille bienfaisante* la reine doit faire « un bouquet des fleurs les plus rares »[452]. Le malheur de Rosanie est de filer « avec une lenteur si excessive »[453] alors que la reine lui a demandé un grand ouvrage qu'il en devient « un si ennuyeux et si assommant travail »[454]. Par une définition tautologique, les épreuves merveilleuses participent du décorum et de la dramatisation du récit.

2.1.1.3. Hypertrophies spatiales et temporelles

Inscrivant le conte dans une topique de l'excès généralisé, les lieux traversés ou habités par les protagonistes sont nécessairement introduits sur un mode hyperbolique par des superlatifs qui singularisent et élèvent les espaces merveilleux à la suprématie unique. Pour faire honneur à leur rang, les héroïnes sont logées dans des lieux magnifiques qui s'accordent avec leur beauté. Hébé est ainsi reçue par le prince de l'île paisible dans l'appartement qui « était le plus beau de tous ceux de ce palais »[455] ; la chatte blanche réside dans « le plus beau lieu du monde » ; les quatre enfants de *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* abordent évidemment dans leur périple « la plus belle ville du monde »[456] où on leur prépare pour les recevoir « une des plus magnifiques »[457] maisons. Même dans les pires conditions les protagonistes recréent un univers fastueux, foyer où l'apparat prédomine, à l'exemple de la reine perdue dans le monde de la fée Lionne, qui, aidée de grenouilles, se construit avec des matériaux naturels « un petit bâtiment le plus joli du monde »[458] pour se protéger des éléments.

Après sa piqûre, la Belle au bois dormant est étendue « dans le plus bel appartement du palais, sur un lit en broderie d'or et d'argent »[459]. La narration insiste sur la beauté et le luxe de la chambre comme si la somptuosité pouvait aider à réduire l'enchantement. L'ensemble éclatant alors formé par la jeune fille dans son lit offre un

[451] BGF 1, p. 937.
[452] BGF 1, p. 669.
[453] BGF 2, p. 142.
[454] BGF 2, p. 149.
[455] BGF 3, p. 104.
[456] BGF 1, p. 915.
[457] BGF 1, p. 916.
[458] BGF 1, p. 669.
[459] BGF 4, p. 188.

tableau qui participe au paradigme héroïque de la grandeur et de la perfection : l'héroïne, même endormie pour cent ans doit rester dans un lieu conforme à son rang.

Exemple (ou contre-exemple parodique ?) poussant le procédé à bout de la démonstration (argumentative et axiologique), l'exposition de l'âne faiseur d'or est une véritable exhibition orgueilleuse du monde curial et merveilleux :

> « Mais ce qui surprenait tout le monde en entrant,
> C'est qu'au lieu *le plus apparent*,
> Un maître âne étalait ses deux grandes oreilles. »[460]

La position très *apparente* (d'apparat) de l'animal souligne le déploiement spectaculaire opéré par le roi, qui comme son âne étale sa richesse. L'animal, peu esthétique, mais désirable, au lieu d'être caché, dérobé à la vue est placé sur une (avant-)scène, un promontoire pour qu'il soit très visible.

De même les lieux connotés plutôt négativement sont marqués par des superlatifs brefs (c'est-à-dire qui ne sont pas complétés par un environnement lexical illustratif et redondant) qui les inscrivent davantage dans la tradition du conte de nourrices. C'est alors que « l'ardeur de la chasse l'ayant emporté fort loin »[461], un prince s'égare dans la forêt, qu'il y fait la rencontre magique qui va engager les aventures du récit. Pour accentuer le dénuement de la princesse et créer un effet pathétique supplémentaire à l'ouverture de *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, le narrateur précise dès les premières lignes du récit : « En passant dans une forêt très dangereuse elle fut volée »[462] ; aucune explication ou description n'accompagne la mention. Il est évident pour le lecteur qu'une forêt « très dangereuse » recèle une faune agressive variée.

Le roi Mouton attend le retour de Merveilleuse « dans le plus épais de la forêt »[463], antre fatal symbolique, pour l'éloigner de sa famille et la garder près de lui ; après son enlèvement Banche belle est conduite chez une fée qui « avait son palais dans l'endroit du bois le plus épais »[464] ; la Princesse Printanière et son amant tentent de « se réfugier dans le plus épais du bois »[465] où il va tenter de la dévorer ; mais c'est aussi « dans les plus creux du bois »[466] que le prince perdu à la chasse découvre la belle

[460] BGF 4, p. 149. Nos italiques.
[461] BGF 4, p. 577.
[462] BGF 1, p. 897.
[463] BGF 1, p. 422.
[464] BGF 4, p. 509.
[465] BGF 1, p. 281.
[466] BGF 4, p. 115.

Griselidis. L'information donnée par le superlatif est insuffisante, mais permet au lecteur de façonner autour de cet archétype stylistique et topographique ses représentations imagées personnelles qui combleront le vide référentiel laissé par la construction sémantiquement défective.

D'influence précieuse, les expressions qui renvoient au temps annoncent un moment dramatique important. Le Mouton évoque sa rencontre avec la fée Ragotte « dès [s]a plus tendre jeunesse »[467], Merveilleuse arrive dans le royaume du Mouton au moment où « l'on était dans la plus belle saison de l'année »[468] ce qui ouvre à une description idyllique de la nature et dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* l'arrivée d'une vieille fée a lieu « Un jour des plus beaux de l'année »[469] ce qui augure d'emblée de l'orientation positive de son ascendance.

La fréquence élevée des syntagmes superlatifs comme la sémantique inférée, mettent en avant une énonciation (de l')ostentatoire qui sature les textes de mentions de l'excès ou de l'excellence. Comme le résume parfaitement la princesse Laideronnette accueillie au royaume de Serpentin vert « je me trouve tout d'un coup dans le lieu du monde le plus agréable, le plus magnifique et où l'on me témoigne le plus de joie de me voir ! »[470], le système superlatif touche tous les motifs du conte qui se font écho en un foisonnement emphatique définitoire. Dérivés du paradigme héroïque, ces éléments contribuent à définir par l'exceptionnel contagieux et réflexif le personnage ordonnateur de toutes les qualités. Par un effet de miroitement tentaculaire, d'isotopie superlative généralisée, le héros merveilleux (s')étend, développe une aura mosaïque renvoyée par tous les motifs du conte. La figuration superlative forme donc un système, une machinerie textuelle qui désigne et organise les motifs du récit et modélise l'écriture merveilleuse.

Loin de n'être qu'un moyen expressif de l'emphase, les superlatifs sont également un moyen générique d'emphase.

[467] BGF 1, p. 417.
[468] BGF 1, p. 415.
[469] BGF 1, p. 898.
[470] BGF 1, p. 584.

2.1.2. Confirmations génériques

(Dé)marqués par une construction superlative, les motifs textuels merveilleux sont isolés, différenciés et identifiés comme tels. L'hyperbole superlative, en scénographiant les lieux communs du genre, exhibe l'arbitraire du signe, l'invraisemblance du référent et partant affiche la littérarité du conte. Le trait superlatif est ainsi un signe de reconnaissance de la fiction et du genre, il participe de sa convention, du code revendiqué et assumé. Comme l'indique Léo Spitzer, les intensifs « présupposent la familiarité du lecteur avec la situation »[471]. Les diverses occurrences hyperboliques qui fondent la description des motifs merveilleux offrent en effet selon Ute Heidmann et Jean-Michel Adam « une sorte de reformulation générique ou prototypique du summum » et invitent le lecteur « à admirer ou à déplorer le caractère exceptionnellement positif ou négatif de la situation des personnages. »[472] Comme la spécificité du conte réside dans une *inventio* et une *dispositio* hyperboliques, les lecteurs doivent « cautionner la légitimité de la qualification intensive, et par conséquent l'échelle de valeur impliquée par la narration »[473] pour reprendre les termes de Jean-Luc Seylaz à propos de Stendhal. Les reproches d'excès et d'irreprésentable, souvent proférés à l'égard des romans contemporains, sont donc irrecevables dans les contes qui autorisent et même nécessitent intrinsèquement une hyperbole référentielle.

Cependant la surenchère[474] permanente et étourdissante des superlatifs hypertrophie les motifs génériques. Dans le conte, l'hyperbole définit le genre autant que le genre motive l'hyperbole. L'excès qualificatif est un des attendus lectoriaux : c'est ce qui fait à la fois le charme et la caractéristique première du récit. Les protagonistes ne peuvent pas être de simples personnages, même s'ils sont peut-être des personnages simplifiés : un prince, une princesse déjà promus socialement sont obligatoirement « le plus » ou « la plus » (beau, belle, vaillant…) et même avec un qualifiant ordinaire (le Petit Poucet est « le plus jeune »[475]) le héros est distingué par un superlatif (s)électif ; le personnage atteint alors l'archétype. L'hyperbole est donc la

[471] Léo Spitzer, *Etudes de style*, Alain Coulon (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 221.
[472] Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit.* , p. 260.
[473] Jean-Luc Seylaz, « Un aspect de la narration stendhalienne : la qualification intensive dans le début de Lucien Leuwen », *Etudes de Lettres*, n°3, 1980, p. 31-49.
[474] Surenchère endogène, mais aussi exogène : le corpus dans son ensemble propose une présentation superlative considérable et extensive, il est à se demander s'il n'y a pas une surenchère intertextuelle entre les conteurs qui pratiquent *collectivement* le même genre.
[475] BGF 4, p. 241.

mesure des figures du merveilleux et permet d'en atteindre la vérité[476] : le héros de conte *doit* être « le plus ». La présentation superlative de ses qualités est définitoire, une production générique à la limite : il est tout excès. Comme le montre la présentation du père de Peau d'âne à l'ouverture du récit :

> « Il était une fois un roi
> Le plus grand qui fût sur la Terre,
> Aimable en paix, terrible en guerre,
> Seul enfin comparable à soi. »[477]

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

Le superlatif amplifie et exemplifie le motif et partant le confirme génériquement. Il est un désignateur emphatique[478] de ce qui est important pour la construction féerique. Lorsque dans le conte du Chevalier de Mailly le marquis de Montferrat examine « lequel de tous les princes qui prétendaient à Blanche Belle était le plus digne de posséder », il détermine quel sera le partenaire concordant pour l'héroïne. Le prince appelé doit correspondre aux mêmes critères élitistes que ceux de la princesse et c'est naturellement « le plus aimable prince que le soleil eût jamais éclairé »[479] qui se présente, qui obtient l'accord. Le superlatif a donc révélé, montré et mis en avant le personnage important et l'importance du personnage. Le texte répond en cela à la définition de Fontanier pour qui l'hyperbole

> « […] augmente ou diminue les choses par excès et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire. »[480]

La vérité des motifs merveilleux est bien dans leur ampleur, leur profusion, leur débordement ; la présentation superlative n'en augmente pas la valeur ou la portée, dans l'espace du conte elle les rend vrais. Pour Fontanier « l'*Hyperbole*, en passant la croyance, ne doit pas passer la mesure ; […] elle ne doit pas heurter la vraisemblance,

---

[476] Vérité du personnage comme « vérité de la fiction » pour reprendre l'expression de Charles Grivel à propos du nom propre qui, selon le critique, « remplit un double usage : sur une de ses faces il signifie la fiction, sur l'autre il signifie la vérité de la fiction », *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, p. 135.
[477] BGF 4, p. 148.
[478] Au sens étymologique rappelé par Stéphane Macé : l'emphase est un procédé visant à souligner, montrer ce qui est important, art. cit., p. 29-30 notamment.
[479] BGF 4, p. 507.
[480] Fontanier, *op. cit.*, p. 123.

en heurtant la vérité. »[481] Dans le conte de fées, la vraisemblance et la vérité des motifs passent par une exagération admise, reconnue, qui fonde la croyance au texte. Dans les contes, il faut croire à l'hyperbole elle-même en tant que mesure du merveilleux, ce que prônait Quintilien : « L'hyperbole est donc une beauté, lorsque la chose dont nous parlons est elle-même extraordinaire ; car, en ce cas, on est autorisé à dire plus »[482]. Pour dire la vérité du héros ou de ses satellites, le superlatif offre une évaluation hyperbolique qui rend compte de leur excès définitoire[483].

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

2.1.3. Démystifications merveilleuses

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

L'excès dans la description héroïque comporte parfois des éléments saugrenus qui pointent du doigt les habitudes stylistiques stéréotypées, dont la présence n'a de motivation que conventionnelle. Ainsi lorsque la princesse Belle-Etoile, héroïne du conte éponyme, dont la beauté ne fait aucun doute, se frotte le visage avec l'Eau qui danse, elle « 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. »[484] L'outrance de la conséquence soulignée dans la narration même par l'emploi du superlatif expose l'invraisemblance interne du résultat.

Les hyperboles de convention sur-sémantisent fréquemment les éléments définitoires traditionnels en ajoutant une signification redondante à un sème déjà saturé.

La première rencontre du couple héroïque de *Quiribirini* est dépeinte par un ensemble d'hyperboles dont la formule superlative « jamais entrevue ne donna une satisfaction si réciproque » résume le caractère exceptionnel. Cependant la réciprocité étant difficilement quantifiable, l'attribution d'un haut degré permet d'insister

---

[481] Fontanier, *op. cit.*, p. 124.
[482] Quintilien, *Institution oratoire*, volume 4, livre VIII, C. V. Ouizille (trad.), Bibliothèque Latine-Française, Paris, C. L. F. Panckoucke, p. 167.
[483] Ute Heidmann et Jean-Michel Adam parlent du caractère « endoxal » des valeurs du conte modélisées par les intensifs : les motifs du conte se définissent et adviennent selon « un ordre hyperbolique des choses », *op. cit.*, p. 258.
[484] BGF 1, p. 927.

lourdement sur la complémentarité immédiate et nécessaire traditionnelle qui fonde l'harmonie des amants de fiction. De même, la fréquente répétition dans de nombreux contes de l'expression « un bonheur si parfait »[485], où l'adverbe intensif redouble le sens déjà complet de l'adjectif, affiche l'excessivité comme moyen d'expression privilégié et fortement rebattu.

Outre la mise en avant critique des techniques descriptives topiques, les conteurs dévoilent les principes d'organisation narrative de leurs récits. Dans *Ricdin-Ricdon*, Mlle Lhéritier le signale clairement à l'attention du lecteur, quand le prince se perd dans la forêt pour la deuxième fois : « Il alla chasser au fond d'une forêt, dans laquelle, comme cela lui arrivait très souvent, il s'égara de ses gens en poursuivant la bête avec trop d'ardeur. »[486] Par l'utilisation de l'adverbe « très », elle se moque à la fois de son personnage qui a définitivement des problèmes d'orientation et de ses propres pratiques qui reprennent systématiquement les mêmes procédés de hasards opportuns et de rencontres providentielles dans des lieux stratégiques. Lors de ces deux occasions, le prince rencontre l'héroïne et le magicien, cause et solution du problème de Rosanie. Le motif diégétique de la perte dans la forêt devient ainsi le modèle de la coïncidence heureuse qui contribue au déroulement narratif.

Mme d'Aulnoy use du même artifice distancié lorsqu'elle fait dire à l'un de ses personnages : « Il faut qu'il y ait quelque chose de bien extraordinaire dans notre naissance pour nous abandonner ainsi, et une protection bien évidente du Ciel pour nous avoir sauvés de tant de périls. »[487] Les plaintes de la princesse Belle-Etoile exhibent ici les caractéristiques fondamentales du conte (malheur initial du héros et soutien féerique) et ses techniques narratives éculées.

Si l'hyperbole manipule et ment[488], elle offre dans les contes des signes de discrédit référentiel lisibles qui permettent au lecteur un plaisir de la *recognitio*. Dans le contexte féerique, la définition du paradoxe de l'hyperbole par Marc Bonhomme ne peut s'appliquer : « moins elle est reconnue comme telle, plus elle s'avère crédible »[489].

---

[485] BGF 4, p. 581.
[486] BGF 2, p. 162.
[487] BGF 1, p. 934.
[488] Voir à ce sujet Gabriel-Henri Gaillard : « l'hyperbole est une figure menteuse, qui abuse de la crédulité des auditeurs en leur exagérant les choses avec excès », *Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles : avec des exemples*, Paris, Delalain, (nouv. éd.) 1823, p. 366.
[489] Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005, p. 148.

Le paradoxe du conte réside dans un pacte de lecture[490] qui accrédite le merveilleux : or, régulièrement les conteurs exhibent son artificialité et s'en détachent avec humour. La co-création de l'hyperbole par le lecteur passe par la reconnaissance des procédés topiques, leur acceptation et leur divertissement. L'identification de l'hyperbole ne minimise pas sa portée, au contraire elle dé/re/double le sémantisme initial (exagération quantitative ou qualitative) en le surjouant, par un sémantisme distancié, critique et amusé.

Les contes sèment donc des indices ironiques qui démystifient le merveilleux par une exagération outrancière, même pour le genre. Ainsi quand Feintise fait la description de la Pomme qui chante à Belle-Etoile elle explique qu'« elle chante si bien et si haut, qu'on l'entend de huit lieues sans en être étourdi »[491] insistant sur la qualité magique du fruit, dont les précisions techniques incongrues et les effets pseudo-esthétiques sont source de comique.

Les superlatifs appuient ainsi un humour dirigé vers les motifs textuels eux-mêmes en ce qu'ils représentent des *topoï* si fréquents que lecteurs et auteurs peuvent s'en moquer conjointement. Le pastiche récréatif[492] insiste notamment sur le grotesque de certains motifs, figures obligées du merveilleux, telles les petites ogresses dans *Le Petit Poucet* dont la description appuie, avec pas moins de cinq répétitions de l'adverbe « fort », les éléments agressifs de leur physionomie :

> « Ces petites ogresses avaient toutes le teint *fort* beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une *fort* grande bouche avec de longues dents *fort* aiguës et *fort* éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore *fort* méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang. »[493]

Les superlatifs absolus créent ainsi un réseau lexical et sémantique de la laideur hyperbolique en contraste avec les portraits traditionnels de la beauté héroïque. De même, la description du prince Lutin au seuil du conte éponyme affirme : « il était aussi

---

[490] Ou « pacte de fictionnalité » ou « pacte fictionnel » pour reprendre l'expression de Pierre Emmanuel Cordoba à propos du personnage, « Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage », *Le personnage en question*, IVe colloque du SEL, Toulouse, PUM, 1984, p. 43.
[491] BGF 1, p. 927.
[492] Nous parlons de pastiche, de clin d'œil, de connivence et de distance amusée, mais pas encore de réelle parodie, car il ne s'agit que de quelques éléments dispersés au fil des textes qui réveillent l'attention lectoriale par un jeu de marquage outrancier, et non de retourner l'ensemble du texte dont le merveilleux *premier degré* reste le point d'ancrage essentiel.
[493] BGF 4, p. 246.

gros que le plus gros homme, et aussi petit que le plus petit nain »[494]. Si le référentiel semble quelque peu confus à y regarder de près, l'intérêt réside essentiellement dans le comique de la formule et la présentation non traditionnelle d'un héros qui aurait dû être doté de toutes les qualités à l'ouverture du récit.

Les narrateurs ne se contentent pas de s'amuser de leurs pratiques narratives, ils se moquent également des personnages porteurs des valeurs principales du merveilleux, à savoir les héros, qui sont ordinairement dotés de perfection physique et morale. Loin d'être toujours les dignes représentants de l'idéal fictionnel, les protagonistes faillissent et sont la cible de la dérision narratoriale. Ainsi après avoir décrit en longueur le moyen que Rosanie compte employer pour se tuer de désespoir, le narrateur précise que

> « […] l'amour naturel qu'on a pour la vie, des retours sur sa tendre jeunesse, et surtout la secrète complaisance qu'elle sentait pour sa beauté lui faisaient donner des larmes à sa mort, et chercher d'un pas *très* lent le lieu fatal où elle s'était condamnée à périr. »[495]

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

Autre défaut souligné et brocardé par un superlatif relatif : l'avarice du père de Blanche Belle qui exploite la faculté de sa fille à produire des perles et des rubis par les yeux et la bouche. Comme la jeune fille entre en âge de se marier, « Le marquis sachant qu'elle avait un *si* beau moyen d'amasser de grands biens devint *fort* difficile sur le choix du prince de qui elle serait la félicité »[496]. La corrélation des intensifs pointe la cupidité du personnage qui pense d'abord à son intérêt personnel et retarde le mariage pour cumuler des pierres précieuses et amasser une grande richesse à son seul profit. La princesse devient alors un objet de convoitise et est également réifiée par un prince rival qui veut la ravir à Fernandin qu'il pense être le « maître d'un si rare trésor »[497]. Le syntagme superlatif est alors ambigu et l'interprétation de la qualification hésite entre la princesse et ses productions précieuses.

Les héros mis en scène dans les contes sont généralement très jeunes et Mlle de La Force raille la naïveté de Persinette qui, enfermée depuis sa naissance, découvre enfin le premier représentant du genre masculin :

---

[494] BGF 1, p. 223.
[495] BGF 2, p. 147. Nos italiques.
[496] BGF 4, p. 506. Nos italiques.
[497] BGF 4, p. 508.

> « Persinette, de son côté, perdit la parole quand elle vit un homme si charmant, elle le considéra longtemps tout étonnée, mais tout à coup, elle se retira de la fenêtre, croyant que ce fût quelque monstre, se souvenant d'avoir ouï dire qu'il y en avait qui tuaient par les yeux, et elle avait trouvé les regards de celui-ci très dangereux. »[498]

La métaphore précieuse des yeux tueurs prise ici à la lettre par la princesse est redoublée par les intensifs qui soulignent la double entente en direction du lecteur. De même, la mère de Blanche Belle est victime de l'humour grivois du Chevalier de Mailly qui la présente si naïve qu'elle croit avoir rêvé alors qu'elle a été mise enceinte. Le narrateur déclare ainsi qu'elle « fut occupée durant son sommeil d'un songe qui lui fit fort grand plaisir, elle avait cru avoir passé une nuit fort agréable avec un sylphe beau comme l'amour, et elle s'éveilla fortement persuadée qu'elle était grosse »[499]. La répétition dérivative des adverbes d'intensité marque l'insistance sur l'activité participative et le contentement qu'elle en a retiré et révèle la *réalité* du songe qui est effectivement concrétisé.

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

Le conte merveilleux est donc le produit d'un système hyperbolique qui a totalement conscience de soi et qui utilise des moyens démonstratifs jusqu'à la saturation pour mieux les démont(r)er et en jouer. L'hyperbole merveilleuse illustre alors la définition de Fontanier, pour qui l'objectif de l'exagération est « de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire. »[500] Les contes mettent en effet en scène des événements par nature incroyables que les lecteurs, l'espace et le temps du récit, font semblant de croire, se divertissant à reconnaître les motifs outrés qui motivent l'existence même de ce genre fictionnel. Les superlatifs, qui exploitent la partie supérieur de l'échelle des degrés avec une prédilection pour le plus haut degré, sont alors le moyen et la fin d'un ornement fictionnel et naïf démystifié qui sollicite la co-création du lecteur qui peut projeter ses représentations référentielles personnelles et culturelles et doit pallier les manques d'une pseudo-mimesis incertaine qui se perd souvent dans l'indicible.

Le paradoxe du conte qui s'inscrit dans la topique d'une énonciation hyperbolique se manifeste par un sur-emploi des superlatifs enserré dans une forme

---

[498] BGF 2, p. 333.
[499] BGF 4, p. 506.
[500] Fontanier, *op. cit.*, p. 123.

contrainte par l'espace scripturaire. Cette pratique expansive est redoublée par une utilisation dispendieuse des figures de répétition qui accumulent les procédés d'amplification.

2.2. Figures de répétition[501]

Les figures de la répétition sont de différentes natures : phonique, lexicale, syntaxique ou sémantique[502]. Ainsi du niveau le plus microstructural (le son, la lettre) en passant par le lexique et ses agencements multiples jusqu'au niveau de la construction du sens, le texte merveilleux se fonde sur une série de procédés de reprise fortement démonstratifs du merveilleux.

L'histoire de la rhétorique et le discours des grammairiens montrent avec quelle constance s'est maintenue la condamnation insistante du fait de répétition. Sa situation historique dans le cadre des traités et manuels de rhétorique, qu'ils soient écrits en latin ou en langue vernaculaire, place ce fait de langue dans une prescription étroite et subalterne. Cette observation vaut aussi pour les grammaires et les traités de stylistique.

Pour Bernard Lamy, il y a quelque chose de paradoxal dans le fait qu'une répétition puisse être source d'agrément : il considère que la répétition du même son est par nature désagréable, parce qu'elle engendre la monotonie, l'ennui et le dégoût. Il conseille de l'éviter, en corrigeant ce que l'on vient d'écrire :

> « Entre les défauts de l'arrangement des mots, on compte la similitude ; c'est-à-dire une répétition trop fréquente d'une même lettre, d'une même terminaison, d'un même son, et d'une même cadence. La diversité plaît ; les meilleures choses ennuient lorsqu'elles sont trop communes. Ce défaut est d'autant plus considérable, qu'il se corrige facilement ; il ne faut que passer les yeux par-dessus son ouvrage, changer les mots, les syllabes, les terminaisons qui reviennent trop souvent. »[503]

Il nuance au chapitre IX cette position :

---

[501] Pour une synthèse des positions théoriques au XVIIe siècle sur la répétition, voir Michel Le Guern, « La répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIIe siècle », *XVIIe siècle*, n°152, 1986, p. 269-278. Pour une étude élargie du phénomène, voir Madeleine Frédéric, *La répétition. Etude linguistique et rhétorique*, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

[502] Pour chaque type de répétition, nous avons fait le choix de présenter quelques figures qui font l'objet d'une utilisation généralisée, pour lesquelles nous présentons des analyses et des conclusions d'exemples symptomatiques. Il est bien évident que beaucoup d'autres figures sont également représentées (et en grande quantité) dans le corpus. Nous souhaitons, encore une fois démontrer la configuration systématique et systémique du style figuré hyperbolique des textes, sans établir un catalogue exhaustif des procédés de la répétition.

[503] Bernard Lamy, *La Rhétorique ou L'Art de parler*, Christine Noille-Clauzade (intro. et notes), Paris, Champion, 1998, p. 278.

> « Nous avons dit que la répétition d'un mot, d'une même lettre, d'un même son, était désagréable : mais aussi nous avons remarqué que lorsque cette répétition se fait avec art, elle ne choque point. En effet les sons les plus désagréables plaisent lorsqu'on les entend par de certains intervalles mesurés. Le bruit des marteaux étourdit ; cependant lorsque les forgerons frappent sur leurs enclumes avec proportion, ils font une espèce de concert où les oreilles trouvent de l'agrément. La répétition d'une lettre, d'une même terminaison, d'un même mot, par des temps mesurés, et par des intervalles égaux, doit donc être agréable. »[504]

L'ambiguïté de sa position est exemplaire de l'incertitude des critiques à l'égard de la répétition. De même Vaugelas oscille entre plébiscite et restriction entre les deux éditions de ses *Remarques*. En 1647, il prône un usage modéré de la répétition qu'il classe dans les « négligences de style » :

> « La principale [négligence] est quand on répète deux fois dans une même page une même phrase sans qu'il soit nécessaire ; car quand il est nécessaire, comme il arrive quelquefois, tant s'en faut que ce soit une faute, que c'en serait une de ne le faire pas, outre que la nature des choses nécessaires est telle, comme a remarqué excellemment Cicéron, qu'elles sont toujours accompagnées d'ornement. Mais quand il n'est pas besoin, c'est une très grande négligence de répéter une phrase deux fois dans une même page et de dire deux fois par exemple *sans en pouvoir venir à bout* ; Que si la phrase est plus noble, la faute est encore plus grande, parce qu'étant plus éclatante, elle se fait mieux remarquer. »[505]

Le critique fait la preuve de ce qu'il avance et répète lui-même deux fois sa phrase pour bien marquer son argument. Dans ses *Nouvelles Remarques* publiées à titre posthume, il est plus favorable aux répétitions, allant jusqu'à l'euphorie universelle :

> « […] il faut toujours se ressouvenir que notre Langue aime grandement les répétitions de mots, lesquelles aussi contribuent beaucoup à la clarté du langage, que la Langue Française affecte sur toutes les Langues du monde. »[506]

L'ambivalence des théoriciens de l'époque montre à quel point le sujet est délicat et peut tout aussi bien susciter l'admiration que le rejet le plus total. Généralement méprisée, la répétition est valorisée quand elle renforce une argumentation ou appuie la rhétorique des passions.

Dans le conte, utilisée à tout propos, la répétition qui semble donc peu prêter le flanc à l'éloge de la critique, reprenant les codes en vigueur, est pourtant fondatrice d'une écriture ordonnancée et rythmée propre au merveilleux.

---

[504] Bernard Lamy, *ibid*., p. 294.
[505] Vaugelas, *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Camusat, 1647, p. 415.
[506] Vaugelas, *ibid*., p. 470.

2.2.1. Figures sonores

Nous avons vu à quel point les jeux sonores marquent l'onomastique des personnages et créent des réseaux micro- et macro-structuraux qui fondent l'organisation actancielle des contes. De façon plus éclatée, mais tout aussi répandue, la répétition de phonèmes gagne de nombreux autres motifs merveilleux. Fortement présent dans les contes de Perrault[507], le phénomène est plus diffus, plus dilué dans les contes féminins car les textes sont plus longs et les répétitions de sonorités s'incluent alors dans la répétition de mots ou de constructions. Nous ne verrons donc que quelques rares exemples de contiguïtés phoniques marquantes, laissant l'essentiel de l'analyse au sein des jeux lexicaux (en partie observés dans l'étude du vocabulaire merveilleux et de l'onomastique) notamment anaphoriques.

De façon singulière, des syntagmes mettent en avant des allitérations frappantes qui soit affichent les traits caractéristiques de personnages, tels la mère et la fille dans *Les Fées* dont les consonances nasillardes en [z] et en [g] de la formule « Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses »[508] renforcent l'aspect rebutant et antipathique avancé dans la première partie de la description, soit jouent simplement avec les sons et apportent une expressivité renouvelée, tels les deux répétitions de « filer au fuseau »[509] dans *La belle au bois dormant* (redoublées par les quatre autres occurrences du terme « fuseau », toutes ces répétitions étant de surcroît concentrées dans une seule page), l'allitération en [f] dans les paroles de Blaise « Ça, dit-il, en entrant sous son toit de fougère,/ Faisons, Fanchon, grand feu, grand chère »[510], élan grandiloquent du paysan qui vient de recevoir une aide divine et se voit déjà parmi les princes et les rois, ou encore dans la liste des « gens borgnes, bossus, boiteux et estropiés »[511] au service d'une vieille reine de même aspect chez Fénelon. Le comique étant la visée principale de ces répétitions phoniques, les procédés les plus fréquents consistent à reproduire les sons pour empêcher une articulation aisée comme « il se fâcha bien fâché »[512], dériver les termes en un pléonasme enfantin « donna pour

[507] Voir l'analyse des échos sonores dans *Le Petit Chaperon rouge* en termes d'accélération du récit par Eric Méchoulan, « Il n'y a pas de fées, il n'y a que des interprétations : lecture du "Petit chaperon rouge" », *PFSCL*, vol. XIX, n°37, 1992, p. 489-500.
[508] BGF 4, p. 219.
[509] BGF 4, p. 187.
[510] BGF 4, p. 173.
[511] BGF 4, p. 385.
[512] BGF 1, p. 366.

don »[513] ou créer une confusion par les inversions à l'image de la phrase « plus il était irrité, et plus Risette avait de plaisir »[514].

Loin de créer une cacophonie hétéroclite, les jeux sonores soutiennent une énonciation dont l'élocution tout au autant que l'*elocutio* participent d'une création ludique et pittoresque.

Moyen privilégié de l'hyperbole, les figures de construction agencent les mots avec force effets réduplicatifs, qui scandent, rythment et appuient, parfois lourdement, tous les motifs textuels.

2.2.2. Figures de construction

Nous avons vu que des réseaux lexicaux s'établissent par la répétition d'un même mot qui se fait écho à lui-même et investit, envahit le corps du texte pour prendre une signification nouvelle et revêtir une importance exacerbée, tel le « sang » dans *La Barbe bleue* (7 occurrences) et le « fuseau » dans *La Belle au bois dormant* (6 occurrences), mots magiques performatifs, qui annoncent une issue fatale[515].

De façon plus précise et construite encore, prolongeant les effets sonores échoïques, les répétitions lexicales figurées structurent les phrases et les textes par des enchaînements fortement ordonnés et rythmés. Jouant sur des répétitions de mots identiques ou de structures graduées, certaines figures de rhétorique sont très largement employées, imprégnant parfois les textes jusqu'à une saturation banalisante.

2.2.2.1. Les anaphores

Un premier phénomène très fréquent et symptomatique de l'écriture hyperbolique au XVIIe siècle et dans les contes en particulier est la combinaison de deux adjectifs appuyés par une construction superlative qui qualifie tous types d'éléments textuels, en priorité les héros et leurs attributs, dans une surenchère constante. Chaque page de conte est remplie de ces binômes ou trinômes plus ou moins

[513] BGF 4, p. 186.
[514] BGF 3, p. 304.
[515] Nous ne traitons pas ici des répétitions immédiates que nous aborderons à propos du langage enfantin, voir II, Chapitre 2 ; nous analysons ici quelques exemples significatifs, dont les occurrences, peu nombreuses, évoquent en général une atmosphère enfantine.

synonymiques, marqués par l'anaphore[516] des adverbes d'intensité. La coordination de ces épithètes propose alors une rythmique binaire ou ternaire qui structure la phrase et le récit comme autant de variations formulaires sur le même modèle syntaxique. Nous présentons quelques exemples typiques de chaque structure, dont l'abondance confirme systématiquement l'emploi proposé.

Parmi les intensifs, l'adverbe « si » est le plus souvent utilisé afin de souligner l'excellence de la beauté, des vertus, des passions mais aussi des chants, de la clarté, bref de tout ce qui peut avoir un qualificatif. Viennent ensuite d'autres constructions (superlatif relatif en « plus » très fréquents) et dans une moindre mesure l'association /adverbe + adjectif/ exprimant des degrés divers (« fort », « bien », « tant » et « très »). Les amants éprouvent ainsi « cette joie si douce et si parfaite »[517] ou une « passion si vive et si tendre »[518] ; ils possèdent ou on leur offre « l'esprit le plus grand et le plus aimable »[519], éprouvent des sentiments « fort tendres et fort touchants »[520] à l'image du prince cochon désespéré qui passe ses jours et ses nuits « fort triste et fort solitaire »[521]. On « leur avait appris les plus beaux et les plus aimables chants du monde »[522] ; ils s'expriment « d'une manière si généreuse et si engageante »[523] et « d'un style fort tendre et fort galant »[524]. Les matériaux qui les entourent sont eux-mêmes faits de « diamants, si clairs et si nets qu'il vit au travers »[525], ou d'eau « très claire et très bonne »[526].

Ralentissant ou accélérant le rythme prosodique selon la longueur des termes employés, les constructions ternaires anaphoriques amplifient les motifs démarqués. Proposant des descriptions qualifiantes, l'adjonction de termes corrélés semble vouloir offrir une définition complète de l'objet mis en valeur. Ainsi la Bonne Femme, héroïne du conte éponyme « avait de l'honnêteté, de la franchise, et du courage »[527] ; les compliments d'une fée à une jeune fille énoncés sur un mode superlatif soulignent son

---

[516] Selon la définition de Georges Molinié « il y anaphore, lorsque dans un segment de discours, un mot ou un groupe de mots est repris au moins une fois, tel quel, à quelque place du texte que ce soit. » L'épanaphore, variété spécifique de l'anaphore très fréquente dans les contes, consiste quant à elle « en la reprise exacte, en la même place syntagmatique absolument initiale, des mêmes éléments. » *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 1992, p. 49 et 136.
[517] BGF 3, p. 64.
[518] BGF 3, p. 110.
[519] BGF 3, p. 86.
[520] BGF 1, p. 199.
[521] BGF 3, p. 213.
[522] BGF 3, p. 183.
[523] BGF 1, p. 194.
[524] BGF 3, p. 194.
[525] BGF 1, p. 196.
[526] BGF 3, p. 169.
[527] BGF 2, p. 415.

admiration : « Vous êtes si belle, si bonne, et si honnête, que je ne puis m'empêcher de vous faire un don »[528]. L'excès dépasse/surpasse l'entendement et provoque une réaction proportionnelle qui conclut la gradation ascendante anaphorique de l'éloge. Perrault cisèle ses textes et leur brièveté fait davantage ressortir le rythme saccadé des constructions qu'il emploie abondamment ; la morale du Petit Poucet oppose les enfants « *tous beaux, bien faits et bien grands* » que l'on valorise face à celui qui dépareille et qui subit alors les vexations de son entourage : « *On le méprise, on le raille, on le pille* »[529] ; de même la morale du *Petit Chaperon rouge* oppose les jeunes filles « *Belles, bien faites, et gentilles* » aux loups « *Sans bruit, sans fiel et sans courroux* »[530] insistant sur la classification manichéenne des personnages qui ne peuvent que s'opposer et entrer en conflit actanciel et diégétique.

Souvent redondants, les éléments anaphoriques servent davantage à organiser une fluidité du discours et à construire une topique de l'hyperbole qu'à rendre compte d'une quelconque *mimesis*. Généralement le premier syntagme définit, les suivants confirment et renforcent la même idée.

Ainsi le prince qui traverse la forêt pour atteindre le château de la Belle au bois dormant constate « que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes »[531] : les ronces et les épines semblent pourtant bien relever de variétés végétales similaires ; le héros de *La Puissance d'amour*, quant à lui contraint par un enchanteur, désespère de pouvoir rejoindre sa bien-aimée prisonnière : « Il soupirait, il se tourmentait, il ne savait que faire. »[532] La reprise du pronom personnel insiste sur l'activité et la supériorité narrative du héros, mais les verbes, dont la gradation syllabique ascendante pourrait dénoter une certaine accélération ou accentuation des faits, ne proposent en réalité qu'une continuité, voire une circularité des non-actions du personnage qui s'échine et se lamente vainement face à la difficulté.

L'anaphore ternaire, particulièrement présente dans les contes de Perrault est érigée en système dans *Grisélidis*. La versification explique en partie la plus grande fréquence de groupes lexicaux triples qui facilitent la rythmique du texte ; il est cependant intéressant de relever la tendance exacerbée de ce conte grâce à quelques extraits exemplaires qui illustreront notre propos. La première mention de l'héroïne

[528] BGF 4, p. 219.
[529] BGF 4, p. 250.
[530] BGF 4, p. 202.
[531] BGF 4, p. 191.
[532] BGF 2, p. 403.

décrite à travers les yeux du prince frappé par « l'objet le plus agréable,/Le plus doux et le plus aimable »[533] est aussitôt reprise par une évocation analogue : « Le prince découvrit une simplicité,/Une douceur, une sincérité »[534] ; les répétitions phonétiques, lexicales et syntaxiques insistent sur la douceur semblant justifier *a priori* la patience extrême dont le conte fait l'apologie. Après qu'il lui a enlevé son enfant, la princesse reçoit toujours le prince « Avec douceur, avec caresse,/Et même avec cette tendresse/ Qu'elle eut aux plus beaux jours de sa prospérité. »[535] Le troisième membre de la construction anaphorique ajoute, renforce et conclut la présentation qui affirme la constance du personnage. Les allitérations sifflantes et liquides comme les assonances nasales font sonner la douceur des mots qui résonnent alors avec la douceur de la jeune fille. Le retour à différents endroits du récit d'expressions construites sur le même modèle concourt à circonscrire la durabilité des traits de caractère de l'héroïne et à l'enfermer dans une tautologie métonymique définitoire.

Enfin, étendue sur plusieurs phrases, lignes, voire paragraphes, l'anaphore scande le texte et met en avant des mots dont la valeur ou les effets sont démultipliés. Dans *Peau d'âne* la singularisation de la beauté de la reine et partant de la seule femme à pouvoir la supplanter passe par une énumération qui épuise tous les lieux dans lesquels le roi a cherché une remplaçante à son épouse décédée :

> « Ni la cour en beautés fertile,
> Ni la campagne, ni la ville,
> Ni les royaumes d'alentour
> Dont on alla faire le tour,
> N'en purent fournir une telle »[536]

L'exhaustivité affichée souligne l'impasse apparente dans laquelle se trouve le monarque et peut justifier l'injustifiable.

Dans *La Barbe bleue* le présentatif « voilà » répété au début de quatre propositions scande l'attribution des clefs, mime et redouble la gestuelle implicite corrélée. La liste énoncée par le maître de maison

> « Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements »[537]

---

[533] BGF 4, p. 116.
[534] BGF 4, p. 117.
[535] BGF 4, p. 131.
[536] BGF 4, p. 152.
[537] BGF 4, p. 206.

répond au double projet d'étaler la richesse des possessions du propriétaire et de retarder la remise de la clef du cabinet défendu, attisant ainsi la curiosité des deux destinataires du discours : la femme comme le lecteur. La série anaphorique inscrit alors la parole du personnage dans une actualité qui happe le lecteur et renforce le processus d'identification.

Dans *La belle au bois dormant*, la reprise anaphorique du pronom personnel « on » dans une construction parallèle devient une énumération des vaines actions entreprises pour ranimer la princesse : « on vient de tous côtés, on jette de l'eau au visage de la princesse, on la délace, on lui frappe dans les mains, on lui frotte les tempes avec de l'eau de la reine de Hongrie ; mais rien ne la faisait revenir. »[538] La succession des verbes régis par un sujet indéfini révèle et dénonce la présence d'une foule empressée qui s'agite inutilement, comme le conclut la chute de la phrase.

Les répétitions anaphoriques principalement structurées par des adverbes intensifs inscrivent les caractérisations des éléments du récit dans un paradigme hyperbolique conventionnel qui multiplie les mentions superfétatoires, dont la valeur réside davantage dans l'intention et l'effet diffus (sonore, rythmique, laudatif) que dans le référentiel.

Figure sériée, l'anaphore est prolongée par des énumérations fréquentes qui proposent de nombreuses listes d'objets divers.

2.2.2.2. Les énumérations[539]

La profusion élémentaire qui gouverne le merveilleux des contes, marquée par une ostentation des biens et des personnages, est régulièrement traduite dans des listes qui recensent des quantités variées de mobiliers, d'animaux, de personnages, mais aussi de vertus et de sentiments. Ces énumérations[540] confinent souvent à l'accumulation[541]

---

[538] BGF 4, p. 187-188.

[539] Sur les effets de liste, voir Maurice Laugaa, « Le récit de liste », *Etudes françaises*, vol. 14, n°1-2, 1978, p. 155-181 ; Adrien Paschoud et Jean-Claude Mühlethaler, « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », *Versants*, n°56/1, 2010.

[540] Selon le *Gradus* qui reprend la définition du *Littré* : l'énumération permet de « passer en revue toutes les manières, toutes les circonstances, toutes les parties… » et complète : « L'énumération constitue un mode de définition propre aux ensembles, ce qui la distingue de l'accumulation. Aussi est-elle souvent précédée d'un terme englobant. » Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, p. 185-186.

débordante dont l'issue ne semble soumise qu'aux limites posées par le vocabulaire *ad hoc* à disposition[542].

Participant à l'édification du décor merveilleux pittoresque, des suites de vocables thématiques offrent une représentation marquetée de multiples micro-motifs qui investissent les textes. Ainsi des énumérations comme le cortège qui accompagne le roi Magot est constitué « de petits épagneuls, de levrons, de chats d'Espagne, de rats de Moscovie, de quelques hérissons, de subtiles belettes, de friands renards ; les uns menaient les chariots, les autres portaient le bagage »[543] ; une palissade qui semble infranchissable est « formée de tubéreuses, d'œillets, de jacinthes et de jonquilles »[544] ; la duchesse Grognon qui cherche à séduire le roi par ses richesses lui fait visiter sa cave et lui présente « du Canarie, du Saint-Laurent, du Champagne, de l'Hermitage, du Rivesaltes, du Rossolis, Persicot, Fenouillet »[545] ; quand Truitonne fouille la chambre de Forine, elle découvre « une si grande quantité de diamants, de perles, de rubis, émeraudes et topazes, qu'elle ne savait d'où cela venait »[546] ; et le lieu où se retrouve Babiole après avoir fui un mariage forcé est « un grand désert où il n'y avait ni maison, ni arbre, ni fruits, ni herbe, ni fontaine »[547] offrent l'exemple des pratiques lexicales sérielles qui abondent dans les contes, qualifiant tous types de sujets. Même les personnages sont listés : quand la princesse Printanière se met à pleurer parce qu'elle est enfermée dans une tour depuis sa naissance et ne va pouvoir assister à l'arrivée du bel ambassadeur Fanfarinet, « et la nourrice, et la sœur de lait, et la remueuse, et la berceuse, et la mie »[548] se mettent également à pleurer provoquant un concert de gémissements puérils.

---

[541] Le *Gradus* rapporte la définition de Klinkenberg : « on ajoute des termes ou des syntagmes de même nature et de même fonction, parfois de même sonorité finale » et ajoute que « l'accumulation et l'énumération ne sont pas toujours nettement distinctes. L'une et l'autre peuvent être longues, baroques […], désordonnées […] ou en gradation. Mais l'accumulation garde quelque chose de moins logique : elle saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment, tandis que l'énumération a une fin, même si les parties énumérées sont contradictoires. » Bernard Dupriez, *Gradus*, *ibid*., p. 21-22.

[542] Justifiant en partie le recours aux néologismes qui viennent contribuer à l'abondance verbale généralisée.

[543] BGF 1, p. 512.

[544] BGF 2, p. 403.

[545] BGF 1, p. 153.

[546] BGF 1, p. 205.

[547] BGF 1, p. 523.

[548] BGF 1, p. 267-268.

Paul Beauchamp évoque « l'étalement paradigmatique énumératif » généré par « l'homogénéité, non synonymique »[549] d'une série. Chaque série forme un paradigme complet, autonome, mais qui déborde sa simple évocation énumérative : elle fait apparaître en surimpression le réseau élargi du vocabulaire déjà présent qu'elle reprend, rassemble et redouble d'une aura remémorative. L'abondance de mots offre surtout un moyen efficace et ostentatoire de démonstration des richesses possédées par les personnages[550]. L'ouverture de *La Barbe bleue* présente ainsi une première liste des biens du bourgeois : « Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés »[551]. Le luxe affiché est aussitôt opposé à la possession d'une Barbe bleue, mettant en rapport logique (les deux propositions sont séparées par la conjonction de coordination « mais ») des biens matériels et une qualité physique. La deuxième énumération « Ce n'était que promenades, que parties de chasse et de pêche, que danses et festins, que collations »[552] est également corrélée à la même qualité physique qui n'est alors plus considérée comme un défaut par une des filles demandées en mariage mais semble atténuée par l'étalage somptueux. L'association des éléments abstraits et concrets met en avant la vénalité du personnage féminin, dont on peut acheter facilement la vie. C'est encore la cupidité alliée à la curiosité qui cause les malheurs de la jeune femme qui une fois mariée, parcourt avec ses amies l'ensemble du domaine, où l'énumération dit la jouissance de la possession :

> « Les voilà aussitôt à parcourir les chambres, les cabinets, les garde-robes, toutes plus belles et plus riches les unes que les autres. Elles montèrent ensuite aux garde-meubles, où elles ne pouvaient assez admirer le nombre et la beauté des tapisseries, des lits, des sophas, des cabinets, des guéridons, des tables et des miroirs, où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête, et dont les bordures les unes de glace, les autres d'argent, et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues »[553]

Le passage en revue des pièces et des objets met en avant la nouvelle richesse de la jeune épouse, qui est tellement étourdie par la quantité que la narration retranscrit sa minutie à tout répertorier jusqu'au moindre « guéridon ».

---

[549] Paul Beauchamp, « Quelques faits d'écriture dans la poésie biblique », *Recherches de Science Religieuse*, n°61, 1973, p. 133.
[550] Nous analyserons les motifs de la richesse dans le chapitre IV, 2.
[551] BGF 4, p. 205.
[552] BGF 4, p. 206.
[553] BGF 4, p. 207.

Le luxe régulièrement déployé par des séries diverses de pierres précieuses, d'étoffes ou d'objets rares se sert de tous les prétextes pour s'intégrer dans le récit. Ainsi pour narguer et désespérer la princesse Florine, Truitonne lui fait porter des cadeaux, témoignage de son propre mariage avec le prince Charmant : « Aussitôt on étale devant la princesse des étoffes d'or et d'argent, des pierreries, des dentelles, des rubans, qui étaient dans de grandes corbeilles de filigrane d'or »[554] ; quand il répudie Grisélidis, le prince « lui demande avec rudesse/Les perles, les rubis, les bagues, les bijoux »[555] qu'il lui avait offert. La gradation généralisante souligne alors et la quantité onéreuse et le dénuement dans lequel se retrouve la jeune femme.

Autre effet des énumérations, la variété de la profusion sérielle crée un univers hétéroclite foisonnant, où la juxtaposition des mots subroge les habituelles descriptions en longueur et suggère la démesure merveilleuse, parfois jusqu'au comique. La fréquence d'accumulations dans les contes fait ainsi se succéder des listes variées à la contiguïté souvent incongrue, où le plaisir logorrhéique entre autant, sinon plus que l'intérêt diégétique. Quand la fée endort tous les occupants du château de la Belle au bois dormant, la narration précise avec jubilation ce que comprend le « tout » :

> « Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château, (hors le roi et la reine) gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes, officiers, maîtres d'hôtel, cuisiniers, marmitons, galopins, gardes, suisses, pages, valets de pied ; elle toucha aussi tous les chevaux qui étaient dans les écuries, avec les palefreniers, les gros mâtins de bassecour, et la petite Pouffe, petite chienne de la princesse, qui était auprès d'elle sur son lit. »[556]

L'adverbe initial de l'énumération à la sémantique pourtant évidente est donc complété, expliqué, détaillé par un inventaire superflu dont la longueur prétend à une exhaustivité rigoureuse, mais dont les éléments disparates suscitent légèreté et comique.

Poussant le procédé, Fénelon propose dans *L'Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante* deux cascades grotesques qui présentent la reine et les valets à son service et à son image : « Elle était toute courbée, tremblante, boiteuse, ridée, crasseuse, chassieuse, toussant et crachant toute la journée » et « Elle ne se faisait servir que par des gens borgnes, bossus, boiteux et estropiés. »[557]

---

[554] BGF 1, p. 198-199.
[555] BGF 4, p. 128.
[556] BGF 4, p. 189.
[557] BGF 4, p. 385.

Les accumulations imagées concourent ainsi à renforcer la bigarrure des contes qui épuisent le lexique en collections éclectiques et hétérogènes comme le soulignent ces deux listes exemplaires issues de contes de Mme d'Aulnoy :

> « […] elle lui montra tous les petits ragoûts qu'elle lui avait apportés, entre autres quatre perroquets et six écureuils cuits au soleil, des fraises, des cerises, des framboises, et d'autres fruits : les assiettes étaient de bois de cèdre et de calambour, le couteau de pierre, les serviettes de grandes feuilles fort douces et maniables, une coquille pour boire, et de belle eau dans une autre. »[558]

et

> « Enfin elle découvrit tout d'un coup une vaste plaine émaillée de mille fleurs différentes, dont la bonne odeur surpassait toutes celles qu'elle avait jamais senties ; une grosse rivière d'eau de fleurs d'oranges coulait autour, des fontaines de vin d'Espagne, de rossolis, d'hypocras et de mille autres sortes de liqueurs formaient des cascades et de petits ruisseaux charmants ; cette plaine était couverte d'arbres singuliers, il y avait des avenues tout entières de perdreaux, mieux piqués et mieux cuits que chez la Guerbois, 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 de certains endroits où l'air paraissait plus obscur, 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 sèches et liquides, des louis d'or, des écus, des perles et des diamants. »[559]

L'exotisme le dispute ici au pittoresque et la transposition des mets comme du savoir-vivre mondain dans des décors rustiques ajoute au cocasse de l'assemblage multiple et coloré. Le processus créateur d'abord logiquement ordonné (liste des contenus puis des contenants dans la première évocation des mets), s'emballe dans sa propre énonciation et achève l'énumération avec des éléments discordants qui n'appartiennent plus au domaine alimentaire mais à celui des objets précieux.

Les nombreuses énumérations qui parsèment les textes apportent donc une part supplémentaire de *varia* verbale, où la débauche compte autant dans sa forme que dans le fond. L'excès lexical permet de rythmer le cours du récit et d'étourdir le lecteur par une exubérance qui révèle le plaisir de dire. Maurice Laugaa pale du « rite d'évocation de la langue ; le poétique et le théorique coïncidant avec le retour du paradigmatique dans le syntagmatique sont moment d'une jubilation »[560]. Sonorités ludiques, accélération prosodique, éblouissement et enivrement lexical sont les moyens d'un chatoiement et d'une fantaisie de la poétique de l'abondance illimitée.

Redoublant et ordonnant les répétitions sériées, les gradations et les parallèles imposent une architecture aux listes de mots thématiques.

---

[558] BGF 1, p. 342.
[559] BGF 1, p. 414-415.
[560] Maurice Laugaa, art.cit., p. 180.

2.2.2.3. Les gradations

La gradation[561] accentue les phénomènes de répétitions anaphoriques en les organisant par une progression de longueur syllabique ou d'intensivité sémantique qui apporte rythme et amplification au propos. Ainsi dans *Grisélidis*, les décors idylliques et pastoraux du conte sont peints avec lyrisme par des tournures telles que : « Qu'inspirent les grands bois, les eaux et les prairies »[562] ou « Ils traversent des bois, des rochers escarpés/Et de torrents entrecoupés »[563] qui révèlent la difficulté du chemin jusqu'à l'écrin dans lequel Grisélidis est renfermée. Tous les motifs diégétiques sont ainsi signalés par une anaphore ternaire, marqueur emphatique de l'intérêt merveilleux. Aux temps forts de la fable les répétitions triples désignent les embrayeurs de l'hyperbole ; lors du mariage de Grisélidis, les chevaux montrent l'importance et l'impatience de la foule admirative : « Les chevaux émus et troublés,/Se cabrent, trépignent, s'élancent,/Et reculent plus qu'ils n'avancent »[564] ; au retour de l'héroïne on prépare le palais avec magnificence pour l'occasion : « Que l'abondance, la richesse,/La propreté, la politesse »[565] ; jusqu'au dénouement explicatif qui rassemble la mère, la fille et le prince qui « La relève, la baise, et la mène à sa mère »[566]. L'intensité dramatique est donc annoncée et énoncée sur un mode amplifié pour en vérifier la portée.

Très fréquentes dans ce conte en vers, les gradations ternaires appuient notamment les présentations hyperboliques des personnages qui tendent à la préciosité galante ; quelques syntagmes exemplaires parmi les nombreuses constructions : l'héroïne est caractérisée par « Sa bonté, sa douceur, sa sagesse profonde »[567] et se soumet au prince à qui elle déclare « Vous êtes mon époux, mon seigneur, et mon maître »[568] ; alors qu'« Il la suit, il l'observe, il aime à la troubler »[569], et qu'elle prévient d'épargner sa fille qui « Dans l'aise, dans l'éclat, dans la pourpre nourrie »[570] ne pourra résister aux mêmes tourments ; le futur prince, amant de sa fille est quant à lui « beau,

---

[561] Selon Fontanier, « la gradation consiste à présenter un suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède, selon que la progression est ascendante ou descendante. » Fontanier, *op. cit.*, p. 333.
[562] BGF 4, p. 116.
[563] BGF 4, p. 118.
[564] BGF 4, p. 126.
[565] BGF 4, p. 137.
[566] BGF 4, p. 141.
[567] BGF 4, p. 134.
[568] BGF 4, p. 135.
[569] BGF 4, p. 128.
[570] BGF 4, p. 138.

vaillant, né d'illustres aïeux » et « Jeune, bien fait, et plus beau que le jour »[571]. Synonymie, redondance, renforcement sont générés par les gradations, généralement ascendantes qui marquent ainsi une progression forte de l'intensité des marqueurs emphatiques.

Principalement désignateurs d'une richesse ostentatoire, tels la « salle des audiences, qui était la plus belle, la plus grande et la plus riche que l'on se puisse imaginer »[572] ; ou d'une magnificence des personnages à l'instar du prince Charmant qui, retrouvant sa première apparence, « se vit le même qu'il avait été, beau, aimable, spirituel et magnifique »[573] ; ou de Riquet qui devient « l'homme du monde le plus beau, le mieux fait, et le plus aimable qu'elle eût jamais vu »[574] ; ou encore du prince Parcin-Parcinet qui « avait l'air noble, la taille fine, une grande quantité de cheveux blonds admirables »[575], les gradations triplent les qualités héroïques qui forment alors une désignation grandiloquente topique ou signent d'un trait définitif les défauts des opposants alors exhibés, comme la belle-mère de Florise qui « était artificieuse, maligne, cruelle. »[576]

Les gradations sont aussi les indicateurs d'un pittoresque bigarré qui rythment avec force et parfois humour les épisodes diégétiques. Dans *L'Oiseau bleu*, la reine qui tente d'embellir sa fille Truitonne pour la rendre désirable au prince Charmant

> « […] employa tous les brodeurs, tous les tailleurs, et tous les ouvriers à faire des ajustements à Truitonne ; elle pria le roi que Florine n'eût rien de neuf : et ayant gagné ses femmes, elle lui fit voler tous ses habits, toutes ses coiffures et toutes ses pierreries le jour même que Charmant arriva »[577].

La double gradation insiste sur l'opulence des atours qui lors de la confrontation avec le prince se révèleront ridicules sur le laideron et s'opposeront à la beauté simple et naturelle de Florine. La démarche d'ornementation orgueilleuse est donc ridiculisée par le procédé lui-même qui annonce par l'excès l'échec à venir. Le texte rappelle alors la nécessaire harmonie des apprêts en fonction du statut : seul le héros est digne d'un apparat luxueux ; associée à un personnage indigne, la parure est discordante et affiche l'imposture actancielle du personnage.

---

[571] BGF 4, p. 133.
[572] BGF 3, p. 275.
[573] BGF 1, p. 212.
[574] BGF 4, p. 238.
[575] BGF 3, p. 58.
[576] BGF 4, p. 392.
[577] BGF 1, p. 191.

Autre gradation qui propose une double ascendance, Florine rencontre une vielle femme, qui après avoir écouté ses malheurs, « se redresse, s'agence, change tout d'un coup de visage, paraît belle, jeune, habillée superbement »[578] ; elle s'avère être une fée et offre à Florine quatre œufs magiques pour lui venir en aide. Le motif de la métamorphose, cher à Mme d'Aulnoy, est ici réduit au minimum narratif comme le personnage féerique qui n'a que peu d'importance dans le récit (reste anonyme et intervient seulement de façon artificielle sans motivation diégétique approfondie).

L'ouverture du *Chat botté* énumère dans une gradation descendante les possessions d'un meunier qui n'avait « que son moulin, son âne, et son chat » ; le partage entre les héritiers reproduit le même schéma : « L'aîné eut le moulin, le second eut l'âne, et le plus jeune n'eut que le chat. » [579] Le parallèle des deux phrases soutenu par les gradations met en évidence les règles d'attribution des biens en faveur du droit d'aînesse et, ce faisant, désigne le futur héros du conte, apparemment lésé dans la distribution.

Moyen d'identification et d'amplification, les gradations participent au rythme qui entoure les personnages d'une aura définitoire et diffuse hyperbolique. Procédé d'intensification similaire, les constructions en parallèle ou parallélismes contribuent à l'agencement figuré des motifs.

2.2.2.4. Les parallèles

Les parallèles[580] sont un autre moyen d'ordonner les rapports entre des éléments afin de mettre en valeur leur importance. Jouant sur des rapprochements sémantiques, lexicaux ou syntaxiques, les parallèles font redondance avec le système anaphorique, ils le redoublent d'un élargissement syntaxique qui renforce la portée hyperbolique.

Affirmant son autorité omnisciente, la marraine-fée de Peau d'âne martèle son savoir avant même que la jeune fille n'énonce les raisons de sa venue ; elle déclare : « Je sais, dit-elle, en voyant la princesse/Ce qui vous fait venir ici,/Je sais de votre cœur

[578] BGF 1, p. 213.
[579] BGF 4, p. 213.
[580] Selon la définition de Fontanier « le parallèle consiste dans deux descriptions, ou consécutives, ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence. » Fontanier, *op. cit.*, p. 429. Le *Gradus* précise la définition de Fontanier et ajoute que « le parallèle prend souvent la forme du parallélisme » où « la correspondance de deux parties de l'énoncé est soulignée au moyen de reprises syntaxiques et rythmiques. Le procédé engendre des phrases ou des groupes binaires », *op. cit.*, p. 322.

la profonde tristesse »[581]. Marquant généralement une association ou une opposition, les parallèles mettent en évidence les conflits internes des personnages. Ainsi à l'ouverture du conte éponyme, la bonne femme perd ses moutons et se retrouve dans un dénuement total puisqu'« Elle n'avait plus de quoi filer, elle n'avait plus de quoi vivre »[582]. Truitonne et sa mère qui ont fait emprisonner la princesse Florine mais n'ont pu faire épouser le prince au laideron, se réjouissent du malheur de la princesse qui se croit abandonnée de son amant : « la vengeance leur faisait plus de plaisir que l'offense ne leur avait fait de peine. »[583] Le parallèle souligne la bêtise et la cruauté des deux femmes. Affichant la nouvelle intelligence de l'aînée des sœurs, le narrateur de *Riquet à la houppe* ne se prive pas de rappeler sa lourdeur passée : « autant qu'on lui avait ouï dire d'impertinences auparavant, autant lui entendait-on dire des choses bien sensées et infiniment spirituelles »[584].

Pastiche du style tragique, les déplorations des personnages ou l'expression de leurs passions trouvent dans les parallèles un moyen d'amplification privilégié. Du simple « Plus il la voit, plus il s'enflamme »[585] du prince amoureux de Grisélidis, en passant par les emportements lyriques du prince charmant qui croit recevoir un témoignage des sentiments de Florine « Que je suis content, disait-il, de l'avoir retrouvée ! Qu'elle est engageante ! Que je sens vivement les bontés qu'elle me témoigne ! »[586] jusqu'aux lamentations de la princesse qui croit que Charmant s'est marié avec Truitonne : « Fortune, disait-elle, toi qui me flattais de régner, toi qui m'avais rendu l'amour de mon père, que t'ai-je fait pour me plonger tout d'un coup dans les plus amères douleurs ? »[587]

Si de très nombreux éléments de *Grisélidis* sont évoqués par des parallèles syntaxiques (pensons aux « Aimons donc sa rigueur utilement cruelle, […]/Aimons sa bonté paternelle »[588], « D'un ton plus simple et d'une voix moins forte »[589], « Je ne prends point ma femme en pays étranger,/Je la prends parmi vous, belle, sage, bien née »[590], « En princesse les entendit,/En princesse leur répondit »[591] parmi tant

[581] BGF 4, p. 153.
[582] BGF 2, p. 416.
[583] BGF 1, p. 210.
[584] BGF 4, p. 235-236.
[585] BGF 4, p. 119.
[586] BGF 1, p. 202.
[587] BGF 1, p. 200.
[588] BGF 4, p. 129.
[589] BGF 4, p. 113.
[590] BGF 4, p. 120.

d'autres), le conte de Fénelon *Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne* est intégralement régi par un système parallélique, de la figure de rhétorique appuyée par des anaphores binaires ou ternaires jusqu'à l'investissement de l'ensemble du texte construit sur l'opposition systématique et pédagogique de la jeunesse et de la vieillesse.

Les parallèles participent donc à la syntaxe amplificatrice des antagonismes actanciels et à une certaine affectation du langage, influencée par le romanesque galant.

Les figures de répétition sonore, lexicale et syntaxique contribuent à marquer tous les motifs textuels d'une hyperbole fortement structurée, souvent artificielle, dont la formulation préside davantage à l'effet que le sens idoine des éléments mis en perspective. Parfois renouvelées avec pittoresque, elles deviennent une topique éculée nécessaire à la fabrication du merveilleux. Très largement utilisées, les figures de répétition semblent mettre en abyme leur propre procédé générique de prolifération dans les évocations excessives qu'elles suscitent.

S'ajoutant à l'architecture lexicale et syntaxique, la répétition sémantique tend à reproduire les mêmes effets de saturation du sens.

2.2.3. Figures sémantiques

La répétition sémantique naît tout d'abord de la répétition lexicale qui reprend nécessairement les mêmes mots et donc favorise redondances et pléonasmes. Nous venons de voir à quel point ces tournures sont fréquentes et génèrent implicitement un doublement du sens. Nous ne verrons donc que quelques rares cas de sémantique pure présents dans les contes[592].

La redondance[593] est donc le redoublement expressif d'une idée par deux éléments proches. Elle sert en général à marquer une insistance et une valeur supérieure à ce qui est exprimé. Quand Griselidis répond « Je le jure, dit-elle, et je vous le promets »[594] au prince qui lui demande de se soumettre à lui en tous points, elle s'engage solennellement d'une manière répétitive ; le doublement des verbes apportent

---

[591] BGF 4, p. 126.

[592] Nous avons étudié dans le chapitre précédant les principes de l'isotopie qui est une variante de la répétition sémantique.

[593] Selon la définition du *Gradus*, la redondance est le « redoublement expressif de l'idée par deux phrases proches », *op. cit.*, p. 387. Nous prenons le terme dans une acception large de répétition du sens sans entrer dans le détail des différentes nuances, les exemples de chacun étant trop peu nombreux dans les textes de notre étude.

[594] BGF 4, p. 124.

un doublement des connotations, officielle pour le premier verbe et personnelle pour le second. Affichant la même détermination, la fée Lionne qui impose une épreuve apparemment impossible à la reine qui tente de la raisonner, lui rétorque : « je veux ce que je veux »[595], affirmant sa toute-puissance magique.

Dans *Les Souhaits ridicules*, le conteur commente le dénouement déceptif de l'aventure pour le bûcheron qui, loin de pouvoir jouir de richesses, de confort et de félicité grâce aux vœux qui lui ont été accordés, doit se contenter de réparer les désagréments qu'il a causés à sa femme en lui faisant attacher l'aune de boudin au nez pour la faire taire. L'expression « faible bonheur, pauvre ressource »[596] montre l'infortune du paysan mais aussi la pitié, sinon la condescendance, d'un narrateur désapprobateur.

Dans un style oralisant, l'expression « vive et prompte »[597] caractérise la femme du bûcheron des *Souhaits ridicules* qui imagine tout ce qu'elle pourra avoir grâce aux vœux accordés à son mari. Le syntagme apporte une critique misogyne mise en valeur par la répétition comique. Enfin la proposition « pour dire sans fard la vérité du fait »[598], qui revient à dire *la vérité vraie* à la manière des enfants, place le narrateur à un niveau de connivence rapprochée avec le lecteur à qui il semble confier une révélation alors qu'il s'agit d'une évidence explicite. Le jeu des allitérations en [f] redouble la redondance sémantique et développe un ensemble comique de répétitions ludiques.

Développée par la multiplication des vocables repris, dérivés, la répétition sémantique est plus largement diffusée par des figures lexicales et syntaxiques que par la simple réduplication synonymique. Stylisée dans des expressions figées, les figures de l'hyperbole réfutent la description mimétique et s'incarnent dans un ineffable topique, marqueur générique de l'exceptionnalité merveilleuse.

[595] BGF 1, p. 667.
[596] BGF 4, p. 177.
[597] BGF 4, p. 174.
[598] BGF 4, p. 176.

2.3. L'indicible[599]

L'excès superlatif culmine dans l'énonciation standardisée d'une impossibilité expressive, marque du plus haut degré de définition topique des motifs merveilleux du conte.

2.3.1. L'hyperbole expressive

Les expressions caractéristiques telles que « Misandre fit […] mille tours de gobelets les plus surprenants du monde »[600], « jamais prince n'a eu plus de perfections »[601] ou « l'esprit le plus charmant, de la beauté la plus aimable, des grâces encore plus touchantes que la beauté »[602] participent de la topique langagière du genre merveilleux. Cependant, une telle qualification excessive ne permet pas de (se) représenter précisément les personnages. Ceux-ci restent dans un flou artistique, il est impossible de les peindre à partir des descriptions hyperboliques des contes. Les superlatifs offrent peu de références ou des références elles-mêmes irreprésentables sinon idéalement (l'Amour, les déesses antiques, *etc*…). Ainsi Grisélidis est perçue par le prince comme étant « l'objet le plus agréable, / Le plus doux et le plus aimable / Qu'il eût jamais vu sous les cieux »[603]. La description est certes particulièrement élogieuse, mais n'offre aucune possibilité de matérialisation physique de l'héroïne. L'exposition des personnages contribue à la rhétorique de l'indicible fréquente dans l'*ecphrasis* du conte. Dans de telles proportions d'indéfinition, il est d'ailleurs à se demander si l'on peut encore parler de description au sens de représentation fidèle et précise donnée à voir au lecteur.

Les descriptions héroïques tendent ainsi à la généralisation, mais surtout à une évocation abstraite et imprécise qui ne permet pas de peindre littéralement le modèle. Les auteurs suggèrent la silhouette, les charmes ou les occupations des personnages, mais les particularisent peu. L'héroïne du *Parfait amour* de Mme de Murat illustre parfaitement cette difficulté de précision :

---

[599] L'indicible est déjà très présent dans les fictions romanesque du Moyen Age, voir à ce sujet Françoise Chambefort, « Le topos de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XIIe siècle », *La description au Moyen Age. Bien dire et bien aprandre*, 1993, p. 119-130.
[600] BGF 2, p. 210.
[601] BGF 2, p. 571.
[602] BGF 3, p. 119.
[603] BGF 4, p. 116.

> « […] elle avait quatorze ans, sa beauté était parfaite, ses cheveux étaient d'une couleur charmante, sans être tout à fait noirs ni blonds ; son teint avait tout à fait la fraîcheur du printemps, sa bouche était belle, ses dents admirables, son sourire gracieux ; elle avait de grands yeux bruns, vifs et touchants, et ses regards paraissaient dire mille choses, que son jeune cœur ignorait. »[604]

Quels peuvent donc être le pittoresque de la « fraîcheur du printemps » ou les « mille choses » dites par les yeux ? La vaste palette du noir au blond laisse également toute latitude à l'imagination, mais annihile la volonté figurative. De même, Mlle Lhéritier offre une tentative de portrait de l'héroïne dans *Ricdin-Ricdon* :

> « Ses cheveux, qui étaient *du plus beau blond cendré*, ornaient un front d'albâtre, au-dessous duquel on voyait briller de grands yeux bleus aussi pleins de douceur que de vivacité ; elle avait le nez dans *la plus juste proportion* ; elle avait la bouche petite, agréablement façonnée et enfin comme il faut qu'elle soit pour être *parfaitement belle* ; les dents admirables ; le teint d'une blancheur *à éblouir* et rehaussé d'un léger incarnat qui lui donnait *tout l'éclat possible*. Et avec toute la régularité de ses traits, et les vives couleurs de son teint, on voyait encore, sur son visage et dans toute sa personne, ces charmes piquants et ce je ne sais quoi qui sont l'âme de la beauté. »[605]

Malgré un souci apparent d'exhaustivité, le recours systématique à des expressions généralisantes ou imprécises, propose une définition incomplète, inachevée et finalement déceptive du personnage pour un lecteur qui rechercherait une *mimesis* singulière. Le discours est alors un apparent échec qui culmine dans le « je ne sais quoi », aveu de l'impuissance et de la faillite de l'auteur. La description féerique privilégiant les effets superlatifs sur une représentation, c'est alors au lecteur, devenu co-auteur du merveilleux, de suppléer les manques et de construire le physique du personnage à partir de ses propres projections et fantasmes[606]. Ce refus rhétorique de décrire des conteurs, typique de la préciosité et encore très pratiqué dans les genres fictionnels à la fin du XVIIe siècle[607], s'incarne paradoxalement dans une énonciation expansive et bavarde où l'indicible descriptif se dit et se redit dans une posture affectée

---

[604] BGF 3, p. 61.
[605] BGF 2, p. 143. Nos italiques soulignent les tournures hyperboliques.
[606] A propos du personnage romanesque, Vincent Jouve indique en effet que « du point de vue du lecteur, la figure romanesque est rarement perçue comme une création originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins explicite, d'autres figures issues d'autres textes ». Il explique que « S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son monde d'expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle ». Les possibles intertextualités du lecteur sont évidemment multiples : autres personnages de fiction ou personnages contemporains, voire historiques constituant le monde de référence du lecteur ; le personnage est ainsi construit par de multiples références selon les modèles connus du lecteur. Voir Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, p. 48.
[607] Voir à ce sujet François Gevrey, *op. cit.*, p. 90-92.

et satisfaite. Passage obligé de la définition du personnage, la description est alors davantage une *semiosis*[608] qu'une *mimésis*, un art du discours, plus qu'une reproduction. Le plaisir réside dans l'expression elle-même et non dans la représentation qu'elle diffère et refuse.

C'est paradoxalement dans l'indicible que le pouvoir imageant de la description est le plus fort : comme le souligne Anne-Elisabeth Spica dans les romans des Scudéry, la description ne donne pas à voir le réel, mais à l'imaginer et le « Je ne sais quoi » cher au père Bouhours démontre le pouvoir figuratif de la littérature qui peut jouer des *topoï* à sa disposition.[609]

2.3.2. Allégories topiques

L'ecphrase merveilleuse du héros emprunte donc aux codes précieux de l'allégorie[610] et tend à déifier des protagonistes qui incarnent ou personnifient des qualités supérieures. Dans *La Princesse Printanière* de Mme d'Aulnoy, la topique du soleil éclipsé par la beauté des héros est ainsi évoquée trois fois, à travers la parure des personnages, celle de Fanfarinet est tellement éclatante que « le soleil brillait moins que lui »[611], celle de la princesse fait fuir l'astre et se cacher « de dépit »[612], et l'arrivée d'une fée qui était « si belle, si belle, qu'elle ressemblait au soleil »[613]. La princesse de *L'Oiseau bleu* est dénommée « Florine, parce qu'elle ressemblait à Flore, tant elle était fraîche, jeune et belle »[614] et Plousine qui, dans *Anguillette*, cherche un modèle de beauté à suivre, étudie des représentations de Junon, Pallas, Vénus, Pomone, Diane, Flore et les Grâces avant de choisir le patronage d'Hébé. La référence mythologique permet au lecteur de se figurer une image du personnage selon les œuvres contenues par sa mémoire et sa culture artistique, la peinture littéraire restant systématiquement allusive. Les caractéristiques descriptives de la divinité énoncées dans le conte sont en effet insuffisantes pour matérialiser la jeune Plousine qui admire entre autres « le tour

---

[608] Selon le terme de Roland Barthes à propos de l'écriture sadienne : « Sade choisit toujours le discours contre le référent ; il se place toujours de côté de la *sémiosis*, non de la *mimésis* », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 41.
[609] Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIIe siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002, p. 220.
[610] Voir à ce sujet Georges Couton, *Écritures codées : essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.
[611] BGF 1, p. 269.
[612] BGF 1, p. 270.
[613] BGF 1, p. 282.
[614] BGF 1, p. 190.

du visage d'une forme agréable, la bouche charmante, la taille et la gorge parfaitement belles »[615] d'Hébé. La comparaison, la sugestion, la connotation sont des procédés du détour qui autorisent la plus grande liberté lectoriale et affichent dans le même temps la complicité d'un auteur qui partage les mêmes références culturelles. Les conteurs qui pratiquent également d'autres genres fictionnels usent des procédés largement diffusés dans tout le XVIIe siècle comme le souligne Françoise Gevrey :

> « Quand les nouvelles s'allongent au point de devenir des "petits romans", Mlle de La Force et Mme d'Aulnoy reprennent la tradition du portrait développé. Le lecteur voit parfaitement Catherine, duchesse de Bar ou Marie de Bourgogne dont les portraits s'étendent sur plus d'une page. Au cours du récit il arrive que Mlle de La Force s'abandonne au plaisir de composer des portraits allégoriques dans la plus pure tradition précieuse […] »[616]

L'espace plus restreint du conte nécessite alors une condensation qui schématise les motifs et les ramasse dans une forme/formulation où l'excès rejaillit davantage. Ne pouvant proposer les mêmes pauses diégétiques des grands romans précieux et même des nouvelles galantes, les contes modélisent une représentation hyperbolique saillante où la *copia* naît de la *brevitas*[617]. L'emphase merveilleuse ici inscrite dans la description hyperbolique est un moyen de désignation et de saillance lexicalement économique mais sémantiquement dispendieuse qui affiche à grands traits les principales caractéristiques des personnages.

2.3.3. Résistances énonciatives

Si l'indéfinition et l'indicible topique sont particulièrement présents dans la représentation des personnages, le refus d'énoncer s'étend à la diégèse elle-même, où les intrusions du conteur marquant une frustration narrative exhibent les artifices du littéraire. Par des interventions conventionnelles récurrentes dans le récit, le narrateur pose les limites de son discours figuratif. Des expressions systématiques interrompent ainsi un mouvement narratif ou descriptif lancé par le narrateur. La plus fréquente indique l'évidence du propos qui n'a pas lieu d'être rapporté : « il est aisé de » suivi d'un verbe évaluatif. Quelques exemples : « il est aisé de juger »[618], « Il est aisé de se

[615] BGF 3, p. 88-89.
[616] Françoise Gevrey, *op. cit.*, p. 84.
[617] On aura reconnu en partie le titre de l'ouvrage dirigé par Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous qui rassemble plusieurs études sur l'emphase : *L'Emphase, copia ou brevitas ?*, Paris, PUPS, 2010.
[618] BGF 1, p. 549. Expression parmi les plus fréquentes.

figurer la joie de ces deux jeunes amants »[619], « Il est aisé d'imaginer leur satisfaction et leur reconnaissance »[620].

Les autres tournures régulières qui révèlent l'incapacité rhétorique recourent au vocabulaire de la verbalisation niée : « La joie de s'être trouvés était si extrême, qu'il n'est point de termes capables de l'exprimer »[621], « Il n'est point de termes assez tendres pour exprimer ce que sentirent alors ces malheureux amants. »[622], « Il n'est point d'expression assez vive et assez tendre pour exprimer la joie parfaite qu'ils sentirent à se revoir »[623], « On ne saurait exprimer les divers mouvements que produisit la vue d'Atimir dans le cœur d'Hébé »[624], « des jardins, dont la beauté ne peut être représentée. »[625] Ces formules, très souvent utilisées par Mme de Murat en particulier dont les contes sont largement influencés par le style précieux, interviennent notamment quand des personnages se retrouvent après une séparation au cours du récit ou lors du dénouement pour évoquer un bonheur si fort qu'il est indicible, voire inenvisageable comme Mme d'Aulnoy l'indique à propos de Laideronnette qui vient de découvrir l'horrible figure de son mari : « elle se trouva dans un état où l'imagination ne peut atteindre »[626].

Variant les procédés, les contes proposent des approches diverses de l'indicible mettant en avant soit l'énonciation, soit le référent. Par des évocations elliptiques, le narrateur avance une partie de l'information que le lecteur peut poursuivre et enrichir. Mme de Murat, dans *Le Roi porc*, dissimule sa non-énonciation par un superlatif censé réunir tous les éléments définitoires dans sa seule expression : « Ils se dirent ensuite les choses les plus tendres qui se puissent imaginer en pareille occasion. »[627] Elle renvoie alors à la connaissance et à l'expérience personnelles du lecteur qui par un travail de remémoration intérieure est en capacité de saisir l'évocation. De façon plus précise dans *L'Ile de la magnificence*, le narrateur intervient directement pour offrir au destinataire du récit l'opportunité d'une co-construction référentielle : « Je laisse à penser quelles furent sa joie et sa surprise. »[628] Dans *L'Oiseau bleu* l'interrogation oratoire de la

[619] BGF 1, p. 221.
[620] BGF 1, p. 332.
[621] BGF 1, p. 201.
[622] BGF 3, p. 115.
[623] BGF 3, p. 83.
[624] BGF 3, p. 112.
[625] BGF 3, p. 151.
[626] BGF 1, p. 590.
[627] BGF 3, p. 216.
[628] BGF 3, p. 246.

narration : « Que ne lui dit-elle pas pour le consoler de sa triste aventure, et pour le persuader qu'elle ne ferait pas moins pour lui qu'il avait fait pour elle? »[629] suspend le dialogue entre les personnages et partant affiche l'autorité d'un auteur tout puissant qui spolie le lecteur d'une partie du texte. Dans *Jeune et Belle* le narrateur va plus loin dans la démonstration de son défaut énonciatif et met en doute la possibilité même du dire, en réfutant implicitement ce talent à d'autres : « Qui pourrait exprimer la joie parfaite qu'Alidor et Jeune et Belle sentirent à se revoir ? »[630]

Impuissance feinte, l'indicible joue avec les poncifs et s'inscrit dans une énonciation paradoxale. D'avertissements en suggestions, le narrateur révèle ce qu'il dissimule par des prétéritions. Dans *L'Heureuse Peine*, la narration s'interrompt pour faire la liste des éléments du jardin de la fée : « il était si rempli de fleurs merveilleuses, de jets d'eau extraordinaires et de statues d'une beauté surprenante, qu'il n'est pas possible d'en faire une exacte description. »[631] L'énumération offre une première circonscription descriptive, dans laquelle le vocabulaire hyperbolique promet une *ecphrasis* développée. Ajournant la pause diégétique, le récit reprend très vite grâce à l'intervention du narrateur signalant l'incompétence de l'écriture en la matière. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, Mlle Lhéritier dénie ainsi à Blanche le droit au portrait héroïque. Elle déclare en effet à sa destinataire :

> « Si je voulais, Madame, vous conter cette histoire entièrement dans les termes que les conteurs de Provence l'ont apprise à nos grands-mères, je vous dirais mille particularités étonnantes de l'adresse de Blanche ; mais il est inutile »[632]

La résistance à la peinture topique des qualités exceptionnelles du personnage révèle par omission la norme hyperbolique de la description attendue du protagoniste.

Plus ostensible encore la contradiction entre l'inventaire des qualités de la princesse Ondine et l'affirmation de l'impuissance expressive :

> « […] il est impossible d'exprimer les belles couleurs de son teint, la régularité de ses traits, le brillant de ses yeux et leur touchante langueur, non plus que les attraits inexplicables de sa belle bouche »[633].

Le narrateur donne le plan, les grandes lignes du portrait qu'il ne peut/veut réaliser mais, ce faisant, ouvre l'appétit lectorial et attise son imagination.

---

[629] BGF 1, p. 200.
[630] BGF 3, p. 140.
[631] BGF 3, p. 185.
[632] BGF 2, p. 72.
[633] BGF 3, p. 209.

Dernier type de protestation descriptive narratoriale, la conclusion apportée au portrait de Ravissante dans *Le Prince des feuilles* est une sorte de prétérition inversée, annonce ou plutôt confirmation/aveu de faiblesse qui suit la peinture elle-même déjà réalisée : « telle et mille fois encore plus aimable que je ne viens de la peindre »[634]. La narration mésestime son habileté à rendre compte du référent et en prévenant ainsi le destinataire avec insistance sur ses lacunes, elle renforce la présentation hyperbolique du personnage dont la beauté est au-delà des mots.

Stratégie narrative, le refus de décrire, de raconter, d'évoquer peut être plus catégorique et priver le récit d'éléments entiers. Affichant et affirmant son autorité, le narrateur intervient parfois brutalement pour signifier l'arrêt du discours entre effets d'annonce désamorcés et rupture brutale. Mlle Lhéritier propose une simple mention informative dans *Les Enchantements de l'éloquence*, « On ne peut décrire la joie du marquis, c'est pourquoi je n'en parle point »[635] et change de sujet afin d'éviter de s'attarder sur la vénalité potentielle du père de Blanche qui produit des pierres précieuses à chaque fin de phrase. Dans *Babiole*, Mme d'Aulnoy formule une déclaration prétéritive et testimoniale qui prétend ne pas rapporter les élans de la passion du prince envers l'héroïne : « Je ne m'arrêterai point à redire toutes les choses que son cœur lui fournit pour la remercier des bontés qu'elle lui témoignait »[636]. Or, l'auteur poursuit sa dénégation d'une explicitation paraphrastique qui signale les conséquences de la harangue enflammée du personnage. Par le biais de la démonstration des effets produits, la narration induit les paroles des personnages qu'elle refuse de relater et invite le lecteur à compenser le manque. Dans *Agatie*, Mme d'Auneuil ouvre son conte sur les combats de la reine Thomiris cherchant à venger la mort de son mari et stipule après presque deux pages de récit de batailles et de vindictes : « Ce n'est pas mon dessein de raconter exactement ce qui se passa dans cette sanglante guerre, c'est l'histoire d'Agatie, et non celle de Thomiris que j'écris » et reprends « je me contenterai de dire »[637] prolongeant encore sur deux autres pages la chronique du siège et de ses répercussions. Dans une intention différente, Mme de Murat achève le conte *L'Heureuse Peine* par une conclusion pessimiste qui dénie au lecteur le droit à la traditionnelle présentation du dénouement euphorique :

[634] BGF 3, p. 161.
[635] BGF 2, p. 87.
[636] BGF 1, p. 525.
[637] BGF 2, p. 557.

> « La noce se fit avec toute la magnificence que l'on doit attendre des fées et des rois, mais quelque heureux que ce jour dût être, je n'en ferai point la description, car quoi que se promette l'amour heureux, une noce est presque toujours une triste fête. »[638]

Le récit merveilleux est ainsi assujetti aux caprices du narrateur (à l'amertume de la conteuse ?) qui soumet à la lecture une version amputée, à rétablir ou non selon la participation du destinataire.

Relayant la parole narrative, les personnages eux-mêmes abrègent, retranchent et suspendent ostensiblement leur énonciation. Rapportées au discours indirect comme dans *L'Ile de la magnificence* : « ces deux frères, qui s'étaient reconnus, ne pouvaient trouver des termes pour exprimer leurs sentiments »[639] ; ou au discours direct à l'instar du prince enchanté et rejeté par la fée Céoré qui le « laissa seul dans la galerie, dans un désespoir et une fureur qui ne se peuvent exprimer »[640] ; ou du rossignol qui raconte les aventures du prince Verdelet au prince Esprit pendant son trajet dans la forêt : « Je serais trop long si j'en voulais faire la description, comme je la pourrais faire, puisque j'avais suivi le roi sans être aperçu »[641], les interruptions discursives des personnages reprennent les mêmes expressions que celles proposées par la narration dans une mise en perspective, voire en abyme du processus d'énonciation narrative.

Des superlatifs dé-référentiels aux avertissements mensongers, l'énonciation joue des codes du dire et du non-dire par une sollicitation suggestive permanente de l'imaginaire lectorial qui co-énonce le merveilleux hyperbolique en (par)achevant les propositions auctoriales.

---

[638] BGF 3, p. 196.
[639] BGF 3, p. 254.
[640] BGF 3, p. 155.
[641] BGF 3, p. 241.

CONCLUSION

Les figures hyperboliques très largement employées dans les contes montrent que le genre ne propose pas une économie de moyens, mais au contraire une surabondance de procédés, qui s'additionnent, se cumulent, se multiplient et contribuent à exhiber les principes fondateurs et créateurs du genre : le conte s'édifie dans et avec l'hyperbole. Tous les motifs, des plus secondaires aux premiers d'entre eux (les héros), sont marqués du sceau de l'hyperbole figurée qui désigne, classe, partage et exemplifie/amplifie personnages, animaux, objets, temps, lieux, accessoires. Instruments de (re)connaissance lectoriale privilégiés, la répétition et l'amplification à l'œuvre dans la plupart des figures de l'hyperbole affichent ostensiblement les moyens de leur fin : le lecteur est ainsi amené à participer activement à la construction référentielle lacunaire et partant se met à distance du récit merveilleux dont il observe les mécanismes artificiels.

Si les procédés s'inscrivent dans une topique de l'excès répandue à l'époque, il n'en ressort pas moins que leur fréquence d'utilisation et leur surenchère constante se révèlent prépondérantes pour la définition du genre.

Ces figures de l'hyperbole qui ont été reliées par la critique au romanesque baroque et précieux dont l'influence est encore très forte sur les genres narratifs de la fin du XVIIe siècle révèle-t-elle, dans une volonté de « prétendre hausser le petit genre du conte au rang des autres productions narratives fictionnelles du temps »[642] comme le propose Nadine Jasmin, un désir d'inscription dans des lieux communs faciles ou un jeu avec les codes en vigueur par l'innutrition incessante de tout ce qui est fable ? Certainement tout cela à la fois, l'analyse au plus près des textes ayant montré les récurrences et divergences stylistiques selon les auteurs qui s'affilient, les uns à l'héritage précieux, les autres à la nouvelle historique, se saisissant de tous les moyens à leur portée et connus de leur public pour faire leur miel… merveilleux. Le genre ne cherche pas à « se hausser » mais bien à offrir un travail de l'écriture en miniature, une version condensée et détachée d'une quelconque tutelle romanesque.

[642] Nadine Jasmin, *op. cit*., p. 627.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Les pratiques phonétiques, lexicales, syntaxiques et sémantiques des contes réfèrent toutes à une hypertrophie langagière qui témoigne de la grande inventivité des auteurs qui jouent avec les mots, sur les mots et se jouent des mots dans un apparent dérèglement stylistique. Or, l'exubérance merveilleuse, loin de n'être qu'un débordement logorrhéique incontrôlé, motive, justifie et démontre la maîtrise des codes littéraires et scripturaux en vigueur au XVIIe siècle. La démesure des motifs textuels, actanciels et narratifs est la marque définitoire d'un genre qui s'édifie sur une outrance désignative et référentielle.

Traversant les contes de multiples réseaux disparates mais concordants et convergeant vers une caractérisation hyperbolique commune, les artifices rhétoriques exhibent avec humour, récurrence et distance les procédés topiques d'un merveilleux qui se plaît à se dire et se redire et dont les effets de saillance qui saturent les récits doivent perpétuellement surenchérir pour être perçus.

La pragmatique verbale intensive et extensive des contes affirme la prépondérance des mots et du discours dans le récit merveilleux. Là où le signe est souvent aussi important que le sens, la mise en scène du langage apparaît fondamentale et fondatrice d'un genre qui joue en permanence sur la désignation/définition hyperbolique.

DEUXIEME PARTIE
LA MULTIPLICATION DES VOIX : UNE POLYPHONIE HYPERBOLIQUE

INTRODUCTION

Dans un genre apparemment aussi bref que le conte, issu d'une tradition orale éprouvée, le lecteur peut supposer une énonciation univoque et évidente. La voix des mères-grand originelles relayée par un narrateur omniscient mais taciturne, exclusivement singulier, s'avère en effet attendue. Or, les textes merveilleux composés par les conteurs du XVIIe siècle s'annoncent et s'énoncent sur un mode bien plus complexe et prolixe. La prise en charge multiple du récit, les divers glissements narratifs et discursifs[643] à l'œuvre dans les contes comme dans les nouvelles les encadrant scénographient une énonciation foisonnante à l'ingérence démonstrative. Nous analyserons ainsi la manière dont la prise de parole, relayée, distanciée et amplifiée au long du texte, s'exhibe dans la stratification de ses entrées. Du récit-cadre le plus extérieur aux discours les plus singuliers des personnages, l'hétérogénéité et l'entremêlement des formes parlées, loin d'offrir un ensemble discordant et cacophonique, métamorphose et (re)double la voix primitive des nourrices en une parole kaléidoscopique et bigarrée.

Dans le premier chapitre de cette étude des voix du conte, nous verrons tout d'abord comment l'énonciation introductive exogène retarde l'accès au texte merveilleux et en exhibe son artificialité par une scénographie excessive du discrédit. Puis à l'intérieur du récit, nous nous attacherons à démêler et révéler les différentes prises de paroles énonciatives des personnages qui devancent et relaient celle du

[643] Ou *bathmologie* selon le terme inventé par Roland Barthes : science des degrés du discours qui permet de repérer selon l'analyse d'Antoine Compagnon « les échelonnements du langage, les dénivelés de sens selon les chicanes de l'énonciation : le guillemet, le guillemet de guillemet, ad libitum. » Voir Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 41.

narrateur pour raconter tour à tour une intrigue alors démultipliée par les différentes versions proposées. Enfin, la mise en évidence de l'intrusion auctoriale, dernière strate verbale de la polyphonie[644] merveilleuse, nous permettra de lever le voile de l'ironie distanciée et de faire apparaître les prises à/de parti(e) d'un conteur omniscient et omnipotent, maître de tous les discours.

Le deuxième chapitre mettra au jour les différents parlers merveilleux qui semblent en premier lieu s'harmoniser autour de la voix narratoriale hégémonique, unifiante et uniformisante. On s'attachera ensuite à démontrer que l'omniprésence de la parole des personnages témoigne du pouvoir particulièrement efficient des discours, pouvoir dont s'emparent les protagonistes dans des jeux de domination verbale et physique, moteurs narratifs et textuels de premier ordre. Enfin, nous examinerons l'affleurement d'une certaine plurivocalité, formelle et factice, issue de jargons dé/re/construits afin de créer moins des effets de réel que des particularismes affectés.

[644] Nous reprenons le terme proposé et glosé par Mikhail Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*, seconde édition Julia Kristeva (prés.), Paris, Seuil, 1970, au sens de voix multiples et hétérogènes qui énoncent le récit en différentes strates mais dont l'autonomie reste très relative et s'apparente davantage à un jeu de rôles du conteur qui se dédouble et incarne des figures variées. Comme nous le verrons dans le chapitre 2, l'homogénéité discursive interne majoritaire empêche la totale liberté des personnages défendue par Bakhtine. Il s'agit ici davantage d'un entremêlement fictif des voix, une construction artificielle du conteur.

CHAPITRE 1: ENONCIATION PLURIELLE : LES VOIX DU NARRATEUR

INTRODUCTION

La poétique d'insertion des contes dans des recueils et notamment dans des nouvelles englobant plusieurs récits est motivée par la brièveté des textes féeriques qui ne peuvent être présentés seuls à l'édition[645]. Les pratiques de lecture du XVIIe siècle ont ainsi déterminé leur regroupement et induit un accès particulier au merveilleux. C'est pourquoi les contes paraissent tantôt rassemblés arbitrairement en recueils, tantôt inclus dans une forme matricielle qui les justifie sur le plan littéraire et social[646]. Tout au long de la production des contes de la première période, bien que les textes, leurs formes et leurs thématiques évoluent, les deux constructions cohabitent régulièrement et leur volume respectif suit la courbe de production générale[647]. Cette mise en forme

[645] La pratique de « l'emboîtement des genres », selon le terme de Jacques Truchet, « Jeux de l'oral et de l'écrit dans la littérature française du XVIIème siècle », *XVIIème siècle*, Paris, PUF, n° XLV, 1993, p. 754, est attestée pour les contes insérés dans des nouvelles, mais aussi pour des nouvelles dans des romans (*cf. L'Astrée* et ses nombreuses histoires insérées) et pour de nombreux petits genres (poèmes, portraits, maximes, lettres...). Voir à ce sujet la justification historique et éditoriale proposée par Raymonde Robert dans « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, n°1, 2004, p. 73-91.

[646] Sur la mise en recueil et le « démantèlement » éditorial des contes de Perrault, voir Jean-Paul Sermain, « La face cachée du conte », *Féeries*, n°1, 2004, p. 11-12.

[647] Sur la présence d'une forme extérieure motivée, voir les études d'Anne Defrance, qui notamment justifie la disparition progressive du cadre par l'autonomie croissante du conte et la disparité des recueils par la tendance parodique qui éclot au XVIIIe siècle, *Les Contes et les nouvelles de Madame d'Aulnoy. L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Droz, Genève, 1998, p. 31-91, et « Les premiers recueils de contes de fées », *Féeries*, n°1, 2004, p. 27-48.
Nous émettons ici l'hypothèse que le détachement progressif des contes de leur cadre pourrait également être lié à la notoriété grandissante du genre qui n'a plus besoin de structure tutélaire, et que, victimes de leur succès, les auteurs ne prendraient plus le temps *d'habiller*, en fonction de la rapidité, voire de la hâte de composition des récits à présenter au public. Le détachement chronologique du récit-cadre peut aussi s'expliquer par le cautionnement d'abord nécessaire d'une forme identifiée, devenue inutile lors du triomphe des contes. Le discours introductif n'est alors plus indispensable, le destinataire connaît les conditions de production des textes et désire le conte pour lui-même. Le retour ultime au cadre semble proposer une distanciation plus ludique envers un genre qui a acquis suffisamment de renommée pour pouvoir jouer avec lui-même et sur lui-même : la réflexion se fait spéculaire et ironise une forme qui s'auto-parodie. Le conte affiche donc dans un premier temps un cadre pour se mettre en scène, voire se justifier, puis s'en émancipe et y revient pour à nouveau s'exhiber de façon burlesque, prenant de la

particulière d'un « méta-cadre »[648] introducteur est tout autant un paravent envahissant qu'une grille de lecture pour les textes rapportés. Le jeu des voix énonciatives liminaires parasite en effet la simplicité apparente du discours merveilleux mais apporte également un nouvel éclairage sur les contes. Cette exubérance scénographique multiforme est ainsi le moyen d'une réflexion de la fictionnalité des récits. Les décrochages de paroles hétérogènes et successifs permettent paradoxalement de nous désigner le merveilleux et de nous y faire entrer.

1.1. Un difficile accès au conte : une scénographie envahissante

Les textes féeriques composés à la fin du XVIIe siècle, s'inscrivent dans la tradition littéraire du recueil et du récit-cadre[649] alors en vogue depuis Boccace et Marguerite de Navarre. Dès le début de leur nouvelle fortune, les contes sont insérés dans des romans ou des nouvelles afin d'y trouver une justification littéraire auprès d'un genre connu, sinon reconnu. Le récit-cadre, cette forme allogène qui encarte le texte, a en effet pour fonction de motiver la présence et l'intrigue merveilleuse. Le corps étranger qui resserre le conte semble un carcan moral et narratif nécessaire à la légitimation de la diégèse féerique. L'accès au texte merveilleux est en effet entravé, différé, temporisé par une énonciation (auto)proclamée et bruyante qui augure et atteste la littérarité et partant la fictionalité du récit encadré.

1.1.1. Avertissements mondains

Si, chez Boccace et Marguerite de Navarre, le récit introducteur présente des personnages réunis de force pour échapper à une épidémie ou à un violent orage et sont

---

distance avec un lecteur complice, offrant un jeu sur la naissance et la mort du récit, où conteurs et lecteurs se contemplent l'un l'autre par texte interposé.

[648] Nous empruntons le terme à Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, Paris, Kimé, 2001, p. 233.

[649] Voir la définition proposée par Jean-Paul Sermain dans « La face cachée du conte, le recueil et l'encadrement », *Féeries*, n°1, 2004, p. 11 : « récit (fictif ou non) qui sert à l'[le conte] introduire et dépeint les conditions dans lesquelles il est ou a été produit. » Voir également la définition de Raymonde Robert : « ouvrages qui utilisent, prétexte et alibi, une intrigue liminaire par laquelle se trouve expliquée et justifiée la succession des récits. » *op. cit*, p. 350. Voir enfin à ce sujet l'ensemble du numéro *Féeries*, 1, 2004 et l'ouvrage d'Anne Defrance, « *Les Contes et les nouvelles de Madame d'Aulnoy. L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Droz, Genève, 1998, p. 31-91. Un tiers des contes de fées de la fin du XVIIe siècle est ainsi présenté dans un enchâssement fictif. Voir l'annexe n°7 : contes insérés dans un récit-cadre et l'annexe n°7 bis : prise de parole des narrateurs.

contraints à vivre quelque temps reclus, les nouvelles qui engagent les contes de fées mettent en scène de façon beaucoup plus légère un groupe de mondains rassemblés par le plaisir et les divertissements. La scénographie est alors quasi invariante : une compagnie de gens raffinés se retrouve lors d'une partie de campagne et s'offre tour à tour des contes pour occuper agréablement le temps. Il n'est plus question ici d'un repli provoqué par des conditions extérieures défavorables, mais bien d'une élite vivant en vase clos, assemblée par choix, consciente de son état et revendiquant ostensiblement sa supériorité sur le reste de la société. L'intensité pathétique qui pouvait être provoquée par la peste aux portes de Florence ou par la violence du déchaînement climatique à Cauterets est ici escamotée au profit d'un monde épuré de contraintes, d'une civilité galante dont la nature est parfois à peine esquissée. Les devisants du XVIIe siècle n'ont pas d'autre prétexte pour conter que remplir une oisiveté délibérée, à la différence des œuvres sources où combattre la peur et l'ennui était une nécessité face aux menaces d'un monde extérieur hostile. Ces nouvelles conditions de production fabuleuse proposent donc une dégradation du modèle scénographique originel qui n'existe plus que pour l'apparat outrancier de petits textes divertissants. D'emblée, la mise en scène (du) spectaculaire expose le caractère fictif et excessif d'un genre dont il faut se mé/défier. Les contes souffrent-ils d'un excès de modestie ? Les déclarations liminaires des auteurs comme les représentations souvent caricaturales des devisants incarnent en effet une rhétorique du discrédit suffisamment ostentatoire pour être équivoque. L'attitude supérieure manifestée par les « gens de qualité »[650] qui rapportent les contes souligne leur appartenance à un monde prédéfini, une société exclusive qui mésestime ses dissemblables[651]. Mme de Murat, dans le *Voyage de campagne*, accable des « dames campagnardes »[652] par une mise en scène particulièrement cynique et humiliante où des salonnières parisiennes favorisent le discours affecté d'une néophyte provinciale sur les contes pour mieux s'en amuser et l'exclure de la conversation en un jugement péremptoire : une des aristocrates affirme alors aimer « passionnément les contes » et qu'il fallait « avoir le grand goût [...] de les lire avec plaisir »[653]. Reléguant la précieuse ridicule au silence honteux, Madame d'Arcire propose à l'assemblée et

[650] BGF 1, p. 740 et 1039 parmi de nombreux exemples.
[651] Anne Defrance évoque même un certain « narcissisme de l'auto-représentation », *Ecriture et fantasmes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, thèse pour le doctorat sous la direction de René Démoris, Paris, Sorbonne, 1987, p. 382.
[652] BGF 3, p. 355.
[653] BGF 2, p. 41.

particulièrement à la jeune pédante un mode de lecture libre et divertissant des contes où le plaisir d'une narration enjouée est le principal objectif du texte. Le vocabulaire éminemment péjoratif et condescendant choisi pour évoquer les hobereaux atteste du profond mépris de l'auteur pour une compagnie « qui ne laissa pas de nous amuser », et « après nous être réjouis de sa sortie autant qu'elle le méritait »[654], car « nous avions notre troupe provinciale pour deux jours ; il était question d'interrompre un peu l'ennui qu'elle nous causait »[655], la relation d'un conte est alors un acte salvateur qui atteste la prééminence de la bonne société parisienne, enclose et autolâtre, désignant la bêtise de province. Les bourgeois portraiturés dans les nouvelles-cadres sont tous ridiculisés dans leur désir d'imiter et d'atteindre l'*inventio* aristocratique. Que ce soit les pédantes ou Mme Richardin du *Voyage de campagne* comme La Dandinardière du *Nouveau Gentilhomme bourgeois*, les conteurs officiels brocardent ces roturiers qui tentent de les singer, hommes du vulgaire dont l'onomastique bouffonne dégrade d'emblée toute tentative de métadiscours sérieux sur le conte. Il n'est donc pas permis de faire des contes ou d'en parler en spécialiste hors de la société parisienne. Seuls des privilégiés appartenant à une même caste sont aptes à mesurer les modes et à s'y adapter. Tout étranger qui s'y hasarde risque de perdre sa réputation.

Mlle Lhéritier, qui par ailleurs revendique haut et fort son inspiration gauloise et la supériorité du peuple, prévient sa destinataire dans la *Lettre à Madame D.G.*, de ne pas laisser circuler ses textes qui ne peuvent être compris et appréciés que par des gens « très éclairé[s] », loin de « ceux qui n'ont pu sortir du caractère ordinaire que donnent certaines provinces » [656]. L'avertissement impérieux marque l'écart entre une posture de pseudo-filiation traditionnelle et les destinataires réels, public aristocrate et élitiste qui réfute les croyances et les pratiques du bas peuple, ce « canal sale »[657] qui, en déviant le style, a dévoyé l'objectif des contes. Elle reprend les mêmes présupposés condescendants dans l'adresse aux *Enchantements de l'éloquence* :

> « Je sais que les esprits aussi grands et aussi bien faits que le vôtre ne négligent rien ; qu'ils trouvent dans les moindres bagatelles des sujets de réflexions importantes, que tout le monde n'est pas capable d'y découvrir »[658].

[654] BGF 3, p. 355
[655] BGF 3, p. 356.
[656] BGF 2, p. 41.
[657] BGF 2, p. 39.
[658] BGF 2, p. 69.

L'éloge distinctif de sa dédicataire réaffirme par contraste l'ignorance du commun qui s'attache simplement aux effets de la dramaturgie sans s'intéresser au sens ou à l'enseignement délivré. Comme pour se distancier de ces mauvais usages et éviter tout amalgame dépréciatif envers ses textes, Mlle Lhéritier motive en effet le merveilleux en ce qu'il « frappe bien vivement l'imagination »[659] et qu'il semble nécessaire à une transmission édifiante. Les justifications proposées à l'ouverture et à la conclusion du récit apparaissent alors comme une défense face aux reproches d'invraisemblance et de crédulité générés par le fabuleux. La conteuse sollicite la rigueur et le discernement de sa lectrice et implicitement des lecteurs ultérieurs. L'insistance de l'apostrophe sur les termes dérivés de croire (« tout incroyables qu'ils sont » et « Ils ne sont pas aisés à croire »[660]), comme l'affiliation aux textes de Perrault à travers une citation presque littérale de la morale de *Peau d'âne*[661], soulignent la volonté manifeste de Mlle Lhéritier de s'inscrire dans une tradition populaire, mais de réfuter toute adhésion candide.

Mme d'Aulnoy adopte une position plus ambiguë et met en effet ses récits dans la bouche de bourgeois grotesques, mais aussi de nobles discrédités ou désenchantés quant à leur qualité de conteur et des *privilèges* qui en résultent. Si elle crée un nouveau M. Jourdain qui se satisfait de contes pour toute dot, elle n'épargne pas non plus ces aristocrates en mal de distractions qui réclament à cor et à cri des contes pour les divertir ; ainsi, telle abbesse frivole pour ne pas flétrir ses traits durant la pose, telles précieuses de province qui se piquent d'égaler les parisiennes, ou encore telle figure fantasmée de Mme d'Aulnoy elle-même qui regrette le peu de biens terrestres que procure l'art de conter. Mais dans ce dernier cas, le méta-cadre qui englobe les deux nouvelles espagnoles, montre des mondains qui savent « mettre le prix » à ces

---

[659] BGF 2, p. 35.
[660] BGF 2, p. 70.
[661] Perrault conclut *Peau-d'âne* avec ces mots :
« Le conte de Peau d'Âne est difficile à croire,
Mais tant que dans le monde on aura des enfants,
Des mères et des mères-grands,
On en gardera la mémoire. »
BGF 4, p. 169.
Mlle Lhéritier reprend presque symétriquement :
« Ils ne sont pas aisés à croire :
Mais tant que dans le monde on verra des enfants,
Des mères et des mères-grands,
On en gardera la mémoire. »
BGF 2, p. 70.

« bagatelles »[662] et n'accordent pas aux textes une envergure qu'ils ne possèdent pas[663]. Si les déclarations liminaires ou internes d'une Mlle Lhéritier ou d'une Mme de Murat attaquent délibérément les imitateurs qui s'essaient au contage, les commentaires de Mme d'Aulnoy sont dirigés vers les textes eux-mêmes, à travers la voix discordante, parce que ridiculisée, de ceux qui les disent et les défendent ardemment, textes qui ne sont donc pas à prendre avec autant de sérieux que ses consœurs l'imaginent. En mettant à distance les contes, Mme d'Aulnoy semble se ranger du côté des censeurs, mais l'hégémonie qu'exerce la romancière sur le genre paraît davantage afficher une posture de principe plutôt qu'un dénigrement réel de ses œuvres. La dévalorisation excessive des contes incarnée par des auteurs fictifs dégradés manifeste une attitude apparemment désinvolte permettant de désamorcer les potentielles critiques externes.

1.1.2. Architectures et dépendances

Les récits-cadres se présentent sous la forme d'une nouvelle ou d'un roman englobant, un macro-récit dans lequel s'insèrent un ou plusieurs contes, énoncés par un ou plusieurs narrateurs. L'architecture textuelle la plus complexe est celle utilisée dans le tome 3 des *Contes des Fées* (1697) de Madame d'Aulnoy qui présente un double récit-cadre et donc un triple enchâssement pour les contes : au premier niveau « Madame D. » lit à une « charmante troupe »[664] lors d'une déambulation dans les jardins de *Saint-Cloud* un cahier de romances inspirées par une nymphe, à l'intérieur duquel la nouvelle *Don Gabriel Ponce de Leon* donne à voir un autre groupe se lisant à tour de rôle trois contes de fées[665]. Les autres récits sont tous construits selon le même schéma d'un texte introducteur enchâssant un ou plusieurs contes. Mme d'Aulnoy initie le genre avec son roman *Hypolite, comte de Duglas* qui insère le premier conte de fées de la période, *L'Ile de la félicité*, puis les nouvelles *Don Fernand de Tolède* et *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois* qui intègrent respectivement deux et six contes. Mlle Bernard inclut deux contes dans *Inès de Cordoue*, comme Mme de Murat dans *Le Voyage de Campagne* et Mlle Lhéritier dans *La Tour ténébreuse*, ainsi que l'auteur

[662] BGF 1, p. 438.
[663] Voir à ce sujet l'étude de la validation ou de l'invalidation du conte et des valeurs positives ou négatives portées selon les types de locuteurs dans les récits-cadres par Jean Mainil, *ibid*., p. 227 à 257.
[664] BGF 1, p. 380.
[665] Sur les différentes techniques d'enchâssement des contes chez Mme d'Aulnoy, voir Marie-Agnès Thirard, « Le Meccano des contes de Madame d'Aulnoy », *PFSCL* n°26, 50, 1999, p. 175-193.

anonyme du *Gage touché*. Mme Durand propose un unique conte dans *La Comtesse de Mortane* et Mme d'Auneuil enfin décline de nombreuses histoires à tiroir dans *La Tyrannie des fées détruite* et *Les Chevaliers errants*. La praxis collective multiplie les points de vue et disperse l'énonciation en une profusion discursive déroutante. La multiplicité des cadres et des situations de contage sont ainsi autant de barrières qui retardent l'arrivée au conte et partant excitent son intérêt. Cette introduction bruyante exhibe alors la littérarité du merveilleux. La pseudo-*mimesis* d'une scène de salon fantasmée, la multiplication des intervenants, l'ajournement de l'accès au texte sont autant de marqueurs définitoires rappelant sans cesse au lecteur la nature littéraire et donc fictive du récit féerique. Quelle peut donc être la nécessité pour les auteurs de retarder ainsi la délivrance de leurs textes ? Objet honteux ou précieux, le conte ainsi déguisé, renfermé et différé, dont l'accès est réservé au lecteur attentif, seul capable de *lever les voiles* et d'en atteindre le sens, est le sujet de tous les discours issus des nouvelles et l'objet de convoitise des devisants.

La production d'un conte dans la pragmatique du récit-cadre ressort toujours d'une interaction entre le récitant et son public[666]. Dans la dimension spectaculaire de

[666] Voir au sujet des pratiques de lecture collectives orales : « La voix au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, notamment les interventions et articles de Marc Fumaroli, « La parole vive au XVIIe siècle : la voix », p. 7-11, Roger Chartier, « Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne », p. 127-147, Pierre Dumonceaux, « La lecture à voix haute des œuvres littéraires au XVIIe siècle : modalités et valeurs », p. 117-125.
Bien que le corpus présent relève effectivement de la littérature écrite, il est cependant indéniable qu'au moins une partie des textes a été présentée oralement, à défaut d'être strictement composée en public. La lecture à voix haute ou la récitation sont des pratiques fort courantes au XVIIe siècle, et comme le souligne Marc Fumaroli « la littérature, qui à nos yeux, est avant tout écriture, pour la tradition est avant tout éloquence », (« La parole vive au XVIIe siècle : la voix », *op. cit.*, p. 8). Même si la lecture individuelle est attestée, l'exercice oral collectif témoigne d'une sociabilité littéraire notable. Qu'il s'agisse d'académies ou de salons, les honnêtes compagnies partagent le plaisir d'une lecture offerte à un auditoire choisi qui a les compétences culturelles et sociales pour commenter l'œuvre qui lui est donnée à entendre. L'anagnoste, qui est soit l'auteur en personne, soit un auditeur privilégié, met vocalement en scène pour le groupe un texte dont certains « beaux endroits » (expression fréquente au XVIIe siècle, que l'on retrouve chez Somaize, *Le Grand Dictionnaire des Prétieuses* […], Livet, 1661, t.1, p. 263, ou encore chez Mme de Sévigné, lettre du 15 juillet 1671, Madame de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1 (mars 1646 - juillet 1675), 1972, p. 296) sont répétés et commentés par l'assistance. Les récits qui encadrent les contes de fées transposent cette pratique sociale dans le discours écrit et convertissent la « co-présence » réelle en « fiction de présence » narrative, selon l'expression de Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Champion, 2000, p. 27. Mlle Lhéritier décrit ainsi, dans l'adresse de *Marmoisan* à Mlle Perrault, la réunion d'une « compagnie de personnes d'un mérite distingué », où le commentaire et la louange des contes de l'académicien conduit à « en racont[er] quelques-uns, et cela engagea insensiblement à en raconter d'autres », BGF, II, p. 43. L'usage d'une telle récitation ou lecture partagée de contes de fées est déjà répandu dans les cercles parisiens depuis de nombreuses années comme en témoigne Mme de Sévigné dans une lettre à sa fille lorsqu'elle évoque : « Mme de Coulanges […] voulut bien nous faire part des contes avec quoi l'on amuse les dames de Versailles ; cela s'appelle les *mitonner* ; elle nous *mitonna* donc, et nous parla d'une île verte où l'on élevait une princesse plus belle que le jour. » Lettre du 6 août 1677, Madame de Sévigné,

l'échange mondain qui confère au savoir-dire une valeur supérieure, le conteur est soit en situation de proposer, soit il répond à une attente ou à une invitation plus ou moins exigeante de son auditoire. Comme le souligne Sophie Rabau « La transaction narrative doit se lire en termes de désir, désir de narration, désir pour la narration »[667]. Dans les textes, la part entre les conteurs qui prennent d'office la parole et ceux qui se font prier pour conter est sensiblement équivalente ; cependant le mode injonctif est la règle dans les deux cas de figure. La mise en scène de l'énonciation mondaine dans les nouvelles encadrantes fait rejaillir sinon une certaine violence, à tout le moins une ardeur excessive, voire une tangible fébrilité. Les réunions de devisants mettent ainsi en exergue des débats volontiers passionnés sur les contes qui amènent invariablement au récit de l'un d'entre eux. Les narrateurs les plus fort désireux de s'épancher auprès de leur auditoire sont en général les mêmes bouffons dépréciés et méprisés par les véritables auteurs dans leurs déclarations introductives. Dans chaque nouvelle de Mme d'Aulnoy, au moins un conte est proposé par un personnage. Hormis Don Fernand, qui cherche à distraire son amante et sa sœur de leur émotion après leur fuite, les autres sont des personnages grotesques qui revendiquent avec insistance leur goût et leur faculté pour le contage. Dans *Don Gabriel Ponce de Leon*, après en avoir réclamé par deux fois, Dona Juana, à son tour, en impose un à l'assistance, mais c'est surtout dans *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois* que le prieur s'arroge la place de conteur à plusieurs reprises. On le sollicite pour une première lecture, puis il y prend goût et se trouve être à l'initiative des récits suivants qu'il vole le plus souvent en s'en attribuant la création. L'introduction narrative semble ainsi décrédibiliser le texte merveilleux en le faisant émaner de conteurs ridicules par leur excès de sérieux et d'autorité factices. Au contraire des arrogants provinciaux, les habitués réels des contes qui offrent leur art, le font pour soulager une assemblée d'un souci ou d'un débat animé. Dans *Les Petits soupers de l'année 1699* et *Le Voyage de campagne*, après une vive conversation sur les contes et les fées, où les avis enflammés ont divisé les participants, un des mondains propose à l'assemblée une histoire afin de rétablir le calme et le consensus. La fable est donc sujet et objet de conversation et de division. Partisans et opposants se retrouvent

---

Correspondance, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2 (juillet 1675 - septembre 1680), 1974, p. 516, nos italiques. Si les mises en scène évoquées dans les récits-cadres ne renvoient pas nécessairement aux conditions réelles de composition des contes, il est néanmoins possible de postuler un renvoi au moins partiel à une culture de l'échange littéraire oral. Voir à ce sujet Bernard Beugnot, *L'entretien au XVIIème siècle*, Montréal, PUM, 1971.

[667] Sophie Rabau explicite ici les travaux de Chambers, *Narrative seduction and the Power of Fiction*, 1984, *op. cit.*, p. 110.

alors autour d'un texte fédérateur qui permet de juger sur pièce et d'accorder chacun sur le plaisir du récit. La simplicité de l'offre aristocrate opposée à l'outrance de l'appropriation vulgaire propose un critère de lecture essentiel : ne prendre au sérieux que le plaisir du récit et non sa détention.

Mais conter est avant tout un moyen d'employer ces mondains en perpétuelle quête de distractions. Les compagnies présentées dans les récits-cadres recherchent avec avidité des passe-temps pour combler un ennui récurrent et dévastateur, car témoin de la vacuité de ces êtres, par ailleurs si soucieux de refuser toute occupation nourricière. Le conte permet ainsi, au milieu d'autres distractions, une échappée temporelle importante. Cette motivation récréative est présente dès la première fiction merveilleuse insérée dans un roman : c'est en effet pour éviter l'étiolement de ses traits que l'abbesse requiert la récitation d'un conte à son peintre. L'assemblée de *Don Fernand de Tolède*, sortie dans les jardins de la comtesse, s'installe pour une collation et « en attendant l'heure du souper »[668], écoute le conte de doña Léonore. Le récit semble servir de passe-plat, de transition légère et digestive entre deux plaisirs de la chair. La fable permet d'emplir l'esprit comme la nourriture le corps. Dans *La Tour ténébreuse*, Mlle Lhéritier rapporte les histoires que le roi Richard a composées pour éviter la folie pendant son emprisonnement et qu'il partage avec son fidèle Blondel. Comble du vide existentiel du récitant, ces relations sont inventées pour éviter d' « expir[er] d'ennui »[669]. Le divertissement offert par les contes prend alors l'allure d'un moyen salutaire, voire salvateur. A « madame D... » qui préfère la solitude à la société qui l'accompagne, on propose des contes pour la distraire, qu'elle repousse puisqu'elle les a inventés elle-même. La réaction de la « marquise de… » ne se fait pas attendre : l'admiration éprouvée pour quelqu'un capable de produire son propre agrément met en évidence le travail de tous les instants de ceux qui redoutent l'ennui. Le verbe modal employé dans son expression « vous ne *pouvez* pas vous ennuyer »[670] souligne la nécessaire corrélation entre l'invention des contes et la satisfaction du bénéficiaire. A l'opposé, les amateurs doivent trouver chez d'autres des dérivatifs qu'ils sont incapables de susciter eux-mêmes. La relation entre narrateur et narrataire s'instaure sur le mode de la dépendance et le conte devient le truchement du pouvoir du conteur. Si la supériorité manifeste du conteur sur son auditoire est attestée par la maîtrise d'un savoir et d'un

[668] BGF 1, p. 542.
[669] BGF 2, p. 138.
[670] BGF 1, p. 381. Nos italiques.

savoir-faire convoités par des nobles désœuvrés, la transaction éloquente entre l'offre et la demande n'est pas toujours au bénéfice du conteur. Les récits-cadres portent à la connaissance d'un lecteur extérieur l'image d'un auteur contraint de narrer à un cercle toujours plus avide et exigeant car lui-même est un expert (reconnu ou supposé) dans le domaine. Figures dédoublées des héroïnes qu'elles évoquent, certaines jeunes conteuses sont ainsi astreintes à la narration publique par des auditeurs qui les contraignent à l'obéissance. Malgré l'évidence de sa fatigue, Lucile dans *Don Gabriel Ponce de Leon*, se plie à la requête insistante de son hôtesse et Léonore dans *Don Fernand de Tolède* se soumet à la demande maternelle qui lui impose le divertissement du groupe, comme le souligne le narrateur « Cette belle fille n'osa s'en défendre, sa mère ne l'avait pas élevée sur le pied d'éluder le moindre de ses ordres »[671]. L'impériosité de la sollicitation affiche la tyrannie exercée sur des conteurs sommés de répondre au désir de l'auditoire.

Auteurs réels comme auteurs fictifs ont dû s'adapter à la demande puisque tout phénomène de mode exige accommodation et humilité de celui qui veut participer au mouvement et recherche l'adhésion de son public. Plaire astreint à la soumission, voire à la servitude d'une soif et d'une consommation insatiables, souveraines et partant tyranniques. Quand Mme d'Aulnoy se met en scène dans *Saint-Cloud*, elle révèle la richesse spirituelle que lui procure son talent mais aussi l'aridité matérielle qui en découle : « Ce sont des trésors, répliqua madame D..., avec lesquels on manque ordinairement de bien des choses nécessaires »[672]. Ce qui fait la qualité de « madame D... » fait défaut à ses auditeurs et leur manque qui demande à être comblé, ne contente pas nécessairement en retour celui de la narratrice. La gloire de l'auteur dépend de sa capacité toujours renouvelée à proposer des récits qui plairont, en accord avec la mode, les mœurs et la fatigabilité du public. Le conteur n'existe alors que par sa parole : son statut réside dans l'échange paradoxal avec un public qui l'aliène à son désir et lui renvoie une image flatteuse. La domination fonctionne ainsi dans les deux sens : le narrateur exerce son pouvoir sur l'auditoire par le savoir qu'il détient et la parole qu'il peut utiliser pour charmer et divertir, mais celui de l'auditeur inféode le talent du conteur au temps et au mode de ses demandes impératives et aléatoires. Les relations entre intervenants semblent donc déséquilibrées, déréglées par des échanges disproportionnés d'interdépendance structurelle et axiologique. Rester dans le cercle mondain, jouer un rôle dans le groupe social, c'est être dans la lumière, c'est tout

[671] BGF 1, p. 542.
[672] BGF 1, p. 381.

simplement être pour le narrateur à travers l'énonciation du récit qu'il doit développer (à l'excès ? sans fin ?) pour continuer d'exister et partant mettre au jour l'artifice du texte[673].

A travers la mise en scène de sa verbalisation, se dessine une poétique de l'écriture idéale du conte de fées. Spontanée et sans autre ambition apparente que le plaisir, l'écriture aristocrate se prétend naturelle parce que transcrite de l'oral, et s'oppose à celle, industrieuse et pédante, d'une bourgeoisie qui cherche un modèle à suivre pour briller. C'est ainsi que le travail du texte est occulté. Pas de reprise laborieuse, pas de rature, pas de relecture, mais simplement des cahiers griffonnés (toujours à portée de main), signe d'une inspiration hâtivement couchée sur le papier afin d'en révéler au plus vite le contenu. Le temps de l'écriture est aboli, tout juste laisse-t-on une journée à Inès ou à Léonore pour trouver le sujet de leur récit[674]. « Madame D... » reprend semble-t-il, instantanément, de mémoire, sa rencontre avec la nymphe de Saint-Cloud, et sort un « cahier tout prêt à […] lire » auquel elle a ajouté, par un prodige inconnu « une nouvelle espagnole qui est très vraie »[675]. Virginie, avant de lire *Le Dauphin*, prévient son assistance : « Il ne peut être plus nouveau, […] à la vérité il n'est pas encore corrigé »[676]. On présente donc des textes à peine achevés, fraîchement sortis de l'imagination des auteurs, comme si les auditeurs vivaient la création du récit en train de s'élaborer. L'exagération de l'immédiateté de la restitution souligne le désir, voire la fébrilité des auteurs de gommer toute trace de création antérieure, comme si l'inspiration devait émaner de la collectivité de gens de bonne compagnie. A l'inverse, le bourgeois qui s'essaie à l'écriture d'une simple lettre d'amour, s'applique et peine jusqu'à se ronger les ongles pour composer un pompeux galimatias, tentant même l'alexandrin : « vous fûtes les coupables témoins de ma chute »[677], source d'une insolente raillerie de la part de son confident dont l'éloge dithyrambique répond à l'autosatisfaction outrée de La Dandinardière. « Je suis si confus, dit le baron, de voir avec quelle facilité vous avez fait ce vrai chef-d'œuvre, que j'ai envie de m'en mettre en colère. »[678] L'ironie à peine déguisée du compliment souligne l'achoppement de l'écriture et le piètre résultat qui en découle. Les mondains

[673] Voir notre développement sur l'amplification structurelle des contes, III, Chapitre 2.
[674] Catherine Bernard, *Inès de Cordoue*, Paris, Jouvenel, 1697, p. 7 et 38.
[675] BGF 1, p. 381.
[676] BGF 1, p. 1005.
[677] BGF 1, p. 750.
[678] BGF 1, p. 750.

content et déclament donc comme ils écrivent, *naturellement*, comme leur statut aristocrate le définit et l'exige. La naissance fait l'aisance. L'*ethos* noble dispense de l'effort d'écriture. En revanche, les conteurs dépourvus du don de féerie, lisent des textes qu'ils apprennent et restituent scrupuleusement, et dont ils dépossèdent parfois leurs propres auteurs. Le travail de l'écriture ne peut être mis en avant par une société d'élites dont le talent relève de l'inné et non du labeur bourgeois incarné par l'écrivain professionnel qui vit de sa plume[679]. La figure de l'auteur-narrateur est ainsi largement égratignée dans les récits-cadres par des personnages qui s'octroient ou usurpent le titre de conteur, comme ceux qui l'incarnent justement, mais s'en détachent négligemment et participent au dénigrement des autorités conventionnelles, faute de pouvoir faire reconnaître un genre déprécié[680]. L'excès de modestie comme l'excès de prétention affiché par les conteurs des nouvelles, jette le trouble sur les textes. La critique des personnages va d'ailleurs croissant au fur et à mesure de la parution des recueils de contes de Mme d'Aulnoy dont les trois derniers brocardent le grotesque Dandinardière[681] : le discrédit ainsi affiché proviendrait-il de l'épuisement de la source merveilleuse ?

Objet de négociation culturelle et sociale entre conteurs et auditeurs, le conte est également un agent de la transaction amoureuse. Stratégies et rivalités passionnelles sont au cœur des récits dans lesquels sont enchâssés les contes. Dans le roman de Catherine Bernard, *Inès de Cordoue*, les contes, prévus à l'origine pour divertir la reine, deviennent un moyen de gagner les faveurs du Marquis de Lerme et les récitantes mesurent leur charme à l'aune du succès ou de l'infortune de leur texte. Léonore enchérit ainsi la joute littéraire d'un enjeu affectif et « pour conter [sa] fable, […] n'oublia rien pour l'emporter s'il se pouvait sur Inès »[682]. Dans *L'histoire d'Hypolite, comte de Duglas*, le conte récité par Hypolite a tant plu à l'abbesse qu'elle l'enjoint ardemment de le conter également à Julie, celle pour qui il s'est introduit incognito dans le couvent. Le récit devient la clef qui ouvre les barrières de la morale, puisque l'abbesse autorise le jeune homme à entrer dans la chambre de sa protégée. De même,

---

[679] Au sujet de la figure de l'écrivain et de l'aristocratie, voir les commentaires de René Démoris, *Le Roman à la première personne : du classicisme aux lumières*, Genève, Droz, 2002, p. 74.

[680] Voir également les conclusions de Nadine Jasmin sur les bons ou mauvais usages du contage : les récitants seraient valorisés au détriment des lecteurs, usant en cela de la bonne pratique du conte, naturelle, désintéressée et ludique, *op. cit*, p. 574-591.

[681] Les contes de ces recueils sont également d'inspiration plus noire et outre les péripéties particulièrement négatives, voire sordides, les personnages mis en scène proposent des commentaires réflexifs amers et désabusés sur la condition humaine.

[682] Catherine Bernard, *Inès de Cordoue*, *op. cit.*, p. 38.

dans *Don Gabriel Ponce de Leon*, le conte permet dans un premier temps à des amants de s'approcher de leurs bien-aimées, mais cette stratégie se retourne contre eux quand la duègne en exige un à son profit et s'amourache du comte d'Aguilar. C'est pour garder près d'elle le jeune homme, qu'elle réclame une romance qui devient un objet de tractation et de chantage. Surprise par sa protégée en pleine déclaration amoureuse, elle prétend commencer un conte. Le faux texte devient alors vrai prétexte pour la duègne et la nouvelle qui engendre une autre histoire insérée. Don Fernand propose quant à lui un divertissement aux jeunes filles qu'il vient de ravir afin de les apaiser et de les rassurer. Récit édifiant, *Serpentin Vert* met en abyme leurs récentes aventures : enlèvement et découverte de la sensualité. Support de la communication affective, le conte romance le message de l'énonciateur et déplace, pour le lecteur, à un niveau diégétique supérieur, la distance critique envers les textes. Le conte s'érige ainsi en médiateur sensuel par qui transite le dessein amoureux. Le récit récréatif se double d'une fonction conative en permettant la séduction du récepteur.

Adjuvant de l'*éros* et garant de l'aristocratie, le conte est en outre utilisé et dévoyé lors d'une transaction bassement servile pour une jeune fille dont la dot se résume au talent narratif. Le bourgeois, faux gentilhomme, se console de son manque d'imagination en espérant bénéficier par procuration des aptitudes de sa future épouse, tout comme il pense être savant par la possession d'une bibliothèque fournie. La fiancée n'est pas mieux lotie : ses prédispositions ne lui permettent d'aspirer qu'à une faible élévation matérielle, mais certainement pas intellectuelle. Le don de composition féerique semble ainsi être davantage une calamité qu'un bénéfice.

1.1.3. Eloges réflexifs

Au sein des nouvelles-cadres, l'énonciation du conte est donc toujours l'objet d'une transaction plus ou moins choisie, plus ou moins détournée et révélatrice de pratiques sociales parfois dévoyées. Locuteurs et récepteurs communiquent et échangent à propos de la littérature et des contes au moyen du récit. Du côté des auditeurs, la réception est toujours positive. Le plaisir d'un conte offert appelle nécessairement une compensation laudative, que l'émulation collective exacerbe. Le texte proposé à l'audience engendre une auto-glorification du récitant dans le miroir du

public[683]. Les destinataires du message féerique deviennent à leur tour destinateurs d'un message élogieux. La communication interactive *via* la médiation du conte dit, lu, écouté, reçu, favorise une apologie alternée dans une célébration de la circulation de la parole hyperbolique. Le partage du conte permet de mettre en avant le talent d'orateur du conteur et de faire-valoir ses qualités littéraires auprès du public. L'enjeu du récit est alors de transférer l'excellence du texte à l'auteur lui-même.

Faisant écho aux baptêmes héroïques par les fées dans les récits fabuleux qu'ils rapportent, les devisants des nouvelles-cadres utilisent les contes comme monnaie d'échange sociale et la pratique du don et du contre-don[684] régit la production fabuleuse. Valeur de sociabilité primaire, la réciprocité de l'échange (plaisir du conte contre plaisir de l'éloge) fonde les interactions entre récitant et auditeurs. Le rituel de circulation de la parole instauré entre les différents participants (potentiellement illimités) du contage fictif participe de la rhétorique globale hyperbolique : le conte s'élabore sur une prolixité générique et contingente qui fait que plus le conteur s'étend, plus il ajoute au plaisir des auditeurs. Il reçoit en retour une reconnaissance éthique, compensation laudative du don du récit et encouragement ou incitation à reprendre la verbalisation, poursuivre le plaisir et différer le silence. A l'issue de chaque conte et avant de reprendre son intrigue, la nouvelle fait en effet systématiquement une pause apologétique sur le texte et son énonciateur. Les diverses assemblées remercient ainsi leur conteur pour le plaisir procuré et s'astreignent à contenter l'ego du narrateur par des commentaires dithyrambiques plus ou moins sincères. La précipitation appuyée de l'avalanche de compliments suppose davantage une posture et un principe rhétorique qu'une réelle appréciation de la narration. La diligence des auditeurs laisse tout juste le temps au conteur d'achever son récit. Les termes « empressement », « s'empresser » et l'expression « à peine » se retrouvent ainsi à plusieurs reprises dans *Le Voyage de campagne*, *Don Fernand de Tolède* ou *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*, marquant la promptitude, voire la hâte à congratuler la prééminence auctoriale. La célérité hyperbolique des réactions met en évidence l'affectation et la flatterie hypocrite des auditeurs. Ainsi le fidèle Blondel adresse aux inventions de son maître « les louanges

[683] Voir à ce sujet la pratique de l'éloge en poésie qui exerce une « auto-célébration des membres du groupe par son poète favori », Alain Génetiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997, p. 391.
[684] Voir à ce sujet Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, PUF, 2007.

qu'il crut leur devoir »[685]. Le verbe évaluatif « croire », soulignant l'incertitude, comme le verbe d'allégeance servile « devoir » marquent la conventionalité des louanges, l'attitude de principe nécessitée autant par la situation de contage que par le lien hiérarchique entre les deux personnages. Blondel identifie ensuite le roi Richard aux protagonistes de son récit « il n'y a que vous de héros au monde qui sachiez si bien prendre des villes, gagner des batailles, et puis composer si heureusement d'agréables fables et de jolis vers quand vous vous avisez de vous en mêler »[686]. Le compliment tautologique assimile le conteur au personnage fictif en lui attribuant les mêmes qualités physiques et morales. Le vocabulaire de la perfection qui caractérise le roi parachève son portrait et l'élève à l'excellence.

Les auditeurs louent également dans les qualités narratives des conteurs le pouvoir distrayant du récit. L'objectif d'apaisement de Don Fernand est atteint car « le jour commençait à paraître »[687] sans que ses protégées s'en aperçoivent. Le conte en tant qu'exutoire a été opérant puisqu'il a permis le bien-être humain. Emis par un mauvais narrateur (le prieur qui s'est approprié le texte de Mme de Lure), il est seulement « assez divertissant […] pour faire attendre sans impatience […] le dîner »[688]. Le détour du conte n'est plus alors qu'un dérivatif à l'ennui, un passe-temps dévoyé que l'on égrène à l'envi et qui procure un plaisir fugace[689]. Quand le conte émane d'un faux désir de contage ou d'une illégitimité littéraire, les louanges, certes présentes, sont elles-mêmes contrefaites et fallacieuses. Ainsi Dona Juana prenant de force le tour de conte pour garder près d'elle le comte d'Aguilar, est le jouet de compliments « par complaisance »[690]. La tirade ampoulée des interlocuteurs met en évidence leur connivence railleuse, ainsi que celle du narrateur externe qui prend ses distances et souligne au lecteur le mensonge des flatteries : « Il est aisé de s'imaginer combien […] le comte et Mélanie se récrièrent sur la romance : il n'en avait jamais été une si galante, et surtout si bien racontée »[691]. L'adverbe négatif est évidemment à prendre ici au sens littéral, bafouant le récit et son énonciateur. Pour mériter de justes éloges, le narrateur doit tenir une position d'honnêteté littéraire et civile : le désir de la narration

[685] BGF 2, p. 192.
[686] BGF 2, p. 270.
[687] BGF 1, p. 605.
[688] BGF 1, p. 997.
[689] Voir également l'aspect récréatif du conte en contre-point d'un contexte sérieux développé par Christine Noille-Clauzade, « Le pouvoir de la voix », *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 45-57.
[690] BGF 1, p. 457.
[691] BGF 1, p. 457.

doit être partagé par les différents intervenants, conteurs et auditeurs, qui mutualisent alors une parole généreuse et accomplie. La Dandinardière est ridiculisé à deux niveaux de lecture, face à son interlocuteur et au lecteur final qui partagent des valeurs communes, inconnues du bourgeois. Ses mimiques exagérées soulignent l'excès de zèle d'un incompétent qui tente d'afficher son érudition. Il ferme les yeux, se pâme, pleure, devant l'incrédulité, voire l'exaspération du prieur. Le comble de l'imposture littéraire revient aux demoiselles du *Nouveau Gentilhomme bourgeois* qui acclament une lecture de « vivat, vivat, voilà un ouvrage parfait »[692] sans se rendre compte qu'il s'agit d'un de leurs propres textes. La légèreté et la désinvolture des auteurs fictifs envers leurs ouvrages participent du dénigrement affiché par Mme d'Aulnoy. Cette désaffection apparente incarnée par des précieuses ou de fats imposteurs permet à la comtesse de parer les critiques en jetant elle-même le discrédit sur le texte.

La poétique du récit-cadre met donc en avant une praxis énonciative collective. Le mode de création *a priori* ludique ne doit pas occulter l'enjeu littéraire et culturel qui transcende les échanges. Les mondains, nouveaux auteurs de contes, tout en adoptant des postures de nourrices empruntées se démarquent de leurs modèles pour adapter un genre pluri-séculaire à un cercle choisi qui veut feindre de croire à ces histoires. En théâtralisant les déclarations liminaires autour des contes par la monstration d'une forme exogène artificielle et en dénigrant les acteurs qui l'incarnent, la mise en scène introductive décrédibilise le cadre global fictionnel et prévient les objections d'adhésion naïve. La relation d'un conte galant dans une nouvelle ou dans un salon du XVIIe siècle s'établit en effet toujours selon des codes sociaux partagés et revendiqués par le groupe[693]. Cette monstration discursive expose au destinataire ultime les interactions entre récitants et auditeurs. Enjeu du désir de chacun des participants, la médiation du conte instaure des permutations statutaires. La communication féerique favorise en effet le déplacement de la parole qui circule de voix en voix. Un narrateur qui se tait devient à son tour l'auditeur d'un nouveau conteur[694]. Se faire entendre au sein de l'assemblée permet l'existence et suscite la reconnaissance. Mais surtout, le filtre énonciatif du texte

[692] BGF 1, p. 890.

[693] Voir à ce sujet les notions de « narrataire spécifique » et de « lecteur compétent » évoqué par Gérald Prince et Umberto Eco dans respectivement : Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973 et Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. fr., Paris, Grasset, 1985, p.71.

[694] Christine Ferlampin-Acher montre qu'un procédé identique était utilisé au Moyen Age dans les fictions de la merveille où « la parole est transmise à travers une chaîne complexe dont les maillons sont à la fois destinateurs et destinataires. », *op. cit.*, p. 191.

encadrant surfictionnalise le conte et met en scène sa fabrication[695]. Miroir de la société, et avant tout miroir de la littérature, plus le conte se met à distance, plus l'art du discours se fait jour. En ritualisant de façon ostentatoire la mise en scène de l'échange des devisants, le conte, sujet de tous les discours, est exhibé en tant qu'objet textuel. Cette parade discursive hyperbolique expose au destinataire ultime les clefs de lecture de récits auxquels on (se) doit (de) faire semblant d'adhérer. L'appareil ou l'apparat du cadre offre une mise à distance nécessaire du texte merveilleux et avertit des intentions auctoriales défiantes et déviantes.

La « fiction de présence » des devisants mise en scène dans les nouvelles-cadre, artifice littéraire particulièrement démonstratif, est également reproduite au sein même de la diégèse où les personnages prennent tour à tour la parole pour narrer de nouvelles fictions imbriquées.

1.2. Le personnage, relais du narrateur

Le même procédé de contage enchâssé se translate du récit principal vers un récit subordonné mettant en scène un personnage-narrateur contant son histoire propre[696]. Le protagoniste devient alors le narrateur d'une histoire seconde dépendante de l'intrigue matrice dans laquelle il était précédemment acteur, mettant en évidence par là même son statut polyvalent et la fictionalité du texte.

1.2.1. Une poétique du mouvement

A la différence du récit-cadre de facture « statique » qui présente un groupe homogène défini *a priori*, l'insertion d'histoires auxiliaires internes peut être « dynamique »[697] et survenir au fur et à mesure des rencontres d'un personnage principal destinataire avec des personnages secondaires destinateurs du récit. Chaque péripétie place sur le devant de la scène narrative une nouvelle figure qui énonce son histoire propre. L'échange est alors diversifié et renouvelé puisque narrateurs et narrataires échangent leurs rôles selon les situations. Cette typologie de l'insertion

[695] Voir à ce sujet la mise au point de Jean-Paul Sermain sur le caractère fictif et construit de la mise en scène orale des contes dans les récits-cadres, « La Face cachée du conte », art. cit. p. 20 à 23 notamment.
[696] Jean-Paul Sermain parle de « dénivellement énonciatif », *ibid*., p. 19.
[697] Nous reprenons ici le terme proposé par Raymonde Robert dans son article « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, n°1, 2003, p. 73-91.

dynamique est singulièrement illustrée dans notre corpus par trois recueils de Mme d'Auneuil[698]. Chaque récit principal développe l'histoire d'un protagoniste qui se déplace dans un lieu restreint (dans un jardin clos pour la princesse de *La Tyrannie des fées détruite* ; au cours d'un voyage aventureux sur les bords du Tage pour le héros des *Chevaliers errants* ; et dans son cabinet pour la jeune Persane du *Génie familier*). Les interlocuteurs croisés sur le chemin prennent alors la parole à un niveau diégétique inférieur, ajoutant à chaque nouvelle intervention un degré narratif supplémentaire à l'intrigue première. Toutes les anecdotes adventices sont liées à la chronique principale qu'elles complètent et enrichissent. Les acteurs/narrateurs épisodiques rejoignent en effet le héros central dans sa quête, refermant ainsi la boucle du récit en réinstaurant une homogénéité entre récit-cadre et histoires insérées. A l'inverse de la forme statique [nouvelle encadrante + contes insérés], cette situation narrative forme une association diégétique de même niveau. Cadre spatio-temporel et personnages sont cohérents car homogènes et facilitent ainsi les déplacements d'instances narratives[699]. La délégation de la prise en charge du récit à un personnage substitue une narration subjective à la narration objective. Les trois recueils du corpus mettent ainsi en scène une passation de la parole entre le héros et les personnages qu'il rencontre sur sa route fondée sur des circonstances aventureuses et non limitées *a priori*.

Dans *La Tyrannie des fées détruite*, une princesse retenue prisonnière fait la rencontre de divers personnages qui lui révèlent subir les tourments des mêmes fées persécutrices. Chacun expose tour à tour la raison qui l'a conduit à sa situation actuelle. L'ensemble des protagonistes-narrateurs sera délivré par le même adjuvant, résolvant ainsi toutes les intrigues amorcées. Dans *Les Chevaliers errants*, Elmedor de Grenade qui parcourt l'Espagne à la recherche de son ennemi, croise divers princes et princesses, également victimes de Zoroastre et de son comparse Asmonade. Son action, conforme à la prédiction de la fée des Grandeurs, permet un dénouement exceptionnel par la réunion ultime de la totalité des couples et leur mariage simultané. Dans *Le Génie familier*, c'est un sylphe qui vient à la rencontre de l'héroïne enfermée dans sa chambre,

[698] Nous traitons ici la poétique d'un récit extérieur encadrant unique ; à l'intérieur de la diégèse, le même procédé d'enchâssement ou de récits successifs est également valable dans le reste du corpus ; voir notre développement *infra*. Voir également à ce sujet l'étude des différentes techniques utilisées par Mme d'Aulnoy développée par Marie-Agnès Thirard dans son article « Le meccano des contes de Madame d'Aulnoy », *PFSCL*, n°XXVI, 1999, p. 175-193.

[699] Les personnages sont tous victimes des mêmes opposants dans *La Tyrannie des fées détruite* et *Les Chevaliers errants*, les liens sont cependant beaucoup plus faibles dans *Le Génie familier* où seule la thématique orientale semble unir les histoires.

lui rapporte ce qui est arrivé à sa sœur et lui laisse un cahier de contes à lire. Comme le souligne Raymonde Robert, « le récit-cadre n'a rien d'un prétexte, il a exactement la même importance que les récits insérés. »[700] Chaque nouveau personnage introduit en effet une anecdote inédite qui renouvelle l'intérêt et apporte une densité supplémentaire à l'intrigue dominante. C'est alors le déplacement qui crée la rencontre et transfère la parole à un nouveau personnage embrayeur[701]. La dynamique du héros produit ainsi une interaction actancielle et énonciative qui permet à son tour la construction narrative. Principe originel du conte, le discours en est ainsi l'élément performatif générique par excellence. L'imbrication des récits premiers et seconds complexifie la structure narrative par l'abondance des personnages intervenants mais ne modifie pas l'intrigue matrice conduite par le protagoniste initial. L'ensemble des relations concourt en effet à un dénouement commun[702] et les personnages s'avèrent être liés par la même motivation narrative. Cette poétique est augmentative puisqu'elle est régie par l'adjonction illimitée de récits supplémentaires dont la suspension dépend uniquement de la volonté de l'auteur. C'est ainsi que l'insertion des récits seconds dans les recueils de Mme d'Auneuil semble exponentielle : deux histoires dans *La Tyrannie des fées détruite*, sept dans *Les Chevaliers errants* et trois pour *Le Génie familier*, dont le texte matriciel est non achevé et offrait donc la possibilité d'autres récits secondaires. La multiplication des personnages et des intrigues, particulièrement illustrée dans *Les Chevaliers errants*, fait écho à la construction des nouvelles encadrantes statiques où chaque personnage endosse différents statuts : acteur de l'intrigue, narrateur et auditeur du récit d'un autre personnage. La parole ainsi hypertrophiée est le moteur de l'énonciation et, partant, de la diégèse qui s'élabore dans l'expansion verbale et poétique.

1.2.2. Actions et interactions

A l'image du modèle des nouvelles encadrantes, la prise de parole des intervenants est régie par l'interaction des personnages et notamment la sollicitation

[700] Raymonde Robert, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », art. cit., p. 78.
[701] Nous reprenons ici la terminologie proposée par Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, 1977, cité par Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 102.
[702] Sauf pour *Le Génie familier* qui se clôt sur la lecture d'un conte (« Histoire de la Princesse Patientine dans la forêt d'Erimente ») sans rapport avec l'histoire principale et qui omet le dénouement explicatif, laissant l'intrigue, comme le texte-cadre, suspendus.

plus ou moins autoritaire de l'auditeur. C'est sur la demande du personnage en mouvement que le nouveau locuteur énonce son histoire personnelle ou la fait rapporter par l'un de ses accompagnateurs. La majorité des récits seconds est ainsi produite sur l'interrogation du protagoniste premier ou à défaut du dernier personnage narrateur entré en scène. L'héroïne principale de *La Tyrannie des fées détruite* demande à la princesse Cléonice de lui exposer la raison de sa présence dans son jardin. De même, elle interroge Mélicerte sur les malheurs qu'elle a subis. Ce second récit fait l'objet d'une transaction narrative motivée où chacune des héroïnes relate ses mésaventures. En effet, Philonice propose à Mélicerte d'écouter son histoire après que celle-ci aura entendu ses propres déconvenues. Elle délègue alors le récit à sa suivante qui se charge d'édifier la nouvelle interlocutrice, se plaçant ainsi en haut d'une pyramide actancielle et narrative distribuant les allocutions de chacun. Dans *Les Chevaliers errants*, la structure complexe scénographie une alternance stricte de récits énoncés par le héros ou son confident en réponse à l'invitation du narrateur précédant. Les domestiques prennent en effet le relais de leurs maîtres quand ceux-ci sont dans l'incapacité de relater eux-mêmes leurs aventures. Aux chevaliers Elmedor et Alinzor, blessés lors de combats, se substituent leurs écuyers qui témoignent de leurs exploits. La pudeur de la fée des Grandeurs, quant à elle, l'oblige à laisser la parole à une de ses nymphes pour évoquer ses amours. La communication interpersonnelle est donc fondée sur un système d'échanges narratifs qui contribuent à la construction du récit à travers l'enchevêtrement des anecdotes spiralées apportant un éclairage complémentaire, nécessaire ou ornemental, à l'intrigue principale. La polyphonie énonciative est alors érigée en un système paradigmatique total qui définit la poétique et la rhétorique du conte. Dans *Le Génie familier*, c'est sur l'instance de la princesse enfermée que le sylphe l'informe tout d'abord sur la situation de sa sœur, la désennuie par le récit d'un conte oriental, puis lui offre un cahier de contes. Le caractère inachevé de l'ensemble laisse en suspens la construction qui conserve cependant sa potentialité extensive, comme le promettait le sylphe au seuil de son récit : « […] je vous apprendrai toutes les plus belles aventures, pour vous donner une occupation digne d'une femme que je veux rendre parfaite »[703]. Cette déclaration liminaire vaut donc programme de lecture puisque le conte doit servir à l'éducation féminine par la distraction et l'instruction qu'il apporte.

[703] BGF 2, p. 691.

La transaction discursive reprend donc le même mode d'échange dans les nouvelles encadrantes et dans les récits secondaires des contes. Sollicitation du ou des auditeurs envers le récitant, qui lors d'une nouvelle conversation devient à son tour public d'un autre interlocuteur. La civilité du commerce illocutoire à l'œuvre dans les nouvelles contextualise également les relations d'interdépendance des personnages qui doivent se soumettre au désir de l'assistance comme le soulignent les termes employés par les requéreurs, tels les vocables récurrents « la pria de satisfaire sa curiosité »[704], « contenter ma curiosité »[705], « la pria »[706], « Zalmayde obligea […] de ne rien lui cacher des aventures de son maître »[707], « ordonna […] de satisfaire leur curiosité »[708], « la charmante fée obéit »[709], « demandé pardon […] de ne leur avoir pas rendu ce qu'il leur devait »[710], « je vous conjure de ne pas tarder »[711], comme les impératifs « contez-nous »[712], « contez […] le sujet de vos peines »[713]. La soumission au désir de l'audience, culmine pour Cléonice jusqu'à devoir attendre la disponibilité de Philonice qui n'a pu honorer le premier rendez-vous proposé parce qu' « elle avait oublié la belle affligée »[714], tout occupée de penser au bel inconnu qu'elle venait de rencontrer. L'autoritarisme de la demande confine ainsi à la tyrannie et asservit le locuteur à un public exigeant et souverain qui dispose alors d'un pouvoir cénesthésique : l'instance ordonnante autorise le récit autobiographique et permet la réalité du texte comme du personnage. La princesse Zamée pose d'ailleurs la condition du récit comme marque de confiance envers Elmedor qui « ne put refuser […] ce qu'elle lui demandait »[715], celui-ci lui commandant à son tour son aide, en échange de l'histoire du prince de Mauritanie « pour [lui] donner plus d'envie de [lui] rendre service »[716]. La nécessité discursive dicte ainsi le commerce civil et narratif. Pour survivre dans la diégèse, le personnage doit posséder la monnaie d'échange que constitue le récit de sa propre

[704] BGF 2, p. 517.
[705] BGF 2, p. 542.
[706] BGF 2, p. 627.
[707] BGF 2, p. 643.
[708] BGF 2, p. 661.
[709] BGF 2, p. 683.
[710] BGF 2, p. 648.
[711] BGF 2, p. 691.
[712] BGF 2, p. 515.
[713] BGF 2, p. 648.
[714] BGF 2, p. 517.
[715] BGF 2, p. 614.
[716] BGF 2, p. 648.

existence. L'énonciation donne ainsi corps au personnage et à son histoire : le récit s'auto-génère au fur et à mesure des rencontres dans un processus d'amplification infini.

1.2.3. Espaces discursifs

Les déplacements effectués par les protagonistes de ces recueils sont circonscrits à des zones limitées (la région de Grenade, un jardin clos, une chambre) qui permettent les rencontres sans diluer l'action par des trajets trop nombreux ou trop longs. Les personnages sont ainsi à même de réaliser leur quête, lier de nouvelles amitiés tout en se divertissant de conversations galantes. La dimension « dynamique » du récit n'est finalement qu'un leurre puisque l'espace, bien qu'en apparence géographiquement varié, reste clos pour les personnages qui vagabondent et « tournent en rond ». Les déplacements mentionnés ne prêtent pas à de longues descriptions et sont dédaignés au profit de la rencontre provoquée et du dialogue subséquent. La sociabilité est ainsi aisément mise en place par un contexte de réunion forcée de personnages, socialement homogènes, et assujettis par des contraintes et des intentions similaires. Il est à noter la désignation identique (insistant sur le caractère nombreux de participants) de ces devisants dans les trois nouvelles encadrantes de Mme d'Aulnoy et les deux recueils dynamiques de Mme d'Auneuil. Les expressions « illustre compagnie » ou « charmante troupe » annoncent ainsi régulièrement les groupes constitués par les personnages[717]. Dans *Les Chevaliers errants*, l'ensemble des vocables qualifiant ces assemblées forme par ailleurs une gradation ascendante accusant la différenciation opérée par le narrateur envers les individus. Ainsi lorsque les groupes sont formés d'un protagoniste aristocrate et de l'un de ses suivants (dame de compagnie ou écuyer), la réunion de ces catégories sociales hétérogènes ne peut être désignée par un terme commun. La narration précise donc systématiquement le nom ou la qualité du personnage principal et de son accompagnateur. Cependant, quand la totalité des acteurs appartient à une même entité sociologique, les dénominations se font plus vagues et soulignent simplement leur unité.

[717] On retrouve ainsi dans les textes de Mme d'Auneuil les expressions : « cette illustre compagnie » BGF 2, p. 648, « toutes ces illustres personnes » BGF 2, p. 659, « toute cette charmante troupe » BGF 2, p. 660, « cette illustre compagnie » BGF 2, p. 661, « rejoindre son aimable troupe » BGF 2, p. 679 et « royale troupe » BGF 2, p. 687. Dans *Don Fernand de Tolède* : « compagnie » est présent à quatre reprises ; dans *Don Gabriel Ponce de Léon* une seule fois (dans le sens de groupe) et quatorze fois dans *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois.*

Ces personnages-devisants peuvent donc être présentés comme les avatars intradiégétiques des récitants des nouvelles-cadres.

La particulière brièveté des inter-récits des recueils de Mme d'Auneuil affiche l'indifférence de l'auteur pour l'histoire et ses rebondissements. Ces épisodes narratifs ne servent en effet qu'à faire le lien entre les différents discours et souligner leur concordance. Les voyages des personnages, comme les affrontements et tout ce qui relève de la fable pure, est élidé au profit des conversations et des relations interpersonnelles. L'absence de description des déplacements ou des affrontements est particulièrement édifiante dans un ensemble qui s'inspire de l'héritage chevaleresque. Les joutes entre les héros sont ainsi escamotées ou singulièrement réduites à des duels expéditifs. Elmédor de Grenade, qui vient d'entendre le récit de la princesse de Fez, rencontre dès le lendemain fort à propos Zoroastre, contre qui Zamée l'a imploré de combattre. Le présent de l'indicatif, utilisé par le chevalier en guise d'introduction à l'offensive qu'il prépare et dont la valeur de passé proche insiste sur le caractère particulièrement précoce de l'annonce de sa mission et de sa rencontre fortuite avec son ennemi, démonte et démontre le subterfuge narratif. La déclaration de guerre, « Chevalier, […] je viens d'apprendre que tu es indigne de porter ce nom »[718], précède de peu une attaque éclair et sommairement victorieuse. Zamée, témoin de la bataille, n'a pas le temps de s'inquiéter pour son sauveur, comme le souligne impatiemment le narrateur principal : « Elle fut bientôt hors de crainte. Zoroastre, percé de coups, tomba aux pieds de l'invincible chevalier »[719], concluant ainsi une lutte sans relief. Par suite, arrivé au terme de son expédition, Elmédor délivre instantanément ses faux rivaux grâce à sa bague magique et, après avoir déclamé à son adversaire son identité et une mort prochaine, « avait *déjà* terrassé »[720] Asmonade avant que ses compagnons ne pensent à lui prêter main forte. L'extrême célérité de la victoire participe du portait laudatif hyperbolique du héros et permet de conclure un parcours dont l'intérêt réside davantage dans le détour de l'échange discursif que dans l'aboutissement inéluctable car définitoire du merveilleux. L'ensemble des narrations inter-discursives rapporte donc les déplacements et les rencontres qui introduisent chaque nouvelle chronique. Le récit purement narratif ne représente ainsi que le tiers des *Chevaliers errants*, l'attention de la conteuse se portant ostensiblement sur les allocutions et les interactions entre les

[718] BGF 2, p. 612.
[719] BGF 2, p. 613.
[720] BGF 2, p. 675. Nos italiques. L'adverbe insiste ici sur la précipitation du geste.

personnages. Le recueil *La Tyrannie des fées détruite* alterne quant à lui de façon plus équilibrée les relations discursives et narratives. Si le texte ne met en exergue que deux histoires détachées, de micro-récits rétrospectifs sont régulièrement encartés, évoquant les aventures des personnages nouvellement introduits[721]. Le cadre développe davantage les intrigues romanesques des personnages, mais circonvient les rencontres au domaine des fées où sont retenus tous les personnages. *Le Génie familier*, enfin, néglige le développement du récit-cadre en réduisant au minimum les circonstances de l'échange discursif. Le contexte n'est plus qu'un prétexte à introduire de petits récits et une thématique orientale[722]. Le rêve d'un amour avec un sylphe se réalisant sans délai et sans justification, les contes s'enchaînent ensuite rapidement et les transitions lapidaires recontextualisent sommairement le cadre.

Les recueils à « construction dynamique » insèrent les récits auxiliaires dans un contexte similaire aux ensembles « statiques », à travers notamment l'homogénéité sociale des troupes et compagnies de héros dont les rencontres heureuses et fortuites permettent à double titre la progression de l'intrigue. Narrations première et seconde s'amalgament, produisent du texte et concourent à un dénouement commun. Le dispositif communicationnel permet alors la circulation de la parole dans une interaction fructueuse et auto-génératrice. Transactions actancielles, mondaines et narratives se réalisent ainsi grâce au commerce du récit. Artifice discursif alternatif au schéma rigide du groupe préétabli, le procédé en reprend ainsi les codes et les dilue dans un pseudo mouvement dont la circularité souligne le subterfuge.

Tout n'est finalement que discours dans ces recueils où, pour exister, les faits doivent être dits. Les rencontres provoquent la parole et le récit des aventures parallèles. Entre chaque relation, les actions transcrites directement par un narrateur externe sont plus ou moins réduites, parfois jusqu'à la portion congrue pour laisser toute latitude aux échanges verbaux. Le *logos* est donc au cœur du conte qui se fonde sur l'interaction langagière des personnages. Dans les recueils de Mme d'Auneuil, chaque interlocuteur apporte, par son récit personnel, une contribution supplémentaire à la fable, la complète et la complique. La résolution finale des différentes intrigues imbriquées met en évidence le cheminement circulaire des personnages et l'artifice du schéma dynamique. Finalement les protagonistes sont dans la même situation que les devisants des récits-

[721] Voir notre développement *infra*, III, Chapitre 2.
[722] Thématique abandonnée au troisième récit puisqu'il met en scène un personnage plus traditionnel, l'ogre, sans aucune référence orientale.

cadres, ils concourent à tour de rôle à structurer et amender la diégèse dans une illusion de déplacement. L'abondance des personnages, de leurs liens, de leurs desseins et de leurs discours opacifie le déchiffrement du sens et la déconstruction des métathèses nécessite une implication accrue de la part du lecteur qui devient dès lors le destinataire ultime des propos rapportés par les personnages[723].

1.2.4. Récits secondaires

Outre les structures introductives d'ensemble[724], de nombreux récits, adventices et supplétifs, sont exposés par les personnages au long de la diégèse. En effet, loin d'être la seule représentation du relais narratif des personnages, l'insertion d'histoires secondes est concurrencée par de nombreux micro-récits, tels que les comptes-rendus, chroniques, souvenirs ou versions alternées des différents protagonistes. Ces historiettes internes ne sont pas formellement systématisées mais participent également à la modalisation du genre en tant qu'épisodes structurants. Plus anecdotiques et principalement explicatives, elles éclairent principalement la psychologie et les expériences des personnages, permettant notamment la fameuse scène de reconnaissance. Pauses dans l'intrigue principale, ces relations alimentent la conversation des protagonistes dont le discours se fonde sur un échange motivé. Les personnages se content ainsi, les uns aux autres, le récit de leurs aventures passées, permettant au narrateur principal de s'effacer derrière ces relais qui réamorcent la narration sous un autre angle et relancent l'intérêt du lecteur. La réciprocité offre alors une grande variété de points de vue, tout en ménageant le suspense d'une intrigue dévoilée par les protagonistes eux-mêmes, suivant des coups de théâtre habilement arrangés.

Prenons pour étude l'échantillon du conte *Ricdin-Ricdon* de Mlle Lhéritier, sans distinction narrative particulière, mais symptomatique des nombreux exemples du corpus. Près d'une dizaine de récits plus ou moins développés se suivent, s'entrecroisent ou se complètent pour évoquer les diverses aventures des protagonistes de ce conte. Trois récits rétrospectifs[725] (plus une évocation résumée) retracent ainsi la naissance

[723] Voir à ce sujet Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF, 1980, p. 56.
[724] Récits-cadres précédemment évoqués (externe ou interne), dont les histoires secondaires sont clairement identifiées, car détachées contextuellement et visuellement : les récits, contes ou histoires insérés sont en effet généralement annoncés par un titre et/ou un blanc typographique.
[725] BGF 2, p. 147-149, p. 178, p. 179-184 et p. 189.

dramatique de Rosanie et ses conséquences. Trois personnages différents prennent en charge ces relations, dont l'héroïne elle-même, offrant des visions singulières et parfois discordantes, s'enrichissant l'une l'autre et révélant *in fine* la véritable identité de la princesse. Ignorant ses origines réelles et après avoir été donnée par sa mère adoptive, la jeune fille se présente comme une simple paysanne au prince qui la recueille. Au terme du conte, la reine Riante-Image, dont l'arrivée impromptue l'assimile au dieu de la machine, justifie sa présence soudaine en révélant les difficultés de sa maternité et la nécessité de cacher son enfant au tyran qui oppressait son royaume. Son serviteur Longuevue prend la suite de son récit et le complète, découvrant à l'assemblée médusée le subterfuge qui l'a conduit à cacher l'héroïne. Le témoignage final de Disantpeu, le père adoptif, corrobore enfin sa version. Le narrateur offre une dernière redondance épiphanique par la présentation des marques de naissance de la princesse et des pierreries données en gage aux parents adoptifs, parachevant le portrait et la destinée types de l'héroïne royale bafouée puis couronnée. Les différentes versions d'un même fait permettent ainsi au lecteur de s'égarer sur de fausses pistes et de suivre les péripéties avec davantage d'intérêt et d'émotion. Un récit rétrospectif fallacieux est utilisé par un des opposants pour tenter de séduire le prince et le faire renoncer à Rosanie. Face à la fidélité du héros, le stratagème échoue et disparaît, laissant place à l'Amour qui récompense le prince, après lui avoir divulgué le tour dont il a failli être victime. Tous ces discours explicatifs visent à apporter un éclairage concentré sur des situations apparemment hermétiques auxquelles sont confrontés les personnages. Le suspense est ainsi particulièrement ménagé et offre de multiples rebondissements à la surprise du lecteur qui partage l'ignorance et la stupéfaction des protagonistes.

Les récits secondaires sont donc tout autant un dispositif poétique que rhétorique. Ils participent de la construction diégétique dilatoire et relancent sans cesse l'intrigue par de nouveaux éléments ou points de vue. Artifice de la fable, l'introduction de narrations relayées par les personnages engage et promeut les *varia* stylistiques dont les contes s'enrichissent allègrement. Principe générique, l'insertion de récits secondaires contribue à l'architecture hyperbolique des contes qui s'auto-génèrent par amplification et redondance.

1.2.5. Discours secondaires

La parole rapportée ou le discours indirect des personnages constitue le dernier niveau narratif de récit inséré. Privés de parole ou absents, les acteurs du conte se voient parfois confisquer la transcription intégrale de leurs propos[726]. Médiatisé, abrégé, élidé, transformé, substitué, le discours des personnages est reproduit selon diverses modalités. Bien que centrales dans l'économie du genre, les conversations des protagonistes ne sont pas toujours proposées en extension et dépendent des caprices du narrateur.

Nécessité tributaire du renouvellement de l'intérêt lectorial, le discours rapporté propose un large éventail de formes linguistiques. Au prince qui tente de lui déclarer son inclination[727], Rosanie oppose des contraintes qui retardent la révélation et ménagent la vertu de l'héroïne, comme la possibilité d'une union plus aristocrate que morganatique si l'intrigue laisse le temps aux ressorts classiques de l'arrivée opportune d'un héritage salvateur. Résumés ou seulement tronqués, les propos retranscrits par un tiers ou le narrateur principal allègent la narration tout en proposant une nouvelle présentation des péripéties, voire une simple itération pour rappel. Jouant de l'effet d'oralité, le traitement répétitif rappelle que le conte est dit avant d'être écrit, ou en tout cas s'affiche comme tel. Dans *Ricdin-Ricdon*, le prince, qui retrouve Rosanie après diverses péripéties, lui raconte les aventures qu'il vient de vivre et qui ont été énoncées en longueur et *en direct* par le narrateur principal[728]. Elles sont résumées chronologiquement et sommairement mais reprennent systématiquement les étapes de l'intrigue vécue. Le personnage répète de surcroît les mots du démon qu'il a surpris alors. Le texte ne fait pas l'économie de ce discours et le retranscrit intégralement. Le procédé permet ainsi à l'héroïne de reconnaître immédiatement le nom de celui avec qui elle a conclu un pacte et de dénouer l'intrigue. En retour, Rosanie répond en faisant le récit de ses propres aventures et explicite la valeur et la portée du discours du prince. L'écho stylistique offre ainsi la clef du problème et révèle le sens du conte. Les deux relations se complémentent alors dans une union salvatrice et euphorique puisqu'elle ouvre sur le possible mariage des héros. Le conte se dit et se redit donc à l'envi, soutenu par un narrateur complaisant. Après la révélation de son illustre naissance, Rosanie

[726] Voir chapitre suivant.
[727] BGF 2, p. 160 notamment.
[728] BGF 2, p. 162-166, p. 174-175 et p. 186.

apprend de sa mère l'identité de sa farouche opposante. Le texte passe cependant sous silence le moyen par lequel la reine a pu obtenir l'information. La transmission du message à la princesse instruit en même temps le lecteur du destin de personnages secondaires laissés pour morts ou en fuite. Un des princes envoyés pour tuer le héros et vaincus par ce dernier, a avoué avant d'expirer le nom de l'instigatrice de cette expédition punitive qui a elle-même fini par tuer sa complice magicienne avant de se donner la mort. La nouvelle est essentielle puisqu'elle libère les héros de tous leurs ennemis, mais elle est diluée dans un flot narratif spéculaire qui revient sur des événements déjà rapportés en longueur et sur lesquels l'énonciation s'attarde encore une fois en signalant la tautologie de sa présence insistante. Le narrateur s'affiche en effet ostensiblement introduisant sa propre allocution et ses velléités d'authenticité quand il affirme : « la reine lui raconta ce que nous allons réciter historiquement » ou encore « il en avait rapporté les circonstances telles que nous les avons racontées tantôt »[729]. La narration logorrhéique du conte qui rapporte à différents degrés les mêmes événements ou les complète par de multiples interventions offre ainsi un récit kaléidoscopique dont l'enjeu est la suprématie du dire sur le dit et le plaisir périphrastique élevé au-dessus de l'efficacité de l'intrigue.

Les changements d'instance narrative multiplient donc les effets de théâtralisation de la parole et du langage. Dans cette scénographie, le texte s'énonce comme tel, écho qui se répercute incessamment, où chaque récit inséré, secondaire, superflu ou essentiel, participe de la construction comme de la distanciation de la fiction et où le discours tient une place privilégiée dans l'architecture générique. La parole ainsi médiatisée et relayée à différents niveaux d'énonciation permet aux auteurs de révéler à la fois l'expérience sociale et littéraire à l'œuvre en cette fin de siècle et de s'en distancier par un jeu de miroirs déformants. Les artifices poétiques et rhétoriques digressifs et spéculaires dévoilent ainsi la fabrique de la fable et décréditent la croyance au merveilleux d'un lecteur potentiellement inattentif.

Prolongements du récit-cadre ou substituts lorsqu'il est absent, les interventions du narrateur externe, liminaires ou au fil du récit, rompent l'illusion féerique et interpellent le destinataire. Ces incursions diégétiques, parfois encombrantes ou inquisitrices, couronnent une narration polyphonique où la multiplicité des voix édifie et vérifie le plaisir lectorial.

[729] BGF 2, p. 185-186.

1.3. L'ingérence auctoriale[730]

L'énonciation des contes de fées est essentiellement régie par le mode omniscient[731]. Le narrateur expose le futur ou le passé des personnages comme leurs pensées et leurs doutes. La parole qui conte/compte maîtrise discours et scénario, retardant ou offrant rebondissements, révélations et autres coups de théâtre à un lecteur heureusement égaré et consentant. La prédestination diégétique induite par le genre permet au conteur de jouer avec les instances narratives et de dérouter le destinataire qui entend de multiples voix lui exposer toutes les facettes du texte[732]. Celle du récitant, derrière laquelle se cache officieusement l'auteur, effectue dès lors des incursions plus ou moins discrètes au fil du texte. Par le choix, entre autres, de commentaires moralisants, de vocables péjoratifs et laudatifs ou d'apostrophes directes, le narrateur affirme régulièrement ses préférences et les brandit au lecteur, qui ainsi sollicité, est manipulé et semble contraint d'adhérer à des choix (pré)déterminés. Sans cesse stimulé, alerté, le lecteur ne peut se laisser aller à la croyance confiante et spontanée envers la fable qui lui est proposée car son esprit critique est toujours attisé et bousculé par l'omniprésence d'un narrateur, qui, peut-être inquiet de le voir prendre au pied de la lettre ce qu'il énonce, cherche à révéler un intérêt moins apparent que celui que les censeurs exaltent et récusent.

1.3.1. Exemplarités ironiques

Les intercessions du conteur au sein du récit se mettent fréquemment en scène sous couvert de généralités, prenant la forme de maximes ou d'aphorismes, gages d'autorité morale. Les défauts des contemporains sont alors passés au crible de la féerie, exhibés et brocardés avec plus ou moins de mansuétude. La voix du conteur transcende la parole populaire ou proverbiale et glose les comportements de ses personnages sur le mode sentencieux. L'apparente neutralité permet d'énoncer, de dénoncer, de louer ou de blâmer sans s'afficher. Le paravent de la généralisation est cependant bien mince et la

---

[730] Sur les *topoï* lexicaux des interventions d'auteur, voir Gabrielle Verdier, « Les interventions du narrateur-auteur. Bilan de recherches », Actes du troisième colloque de la SATOR à Fordham, Tubingen, *Biblio 17*, Volume 61, 1991, p. 89-99.

[731] Sur la porosité et la multiplicité des procédés énonciatifs dans les contes de Perrault, voir Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 317-365.

[732] Voir également la figure du conteur comme élément de la mise en scène des origines du conte, Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, Paris, Champion, 2002, p. 361-377.

subjectivité affleure à tout instant. Ainsi Mlle Lhéritier, après avoir rapporté les sentiments partagés du prince de *Ricdin-Ricdon*, les paraphrase, faisant redondance avec la diégèse : « l'amour est une de ces passions turbulentes qu'on ne peut cacher que rarement sous le voile de la discrétion »[733]. La conteuse aborde ici le caractère universel du trouble amoureux et cherche à faire de son protagoniste une incarnation exemplaire. Dans *Marmoisan*, elle déplore la présence de courtisans malveillants auprès du héros comme auprès des princes de toutes les cours : « il ne manquait à ces gens-là que le nom de petit maître […]. Car le monde a toujours été à peu près tel qu'il est »[734]. Elle extrapole là encore le particulier pour l'associer au général et jeter le blâme sur les mœurs de ses contemporains en accusant des mêmes maux les acteurs d'un pseudo-passé idéal et merveilleux. *Le Prince Guérini* du chevalier de Mailly présente quant à lui des « dames [qui] se croient obligées de récompenser les actions glorieuses ; et on en voit tous les jours qui aiment des hommes fort laids et sans politesse, seulement parce qu'ils ont acquis quelque réputation par les armes »[735]. L'analogie entre les époques et la continuité des défauts condamnés permet au conteur de créer des modèles archétypaux mais aussi de les réaliser en synchronie. La *vox populi* ainsi relayée est avant tout un *medium* utilisé par le conteur pour se rapprocher de son lectorat et établir avec lui des liens d'intelligence. L'immixtion narrative amène donc une complicité qui manifeste les goûts, les habitudes et les plaisirs partagés par ceux qui écrivent et lisent des contes. Les interpellations récurrentes, directes ou tacites, invitent en effet les lecteurs à être les complices de la satire fabuleuse. Les auteurs s'érigent alors en moralistes, peintres des temps présents et passés et se divertissent autant qu'ils divertissent. Une remarque de Perrault sur la tenue de la Belle est tout à fait caractéristique : « il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté ; elle n'en était pas moins belle »[736]. L'ironie appuyée par le déterminant possessif met en avant la proximité temporelle et l'appartenance commune du narrateur et de son destinataire à un monde galant dont ils sont capables de se moquer. L'incongruité anachronique de détails prosaïques[737] dans

[733] BGF 2, p. 161.
[734] BGF 2, p. 51.
[735] BGF 4, p. 556.
[736] BGF 4, p. 192-193.
[737] Voir également l'insistance sur la présence des couverts au baptême de l'héroïne, « l'eau de la reine de Hongrie » BGF 4, p. 188 utilisée pour tenter de réveiller la princesse évanouie, l'énumération du personnel du château, le « nez bourgeonné » et « la face vermeille des suisses » BGF 4, p. 191 ou encore « la sauce Robert » BGF 4, p. 194 réclamée pour accompagner le repas de l'ogresse.

un récit précieux où règne la galanterie descriptive souligne la résistance au merveilleux d'un narrateur qui aiguillonne un lecteur qui pourrait être trop crédule. Perrault pratique régulièrement cette double énonciation qui distancie l'univers merveilleux, exposant ainsi le caractère fictionnel du récit. Les grivoiseries ou chicanes de l'auteur mettent souvent à mal l'illusion féerique. Tous les personnages, principaux comme secondaires, sont concernés, tels l'orateur de *Griselidis* qui s'attribue et s'enorgueillit de la décision du prince ; les coquettes du même conte, cibles d'une diatribe sur leurs apprêts faussement dévots ; le père de *Peau d'âne*, hypocrite veuf excessivement affligé et rapidement consolé ; ou encore la Belle peu pressée de dormir une fois mariée : tous sont victimes des traits d'humour, parfois sarcastiques, du conteur. Les clins d'œil ainsi opérés en direction du lecteur sont autant d'appels à la connivence sociale, littéraire et intellectuelle. Auteur, narrateur et lecteur semblent partager un univers référentiel homogène mis en scène (voire mis en abyme) dans l'espace diégétique. Le conte sert alors de lien entre les différentes parties qui interviennent dans la fabrication du texte : émetteur et récepteur élaborent en effet de conserve la culture du genre et s'y inscrivent de façon ostentatoire.

1.3.2. Déceptions contrastées

A l'instar des romans précieux, dont ils empruntent la thématique principale, les récits merveilleux dénoncent notamment les protagonistes désinvoltes et les sentiments vulgaires. Certaines conteuses laissent ainsi échapper quelques réflexions acides sur le mariage et ses désillusions. Catherine Bernard soupire à la fin du *Prince rosier* : « Heureux s'ils en étaient demeurés à une honnête indifférence ! »[738] et Mme de Murat conclut *Le Palais de la vengeance* par une morale particulièrement pessimiste qui met en garde contre la lassitude amoureuse : « Pagan leur fit trouver le secret malheureux de s'ennuyer du bonheur même »[739]. Le dénouement consacré du mariage et de la félicité éternelle est ici retourné contre les personnages qui sont paradoxalement punis de leurs méfaits par le moyen censé les rendre heureux. Le *happy end* traditionnel n'est plus qu'une convention, un passage obligé du schéma narratif, vidé de son sens et empreint d'une amertume patente. L'intervention auctoriale, subjective et subversive, démarque la remise en cause de la conclusion féerique et invite le lecteur à la réflexion.

[738] BGF 2, p. 283.
[739] BGF 3, p. 158.

Archétypes traditionnels de la félicité, les héros incarnent un merveilleux idéal inatteignable et ouvertement contesté par la conteuse qui met en doute l'adhésion au merveilleux et les projections lectoriales. Tout est alors sujet à commentaires, les goûts, les modes, les us et coutumes, l'époque… le conte devenant support, sinon prétexte, à une réflexion socioculturelle sur les mœurs passées et présentes. La nostalgie des remarques auctoriales ne renvoie ainsi pas systématiquement à un passé euphorique, âge d'or regretté, dont les contes se feraient l'écho et le transcriraient à des fins édifiantes. La particularité des textes de Mme de Murat dans le corpus général réside dans le pessimisme affiché et l'absence de progrès moral.

Par le choix de vocables péjoratifs ou mélioratifs discriminants[740], le narrateur classe les personnages selon ses propres valeurs qu'il impose au lecteur, guidé dans ses représentations. Le lexique éminemment manichéen partage les rôles et la subjectivité auctoriale ajoute une nouvelle nuance axiologique aux catégories distinguées. En effet, quand Mlle Lhéritier qualifie d' « indigne artifice »[741] la ruse de Marmoisan pour s'introduire dans la chambre d'une femme mariée, elle condamne son personnage sur le plan moral et narratif (il est tué par le mari), sollicitant nécessairement l'adhésion du lecteur. De même, lorsque Mme d'Auneuil, aux premières lignes de son récit, dresse le portrait de Thomiris et utilise l'adjectif « cruelle »[742], le lecteur sait qu'il doit inclure le personnage dans le groupe des opposants. Comme dans les descriptions mélioratives des héros, traçant les portraits glorifiant des personnages et inscrivant le texte dans le merveilleux, les termes évaluatifs qualifiant ici les protagonistes participent de la définition générique et donc de la littérarité du récit. Le lecteur attentif peut saisir à la fois le sens et la forme du conte dans ces marqueurs de la fictionalité. Dans *Le Parfait Amour*, les adjectifs qualificatifs appliqués aux protagonistes révèlent leur caractère et leur appartenance actancielle mais promettent aussi leur affrontement. Les désignateurs de la fée « la redoutable Danamo »[743], de sa fille à la « vanité insupportable »[744], et du prince « né ambitieux »[745] annoncent l'inévitable conflit d'intérêt, les rivalités et les répercussions inhérentes. Les modalisateurs employés par le conteur hiérarchisent les protagonistes, leur rôle, leurs attributions en même temps qu'ils connotent la

[740] Sur la propriété appréciative des adjectifs, voir René Rivara, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 89-93.
[741] BGF 2, p. 48.
[742] BGF 2, p. 555 ; adjectif qui servira ensuite de qualifiant privilégié à chaque apparition du personnage.
[743] BGF 3, p. 57.
[744] BGF 3, p. 57.
[745] BGF 3, p. 58.

perspective narrative et orientent le déchiffrement du lecteur. Les jugements de valeur ainsi opérés affichent le recul pris par l'auteur sur sa propre création et en conséquence celui indiqué (imposé ?) au lecteur. Quand Mme de Murat, ajoute à la présentation d'Azire qui « était d'une laideur extraordinaire » qu' « Elle devait être reine de trois royaumes » et que « cette circonstance adoucit bien des défauts »[746], ou quand Perrault présente dans *Les fées* un prince soudainement (et judicieusement) amoureux à la vue d' « un […] don [qui] valait mieux que tout ce que l'on pouvait donner en mariage à une autre »[747], les commentaires sarcastiques de ces auteurs envers leurs personnages soulignent alors la distanciation critique opérée et une certaine complicité avec un lecteur qui (se) doit partager le même humour moraliste.

1.3.3. Cache-cache et exhibitions

Les incursions narratives jouent de l'illusion et des codes féeriques sur un mode singulièrement ostentatoire. De nombreux contes sont ainsi saturés par un « je » hégémonique et tout-puissant. Proposant le plus souvent des remarques paraphrastiques, les mentions de première personne exhibent la présence du conteur. Les expressions méta-énonciatives les plus fréquentes du corpus sont celles qui avertissent le lecteur qu'un conte est en train de lui être dit. Mlle Lhéritier[748] en particulier n'hésite pas à se mettre en scène et afficher cette oralité. « J'ai oublié de dire »[749], « Je ne m'amuserai point à raconter »[750], « l'occasion dont je vais parler »[751], « dont nous avons parlé »[752], « dis-je »[753], « Moi-même qui vous parle ici »[754] sont autant d'exemples du parti-pris de l'auteur de simuler les adresses d'un conteur traditionnel à son auditoire[755]. De même, quand Perrault déclare lors de la description inaugurale de Riquet : « J'oubliais de dire

---

[746] BGF 3, p. 57.
[747] BGF 4, p. 221.
[748] Mlle Lhéritier est particulièrement démonstrative dans ses textes, dans lesquels elle multiplie les interventions extra ou intra-diégétiques (dédicaces, adresses, pseudo-cadre historique et testimonial, commentaires divers).
[749] BGF 2, p. 49 et 59.
[750] BGF 2, p. 51.
[751] BGF 2, p. 53.
[752] BGF 2, p. 169.
[753] BGF 2, p. 158 et 166.
[754] BGF 2, p. 191.
[755] Un des premiers paragraphes de *La Tour ténébreuse et les jours lumineux* où Mlle Lhéritier explique l'origine de sa détention du manuscrit qu'elle prétend rapporter ne compte pas moins de 10 mentions de première personne pour justifier son travail de vérification des sources et affirmer la véracité de ses propos.

qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête »[756], il s'agit bien évidemment d'un faux oubli qui met en avant la facture du contage par la mise en scène de la négligence du narrateur. Quand, aux premières lignes du *Prince rosier*, Catherine Bernard ajoute entre parenthèses après le nom de Florinde « (c'était le nom de cette fille) »[757], elle fait alors montre de sa nature auctoriale en s'adressant explicitement au lecteur. A l'avenant, Fénelon dans le très court récit, *L'histoire d'une jeune princesse*, mentionne dans les dernières lignes le nom du prince venu sauver l'héroïne, « Aglaor », et spécifie « car c'était ainsi que se nommait le prince »[758]. La précision est alors totalement inutile dans un conte où les autres personnages restent anonymes et inscrits dans leurs seules fonctions actancielles traditionnelles (le roi, la reine, la princesse, les fées, le monstre), précision qui arrive par ailleurs à trois lignes du dénouement et n'apporte rien à l'intrigue, ni au personnage[759]. Perrault pratique également un commentaire outré qui, notamment dans *Barbe bleue*, vise à rappeler, voire à exhiber, le statut irrationnel des procédés engagés dans le récit et partant à exalter l'apparente inéluctabilité de l'intrigue. L'accentuation et la répétition des marqueurs génériques sont ainsi particulièrement forcées dans la justification apportée concernant la persistance du sang sur la clef, élément magique et cause des futurs malheurs de l'héroïne : « elle eut beau la laver, et même la frotter avec du sablon et avec du grès, il y demeura toujours du sang, car la clef était fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait : quand on ôtait le sang d'un côté, il revenait de l'autre. »[760] La démonstration circonstanciée dit et redit ce que le lecteur avait déjà deviné et inscrit le récit dans le fabuleux[761] tout en témoignant paradoxalement de sa véracité. La croyance du lecteur est donc à la fois sollicitée et perturbée par un brouillage des codes ostensiblement (dé)construits.

Le procédé interventionniste est communément utilisé par les conteurs et devient même un particularisme langagier pour certains. Le Chevalier de Mailly pratique ainsi abondamment la remarque paraphrastique ou badine et souligne nombre de mentions descriptives et narratives par des observations superflues, visant à affecter une oralité de

---

[756] BGF 4, p. 233.
[757] BGF 2, p.279.
[758] BGF 4, p. 390.
[759] Ute Heidmann et Jean-Michel Adam indiquent que ces « incises d'attribution d'un nom […] sont calquées, sur un passage des *Métamorphoses* d'Apulée (IV, 30, 5) » et peuvent démarquer dans les contes « la trace d'un pointage intertextuel », *op. cit.*, p. 274.
[760] BGF 4, p. 208-209.
[761] Voire dans le fantastique comme le souligne Marc Escola dans son ouvrage, *Les Contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 2005, p. 109 et 115-116.

circonstance. La variété et la récurrence des moyens mis en œuvre dans ses contes exhibent une volonté auctoriale d'imiter l'échange conventionnel à travers une mise en scène insistante de la figure énonciative. Le conteur utilise ainsi des rappels discursifs, marqueurs du contage, tels que « comme j'ai dit »[762], « Celui qui s'était présenté […] avait toutes les qualités opposées à celles que nous venons de dire »[763], « Je ne dois pas pour cela négliger de dire, qu'il avait la mine aussi noble et aussi relevée »[764], « Je dis secrètement »[765], « par ce que je viens de dire »[766], qui signalent au récepteur les passages-clefs et ancrent le récit dans un dialogue factice. De même, les apostrophes (« voyez quel avantage c'est d'avoir la protection d'une puissante fée comme Mélusine, il emporta les prix trois jours de suite »[767]) et les présentatifs qui manifestent l'immédiateté et la proximité entre locuteur et récepteur (« Voilà »[768]), participent de la construction orale de l'énonciation. Le narrateur se joue régulièrement des attentes de son lecteur en reportant une relation *sine die*, promesse future d'un nouveau conte, mais surtout frustration présente du manque à raconter (« il eut diverses aventures […] dont je remets à faire une autre fois la relation pour ne parler présentement que de la plus célèbre et la plus heureuse de ses actions »[769]). Il anéantit même tout suspense potentiel par des annonces proleptiques anticipant la suite du récit (« une dame abandonnée pour une autre pardonne rarement l'affront qu'elle prétend qu'on lui a fait, l'aventure de Blanche Belle en a été un fameux exemple[770] », « mais il n'avait pas su prévoir qu'il rencontrerait […] une princesse qui lui allait faire changer tous ses projets de folie, en un dessein sérieux de passer sa vie avec elle[771] », « et ce fut ce qui causa la perte des géants »[772]) voire son dénouement (« ce qui lui réussit au-delà de ses espérances, comme on le verra par la suite de cette histoire »[773]).

---

[762] BGF 4, p. 623.
[763] BGF 4, p. 624.
[764] BGF 4, p. 624.
[765] BGF 4, p. 513. Le narrateur reprend ici l'adverbe utilisé dans sa phrase précédente pour qualifier le trajet de la reine avec son fils vers la marraine-fée, ouvrant à une explication du procédé par la nature du mari magicien. La répétition du terme permet alors d'insister sur le caractère potentiellement dangereux du personnage et d'ouvrir au suspense des péripéties.
[766] BGF 4, p. 611.
[767] BGF 4, p. 526.
[768] BGF 4, p. 551 ; 554.
[769] BGF 4, p. 536.
[770] BGF 4, p. 508.
[771] BGF 4, p. 530.
[772] BGF 4, p. 555.
[773] BGF 4, p. 611.

1.3.4. Connivences[774]

Loin d'être simplement commentatives, les interventions narratoriales tentent d'établir une connivence avec le lecteur/auditeur en lui imposant une interprétation sociale des péripéties du texte. Les aphorismes moralisants, (« comme les maris ont la bizarrerie de n'approuver pas que leurs femmes aient des conversations mystérieuses avec les sylphes mêmes »[775]), les questions oratoires interpellatives (« quelle curiosité n'a pas une jeune personne qui sait son mari qu'elle aime tendrement exposé aux événements incertains de la guerre, et en a-t-on vu quelqu'une qui néglige de savoir l'avenir ? »[776]) et les interrogations qui doublent celles du protagoniste en proie à l'incertitude (« mais comment faire pour tromper les yeux du roi et mettre la reine en lieu où il ne pût jamais la retrouver ? »[777] ; « mais quel moyen de faire autrement à moins que de renoncer à tous les avantages que l'on pouvait tirer de ces secrets ? »[778] ; « mais quel secours pouvait-elle se promettre contre les bêtes sauvages ? »[779]) sont des procédés démonstratifs qui affichent en surimpression la voix du conteur et celle du personnage, forment un paradigme de l'autorité envahissante et confinent au *tic de langage* d'un auteur fortement impliqué dans ses textes. L'assiduité frappante des traits définitoires du dialogisme inscrit les contes du Chevalier de Mailly dans une écriture de revendication galante et salonnière.

Cet usage de la définition redondante est régulier dans le corpus qui développe un réseau glossateur explétif, signe générique du fabuleux énonciatif[780]. L'ingérence auctoriale ou narratoriale exposée, exhibée et ponctuée par des signes typographiques (parenthèses ou virgules), (re)double le sens du texte par une explicitation superflue qui pointe l'artificialité littéraire ou le merveilleux magique. Le développement de l'information accessoire et apparemment parasitaire contribue à la rhétorique expansive des contes en ajoutant du texte au texte, du sens au sens, où l'excédent lexical est cultivé par les auteurs, et dont l'artifice souligné à tout propos participe de l'agrément verbal et de la commémoration du merveilleux.

---

[774] Sur la connivence entre le poète mondain et le lecteur, voir Alain Génetiot, *op. cit*., p. 355-370.
[775] BGF 4, p. 506.
[776] BGF 4, p. 509.
[777] BGF 4, p. 508.
[778] BGF 4, p. 523.
[779] BGF 4, p. 562.
[780] Voir également à ce sujet la magistrale démonstration de Marc Escola sur l'usage des parenthèses dans les contes de Perrault, *op. cit.*, p. 94 à 116.

Les intercessions des auteurs dans la diégèse concourent donc à signaler leur présence et à brandir le caractère artificiel du contage ainsi mimé. Ils exposent autant qu'ils s'exposent, pastichant une pratique originelle qu'ils feignent de retrouver. La prise de position explicite de l'auteur-narrateur qui s'immisce dans le déroulement diégétique confine à la contrefaçon, voire à la parodie des mères-grand érigées aux frontispices des recueils de contes. La monstration d'un « je » narratif supérieur va de pair avec un (faux) jeu de dupes avec le lecteur, qui, constamment sollicité, doit répondre et adhérer aux stimulations auctoriales. L'inclusion oratoire du destinataire au long du texte dans des expressions telles que « Léonore, que nous appellerons désormais Marmoisan »[781] ou « notre héroïne »[782] inscrit en effet l'interlocuteur dans une praxis interactive tacitement complice. Sommé de s'associer au badinage narratif et de participer à la scénographie décrétée *ex cathedra*, le lecteur devient un nouveau rouage du récit, récepteur légitime de la *dispositio* diégétique et artisan de la poétique du conte qu'il confirme. Si les questions rhétoriques lancées à la cantonade simulent une oralité conventionnelle, elles permettent également de supposer une connivence participative du lectorat. Qui parle en effet dans cette interrogation du *Prince Rosier* : « et le moyen de se fâcher contre un rosier »[783] ? La princesse à qui l'arbuste vient de se déclarer, le narrateur qui commente les pensées de l'héroïne, l'auteur qui interpelle le lecteur, ou les trois à la fois ? Créateur omniprésent et omnipotent, le conteur réunit et transcende les voix narratives, rappelant régulièrement les privilèges de son verbe. Souvent augmentées d'une prétérition, les questions rhétoriques jouent avec les codes énonciatifs et ajoutent au faux suspense. Quand Mme d'Aulnoy présente en parallèle les amants malheureux de *L'Oiseau bleu*, elle annonce avec désinvolture les tourments de Florine, semblant pourtant afficher une retenue compatissante pour l'héroïne : « Mais que vous dirai-je de la mélancolie de cette pauvre princesse ? »[784] Dans *La Belle aux cheveux d'or*, elle initie un jeu rhétorique et récréatif avec son lecteur qu'elle prend à témoin et invite à compléter les carences de son propre discours : « Dame ! Qui fut bien aise ? Je vous le laisse à penser. »[785] Les interventions auctoriales illustrent une stratégie discursive dilatoire en même temps qu'omissive et scénographient l'énonciation générique. Perrault recourt fréquemment aux prétéritions ou réticences envers le

[781] BGF 2, p. 50.
[782] BGF 2, p. 54 et 61.
[783] BGF 2, p. 281.
[784] BGF 1, p. 193.
[785] BGF 1, p. 185.

merveilleux qu'il tente de circonscrire par des justifications pseudo-vraisemblables ou des apostrophes décrédibilisantes. Dans *La Belle au bois dormant* il souligne les lois du genre et l'arbitraire du texte en évoquant à quatre reprises, au lecteur qui pourrait être distrait, l'inévitable prophétie féerique. La princesse se blesse en effet parce qu'elle est « étourdie » (voilà pour le commentaire misogyne), mais surtout parce que « l'arrêt des fées l'ordonnait ainsi »[786], on tente ensuite de la ranimer mais le roi qui « se souvint de la prédiction des fées, et jugeant bien qu'il fallait que cela arrivât, puisque les fées l'avaient dit », la fait déposer dans sa chambre et ordonne « qu'on la laissât dormir en repos, jusqu'à ce que son heure de se réveiller fût venue »[787], finalement la jeune fille se réveille à l'arrivée du prince, car « la fin de l'enchantement était venue »[788]. Le déroulement de l'intrigue est donc sans cesse rompu par des (r)appels à l'ordre merveilleux qui scandent le récit et attirent l'attention sur les marqueurs génériques (en l'occurrence l'oracle féerique nécessairement efficient) pour mieux les (re)mettre en cause. L'intérêt lectorial est ainsi constamment mobilisé et la naïveté du destinataire est contrariée au profit d'une lecture avertie et critique. En affirmant et affichant ses choix diégétiques, l'auteur rappelle qu'il est le maître du jeu et détient le pouvoir ultime du conte : l'efficience de la parole.

1.3.5. Croyances et crédulité[789]

Procédé subversif s'il en est, le refus des conteurs de *jouer le jeu* du merveilleux participe au plus haut degré de la monstration et du discrédit des procédés de la fable et du fabuleux. Dans *Peau d'âne*, le narrateur évacue la définition du personnage consacré de la fée, marraine de l'héroïne :

> « 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 ans. »[790]

[786] BGF 4, p. 187.
[787] BGF 4, p. 188.
[788] BGF 4, p. 192.
[789] Sur les croyances (fées, démons, sorcelleries) au XVIIe siècle voir le Père Victor Delaporte, *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Slatkine reprints, 1891 ; Raymond Lebègue, *Etudes sur le théâtre français, tome 1 Moyen Age, Renaissance, baroque*, Paris, Nizet, 1977, p. 382-389 ; Pierre Ronzeaud, « Littérature et irrationalités au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, n°182, 1994, p. 39-52 ; « Conte et croyance », *Féeries*, n° 10, à paraître (2013).
[790] BGF 4, p. 153.

La dénégation affichée du fabuleux insiste paradoxalement sur l'aspect magique du personnage à travers la représentation stéréotypée suggérée au lecteur. La fée, figure-étendard du conte, cristallise ainsi les contradictions d'un genre qui met en avant des éléments invraisemblables auxquels il faut croire l'espace et le temps du récit. Merveilleuse répond à l'objection du roi devant sa surprise d'entendre parler un mouton, que si ses propres animaux de compagnie parlent, c'est qu'une fée « leur avait fait don de la parole, […] ce qui rendait le prodige plus familier. »[791] L'évidence du phénomène garanti par l'attribution féerique présuppose l'existence et le pouvoir du personnage. L'ouverture du récit l'avait d'ailleurs régulièrement introduit : « Dans l'heureux temps où les fées vivaient »[792] place en effet l'histoire à une époque révolue et implicitement attestée. Mlle Lhéritier utilise les mêmes référents temporels à l'ouverture des *Enchantements de l'éloquence* :

> « Dans le temps où il y avait en France des fées, des ogres, des esprits follets, et d'autres fantômes de cette espèce (il est difficile de le marquer, ce temps-là, mais il n'importe), il y avait un gentilhomme de grande considération qui aimait passionnément sa femme (et c'est ce qui fait encore que je ne puis deviner quel temps c'était). »[793]

Les compléments circonstanciels de temps et de lieu semblent attester de la vérité de l'époque mais l'humour et la critique qui les suivent désamorcent le crédit préalablement affiché et dénoncent les esprits crédules qui adhèrent à la référence pseudo-historique. La conteuse montre plus clairement sa désapprobation dans sa *Lettre à Madame D.G.* : « D'ailleurs 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 visions. »[794] Elle justifie ainsi le recours au merveilleux de certains textes comme moyen efficace de frapper l'imagination et en référence à des auteurs reconnus (Le Tasse, le Père le Moine) ; cependant le dénigrement ostensible du vocabulaire employé souligne la distance prise avec le référentiel fabuleux et la survivance contemporaine de ces croyances. La seule vérité qui importe et en laquelle il faut croire est celle de la fable, objet d'imposture évidente pour les esprits éclairés[795].

---

[791] BGF 1, p. 413.
[792] BGF 1, p. 407.
[793] BGF 2, p. 70.
[794] BGF 2, p. 39.
[795] Voir à ce sujet notamment l'étude du *Manifeste* d'Addison par Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*, p. 53.

La charge des conteurs envers la crédulité référentielle s'incarne fatalement dans le personnel féerique en établissant distinction et hiérarchie entre les ignorants (personnages du peuple ou bourgeois) et les avertis (protagonistes aristocrates ou princiers). Les premiers croient tout prodige sans réserve et sur la bonne mine de leurs interlocuteurs[796], alors que les seconds délibèrent et demandent des preuves. *Les Enchantements de l'éloquence* présentent ainsi une saynète où l'héroïne tente de refuser le remède proposé par une fée déguisée en vieille femme du peuple qui s'est introduite chez Blanche pour vérifier ses qualités :

> « 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 servir. »[797]

L'auteur et le personnage partagent la même conviction méprisante envers le traitement offert. Blanche repousse l'aide superstitieuse car elle bénéficie déjà des soins de « chirurgiens »[798]. La médecine savante et les progrès scientifiques sont donc mis en valeur devant la foi populaire dans les potions omni-curatives alors fort répandues. Mais si l'auteur discrédite la pommade rustique, il accrédite le pouvoir magique de la médication féerique, car malgré ses réticences et devant l'obligeance de la vieille femme, la jeune fille accepte d'utiliser l'onguent « et par un effet merveilleux, il n'y fut pas plus tôt que la belle commença à se sentir fort soulagée. »[799] L'artifice magique a donc régulièrement cours et valeur dans le conte au contraire de l'opinion du *vulgum* décriée et ridiculisée.

Dans *L'adroite princesse ou les aventures de Finette*, Mlle Lhéritier met en scène une autre héroïne réfléchie qui résout toutes les épreuves du récit grâce à son esprit critique. Contrairement à ses sœurs qui se laissent facilement séduire par les mensonges du prince[800], Finette se méfie et ne croit pas les propos fallacieux car elle ne peut vérifier leur vérité. Elle reprend ensuite les mêmes procédés pour incriminer le goujat : déguisé en homme, elle se rend à la cour du prince pour proposer des services médicinaux. C'est alors l'occasion pour le narrateur de dénoncer le charlatanisme

---

[796] Voir également à ce sujet le principe de l'admiration innée des peuples pour leurs souverains et l'approbation entière et absolue des mariages héroïques conclusifs pour lesquels le peuple émerveillé absorbe et répercute la renommée euphorique.
[797] BGF 2, p. 84.
[798] BGF 2, p. 84.
[799] BGF 2, p. 84.
[800] Attitude aussitôt blâmée par le narrateur : « elle était si peu éclairée qu'elle avait cru ridiculement tout ce que Riche-Cautèle lui avait dit. Il y a encore des dupes comme celle-là au monde », BGF 2, p. 105.

répandu à l'époque supposée de l'histoire et par ricochet de condamner les survivances de ces pratiques :

> « Quand Finette fut dans cette ville, elle apprit que la manière magnifique dont le prince Bel-à-Voir récompensait les remèdes qu'on donnait à son frère avait attiré à la cour tous les charlatans de l'Europe. Car dès ce temps-là, il y avait quantité d'aventuriers sans emploi, sans talent, qui se donnaient pour des hommes admirables, qui avaient reçu des dons du ciel pour guérir toutes sortes de maux. Ces gens, dont la seule science était de fourber hardiment, trouvaient toujours beaucoup de croyance parmi les peuples. Ils savaient leur imposer par leur extérieur extraordinaire, et par les noms bizarres qu'ils prenaient. Ces sortes de médecins ne restent jamais dans le lieu de leur naissance, et la prérogative de venir de loin, souvent leur tient lieu de mérite chez le vulgaire. »[801]

Singeant les manières des guérisseurs, tel un nouveau *Médecin malgré lui*, « Finette vint, fit le médecin empirique le mieux du monde, débita cinq ou six mots de l'art d'un air cavalier ; rien n'y manquait. »[802] La description lapidaire du stratagème souligne la charge comique et réprobatrice auctoriale. La crédulité est ainsi un moyen de partage et de reconnaissance du personnel merveilleux par la démarcation de l'héroïsme éclairé.

Lieu de tous les paradoxes, le conte dénonce des pratiques encore attestées à la fin du XVIIe siècle, mais affirme l'évidence du merveilleux magique. C'est dans la sincérité du récit qu'il faut déceler l'authenticité des principes féeriques : croire à la vérité du texte n'est pas croire au texte et c'est là tout le jeu et l'enjeu de la distanciation ironique à saisir[803].

1.3.6. Collusions et coalitions

Le narrateur semble étonnement se joindre aux acteurs de son récit quand il neutralise l'espace actanciel et s'inclut dans la *vérité* de la diégèse. Il se présente en ce cas comme le témoin authentique d'une expérience particulière. La compassion manifestée par Mme d'Auneuil transparaît ainsi dans le déterminant démonstratif qui interpelle le lecteur sur les malheurs de son héroïne, désignée par « cette pauvre

---

[801] BGF 2, p. 108.
[802] BGF 2, p. 108.
[803] Dans une autre optique, voir également l'analyse des procédés d'argumentation dans les *Contes* de Perrault par Christine Noille-Clauzade qui présente la systématisation des stratégies d'explication et de justification comme une entreprise de crédibilisation du récit ; « La raison des effets : la logique de l'argumentation dans les *Contes* de Perrault », Claire Badiou-Monferran (dir.), *Il était une fois l'interdisciplinarité : approches discursives des* Contes *de Perrault*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2010, p. 141-147.

princesse »[804], mais qui souligne d'autant la distance et la fictionalité du texte. Emetteur et récepteur apparaissent en effet réunis à l'extérieur de l'intrigue, spectateurs du divertissement féerique. Quelle est également la part d'implication de la conteuse, ou de son double narratif, dans l'expression « Pour comble de désespoir, on apprit que la fée Amazone […] avait fait soulever les peuples »[805] ? L'indétermination du pronom personnel neutre et son emploi ouvert laissent suffisamment de latitude pour une interprétation collective intégrant le narrateur au sein des protagonistes.

A l'avenant, Mme d'Aulnoy, lors d'une description, emmène avec elle le lecteur auprès du berceau de Désirée : « pour les dentelles elles surpassaient encore *ce que j'ai dit* de la toile […] elles montrèrent les langes et les couvertures, qu'elles avaient brodées exprès ; *l'on y voyait* représentés mille jeux différents auxquels les enfants s'amusent. » [806] Le pronom de première personne induit en effet une illusion de présence à laquelle se rattache les pronoms neutres postérieurs. La conteuse procède de même en évoquant le palais construit par les fées qu'elle semble avoir visité personnellement et qu'elle offre à voir : « on ne voyait chez elle que par la lumière des bougies »[807]. En affirmant une pseudo-vérité, la parole narrative revêt une fonction testimoniale et autorise (apparemment) la crédulité du lecteur pour le récit. Ainsi Mme d'Aulnoy se joint aux « hommes [qui] peuvent rendre un témoignage certain » de la douleur de la princesse de *L'Ile de la félicité* car « personne n'a pu dire qu'il l'ait bien vue »[808]. La narratrice s'associe aux contemporains de l'histoire ou aux sources de connaissance et s'impose comme observateur privilégié et caution sincère et incontestable. En affirmant la véracité du texte, elle se joue de l'adhésion du lecteur qu'elle intègre au récit.

La croyance même au merveilleux est ainsi fictionalisée et participe de la distanciation critique : en s'énonçant comme véritable, le conte affiche paradoxalement son arbitraire et partant sa mystification. Les attestations d'authenticité surgissent ainsi au détour du texte pour justifier tout ou partie de l'intrigue. Chez Perrault, telle pointe par exemple sur les circonstances de la perte de la bague de Peau d'âne qui se prolonge en digression misogyne[809], telle autre sur l'avantage du boudin accroché au nez de

[804] BGF 2, p. 559.
[805] BGF 2, p. 561.
[806] BGF 1, p. 691. Nos italiques.
[807] BGF 1, p. 693.
[808] BGF 1, p. 145.
[809] « On dit qu'en travaillant un peu trop à la hâte,

Fanchon, qui, malgré l'aspect inesthétique, soulage le mari des bavardages intempestifs[810], ou encore telle qui avertit des sarcasmes du public de Peau d'âne dans lequel l'auteur semble s'inclure[811]. L'ultime commentaire sur l'amour proposé dans *Riquet à la houppe* retranscrit les allégations de tiers convaincus de détenir la vérité des faits. Cependant l'utilisation d'un vocabulaire imagé et référentiel est alors davantage le prétexte à un portrait anti-héroïque, morceau de bravoure grotesque[812], qu'à une véritable réflexion sur l'exactitude des événements.

Signe du jeu des auteurs avec l'expérience et la sincérité, le Chevalier de Mailly conclut *Le Palais de la magnificence* par une pirouette narquoise : « Si l'on me demande comment je sais des choses qui se sont passées dans des régions si éloignées, je répondrai qu'une fée, ou mon petit doigt me les a dites »[813]. Le jeu réflexif mené par

---

De son doigt par hasard il tomba dans la pâte
Un de ses anneaux de grand prix ;
Mais ceux qu'on tient savoir le fin de cette histoire,
Assurent que par elle exprès il y fut mis :
Et pour moi franchement, je l'oserais bien croire,
Fort sûr, que quand le prince à sa porte aborda
Et par le trou la regarda,
Elle s'en était aperçue.
Sur ce point la femme est si drue,
Et son œil va si promptement,
Qu'on ne peut la voir un moment,
Qu'elle ne sache qu'on l'a vue.
Je suis bien sûr encor, et j'en ferais serment
Qu'elle ne douta point que de son jeune amant
La bague ne fût bien reçue. »
BGF IV, p. 163.

[810] « Et pour dire sans fard la vérité du fait
Cet ornement en cette place
Ne faisait pas un bon effet ;
Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage,
Il l'empêchait de parler aisément.
Pour un époux merveilleux avantage
Et si grand, qu'il pensa dans cet heureux moment
Ne souhaiter rien davantage. »
BGF 4, p. 176. Le commentaire affirme et affiche alors une certaine connivence conventionnelle masculine.

[811] « De cet habit, pour la vérité dire,
De tous côtés on s'apprêtait à rire ; »
BGF 4, p. 166.

[812] « Quelques-uns assurent que ce ne furent point les charmes de la fée qui opérèrent, mais que l'amour seul fit cette métamorphose. Ils disent que la princesse ayant fait réflexion sur la persévérance de son amant, sur sa discrétion, et sur toutes les bonnes qualités de son âme et de son esprit, ne vit plus la difformité de son corps, ni la laideur de son visage, que sa bosse ne lui sembla plus que le bon air d'un homme qui fait le gros dos ; et qu'au lieu que jusqu'alors elle l'avait vu boiter effroyablement, elle ne lui trouva plus qu'un certain air penché qui la charmait ; ils disent encore que ses yeux qui étaient louches, ne lui en parurent que plus brillants, que leur dérèglement passa dans son esprit pour la marque d'un violent excès d'amour, et qu'enfin son gros nez rouge eut pour elle quelque chose de martial et d'héroïque. »
BGF 4, p. 238.

[813] BGF 4, p. 622.

l'ingérence auctoriale bouleverse les niveaux énonciatifs et brouille les frontières de la narration. Les signes discursifs démultipliés, dits et contredits, déploient la stratégie postiche et pastiche d'une œuvre littéraire en action[814].

Les auteurs pratiquent donc un interventionnisme démonstratif assez fréquent. Si Mme d'Auneuil, Mme d'Aulnoy, Catherine Bernard, Mlle de La Force et surtout Mlle Lhéritier s'investissent personnellement dans leurs textes, la plupart des autres conteurs recourent, avec une parcimonie toute relative mais plus canonique, à des commentaires intrusifs ou interpellatifs plus anecdotiques. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, Mlle Lhéritier entreprend un véritable dialogue avec sa dédicataire. Le texte hésite alors entre la lettre et la conversation tant sont nombreuses les interventions de la narratrice. Intrigue, récit et personnages sont exposés et glosés, deviennent des sujets d'étude mis en situation et sont disséqués au regard de la féerie. Comme dans *Marmoisan* ou *Les Aventures de Finette*, la continuité stylistique entre la dédicace qui fait office de *captatio benevolentiae* et le conte lui-même met en avant une forme d'oralité immédiatement transcrite[815] dont le procédé est poursuivi au long du récit. La conteuse reprend en effet dès l'ouverture l'argumentaire de l'origine inconnue, « ces contes […] venus d'âge en âge jusqu'à nous »[816], et réitère avec insistance, attaquant par la même occasion les mœurs machistes contemporaines, « il y avait un gentilhomme […] qui aimait passionnément sa femme (et c'est ce qui fait encore que je ne puis deviner quel temps c'était) »[817]. L'imitation orale pousse à la caricature par la redondance du déictique et la tournure désinvolte : « (il est difficile de le marquer, ce temps-là, mais il n'importe) »[818]. La fréquence élevée des pronoms personnels de première personne inscrit la présence auctoriale comme marqueur de l'oralité et forme même un paradigme dialogique avec le récepteur à travers la concordance numéraire

---

[814] Christine Ferlampin-Acher, à propos des récits merveilleux au Moyen Age, souligne qu'« une prétention à la vérité aussi lourdement affichée, même si elle n'est qu'un topos ou une cheville appelée par la rime, transforme l'ensemble du récit en discours sujet à caution. » Elle relève les nombreuses formules narratoriales de type « Encor vos vel jo d'aus apprendre » qui « marquent l'irruption d'une subjectivité et le texte renonce à être la Vérité pour n'être qu'une fiction gérée par le *je*, ce qui entretient le processus merveilleux au lieu de lui apporter une conclusion. » Voir Christine Ferlampin-Acher, *op. cit*., p. 186.

[815] Le narrateur se présente en conteur qui annonce et énonce son récit en direct comme le souligne la mention introductive : « l'histoire très merveilleuse que je vais vous raconter », BGF 2, p. 70 pour *Les Enchantements de l'éloquence* ; « je vais vous dire ce conte tel à peu près que je le racontai », BGF 2, p. 44 pour *Marmoisan*, et « Je reprends le tour simple au plus vite », BGF 2, p. 94 pour *Les Aventures de Finette*.

[816] BGF 2, p. 70.

[817] *Ibid*.

[818] *Ibid*.

parfaite[819] des première et deuxième personnes. La narration se réalise donc dans un processus de proximité et d'échange, où la conteuse tente de prévenir les moindres objections ou interrogations que pourrait émettre sa destinataire. Elle réfute ainsi tout commentaire désobligeant à propos de l'héroïne confusément touchée par le prince : « N'allez pas croire, je vous prie, que d'autres sentiments y eussent part ; vous feriez tort à Blanche. »[820] La remarque cependant révèle et attire l'attention sur un élément qui sans quoi serait passé inaperçu. L'insistance et la (fausse) pudeur affectée par la narratrice réalisent paradoxalement dans l'esprit du lecteur ce qu'elle dément farouchement. Le procédé, sorte de prétérition feinte, atteste du caractère factice du personnage, construit puis disséqué par l'auteur. Plus la désignation est forte, plus l'artifice du récit est exhibé. Mlle Lhéritier (se) joue de la fable et du fabuleux, invitant dans ses nombreuses interpellations, sa dédicataire à faire de même. Prétéritions, paralipses, présentatifs et omniprésence de la première personne narrative manifestent ainsi la fiction. La rupture de l'illusion merveilleuse permet alors paradoxalement sa mise en avant en tant qu'objet littéraire et investit le récepteur d'une mission évaluative propre, destinée à renouveler le genre[821]. La présence hyperbolique du « je » dans les textes féeriques met donc en scène une surenchère auctoriale permanente qui participe de la circulation de la parole narrative autant que de la décrédibilisation du merveilleux. L'excès de légitimation de Mlle Lhéritier comme l'excès de commentaires intrusifs et ironiques de Perrault soulignent la réflexivité d'un genre logorrhéique dont la parole est le centre de l'intérêt principal de ses auteurs.

En exhibant les procédés du conte, le genre dévoile son artificialité et affirme sa littérarité. Les commentaires *à haute voix* du narrateur manifestent le sans-gêne d'un auteur qui brise les conventions de l'illusion, le pacte de lecture et partant la croyance implicite au genre merveilleux. S'offrant une tribune de choix, le conteur utilise le récit comme porte-voix de ses positions et théories personnelles que les lecteurs sont invités (ou contraints ?) à partager. Le foisonnement énonciatif à l'œuvre à tous les niveaux du texte montre finalement que le dire est supérieur au dit, et que le plaisir réside

[819] Le conte présente 38 occurrences des termes « je/j'» et 38 occurrences de « vous/vos ».
[820] BGF 2, p. 85.
[821] Voir également l'analyse argumentative des *Contes* de Perrault par Christine Noille-Clauzade, qui met en évidence le dialogue implicite conteur/lecteur à travers la prévenance du narrateur à anticiper les interrogations lectoriales à qui il propose systématiquement une justification à un hypothétique « pourquoi ? » inquisiteur. Voir Christine Noille-Clauzade, « La raison des effets : la logique de l'argumentation dans les *Contes* de Perrault », art. cit, p. 141-147.

davantage dans une énonciation prolixe, voire bavarde, que dans un énoncé traditionnel discrédité, mais toujours prétexte perlocutoire au discours divertissant.

CONCLUSION

De l'enveloppe de la nouvelle-cadre à l'ingérence auctoriale, l'appareil métadiscursif qui enserre et sature le conte soumet le récit à une distanciation critique qui rompt l'illusion narrative en même temps qu'elle la brandit. La théâtralisation des récits-cadres, mise en scène d'auteurs s'affichant dans une scénographie pseudo-vraisemblable de re/ré-création des salons et des compagnies, pastiche un usage mondain plus ou moins avéré, une saynète finalement plus ludique que véridique. Ce simulacre dramatisé n'est cependant que le fantasme d'une scène primitive, l'inscription dans un héritage culturel issu du fond des âges, une transposition aristocrate de l'imagerie d'une pratique populaire à travers l'affiliation à une forme et à un genre (le recueil/la nouvelle) déjà éprouvés. L'espace (méta)discursif extérieur à la féerie, écrin de l'objet textuel ancré, se signale donc comme le creuset de fabrication de la fiction. Cette construction artificielle est le premier révélateur d'une littérarité consciente de sa nature. Le discours introductif montre et sublime l'activité, il est lui-même le faire, l'occupation mondaine, le remplissage d'une vacuité existentielle, mais surtout le *medium* vulgarisateur et propagateur d'une réflexion sur la fabrication de la fiction.

Quand la figure du méta-conteur s'incarne dans des personnages-relais, émetteurs intra-diégétiques de récits hiérarchisés ou interfère arbitrairement dans le texte et commente ses choix poétiques, le dispositif discursif identique aux nouvelles encadrantes souligne alors la monstration d'un stratagème auctorial devenu ironique. Auteur, narrateur et personnage prennent donc la parole dans un genre où le discours prévaut sur les actions et participe de sa *dispositio*. La multiplicité des voix qui entourent, traversent et énoncent le conte mettent ainsi en évidence sa fictionalité à travers une harmonieuse polyphonie. Les différents intervenants utilisent en effet tous le même ton. S'affirme alors la voix omniprésente d'un hyper-auteur protéiforme qui manipule sa/la parole et le sens d'un objet littéraire kaléidoscopique. La polyphonie devient dialogie et entreprise de l'échange littéraire.

Le conte dispense, motive et justifie l'échange relationnel. Les personnages mondains des nouvelles, comme les héros merveilleux, conversent et communiquent grâce au récit. La médiation narrative permet la verbalisation, distanciée ou non, d'une expression de soi. La fable extra ou intra-diégétique autorise et suscite la rencontre et

donc le dialogue des protagonistes, mais aussi l'interaction entre l'auteur et le lecteur qui apportent chacun leur contribution herméneutique. Le genre féerique s'édifie sur des transactions (voire des tractations) discursives à tous les niveaux du texte. Le conte montre en cela qu'il est un objet fictif et qu'il doit être pris comme tel par ceux qui sauront voir par-delà les filtres diégétiques. L'acte énonciatif affiché et revendiqué permet de conférer au genre un statut inédit : il manifeste sa littérarité par son artificialité. La réflexivité du conte atteste sa nature : il n'est que littérature[822]. La scénographie parodique (mondains oisifs et désabusés, hobereaux ridicules) invite à ne pas prendre leur activité au sérieux, ni au pied de la lettre, comme les personnages-emblèmes qui y adhèrent à toute force, sans esprit critique. La présence de marqueurs narratifs, l'interventionnisme auctorial, la pseudo mise en abyme énonciative, la scénographie discursive permettent au conte de dire ce qu'il est et en même temps de se réaliser : il n'est que fiction et le merveilleux est une bagatelle à prendre au moins au second degré. Le conte réfléchit la littérature, sur la littérature et la met sur le devant de la/sa scène énonciative.

Le conte (s')offre ainsi un programme de lecture mais laisse le choix de l'interprétation et du prix à mettre au destinataire qui fait alors partie intégrante de la poétique du récit. Le récepteur participe en effet activement à la (ré)création puisqu'il doit y trouver le bon sens parmi les (fausses) pistes proposées. Ainsi, le texte s'élabore sur l'édification partagée d'un plaisir esthétique et culturel commun entre l'énonciateur et le récepteur, le conteur et l'auditeur, l'auteur et le lecteur, où polyphonie et dialogisme en sont les indicateurs génériques[823]. Les auteurs des contes de fées de la fin du XVIIe siècle jouent et se jouent des codes poétiques et rhétoriques du genre en vigueur et invitent les lecteurs à faire de même. Le conte renferme ainsi en son sein son mode de création, de fonctionnement et de lecture. Le miroir qu'il offre au lecteur lui permet, s'il est de ceux qui le prennent « comme une bagatelle » et « savent y mettre le prix »[824], de reconnaître et appréhender un genre en action et en élaboration sous ses

[822] Pour pasticher l'expression de Jean-Paul Sermain : « il est tout littérature », dans son article « La face cachée du conte, le recueil et l'encadrement », art. cit., p. 23.
[823] Nous renvoyons en outre à l'analyse de Christine Noille-Clauzade qui rappelle que la « voix du conte n'est pas qu'une voix enjouée et mondaine : elle est un enjouement d'emprunt, à ressaisir sur le mouvement d'une diction contextuellement différente ». Elle expose également la « dimension récréative du conte […] comme récréation poétique d'une voix narrative sérieuse », contre-point de la voix proposée par la « *nouvelle* historique et galante ». Voir Christine Noille-Clauzade « Le pouvoir de la voix : rhétorique de l'énonciation et statut de la fiction dans l'écriture des contes de fée à la fin du XVIIe siècle », *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 45-57.
[824] BGF 1, p. 438.

yeux et de démystifier le merveilleux pour mieux y croire. Dans le système des emboîtements progressifs, plus on entre dans les contes, plus on s'éloigne d'une mise en scène vraisemblable, et plus apparaît la distance entre le destinataire et le récit, et les multiples paliers pour y accéder sont autant de signes méta-discursifs qui marquent la fabrique du genre et son artificialité. Les couches, les écrans successifs sont ainsi les obstacles nécessaires pour atteindre le sens caché, sorte de graal de la fable et esprit du conte.

CHAPITRE 2 : UNITE ET DISPARATE ; LES VOIX DU PERSONNAGE

INTRODUCTION

Si la mise en scène de la voix énonciative est un enjeu rhétorique majeur dans les contes et leurs cadres, la parole interne des personnages l'est tout autant dans un genre où pour exister il faut souvent savoir se faire entendre. Tous les personnages produisent des discours, plus ou moins développés, plus ou moins efficients, mais toujours nécessaires à la présence narrative. L'abondance des prises de paroles, directes ou rapportées, investit et envahit la narration en une prolifération exponentielle. Conversations, déclarations, supplications, ordres, prophéties, si la nature des énoncés semble *a priori* variée, leur énonciation l'est beaucoup moins. Narrateur et personnages partagent en effet un style discursif commun, uniformisé par des auteurs attachés à un ton mondain. Des récits-cadres aux narrations à insertions secondaires dynamiques, jusqu'aux échanges internes des personnages, la polyphonie ainsi filée et cultivée devient le support narratif premier du conte et sa motivation principale.

2.1. Une homogénéité discursive ostentatoire

Dans les dialogues, l'effet de réel est immédiat car les personnages sont mécaniquement caractérisés par leur discours. Dans le discours indirect, le personnage est soumis à la parole du narrateur ou du personnage intermédiaire qui rapporte et interprète ses propos. Le discours n'est donc plus exactement celui du protagoniste mais est relayé et modalisé par un *medium* qui transmet le message sans pour autant utiliser les mêmes codes linguistiques. Or dans les contes, il n'y a pas souvent rupture de ton entre le discours de tel ou tel personnage et celui du narrateur, ceux-ci utilisant les mêmes tournures langagières.

2.1.1. Continuité stylistique

La lecture suivie des séquences narratives et dialoguées fait en effet apparaître une continuité stylistique évidente. Les changements de types de discours n'entraînent pas de discordance dans les choix lexicaux ou syntaxiques et l'ensemble du texte affiche une unité formelle globale. Comme le souligne Lewis Seifert, les contes « sont tous le produit d'une époque qui prône l'idéal d'une écriture qui sert de relais à la conversation et d'une conversation qui prend pour modèle l'écrit. »[825] C'est en effet ce que préconisent les rhétoriciens de l'époque, tels Bernard Lamy pour qui « il faut donner à son discours le tour libre des conversations »[826] ou encore Vaugelas qui remarque que « La plus grande de toutes les erreurs en matière d'escrire, est de croire, comme font plusieurs, qu'il ne faut pas escrire, comme l'on parle. »[827] Peu de différenciations langagières sont opérées entre la narration et les interventions des personnages qui adoptent un parler analogue. L'enchaînement stylistique instaure alors un paradigme verbal merveilleux totalement clos, où la parole se déplace d'une strate discursive à l'autre sans fracture, où narrateur et personnages se répondent et offrent une vision plurielle mais homogène de la diégèse.

Le conte *Plus Belle que Fée* de Mlle de La Force offre un exemple caractéristique de ce système unifié. Le premier portrait de l'héroïne éponyme est réalisé par la narration externe :

> « […] une fille qui parut si prodigieusement belle au moment de sa naissance que les courtisans, […] la nommèrent Plus Belle que Fée ; l'avenir fit bien voir qu'elle méritait un nom si illustre. […] Sa beauté se rendit fameuse par tous les pays circonvoisins, on ne parlait d'autre chose. »[828]

Lorsque la princesse découvre une autre captive, celle-ci reprend les mêmes procédés de description hyperbolique pour se présenter :

> « Je suis estimée, […] la plus charmante chose qu'il y ait jamais eu, et tout le monde m'aima et me voulut posséder ; on m'appelle Désirs. Toutes les volontés m'étaient soumises, et j'avais place dans tous les cœurs. »[829]

---

[825] Lewis Seifert, « Entre l'écrit et l'oral : la réception des contes de fées « classiques », *Le conte en ses paroles*, *op. cit*., p. 29.
[826] Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, [1675], Christine Noille-Clauzade (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 186.
[827] Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire*, Paris, Vve Jean Camusat, Pierre Le Petit, 1647, p. 814.
[828] BGF 1, p. 309.
[829] BGF 1, p. 314.

Le personnage inscrit son discours dans le modèle rhétorique proposé par le narrateur et offre une représentation conforme aux poncifs du genre (exceptionnalité, admiration et renommée, origine, destinée). Aucune modestie ne diminue l'exercice laudatif transposé dans la bouche du personnage, émetteur de son propre éloge. La personnification de la parole descriptive n'entraîne pas de proximité avec son objet, mais conserve la même distance d'une grandiloquence topique. L'incarnation du « je » déplace à peine le point de vue dont la perspective admirative est une donnée manifeste et indiscutable. La permutation énonciative de la description est ici un artifice narratif qui permet une variation nouvelle et supplétive dans l'exposition des personnages.

De même, Mme d'Aulnoy, dans *L'Ile de la Félicité*, insère dans une conversation le portrait de l'héroïne par un des personnages adjuvants. La princesse est dépeinte entourée par un groupe de nymphes décoratives, attachée à quelque occupation oiseuse, mise en scène récurrente des contes de fées mondains. À l'image d'un narrateur omniscient, Zéphyr la présente dans son milieu et ses habitudes :

> « […] j'étais dans les jardins de la princesse Félicité, elle s'y promenait avec toutes ses nymphes ; l'une faisait une guirlande de fleurs, l'autre, couchée sur un gazon, découvrait un peu sa gorge pour me laisser plus de liberté d'approcher d'elle et de la baiser ; plusieurs dansaient aux chansons ; la belle princesse était dans une allée d'orangers »[830].

La description laudative de la princesse relève du portrait topique habituellement réalisé par le narrateur[831]. Pris en charge par un personnage, l'éloge semble s'incarner plus concrètement dans la diégèse, mais la continuité stylistique et la permanence des traits caractérisants abrogent tout décrochage énonciatif singularisant.

L'identité des discours narratifs et dialogués met donc en avant une omniprésence narratoriale qui s'incarne dans de multiples figures et forme un dispositif loquace et tentaculaire. Cette diversité verbale permet à l'instance énonciatrice d'étendre le pouvoir de sa parole en s'ingérant dans toutes les voix du conte. Les personnages relaient alors une éloquence prolixe, où le dire a plaisir à s'entendre et se développer. Narration, dialogue, discours narrativisé et paroles rapportées sont donc largement apparentés dans les contes, car émanant de la même source narrative et de conteurs qui pratiquent par ailleurs couramment d'autres genres narratifs, dont l'influence est indéniable. Le reproche d'uniformisation énonciative ne concerne pas

---

[830] BGF 1, p. 132.

[831] Sur le compliment comme signe de reconnaissance voir Alain Faudemay, *La distinction à l'âge classique : émules et enjeux*, Paris, Champion, Genève slatkine, 1992, p. 177-191.

seulement les contes, mais parcourt l'ensemble du XVIIe siècle dont les romans offrent en particulier des personnages homogènes et stéréotypés. Les critiques contemporains condamnent avec sarcasme le manque d'imagination d'auteurs au personnel monotype. Dans son *Art poétique*, Boileau regrette ainsi qu'

> « […] un écrivain qui s'aime
> Forme tous ses héros semblables à soi-même :
> Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon ;
> Calprenède et Juba parlent du même ton. »[832]

A l'avenant, Sorel raille « C'est un miracle semblable de les faire tous savants et tous judicieux, et de les faire tous parler de même que s'ils étaient Orateurs ou Poètes, ou s'ils avaient fait leur Cours en Philosophie ». Les personnages merveilleux n'échappent pas à cette loi générale qui est ici motivée par la poétique du genre : l'hégémonie textuelle du groupe socio-culturel aristocrate justifie l'uniformité du discours nécessairement corollaire.

2.1.2. Hégémonie royale

La surreprésentation d'un personnel princier loquace par rapport à un peuple silencieux ou à la parole dé/reléguée et confuse génère une énonciation univoque dominante. Malgré les effets d'annonce de Mlle Lhéritier ou de Perrault dans leurs préfaces, les auteurs refusent globalement le parler populaire et restreignent le conte à un cercle d'élites d'une même caste. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, conte qui prône le beau langage, Mlle Lhéritier met en scène la fée Dulcicula qui prend « la figure d'une vieille paysanne »[833]. Ses propos sont exclusivement (sauf exception) rapportés par le narrateur qui résume et commente ses interventions en les colorant d'une connotation populaire. Elle parle ainsi selon lui « en style villageois » et « toujours dans des termes conformes à son habit »[834]. L'auteur qui prétend tirer inspiration de l'héritage gaulois et lui faire la part belle, refuse cependant d'introduire le véritable parler populaire au profit d'un discours pseudo-oral, rédigé, déconstruit et reconstruit fallacieusement. L'oralité basse est donc exclue du merveilleux qui propose uniquement un standard verbal élevé et homogène. Les seuls propos de la fée-paysanne rapportés au discours direct ne correspondent pas à l'image textuelle projetée par la tenue et le statut

[832] Boileau, *Œuvres*, Amsterdam, François Changuion, 1749, p. 225.
[833] BGF 2, p. 83.
[834] BGF 2, p. 83-84.

social affichés et manifestent une discordance interne. La demande de la fée : « Mademoiselle, je vous prie de me dire par où je pourrais trouver la porte de derrière de ce logis »[835] s'apparente en effet davantage au mode aristocratique qu'à la rusticité supposée des champs. L'ensemble du passage est par ailleurs faussé puisque lors de cette rencontre, la fée admire l'éloquence de Blanche et entre avec elle « en conversation »[836] pour évaluer ses qualités. Le style bas est alors écarté et oublié pour laisser toute latitude à l'expression noble. A l'image des personnages des récits-cadres, les protagonistes féeriques appartiennent à un monde clos dont ils partagent la culture et les codes idiolectaux[837]. Les échanges se réalisent sur un mode commun élevé, voire maniéré de la galanterie mondaine, aux accents souvent pathétiques, suscités par les revers de fortune ou les atermoiements amoureux. Dans *La Tyrannie des fées détruite*, Philonice et Elise semblent ainsi pasticher des héros tragiques en évoquant le sacrifice de la jeune fille, offerte au roi des monstres :

> «- Hélas ! Que vous vous flattez en vain […] de croire qu'il soit si facile d'éviter le malheur qui me poursuit !
> - Mais pouvez-vous être plus malheureuse […] et que risquez-vous en suivant nos avis ? »[838]

Les dialogues sont de même nature entre Toute Belle et le Nain Jaune, protagoniste du conte éponyme et monstre hideux dont on pourrait attendre une grossièreté subséquente :

> « - La reine votre mère a du chagrin de vous avoir promise en mariage.
> - La reine m'a promise ? […] Ah ! sans doute vous vous trompez ; elle me l'aurait dit, et j'y ai trop d'intérêt pour qu'elle m'engage sans mon consentement.
> - Belle princesse […] je me flatte que ce choix ne vous déplaira point, quand je vous aurai dit que c'est moi qui suis destiné à ce bonheur. »[839]

L'échange aurait pu avoir lieu à l'identique entre des prétendants d'origine similaire. Aucun particularisme verbal ne permet de classer le personnage hideux dans une classe inférieure à celle de la princesse. Le gnome et la jeune fille partagent un

---

[835] BGF 2, p. 85.
[836] BGF 2, p. 84.
[837] Voir la définition de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Idiolecte : compétence-linguistique d'un sujet individuel, et plus spécifiquement : ensemble des traits idiosyncrasiques qui la caractérisent », dans *L'Enonciation*, Paris, 2009, Armand Colin, 4è édition, p. 9 ; Voir également Alain Rabatel, « Idiolecte et re-présentation du discours de l'autre dans le discours d'ego », Équipe de recherche associée 966, Groupe de recherche en linguistique appliquée, *Cahiers de praxématique* n° 44, *L'idiolecte. Du singulier dans le langage* (numéro coordonné par Catherine Détrie et Franck Neveu), Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2005, p. 93-116.
[838] BGF 2, p. 533.
[839] BGF 1, p. 547.

vocabulaire et une syntaxe élaborés qui les élèvent au même rang linguistique, ce qui, dans les contes, revient normalement à les classer dans la même catégorie actancielle, puisque les héros sont définis physiquement, socialement et verbalement par une exceptionnelle supériorité. Le texte *oublie* donc ici de caractériser et d'individualiser les personnages par des effets oraux contrastifs au profit d'une continuité stylistique globale. De même, dans *L'Oranger et l'abeille* les héros qui se rencontrent pour la première fois ne partagent pas le même langage, car la princesse, recueillie au berceau par un couple d'ogres ne connaît que leur jargon. Cependant, la narration rapporte ses paroles dans une langue que nous comprenons aisément car elle s'avère être la même que le reste du conte :

> « Ciel, disait-elle en versant des larmes, que t'ai-je fait pour m'avoir destinée à ce cruel ogrelet ! Que ne me laissais-tu périr dans la mer? Pourquoi m'as-tu conservé une vie que je dois passer d'une manière si déplorable? N'auras-tu pas quelque compassion de ma douleur? » Elle s'adressait ainsi aux dieux, et leur demandait du secours. »[840]

Trompant le lecteur dès l'abord du récit, ce n'est que plus tard, après cette allocution désespérée, que le narrateur rapporte sa spécificité langagière, et propose une mise en scène visuelle et pittoresque de l'incompréhension des héros :

> « […] elle se mettait à courir devant lui, elle revenait sur ses pas, elle lui faisait signe d'en faire autant, il fuyait et revenait ; quand il revenait, elle se fâchait ; elle prenait ses flèches, elle les portait sur son cœur, pour lui signifier qu'on le tuerait ; il croyait qu'elle voulait le tuer »[841].

L'accumulation des propositions paratactiques mime les mouvements et la confusion qui règne alors entre eux. Le texte rapporte ensuite les *dialogues* entre les deux personnages *hétérolectes* :

> « Comment ? dit-elle en le réveillant, j'ai pensé toujours à vous depuis que je vous ai quitté ; je n'ai pas même fermé les yeux, et vous êtes capable de dormir ! » Le prince la regardait et l'écoutait sans l'entendre ; il lui parla à son tour : « Quelle joie, ma chère enfant ! lui disait-il en baisant ses mains ; quelle joie de vous revoir ! Il me semble qu'il y avait un siècle que vous étiez partie de ce rocher. » Il lui parla longtemps, sans réfléchir qu'elle ne l'entendait point : lorsqu'il s'en souvint, il soupira tristement et se tut. Elle prit la parole, et lui dit qu'elle avait de cruelles inquiétudes que Ravagio et Tourmentine le découvrissent ; qu'elle n'osait espérer qu'il fût longtemps en sûreté dans ce rocher, que son éloignement la ferait mourir ; mais qu'elle y consentait plutôt que de l'exposer à être dévoré ; qu'elle le conjurait de s'enfuir. »[842]

---

[840] BGF 1, p. 339.
[841] BGF 1, p. 341.
[842] BGF 1, p. 343.

L'échange présenté est donc une traduction, une représentation, une transposition imaginée, fantasmée, recréée mais ne peut être la *véritable* retranscription de la discussion. La narration mime un faux dialogue homogène, artifice nécessaire pour intégrer des formes de discours direct. Le procédé insistant repris jusqu'à l'utilisation opportune de la baguette magique qui donne la capacité à la princesse sauvageonne de partager la langue de celui qu'elle aime souligne (peut-être avec ironie ?) la prépondérance de l'échange conversationnel dans les contes qui ne semble pas pouvoir être substituable par une unique narration. Cet exemple en particulier exhibe la normalisation du discours merveilleux qui ne souffre (sauf effet de style délibéré) aucune exception.

2.1.3. Normalisation discursive

Dans l'espace merveilleux, représentants du monde humain et des races fabuleuses se comprennent dès l'abord et recourent systématiquement aux mêmes syntagmes langagiers. Au prince Adolphe qui s'inquiète de pouvoir communiquer avec la princesse de l'île de la Félicité, Zéphyr rétorque que « la princesse est universelle, et je suis persuadé que vous parlerez bientôt un même langage. »[843] Dans ce premier conte, Mme d'Aulnoy propose plus loin une explication au phénomène : « Il entendait comme par une manière de prodige tout ce qui se disait, bien qu'il ne sût pas la langue dont on se servait dans le palais »[844], qu'elle reprend dans *Le Mouton*, lorsque l'héroïne s'étonne de rencontrer des moutons qui parlent alors qu'elle est elle-même accompagnée d'un chien et d'une guenon parlants, aberration qu'elle légitime avec embarras : « Une fée, répliqua Merveilleuse, leur avait fait don de la parole, c'est ce qui rendait le prodige plus familier. »[845] Malgré quelques tentatives de justifications magiques confuses, les animaux-parlants et la communication interrègne sont une évidence arbitraire dans un univers fondé sur l'acceptation implicite et immédiate de données irréelles et participent de la généricité merveilleuse.

---

[843] BGF 1, p. 135. Voir également l'analyse de Nadine Jasmin, « "Amour, Amour, ne nous abandonne point" : La représentation de l'amour dans les contes de fées féminins du Grand Siècle », *Tricentenaire Perrault*, *op. cit.*, p. 213-234, mettant en évidence la thématique amoureuse comme support et langage universel des contes.
[844] BGF 1, p. 138.
[845] BGF 1, p. 413.

Lorsque les personnages humains sont transformés en animaux, le changement de statut n'entraîne pas (sauf exception) de dégradation du langage et la plupart des hommes métamorphosés conservent leur faculté d'élocution. La suprématie de la parole et de l'échange détermine la poétique du récit qui peut alors poursuivre les mêmes interactions verbales. Transformés dès la naissance ou à la suite d'un enchantement, les personnages qui apparaissent d'emblée sous forme animale conservent un logos et un *ethos* humains qui leur permettent d'évoluer aisément dans les deux règnes. Il s'agit davantage d'« illusion d'animaux parlants »[846] et le véritable intérêt narratif réside dans la tension entre le corps et l'esprit disparates et incompatibles de ces figures transgenres qui suscitent des développements discursifs de lamentations ou de réflexions éthiques.

Le Chevalier de Mailly met ainsi en scène dans *Le roi magicien* un perroquet qui « disait les plus jolies choses du monde »[847] à la princesse retenue captive. Habituée à converser avec le volatile, l'héroïne ne remarque pas la différence quand le fils du roi, transformé en perroquet, se substitue au confident de la prisonnière et à son tour lui « dit mille jolies choses » et « l'entretenait si agréablement »[848] pour la consoler, avant de lui révéler sa véritable identité. La princesse ne s'étonne donc nullement de communiquer avec un oiseau et de pouvoir soutenir un dialogue galant, puisque l'espace du conte autorise le recours au merveilleux. Ce qui peut surprendre davantage le lecteur contemporain, c'est l'homogénéité des discours émanant de protagonistes aux natures très diverses. Dans *Fortunio* le prince errant rencontre trois animaux à qui il apporte son aide à propos d'un différend. Les trois animaux lui adressent en retour « mille remerciements » et « les compliments de civilité »[849] d'usage. Les marques de politesse humaine sont donc étendues à la bestialité qui partage les mêmes codes sociaux-culturels dans une extension tentaculaire du *modus vivendi* aristocratique absorbé et adopté par l'ensemble des espèces. *La Belle aux cheveux d'or* reproduit le même stratagème mais les paroles des animaux sont rapportées au discours direct et leurs interventions font preuve d'une grande éloquence. Ainsi le hibou, dernier des trois animaux adjuvants, explique la raison de son intervention auprès du héros dans un registre soutenu : « Vous m'avez retiré du filet des chasseurs où j'étais pris, et vous me

[846] Selon l'expression de Maya Slater dans son article « Les animaux parlants dans *Les Contes des fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Perrault, op. cit.*, p. 158.
[847] BGF 4, p. 516.
[848] BGF 4, p. 519.
[849] BGF 4, p. 535.

sauvâtes la vie ; je vous ai promis que je vous le revaudrais, en voici le temps »[850]. L'expression particulièrement élaborée participe d'un certain burlesque en mettant dans la bouche d'un élément bas un langage élevé et propose aussitôt la mise en scène inverse avec la narration qui enchaîne familièrement : « Dame ! Qui fut bien aise ? Je vous le laisse à penser. » [851] Le fort contraste entre les deux discours qui semblent s'être intervertis offre une subversion comique des figures traditionnelles du conte.

Dans *Babiole*, Mme d'Aulnoy propose une vision plus complexe de l'usage animalier de la parole. Le roi des singes envoie un ambassadeur demander audience pour obtenir la main de la princesse guenon. L'émissaire-perroquet qui lui sert d'interprète s'adresse à la reine « d'un ton de voix le plus joli du monde » et lui déclare : « Madame, monseigneur le comte Mirlifiche, ambassadeur du célèbre Magot, roi des singes, demande audience à Votre Majesté, pour l'entretenir d'une affaire très importante. »[852] Le procédé de l'interprétariat totalement artificiel et génériquement inutile dans un espace merveilleux où tout est possible ajoute un épisode supplétif qui prolonge le récit et contribue par la peinture grotesque du personnel animalier à la rhétorique de l'hétérogénéité pittoresque des contes de Mme d'Aulnoy. L'oiseau poursuit son rôle de diplomate en récitant de la part du roi « une harangue fort sérieuse » car il « passait pour un assez bon poète »[853]. Les qualificatifs attachés à l'oraison laudative révèlent le caractère ironique du commentaire narratorial et décrédibilisent la parole animale. De même lorsqu'« un geai grand causeur de son métier »[854] prévient la reine que les singes dévorent toutes ses confitures, la pompe excessive du discours ridiculise son intervention. Les nombreuses marques de déférences et l'accumulation des adjectifs élogieux pastiche une préciosité outrée incongrue dans la *bouche* d'un petit oiseau :

> « Madame, lui dit-il, je suis trop serviteur de Votre Majesté, pour être complice bénévole du dégât qui se fait de vos très douces confitures, le comte Mirlifiche en a déjà mangé trois boîtes pour sa part : il croquait la quatrième, sans aucun respect de la majesté royale, lorsque le cœur pénétré, je vous en suis venu donner avis. »[855]

Ses propos sont aussitôt désavoués par la reine peu préoccupée de l'état de ses confitures. L'immédiate réaction négative achève alors de discréditer les allégations de

[850] BGF 1, p. 185.
[851] BGF 1, p. 185.
[852] BGF 1, p. 513.
[853] BGF 1, p. 514.
[854] BGF 1, p. 513.
[855] BGF 1, p. 513-514.

l'animal. L'écart entre l'emphase exhibée et la catégorie du personnage permet à la conteuse d'offrir des *varia* stylistiques bigarrées, empruntes de comique. Paradoxalement, l'héroïne-guenon de souche royale répond à l'éloquence de l'ambassadeur en « grognant trois ou quatre fois » pour faire « entendre à Mirlifiche qu'elle était obligée à son maître de son estime, mais qu'elle n'avait pas encore déterminé si elle voulait se marier. »[856] Alors qu'elle maîtrise le langage humain, elle exprime sa désapprobation par des bruits, seule réponse à l'im/possible union proposée. Les onomatopées marquent ainsi son refus de la communication symétrique et renvoient au roi sa propre bestialité, rejetée par la princesse.

La conversation animale permet donc de prolonger les échanges héroïques sans opposer de discontinuité syntaxique gênante pour la compréhension. Au contraire, ses procédés renouvellent l'intérêt textuel et diégétique.

2.1.4. Prééminence du verbal

Les protagonistes des contes, pour la plupart issus du milieu aristocrate, possèdent donc une faculté discursive particulièrement élaborée et harmonieuse selon les codes civils en vigueur depuis les grands romans baroques. Les héros dialoguent sur le mode galant et la conversation[857] fait partie intégrante de l'intrigue au même titre que les péripéties telles que les enlèvements, maléfices ou rencontres merveilleuses. L'enjeu des contes réside alors principalement dans des échanges souvent renouvelés et amplifiés qui envahissent l'espace textuel. Tout est en effet prétexte à rencontres et entretiens et chaque nouvel épisode ou nouveau personnage introduit un récit rapporté ou un dialogue direct. Les occupations principales des protagonistes sont essentiellement régies par un commerce conversationnel jusque dans des postures ou situations parfois surprenantes, voire incongrues. Les mentions référant à des propos ou débats sont ainsi pléthore ; quelques exemples variés en témoignent : après les tournois, le prince Roger « se mêla dans les conversations, et dans les autres plaisirs de la cour »[858] ; pour s'attirer les faveurs de Plus belle que Fée, Nabote « pendant un travail

[856] BGF 1, p. 517.
[857] Voir à ce sujet Delphine Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997 ; voir aussi Jean-Pierre Dens, « L'Art de la conversation au dix-septième siècle », *Les Lettres Romanes*, n° 3, tome XXVII, août 1973, p. 215-224.
[858] BGF 4, p. 526.

qu'elle rendait divertissant, […] lui faisait des historiettes agréables »[859] ; « Belle-Etoile écoutait attentivement cette conversation »[860] ; le prince Guérini rencontre sur son chemin un chevalier et naturellement « ils entrèrent en conversation sur des choses générales »[861] ; de même, dès l'arrivée impromptue du prince de l'île des Emeraudes, la reine le reçoit et « la conversation fut fort spirituelle »[862], et c'est d'ailleurs à la suite de « plusieurs autres conversations » qu'ils décident « de se lier de nœuds éternels »[863] ; enfin les conversations entre le prince et Babiole « de badines et d'enjouées, devenaient quelquefois sérieuses et morales »[864] soulignant la complicité des deux jeunes gens. Les échanges verbaux permettent donc de se divertir autant que d'informer et de suppléer le schéma narratif. Les discussions traitent en effet essentiellement de faits diégétiques et contribuent à la poétique du texte comme au plaisir énonciatif. Les personnages s'étendent et se ra/content pour passer le temps, informer et se remémorer. Quand la reine de l'île de la Jeunesse « badinait avec ses femmes et leur jetait des fleurs avec une grâce merveilleuse »[865], les fleurs distribuées peuvent à la fois être les végétaux qui décorent le royaume avec abondance, et une métaphore des paroles ornementales et flatteuses offertes à sa cour, échange de compliments de circonstance. Dans le même conte, le Prince Rosier, soupirant devant Florinde, lui demande comme une faveur « qu'il conte sa triste histoire »[866], ce qui lui attire tout d'abord l'affection de la princesse ; cependant, l'itération du procédé « par oisiveté » lui cause finalement sa perte en révélant dans le flot du bavardage « qu'il avait eu quelque faiblesse légère pour la reine de la Jeunesse »[867]. La confession, loin d'être reçue comme un gage d'honnêteté, provoque un torrent de propos réprobateurs et rancuniers de la part de Florinde, devenue son épouse, qui le pourchasse de ses reproches. L'intrigue se clôt comme elle s'est énoncée, par une logorrhée, mais inversée : l'amour est devenu haine et le prince redevient rosier pour échapper aux récriminations de l'être aimé, accomplissant par là même les prédictions inaugurales des fées.

L'art de la conversation étant un signe distinctif d'esprit, c'est après avoir reçu de Riquet son intelligence que la princesse commence une « conversation galante et

[859] BGF 2, p. 310.
[860] BGF 1, p. 910.
[861] BGF 4, p. 550.
[862] BGF 4, p. 565.
[863] BGF 4, p. 566.
[864] BGF 1, p. 510.
[865] BGF 2, p. 284.
[866] BGF 2, p. 281.
[867] BGF 2, p. 285.

soutenue »[868]. L'amour d'influence précieuse qui fonde les relations héroïques génère nécessairement de nombreux échanges verbaux entre les protagonistes, passages obligés de la cour galante. Bien que les conversations soient « continuelles »[869], elles peuvent devenir de « fades et languissants »[870] entretiens quand elles émanent de ceux qui ne sont pas héroïquement prédestinés. Elles soulignent alors l'échec inévitable du causeur non promis. Quand les amants se reconnaissent, les dialogues se multiplient et poursuivent itérativement et durablement le badinage amoureux. Dans *L'Oiseau bleu*, la princesse, enfermée dans une tour par sa belle-mère, entretient pendant deux ans une relation conversationnelle avec son amant le prince Charmant métamorphosé en oiseau bleu.

Les héroïnes parlent également pour se rassurer, la verbalisation prenant la forme et la valeur d'une catharsis libératrice. Dans *Riquet à la houppe*, « Mama lui fit le récit de ses malheurs, et ils furent adoucis par le plaisir qu'elle eut de les lui conter »[871] ; de même, Roussette, Brunette, Blondine et leur mère « étaient peureuses, de sorte que pendant cinq ou six mois elles en parlèrent [de la fée] »[872]. Badinage, rapports, témoignages alimentent les relations interpersonnelles et la construction du récit. Belle-Etoile, qui apprend par hasard qu'elle est une enfant trouvée, que ses frères ne sont pas de son sang et qu'elle pourrait donc épouser celui pour qui elle a de l'inclination, « brûlait d'impatience de l'entretenir, et de leur dire à tous une aventure si extraordinaire »[873]. Le texte insiste sur la précipitation et la répétition des propos, ressort dramatique de la scène, déclencheur d'une nouvelle série d'actions et permettant *in fine* le mariage héroïque conventionnel. La conversation fait alors partie intégrante de l'élaboration poétique.

Tout n'est que discours, nous l'avons déjà dit, dans ces textes. Les personnages conversent, badinent, se content et se racontent, prolongeant indéfiniment la narration[874]. C'est pourquoi les verbes renvoyant au domaine de la parole sont extrêmement récurrents et révèlent la pratique endémique hyperbolique des protagonistes. L'échantillon d'un conte non saillant montrera un aperçu de la diversité

[868] BGF 4, p. 235.
[869] BGF 4, p. 576.
[870] BGF 4, p. 526.
[871] BGF 2, p. 291.
[872] BGF 1, p. 899.
[873] BGF 1, p. 910.
[874] Voir également l'analyse des procédés d'inclusion des paroles des personnages selon les types de discours (direct, indirect et indirect libre) et les représentations de la pensée dans les contes de Perrault par Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit*, p. 284-315.

des termes. Dans *La Princesse Printanière* de Mme d'Aulnoy, le verbe *dire* est présent à 70 reprises (à la forme infinitive ou conjuguée) pour introduire majoritairement les dialogues des personnages. *S'écrier* (9 occurrences), *parler* (7 occurrences), *crier* (6 occurrences) devancent de nombreux autres verbes spécifiant le ton, l'émotion ou le type d'intervention[875]. En incise ou narrativisés, les verbes de parole se multiplient, rendent compte des nombreux échanges entre les personnages et prolongent les discours directs en (re)formulant leurs propos. La profusion du lexique verbal contribue à créer un effet paradigmatique de la parole qui est diffusée tout au long du récit et se propage entre les épisodes dramatiques, dont elle peut être l'origine ou la conséquence.

Poussant le procédé à l'extrême, certains textes sont ainsi essentiellement constitués de discussions et nient quasiment schéma narratif traditionnel et actions, tels *Le Prince Rosier* de Mlle Bernard où hormis les déplacements des héros[876] qui présentent à la fois l'élément déclencheur et l'épreuve pour conduire au dénouement, l'ensemble du récit rapporte essentiellement les déclarations d'amour et les récriminations des personnages. Le conte s'ouvre avec une prophétie jetée par écrit à la reine mère, aussitôt reprise par la fée en direction du prince ; la princesse s'écarte ensuite de la cour et dans le jardin de sa retraite découvre un rosier parlant qui lui déclare son amour (discours direct[877]) et avec lequel elle s'entretient par la suite régulièrement (discours narrativisé). De retour à la cour, les conversations se poursuivent (discours résumé) et l'héroïne fait éloigner le prince pour éprouver sa constance, après lui avoir révélé son amour (discours direct). Arrivé au royaume de la Jeunesse, il découvre la reine de l'île avec qui il entame des entretiens réguliers et qui tente de le séduire par ses propos : « Cette reine n'oublia rien pour l'engager ; les regards, les paroles flatteuses, de petites actions badines dont le sens est très sérieux, tout fut mis en usage et tout fut entendu »[878]. Le prince reçoit enfin une lettre de

[875] Quelques exemples : des verbes introducteurs traditionnels tels que : appeler, demander, répondre, ordonner, répliquer, conter, ou plus originaux ou spécifiques comme : grommeler, se lamenter, s'affliger, jurer, causer, bégayer, interrompre, avouer, prier, questionner, continuer, reprocher, quérir, faire un compliment…

[876] Trajectoires rectilignes ne faisant l'objet d'aucune description, simple procédé introducteur de nouveaux personnages.

[877] Selon la définition de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, « le discours direct constitue apparemment la forme la plus littérale de la reproduction du discours d'autrui. Celui-ci est attribué explicitement à un locuteur généralement disctinct du locuteur de base, et il est rapporté tel quel, comme une citation. Cependant, la fidélité littérale au discours rapporté n'est qu'apparente ; ainsi, le discours direct ne reproduit pas les caractéristiques du discours oral, qu'il neutralise le plus souvent. » Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *op. cit.*, p. 597.

[878] BGF 2, p. 284.

Florinde lui demandant de rentrer et voit des affiches de la reine de l'île de la Jeunesse le condamner. Après le mariage des héros, le prince révèle son infidélité et son épouse l'incrimine continuellement (discours narrativisé). De dépit, le prince implore les fées de reprendre sa forme de rosier (discours résumé). L'ensemble du texte est donc uniquement fondé sur les échanges verbaux entre les protagonistes qui utilisent le discours comme moyen de séduction persuasive, arme qui se retourne finalement contre celui qui l'avait le premier employée. L'excès de parole ou la parole non maîtrisée (c'est en effet pour occuper le temps que le prince se laisse aller à la confidence de son incartade auprès de sa femme) est ainsi condamné par un récit et même par un genre qui paradoxalement en a fait son outil majeur.

La multiplication des prises de paroles des personnages qui conversent plus qu'ils n'agissent ou dont la conversation est l'action principale détermine alors une nouvelle poétique merveilleuse dont l'enflure discursive exponentielle en est le principe fondateur. Ainsi à propos des contes du Chevalier de Mailly et en particulier du *Favori des fées* où le héros « très satisfait de cette conversation, ne songea plus qu'à chercher les occasions d'en avoir de pareilles, et s'expliquait, en attendant, par ses assiduités et des regards languissants »[879] Noémie Courtès s'exclame « on se croirait alors revenu, en abrégé, au temps des dialogues de *L'Astrée* et des romans galants du XVIIe siècle »[880]. La multiplication des prises de parole et des conversations dans un genre court détermine la grande performativité du langage merveilleux : la brièveté et la densité du texte accentuent la portée du discours qui doit toucher au but plus vite. La forme textuelle condensée simplifie les rapports, accélère les enchaînements logiques entre parole et acte et notamment dans le domaine de l'amour où les amants tombent amoureux, sinon au premier regard dès la première parole, et dont les échanges conversationnels confirment la prédestination de l'union finale. La performativité discursive est ainsi inscrite et motivée par la contraction de l'espace diégétique.

Le langage est ainsi le pivot de la société mondaine à l'œuvre dans les contes et l'art de parler prime sur les *realia* matérialistes. C'est ainsi que les héroïnes, prisonnières de sortilèges ou d'ennemis, lient communément des amitiés et passent un temps estimé *a priori* infini à entretenir des débats sur leur condition de détention et les causes qui y ont présidé. La princesse Florine, captive depuis deux ans, se satisfait

[879] BGF 4, p.
[880] Noémie Courtès, « "Un rubis lui tombait de la bouche", la parole dans *Les Illustres Fées* du Chevalier de Mailly », *Le conte en ses paroles*, *op. cit*., p. 374.

même de sa situation puisqu'elle pouvait « parler toute la nuit à ce qu'elle aimait »[881]. Le prince Charmant, transformé en oiseau bleu lui rend en effet visite régulièrement, entretenant ainsi un amour platonique conforme aux préceptes d'influence précieuse. La narration redouble et souligne l'ampleur des entretiens par un vocabulaire et des tournures hyperboliques qui mettent en avant la faconde : « il ne s'est jamais tant dit de jolies choses » ; « ils avaient mille nouveautés à se raconter ; la matière était inépuisable, leur cœur et leur esprit fournissaient abondamment des sujets de conversation. »[882] Les circonstances carcérales de production du dialogue ne sont pas un obstacle à la galanterie, bien au contraire elles facilitent la distance respectueuse et partant la réussite de l'amour.

Le caractère surprenant et même incongru de la situation de communication atteint son paroxysme dans *Les Enchantements de l'éloquence*, où l'héroïne qui vient d'être blessée à l'épaule entame un entretien soutenu avec le prince agresseur qui vient la secourir. L'un et l'autre se renvoient force compliments, regrets et excuses et finalement Blanche obtient par son argumentaire de rentrer seule chez elle. La conversation s'étend sur plus de deux pages (pour un conte qui en comporte une vingtaine) et ne rend aucun compte de la souffrance de la jeune fille, malgré la sollicitude exprimée par le prince. L'éloquence de Blanche comme la durée de l'échange, invraisemblables en pareille posture, révèlent la finalité essentielle du conte que Mlle Lhéritier énonce avec insistance tout au long du texte : l'urbanité et la civilité sont plus importantes que les réalités, et dominent le corps insignifiant. La logorrhée galante métaphorise et supplée l'épanchement sanguin, le verbe opère alors une transsubstantiation où l'éloquence dispense et compense la faiblesse physique.

La parole et l'art de parler sont donc prioritairement au cœur du récit et du discours des personnages merveilleux qui s'en saisissent avec envergure, outrepassant toutes les contingences matérielles.

2.2. Les pouvoirs de la parole

L'omniprésence et l'hyperbolisation de la parole dans les contes confèrent aux mots un pouvoir déterminant dans les relations entre les personnages comme dans la poétique du récit. Au sein de la logorrhée hyperbolique du merveilleux où le discours

[881] BGF 1, p. 203.
[882] BGF 1, p. 203.

des personnages participe à plein de la construction générique, maîtres et valets, rois et sujets, femmes et amants, fées et humains, tous les protagonistes de la féerie sont les redevables d'un interlocuteur à la parole supérieure qui maîtrise l'art de l'éloquence et use d'un verbe tyrannique pour arriver à ses fins. Si la majorité des intervenants a un droit de parole, la valeur et l'efficience des allocutions sont en effet loin d'être équivalentes et le langage devient un marqueur des catégories actancielles et des rapports de forces.

La portée du discours mondain semble ainsi élevée, exaltée à un degré supérieur consacrant, mais en quoi le verbe a-t-il une puissance initiatrice et performative sur la fable ? Quand dire c'est être ou faire, le discours thétique des personnages est ainsi souvent programmatique de leur destinée. Elément fondamental et fondateur du récit, la dotation de l'art de l'éloquence par les fées distribue les rôles premiers et seconds. Celui qui maîtrise la parole dispose alors d'une autorité et d'un pouvoir souverains dans le schéma actanciel du conte. Le droit à la parole devient un enjeu narratif et mondain majeur : pour compter dans un genre salonnier, il faut avoir de la voix et savoir se faire entendre.

2.2.1. Marqueurs performatifs

Les énoncés discursifs ont ainsi la capacité d'exécuter l'action[883] qu'ils évoquent et de la rendre par là même réelle. La majorité des termes ou expressions du merveilleux hyperbolique à valeur performative sont des directifs[884] dont l'objet est d'influer ou influencer le cours du récit à travers leurs conséquences sur les personnages. L'immédiateté réactive ou interlocutive de certains énoncés leur imprime une efficience particulière et partant affiche la suprématie de l'émetteur sur les êtres et

---

[883] Nous nous bornerons à l'étude des actes de langage directs et notamment aux ordres ou énoncés injonctifs.
Pour décrire le procédé de l'acte en parole, nous empruntons le vocabulaire de la linguistique pragmatique et nous nous appuyons sur les travaux initiés par John Austin, *How to do things with words*, [1962], *Quand dire c'est Faire*, tr. fr. 1979, Paris, Seuil ; travaux repris par John Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, [1969], Hélène Pauchard (trad.), Paris, Hermann, 1972 ; John Searle, *Sens et expression, Études de théorie des actes de langage*, [1979], Paris, Editions de Minuit, 1982 ; François Recanati, *Les Enoncés performatifs*, Paris, Editions de Minuit, 1981 ; Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984 ; Alain Gardiner, *Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989 ; Daniel Vandervecken, *Les Actes de discours*, Liège, Mardaga, 1988. Pour un rappel historique des précurseurs d'Austin, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Armand Colin, Cursus, Paris, 2008, p. 5-8.
[884] Terminologie de John Searle.

les choses. Dans son indéfinie potentialité, le merveilleux perlocutoire[885] offre en effet de nombreuses ressources narratives au nombre desquelles le souhait auto-réalisable s'incarne dans une parole hyper-performative. *L'Île de la Félicité* met ainsi en scène un *locus amœnus* où « les fruits […] venaient naturellement sans être cultivés et, l'on trouvait dans toute l'île des tables couvertes et servies délicatement aussitôt qu'on le souhaitait. »[886] Le fantasme d'une luxuriance et d'une profusion des biens alimentaires se trouve aisément matérialisé dans l'espace du conte où l'énonciation magique permet toute liberté d'*inventio* et autorise génériquement (on pourrait alors dire pour le conte *naturellement*) l'immédiateté performative.

La portée illocutoire[887] du discours des personnages est par ailleurs régulièrement renforcée par de nombreux adverbes ou locutions adverbiales qui soulignent la célérité opérante des propos ; « à peine » et « voilà » sont particulièrement récurrents et démonstratifs de l'instantanéité hyperbolique engendrée par les demandes des personnages. Le conte *Plus Belle que Fée* en offre un échantillon représentatif. L'héroïne est régulièrement assistée par le fils de la fée Nabote qui la retient prisonnière. A chaque nouvelle épreuve imposée, et par définition irréalisable, Plus Belle que Fée appelle à l'aide son amant qui accomplit pour elle ou pour sa compagne de captivité les différentes requêtes. Les plaintes et adjurations de la princesse sont systématiquement suivies d'une exécution magique introduite par l'adverbe « à peine » et un verbe de parole qui soulignent la relation entre le discours et sa concrétisation *ex abrupto* : « *A peine* eut-elle proféré ces paroles que le boisseau frémit »[888], « *A peine* eut-elle achevé le dernier mot qu'elle le vit devant ses yeux », « *A peine* eut-elle lâché la parole que l'aigle vola en bas »[889]. Cette construction corrélative dégage la nature autoritaire de l'amour qui s'exprime sous forme de conditions et d'exigences vérifiables. Plus Belle que Fée rappelle en effet à son amant le statut de dépendance auquel il est soumis avant chaque sollicitation : « s'il m'aime comme il le dit, il vous assistera »[890], « si vous m'aimiez […] vous viendriez à mon secours »[891]. Les propositions subordonnées conditionnelles qui rendent compte de l'instance

[885] Qui induit un effet consécutif à l'énoncé, qui incite généralement l'interlocuteur à exécuter l'ordre, la demande du locuteur.
[886] BGF 1, p. 136.
[887] Terme emprunté à John Austin et John Searle : « illocutionnary », traduit en « illocutoire » ou « illocutionnaire » renvoie à l'implicite performatif de l'énoncé et de ses valeurs (ordre, affirmation…).
[888] BGF 2, p. 315. Nos italiques.
[889] BGF 2, p. 317. Nos italiques.
[890] BGF 2, p. 315.
[891] BGF 2, p. 317.

performative du discours illustrent la servitude hyperbolique de l'amant, fidèle aux exigences précieuses, et dont l'action est assujettie à une parole féminine supérieure. A l'avenant, les impératifs utilisés par l'héroïne commandent les réactions de Phraates dont les réponses diligentes et appliquées forment une parade amoureuse. « Mettez-nous ensemble », « Faites-moi voir votre puissance »[892], « Faites ce qu'on vous dit »[893] sont des syntagmes exercitifs courts qui pourraient intervenir dans un dialogue de maître à domestique. Les sentiments de la princesse transparaissent ainsi à travers une expression tyrannique, emblématique de son pouvoir sur le prince.

Le Prince Rosier de Catherine Bernard met également en scène une déclaration d'amour qui se révèle une affirmation de l'emprise autocratique de la femme sur son amant. Florinde qui cherche à s'assurer de la fidélité du prince lui annonce : « vous savez que je vous aime et après ce mot je suis en droit de disposer de vous. »[894] La conséquence de la proclamation amoureuse se révèle alors aussitôt une contrainte et une séparation, puisque l'héroïne exile son amant sur une île afin de l'éprouver. Le commandement consécutif « Partez »[895] incarne la rupture et augure dès lors le dénouement malheureux, le prince ayant failli et succombé aux plaisirs pendant son éloignement. L'énoncé performatif est donc authentifié par sa réalisation actualisée, confirmant la domination de l'héroïne. L'illocutrice dispose de la crédibilité et de l'autorité requises (et acceptées d'emblée par l'amant soumis) pour formuler des ordres, signes de sa suprématie hiérarchique.

2.2.2. Autorités discursives

L'hyper-efficacité du verbe qui s'accomplit dans l'instant signe le caractère définitoire et définitif d'une parole mondaine agissante dont la manifestation précieuse suffit à asseoir la supériorité. Le discours des personnages revêt alors une fonction dramatique puisque la parole fait avancer le récit et contribue à la construction diégétique. En effet quand le personnel royal ordonne, l'application est quasi instantanée et affiche l'attention empressée d'un entourage instrumentalisé au service des protagonistes. De nombreuses occurrences lexicales marquent notamment l'extrême

[892] BGF 2, p. 317.
[893] BGF 2, p. 319.
[894] BGF 2, p. 293.
[895] BGF 2, p. 293.

rapidité de concrétisation des requêtes. L'ouverture de *La Princesse Printanière* recourt particulièrement à diverses tournures syntaxiques oralisantes mimétiques de la réalité immédiate. Les impératifs successifs utilisés par le couple royal en quête d'une nourrice mettent en évidence une suite, voire une cascade d'ordres et de conséquences induites et coordonnées. La demande de la reine à son époux de procéder au choix (« faisons venir », « choisissons-en une »[896]), parmi les candidates dans l'expectative depuis leur arrivée est aussitôt suivie d'une instruction (« allons, que l'on appelle »[897]) et de sa réalisation directement contiguë. La parataxe entre les deux phrases exposant la parole requérante et l'acte effectif, doublé du syntagme présentatif « les voilà toutes »[898] abolie toute distance ou déplacement afin d'épargner au couple royal une attente inopportune, les servantes semblant alors apparaître comme des marionnettes surgissant d'obscures coulisses. La célérité, voire la précipitation dans la prise de décision comme dans la production tangible nie l'existence d'intermédiaires dans la chaîne de transmission des instructions, intermédiaires cependant bien présents, comme l'indique la troisième personne indéfinie utilisée dans l'injonction du roi.

Le zèle et l'efficacité domestiques sont exagérés au point d'accomplir les tâches matérielles et prosaïques de manière invisible. L'omission du commun et du vulgaire permet de mettre en valeur le caractère prodigieux et supérieur des protagonistes princiers, détachés des contingences utilitaires et tournés vers des activités plus nobles et valorisantes. L'hyperbole exécutive distingue et exalte par opposition l'individualité héroïque, décisionnaire unique, assistée et célébrée par une nuée diligente et effacée entièrement au service de sa réussite. La parole régalienne a donc simultanément valeur d'ordre et d'acte. Le jugement du Roi Brun « il suffit que je l'ordonne pour être obéi »[899] résume sèchement le pouvoir de la sentence monarchique et paternelle qui impose et s'impose aux autres protagonistes.

De même, la reine des fées Nabote, personnage oppositif, met l'efficience du verbe au service de sa domination. Dès l'ouverture du récit, l'expression « ainsi fut dit, ainsi fut fait »[900], signe d'une incursion commentative de l'auteur, relie les paroles rapportées de la fée et la narration : l'enlèvement de l'héroïne met en route l'action. L'intervention extra-diégétique de forme oralisante souligne la conjonction comme la

[896] BGF 1, p. 263.
[897] BGF 1, p. 263.
[898] BGF 1, p. 263.
[899] BGF 1, p. 302.
[900] BGF 2, p. 310.

dépendance syntaxique et sémantique des deux éléments. La construction parallèle et paronymique prend l'allure d'une formule magique à la vertu exécutive. Le narrateur relaie et transcende la parole féerique et endosse alors le rôle de grand ordonnateur des destins et du récit. Il appuie ainsi régulièrement les injonctions de la fée qui rythment le texte et les malheurs de l'héroïne. A la condamnation proférée par la fée, « il faut la faire mourir sans y plus chercher tant de façons », le narrateur ajoute et confirme « Voilà l'arrêt prononcé »[901]. Affichant par cette paraphrase à la fois son statut exogène et la fictionalité de l'histoire, il s'ingère paradoxalement dans la diégèse pour la corroborer. Toujours pour nuire à la princesse, Nabote « ordonna impérieusement qu'on ôtât les beaux habits de Plus Belle que Fée, croyant lui dérober une partie de ses charmes. On la dépouilla donc […] »[902]. La juxtaposition des deux phrases met ici en évidence de façon brutale le rapport logique entre la parole et l'acte, comme la violence de la situation. Le verbe introducteur du discours indirect « ordonna », corrélé à la conjonction de coordination « donc » qui n'arrive qu'en fin de proposition pour asséner sèchement la conséquence, souligne l'effet conclusif et tautologique instantané. D'autres occurrences reprennent cette construction paratactique où les instructions et exhortations de la fée sont systématiquement observées et exécutées dans des propositions immédiatement postposées. La parole se situe ainsi dans un *hic et nunc* où signifié et signifiant agissent de concert, le premier exacerbant exagérément le second pour amplifier le pouvoir magique d'une parole auto-exécutive.

2.2.3. Pouvoirs féeriques

Le comble de la parole performative culmine dans le discours féerique qui ordonne et classe les êtres et les choses. Figure tutélaire et principe générique offrant au récit une dénomination métonymique caractérisante, les fées participent en effet de la construction textuelle des contes à travers leur parole édifiante et édificatrice[903]. Incarnation du manichéisme, appartenant à la catégorie des adjuvants comme à celle des opposants, la fée distribue les sorts et les dons selon un partage tout à fait singulier. Ordonnance du monde merveilleux et métonymie de l'écriture auctoriale, la parole

[901] BGF 2, p. 322.
[902] BGF 2, p. 312.
[903] Voir également à ce sujet Marc Fumaroli, « Les Enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la Littérature », *Le Statut de la littérature : Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p. 166.

programmatique des fées donne au lecteur les clefs d'identification du conte en offrant dès l'ouverture du récit la proclamation du triomphe héroïque par sa caractérisation identitaire. Personnage bipolaire, ambivalent, figure moderne de la Parque antique, la fée hiérarchise en effet bons et mauvais rôles, intrigue à l'insu des protagonistes, toujours au vu et au su du lecteur, et semble jeter ses sorts arbitrairement pour combler l'espace narratif.

2.2.3.1. Ouvertures programmatiques[904]

Dès l'ouverture des contes, les fées sont conviées à exprimer leurs faveurs pour le futur héros[905]. Dans un élan autoritaire lié à leur statut, elles destinent, annoncent et agencent l'existence des personnages en leur attribuant dons ou calamités et parfois même une dénomination déterminative. Ces choix féeriques n'admettent aucune objection parentale comme le soulignent les passifs ou impératifs utilisés lors des fêtes baptismales. Ainsi l'héroïne du *Prince des feuilles* « fut nommée Ravissante, par une fée proche parente de la reine »[906]. Pour répondre aux invocations de la reine dans *La Biche blanche*, les fées lui accordent une fille et lui intiment : « vous [la] nommerez Désirée »[907]. Dès leur venue au monde, les princesses éponymes Persinette et Bleu sont prénommées puis enlevées à leur mère par des fées-marraines intransigeantes qui prennent leur dû ou prétendent défendre leurs protégées. La succession des propositions subordonnées et juxtaposées, rapportant brièvement la naissance et l'appropriation de l'enfant, met en évidence la rapidité d'exécution de la contrepartie de la promesse royale : « la fée se rendit près de la mère, qui mit au monde une fille, à qui la fée donna le nom de Persinette ; elle la reçut dans des langes de toile d'or. […] la fée prit la petite

[904] Raymonde Robert signale que la scène des dons telle que les contes de fées de la fin du XVIIe siècle la rapportent est une création originale du genre qui ne semble pas trouver de racines folkloriques antérieures, mais dans deux exemples en littérature. Dans *Perceforest*, roman de chevalerie du XIVe siècle, le narrateur rappelle une tradition de dévotion nécessaire devant les trois déesses à qui l'on sert un bon repas pour s'attirer leur bienveillance. Dans *Soleil, Lune et Talia* de Basile le père de Talia convoque les devins de la ville qui lui prédisent les malheurs de sa fille. Ce dernier texte s'approche davantage de *La Belle au bois* dormant par l'annonce et la réalisation de la piqûre et de l'endormissement, mais reste plus éloigné de la scène des dons à proprement parler. L'absence de filiation populaire inscrit donc la scène dans la mondanité pure (comme l'attribution des cadeaux somptueux et la galanterie des fées le confirment) et « le rituel imposé » de « cette spectaculaire cérémonie » en fait un critère définitoire premier du genre renouvelé, *op. cit.*, p. 52.

[905] Rappelons ici l'étymologie du terme « fée » qui vient du latin « *fata* » désignant Les Parques et de « *fatum* » le destin.

[906] BGF 3, p. 159.

[907] BGF 1, p. 688.

Persinette, l'emporta chez elle, et la fit élever avec tous les soins imaginables »[908]. De même, l'autorité de la tante de Bleu ne fait aucun doute lorsqu'à la demande de la reine, elle se présente à la naissance de sa nièce et, à la vue de son horoscope, décide de « l'ôter absolument hors de la portée des hommes »[909].

En vertu de leur participation à la (pro)création de l'enfant, les fées se substituent aux géniteurs légitimes et s'arrogent alors le pouvoir de nomination identificateur et filiateur, voire se chargent de leur éducation. Le nom du protagoniste est en effet souvent le signe ostentatoire de la catégorie héroïque. Qu'il soit attribué par les parents, des fées ou le peuple, le nom (sup)porte le sentiment du donneur envers le destinataire et affiche un désir de dé/monstration pathétique immédiate. Ainsi dans le conte *Plus Belle que Fée* de Mlle de La Force, « les courtisans, soit pour sa beauté, ou par l'envie de faire leur cour, la nommèrent Plus Belle que Fée »[910]. De même dans *L'Oranger et l'abeille*, les parents de l'héroïne ayant eu des difficultés à concevoir « chacun s'empressa de chercher un nom à la princesse, qui exprimât ce qu'on ressentait pour elle : enfin on l'appela Aimée »[911]. Le nom est ici un désignateur hypocoristique qui projette l'affect de l'entourage sur le personnage, mais enferme le protagoniste dans une appellation qualifiante. Le héros doit alors assumer l'emploi assigné et répondre à l'horizon d'attente véhiculé par sa dénomination programmatique. Marqueur performatif hyper efficient, le nom promet et amorce d'emblée les péripéties inhérentes et consécutives au statut héroïque annoncé. La dénomination superlative ordonne la destinée du personnage en le classant dans la catégorie des protagonistes et valide par là même son caractère élu et (sauf exception) triomphant. La dotation du nom revêt alors une fonction dramatique dans l'économie du conte et le baptême devient le déclencheur de l'action. L'onomastique hyperbolique détermine donc au seuil du récit le dénouement euphorique traditionnel apposé à la condition héroïque.

La scène (in)augurale des dons féeriques motive ainsi les destinées et conjecture l'issue du conte. L'incipit est en effet un espace stratégique où la parole prophétique devient le sceau de la fatalité héroïque. A l'image de la poétique tragique, le genre merveilleux (s')annonce et (s')énonce sur un mode ostentatoire que le schéma narratif doit nécessairement acquitter pour en parachever la programmation d'ouverture.

---

[908] BGF 2, p. 332.
[909] BGF 2, p. 373.
[910] BGF 2, p. 309.
[911] BGF 1, p. 335.

2.2.3.2. Dévotions et désinvoltures parentales

La négligence de certains parents lors de cette célébration rituelle enclenche une suite de péripéties visant à réparer l'offense initiale et à res/instaurer le caractère héroïque du protagoniste. L'immense pouvoir performatif des fées les élève au rang de divinités païennes que les hommes tentent de se concilier par des offrandes parfois inconsidérées[912]. C'est pourquoi, afin de satisfaire une irrépressible envie alimentaire (prosaïques persil ou fruits), rois et reines donnent leur parole en une promesse irrévocable et engagent (en gage) en contrepartie leur futur enfant[913]. Dans l'intention de s'attirer les bonnes grâces de ces marraines bienfaitrices, les géniteurs, impatients et empressés, ménagent leur susceptibilité grâce à des festins et cadeaux cérémonieux valorisants, tels des couverts d'or pour les sept fées de *La Belle au bois dormant*, des « bouquets de pierreries »[914] pour les douze fées du *Serpentin vert* ou un « cotillon de velours amarante » et « des pantoufles de satin »[915] pour les cinq fées de *La Princesse printanière*. La munificence et l'étalage des richesses offertes concourent à satisfaire et disposer une engeance magique et galante qui partage les mêmes agréments et saura en retour, de quelques mots définitifs et définitoires, combler les futurs protagonistes de qualités mondaines supérieures. Les contre-dons humains visent en effet à s'attirer la bienveillance et la magnanimité de personnages versatiles et tout-puissants, éléments tangibles et remarquablement matériels d'une *captatio benevolentiae* parentale permettant de préfigurer réciproquement une heureuse vie à leur progéniture. Ce sont de même des paroles flatteuses qui adoucissent le mauvais sort prévu par la fée de la Fontaine, paroles qui ménagent cette « coquette »[916] et entretiennent son vice. L'échange des mots thuriféraires contre la vie sauve assigne ainsi un pouvoir souverain à l'éloquence merveilleuse.

A contrario, les reproches ou la désinvolture des protagonistes à leur égard déchaînent invariablement le courroux des fées. A la mère de Babiole qui se plaint d'avoir été elle-même une enfant mal douée par la fée Fanfreluche, celle-ci apparaît et

---

[912] A propos des dons et contre-dons, voir Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïque*s, paru dans *L'Année sociologique* [1932-1924], Paris, PUF, 2007. Sur la valeur de l'offrande comme signe voir également Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
[913] Mlle de La Force, *Persinette*, Mme d'Aulnoy, *La Chatte blanche*.
[914] BGF 1, p. 575.
[915] BGF 1, p. 265.
[916] BGF 1, p. 691.

annonce une fille qui lui causera beaucoup de peine (la princesse deviendra en effet une guenon). Les imprécations de la reine sont donc tout autant performatives que la prédiction de la fée qui y répond : elle n'admet aucune critique à son encontre et punit d'une phrase trompeuse la mère et sa fille. La carence présumée de la grand-mère envers la fée (qui elle traverse les âges, préexiste et survit aux humains) pèse alors sur les générations suivantes, péché originel impossible à racheter. De même, le père de la princesse Printanière avoue avoir mis, étant enfant, du souffre dans la soupe de Carabosse qui le poursuit depuis de son inimitié et sanctionne son épouse et sa fille. La rancune féerique est un sentiment tenace, dont les conséquences retentissent sur la descendance des fautifs et sont exponentiellement majorées.

Enfin, oublier d'inviter une fée lors d'une naissance, surtout si elle a été favorisée par la magie, est un crime de lèse-majesté dont les répercussions sont particulièrement néfastes. Carabosse, Magotine ou une vieille fée anonyme et recluse n'attendent que ce faux-pas pour exercer leur vengeance sur le nouveau-né et (dés)orienter sa destinée. Dès les premières lignes de *Serpentin vert*, Mme d'Aulnoy insiste sur la mise en scène fastueuse offerte aux fées appelées à douer deux princesses et évoque une tradition ancestrale pour justifier leur présence[917] et la profusion des biens attribués en échange[918]. Le seuil du texte met donc en avant la motivation orgueilleuse et vénale de certaines fées, dont la satisfaction ou la contrariété sont à l'origine de l'ensemble des péripéties et du destin des protagonistes. L'obligeance et la gratitude des fées tiennent donc souvent à une déférence affichée, ostensible, voire ostentatoire des humains dont la dévotion s'apparente davantage aux usages mondains du recevoir et de l'éloge conventionnel qu'aux rites holocaustes, mais dont la rétribution attendue est toujours une parole hyperboliquement efficiente et généreuse.

2.2.3.3. Programmations féeriques

Le discours féerique liminaire énoncé lors de la cérémonie de présentation des enfants présage invariablement l'avenir des personnages et partant les péripéties du

[917] « Il y avait une fois une grande reine, qui étant accouchée de deux filles jumelles, convia douze fées du voisinage de les venir voir, et de les douer comme c'était la coutume en ce temps-là, coutume très commode, car le pouvoir des fées raccommodait presque toujours ce que la nature avait gâté : mais quelquefois aussi, il gâtait bien ce que la nature avait le mieux fait. » BGF 1, p. 575.

[918] « Elle les remercia fort, et ne manqua pas de les charger de présents ; car encore que les fées fussent bien riches, elles voulaient toujours qu'on leur donnât quelque chose ; et cette coutume a passé depuis chez tous les peuples de la terre, sans que le temps l'ait détruite. » BGF 1, p. 576-577.

conte. Les faveurs offertes à la naissance sont en effet régulièrement contrariées par une dotation néfaste qui fournit dès lors l'amorce de l'intrigue narrative et permet au héros d'accomplir sa destinée. Qu'elles accordent des qualités ou déchaînent des mésaventures, les proclamations féeriques se concrétisent systématiquement, ancrant la parole divinatoire dans le réel de l'intrigue. Une fois prononcée, la formule augurale est prédicative car elle ne peut être abrogée. Tout au mieux peut-elle être déjouée ou neutralisée par une nouvelle prophétie à effectuer, mais toute annonce magique doit se réaliser dans l'espace du conte pour le justifier génériquement et narrativement. Ainsi, dans *La Belle au bois dormant*, « une vieille fée qu'on n'avait point priée […] et qu'on […] croyait morte »[919], vexée d'avoir été négligée, annonce la mort de la petite princesse. Une jeune fée, conviée également au baptême et pressentant le malheur à venir, le réduit et lui substitut un mal moins grand. Elle ne peut cependant l'annihiler, sa puissance étant inférieure à celle de son aînée.

De même, après que les deux premières fées du *Prince Marcassin* lui ont octroyé la beauté et la réussite en toutes actions, la troisième, sans prévenir ses compagnes, le destine à devenir d'abord un porc. La vieille fée agit secrètement puisqu'elle « marmotta plusieurs choses entre ses dents »[920]. La malédiction est faite dans un langage inarticulé qui en altère la compréhension et permet alors son accomplissement. Une des marraines bénéfiques apaise ensuite régulièrement la reine-mère qui se lamente ne voyant pas d'issue heureuse rapide. L'oracle, qui tarde à s'incarner, est donc réitéré pour être (r)assuré : la récurrence de l'énoncé prédictif vise à commémorer et confirmer l'heureux dénouement conventionnel, marqueur générique du conte et du pouvoir féerique.

C'est également la malice d'une fée « qui avait apparemment trop bu au festin d'où elle sortait »[921] qui destine un jeune prince appelé à naître à devenir un cochon. Mme de Murat discrédite ici avec fantaisie le personnage divinatoire tout-puissant et apporte une touche d'humour à son récit. Le don initial de la fée détermine alors l'ensemble du texte et la quête du protagoniste qui cherche à devenir pleinement humain. L'intervention féerique dépend donc de motivations hermétiques, parfois affectives, mais souvent versatiles et capricieuses. Les fées modernes/mondaines

[919] BGF 4, p. 186.
[920] BGF 1, p. 965.
[921] BGF 3, p. 201.

éprouvent ici des sentiments bien humains et subissent des affres émotionnelles bien prosaïques.

Le bonheur promis par les (bonnes) fées finit cependant toujours par se réaliser, une fois toutes les prédictions exécutées et le destin héroïque parachevé. La parole oraculaire est ainsi un acte en devenir, performatif futur, que rien n'empêche de réaliser mais déjà un acte énonciatif, effectif et efficient par anticipation, dans sa formulation même.

2.2.3.4. Interventions féeriques

Les fées participent donc régulièrement et efficacement à la vie des personnages de leur naissance jusqu'à l'accomplissement ultime de leur destin par un interventionnisme verbal démonstratif. A distance, toujours informées des événements, elles suivent, guident et préviennent les pas des héros par des sentences apotropaïques. Il n'est pas rare de les voir surgir au cours du récit pour expliquer et justifier tel phénomène ou apporter une aide providentielle. Le narrateur du *Roi magicien* rappelle ainsi que les dons reçus par les fées sont « si utiles dans les aventures auxquelles les princes sont destinés »[922] soulignant par là même l'artificialité et la providence de l'office féerique. A Léandre qui repousse la gratitude de la fée Gentille, celle-ci énumère les obligations et possibilités qu'elle pourrait lui octroyer en reconnaissance de son bienfait :

> « […] considérez que *je peux* vous faire un grand roi, prolonger votre vie, vous rendre plus aimable, vous donner des mines de diamants et des maisons pleines d'or : *je peux* vous rendre excellent orateur, poète, musicien et peintre ; *je peux* vous faire aimer des dames, augmenter votre esprit : *je peux* vous faire lutin aérien, aquatique et terrestre. »[923]

La répétition à quatre reprises de l'expression composée du pronom personnel de première personne et du verbe modal[924] martèle la démonstration de force du pouvoir féerique égocentrique qui s'exhibe dans un énoncé réflexif autoritaire et autolâtre. La parole est alors pouvoir dans sa potentialité infinie et affirme son privilège avec

[922] BGF 4, p. 513.
[923] BGF 1, p. 228. Nos italiques.
[924] Pour une étude approfondie des verbes modaux et du verbe « pouvoir » en particulier, voir les études de Carl Vetters, « Les verbes modaux pouvoir et devoir en français », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 2004, volume 82, n° 82-3, p. 657-671 ; Carl Vetters, « Modalité et évidentialité dans *pouvoir* et *devoir* : typologie et discussions »**,** *Langue française*, 2012/1 (n°173) ; *Les verbes modaux*, Patrick Dendale, Johan van der Auwera (dir.), *Cahiers Chronos*, n°8, Amsterdam, Rodopi, 2001.

condescendance. « Soyez serin, je le veux »[925], « tu vas devenir un mouton »[926], « Tenez, Ricdin-Ricdon, voilà votre baguette »[927], sont autant de formules prononcées par les fées ou déléguées aux héros qui concrétisent le signifié dans un signifiant hautement efficient.

Ce procédé performatif est notamment érigé en système dans *L'Oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy où l'ogresse, puis les héros, munis de la baguette de la fée Trufio, émettent des souhaits en son nom et se métamorphosent trois fois, créant ainsi les différents rebondissements du conte jusqu'au dénouement final où la fée rend aux personnages leur forme primitive. L'expression « je souhaite au nom de la royale fée Trufio » est répétée six fois en un leitmotiv merveilleux qui scande le récit et annonce un nouvel épisode narratif à chaque mention.

Dans *Le Rameau d'or*, la transformation des héros difformes en modèles de beauté s'accomplit *via* les sentences magiques : « va, tu seras si accompli et si parfait, que jamais homme devant ni après toi ne t'égalera : nomme-toi Sans Pair, tu porteras ce nom à juste prix »[928] et « quittez pour toujours le nom de Trognon ; prenez celui de Brillante, que vous méritez par vos lumières et par vos charmes »[929]. La métamorphose rendue possible par l'invocation de la fée (d'abord *in præsentia* puis *in absentia*) entraîne une modification du nom originel : afin de correspondre parfaitement au principe du *kalos kagathos*[930], un nouveau baptême est nécessaire pour corriger l'association discordante du nom-portrait renvoyant à un état antérieur de laideur et la nouvelle apparence, désormais conforme au statut héroïque. Par la voie/voix féerique, les mots désignent, décrivent et réalisent ce qu'ils évoquent instantanément et rendent possibles tous les désirs héroïques. Tel Adam nommant les choses, les fées ont le pouvoir de qualifier et de faire advenir par le pouvoir magique de la parole.

Le conte du chevalier de Mailly *Le Favori des fées* est quant à lui entièrement construit à partir de l'intervention de trois fées qui chacune à leur tour permettent au héros d'accomplir son destin en lui fournissant les biens ou les opportunités nécessaires à la réalisation de ses exploits. Le mérite du héros est largement surestimé et redevable

---

[925] BGF 1, p. 1013.
[926] BGF 1, p. 418.
[927] BGF 2, p. 190.
[928] BGF 1, p. 309.
[929] BGF 1, p. 316.
[930] *Kalos kagathos* (καλ□ς κ□γαθός), forme abrégée de l'expression idiomatique grecque *kalos kai agathos* (καλ□ς κα□ □γαθός), qui signifie littéralement « beau et bon » et qui représente l'harmonie antique où beauté extérieure et intérieure, grandeur d'âme et de naissance sont nécessairement corrélées et renvoie à un idéal de concordance entre la beauté du corps et de l'esprit.

du soutien et de la médiation verbale des fées. L'ingérence merveilleuse est communément spontanée et reflète l'intérêt des êtres supérieurs pour les circonstances terrestres. Dans *La Supercherie malheureuse* du même auteur, le conte s'énonce objectivement sur un mode vraisemblable (relatant une histoire d'alliances entre dirigeants de royaumes sur fond de mystifications et d'intrigues successorales) sans aucune présence féerique, quand, pour conclure plus rapidement le récit mais sans une réelle nécessité, la princesse bafouée utilise le carrosse d'une fée, vaguement mentionnée quelques lignes plus tôt. L'aide merveilleuse, particulièrement artificielle et non motivée affiche son statut conventionnel et factice.

Dans le moment où les situations sont inextricables, sans issue, apparaît, tel le dieu de la machine, une fée qui résout la difficulté, définitivement (ou temporairement, afin de relancer l'action), et légitime les obstacles. Ainsi, tandis que Léandre et Abricotine, semblent accablés et résignés, en proie au désespoir devant l'inflexibilité de la reine, se présente la fée Gentille qui, en quelques phrases, convainc sa sœur du bienfondé de leur amour et fait procéder au mariage final. Le retournement d'opinion et de situation n'est en rien justifié par la reine qui se soumet au jugement de la fée sans répliquer. Alors que l'ensemble du récit était tendu par la défiance envers les hommes et l'amour, le dénouement n'apporte ici aucune explicitation et n'offre pas de résolution satisfaisante, si ce n'est la conclusion heureuse de l'idylle héroïque. La gratuité manifeste de l'intrusion féerique souligne la convention, voire la contrainte, du recours systématisé au personnage de la fée par les conteurs. Pur outil médiateur, les fées remplissent un rôle performatif stéréotypé permettant *in extremis* l'achèvement de la fable dont elles sont la caution merveilleuse. La sentence féerique, par son arbitraire et hyperbolique efficience, met en scène une parole artificielle omnipotente, mimétique de l'énonciation narrative, qui autorise et régente les destinées fictives de ses éléments (personnages et péripéties) constituants.

2.2.3.5. Désillusions féeriques

La seule limite de l'empire féerique est alors posée par l'amour, sujet mondain principalement développé dans les contes (notamment d'écriture féminine). Les facultés des fées sont en effet circonscrites à l'espace restreint du récit et au célibat de l'héroïne. Le dénouement offre effectivement toujours une résolution conforme aux convenances,

un mariage statutaire *ad hoc*, qui restaure les rôles consacrés et le partage homme/femme. Si les fées sont toutes-puissantes dans le cadre merveilleux, elles achoppent systématiquement dans la transposition pragmatique. Toutes les fées oppositives qui tentent d'empêcher l'union du couple héroïque échouent et sont écartées lors du dénouement, vaincues par la force des sentiments. Ainsi, malgré son pouvoir maléfique, Soussio n'arrive pas à assujettir Charmant qu'elle finit, de dépit, par transformer en oiseau bleu. Mme d'Aulnoy développe l'épisode de la résistance du prince avec des énumérations assez cocasses, telles que « Soussio employa la douceur, les menaces, les promesses, les prières », inventaire rhétorique qui souligne les difficultés et la frénésie oratoire de la fée. La défaillance verbale de la magicienne se répercute et se prolonge dans les lamentations de sa filleule (« Truitonne pleura, cria, gémit, se fâcha, s'apaisa »[931]) et s'invalide alors dans le tangible. Le discours féerique postérieur à la stipulation de la destinée héroïque est donc inopérant et se cantonne à une action qui entrave temporairement la réussite des protagonistes mais ne l'abolit pas.

Le titre programmatique d'un conte de Mme de Murat reflète particulièrement l'impuissance des fées face à l'amour. Peine Perdue, héroïne du récit éponyme, est la fille d'une fée qui dès sa naissance apprend qu'elle sera victime d'un amour malheureux. Malgré les tentatives de sa mère pour l'épargner, l'héroïne concrétise la triste prophétie. Chaque intervention de la fée pour adoucir les maux de sa fille est diminuée par un commentaire auctorial qui en rappelle l'inutilité ; dès l'annonce de son destin et des manœuvres entreprises pour le contrecarrer, le narrateur précise en effet qu'« elle dût savoir qu'il était impossible de les éviter ni de changer l'ordre des destinées »[932]. Quand le mal est fait, la fée tente d'infléchir le prince « pour soulager ses malheurs autant qu'il serait en son pouvoir »[933], même si « elle s'en flattait vainement »[934]. Le vocabulaire de l'apaisement (« soupira », « adoucir », « consoler », « remède », « soulagerait », « adoucissement ») est notablement employé afin de souligner la fatalité contrainte et subie par la fée ainsi que ses vaines tentatives pour aider sa fille. Contre-exemple négatif, ce récit souligne cependant la supériorité de la prédestination héroïque à laquelle les fées apportent un soutien et surtout une confirmation, sans pouvoir définitivement l'annihiler.

[931] BGF 1, p. 197.
[932] BGF 3, p. 395.
[933] BGF 3, p. 398.
[934] BGF 3, p. 398.

Le verbe initial, déclencheur des péripéties, classificateur et héraut des protagonistes, doit nécessairement s'incarner dans la narration pour confirmer genre et personnages. L'énonciation détermine ainsi la forme et le fond du conte : les mots deviennent choses et se réalisent dans l'instant. Le langage est le moyen de cristallisation par excellence de la poétique féerique. La maîtrise de la parole permet la maîtrise du geste, de l'action et surtout du destin. C'est pourquoi le pouvoir des fées est principalement celui de la parole. Les prédictions sont toujours réalisées par des sorts jetés par voie/voix orale. Le discours féerique, comme le verbe divin, est créateur. Partant, la parole possède un pouvoir de vie et de mort sur les personnages et devient l'enjeu principal d'un genre où l'éloquence est au cœur du fonctionnement narratif.

2.2.4. Enjeux rhétoriques

La parole, l'art de bien parler sont donc l'essence de ces textes et deviennent même le sujet principal de certains contes où la rhétorique prime sur la pragmatique. Talent inné ou acquis des personnages, le don d'éloquence par les fées s'inscrit parmi les aptitudes élémentaires et indispensables au statut héroïque.

2.2.4.1. Dons d'éloquence

Lors du baptême et de la scène des dons inaugurale, le protagoniste reçoit parmi les éléments constitutifs inhérents à sa fonction (beauté, élégance, habiletés diverses) la faculté d'un discours aisé, source de bienfaits. Ainsi la Belle au bois dormant reçoit « de l'esprit comme un ange »[935], Jeune et Belle « l'esprit le plus charmant »[936], le Roi porc « le don de tendresse et de galanterie qu'il possédera parfaitement »[937], la Princesse Printanière « d'avoir infiniment de l'esprit » et même « de faire des ouvrages en prose et en vers »[938]. Comme toutes les gratifications offertes au héros, l'esprit procuré l'est de manière hyperbolique comme le soulignent le vocabulaire et les superlatifs typiques de la caractérisation héroïque. L'esprit qui permet de bien s'énoncer est la qualité singulièrement revendiquée et souhaitée par les personnages en quête

[935] BGF 4, p. 186.
[936] BGF 3, p. 119.
[937] BGF 3, p. 201.
[938] BGF 1, p. 266.

d'accomplissement. Plousine, qui a sauvé la fée Anguillette de la mort, « comme elle avait assez d'esprit pour souhaiter d'en avoir davantage »[939], en récompense de son geste, choisit l'augmentation de ses capacités intellectuelles plutôt que la beauté et la richesse. Le juste choix remarqué par la fée lui accorde d'accroître également sa beauté. Une fois qualifiée, la princesse « se sentit très différente » et s'étonne « de trouver tant de facilité à s'énoncer »[940].

L'acquisition de l'éloquence mise en scène dans la séquence d'ouverture des contes peut enfler jusqu'à envahir l'ensemble de certains textes et en être l'unique sujet traité. Les contes affichent alors une surenchère de la parole omniprésente, tentaculaire et ostentatoire qui souligne l'homogénéité discursive entre narration et dialogues. *Le Prodige d'amour* de Mme Durand, *Riquet à la houppe* de Catherine Bernard et Perrault, *Les Fées* de Perrault et *Les Enchantements de l'éloquence* de Mlle Lhéritier élèvent le beau langage et son maniement au premier plan de l'histoire merveilleuse. C'est en effet la maîtrise supérieure de l'éloquence qui engage les péripéties et favorise ou entrave les personnages. Dans le doublet *Riquet à la houppe*, les princesses qui se désespèrent d'être bêtes, acceptent le mariage avec le gnome en échange d'un don d'intelligence. Condensés dans le texte de Perrault ou développés dans celui de Catherine Bernard, l'intrigue et les stratagèmes de contournement élaborés par Mama (version Bernard) sont amorcés par la transaction langagière inaugurale et la promesse d'une élévation intellectuelle future. Le don spirituel et verbal promet en retour celui de la beauté, puisque la capacité augmentée de la princesse (version Perrault) lui permet de réaliser ou au moins de (conce)voir dans l'autre la beauté qui n'est peut-être alors qu'une vue de l'esprit ou la confirmation que l'élévation spirituelle voit au-delà de la simple attirance physique. Le texte souligne en effet que « La princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles, que Riquet à la houppe parut à ses yeux, l'homme du monde le plus beau, le mieux fait, et le plus aimable qu'elle eût jamais vu. »[941] Le pouvoir des mots raisonnables transcende ainsi les élans du cœur et offre à voir ce qui est invisible.

Le Prodige d'amour de Mme de Murat érige le procédé en un système totalisant : le conte est entièrement tendu vers le seul but de conférer au héros un langage en accord avec son physique et son statut afin de confirmer le *kalos kagathos* et réparer la discordance initiale entre apparence et esprit. L'amoureuse fée qui tentait de

[939] BGF 3, p. 87.
[940] BGF 3, p. 87.
[941] BGF 4, p. 238.

l'éveiller par ses propres discours échoue, mais une princesse, pour qui il était fatalement destiné, lui fait spontanément trouver les mots et les idées qu'il n'avait jamais eus depuis sa naissance. S'attribuant dans un premier temps le changement du prince, la fée le débaptise et lui donne un nom illustrant son nouvel état : Brutalis devient Polidamour, à l'image de sa conversation à présent déliée. La finalité de l'intrigue est ici univoque et valide la prescription héroïque d'un équilibre des qualités physiques et morales, toutes nécessairement hyperboliques. Le conte s'est donc construit pour (r)établir la définition du héros conventionnel et présenter paradoxalement un dénouement qui pourrait être l'incipit d'un nouveau texte. Les trois récits mettent en avant l'amour comme médiateur et cristallisateur d'une transsubstantiation verbale[942]. Thématique galante et privilégiée des contes de fées, l'amour qui fait dire « cent jolies choses »[943] permet au personnage de s'incarner pleinement dans sa fonction héroïque et réciproquement de conférer au sentiment une valeur poétique et rhétorique supérieure.

L'autre doublet de Perrault et Mlle Lhéritier sur le thème de la politesse récompensée présente un *exemplum* de civilité où le verbe poli(cé) est magnifié. La dotation faite aux jeunes filles selon leur attitude envers les fées métaphorise et hyperbolise la valeur des paroles qui deviennent perles et pierreries ou crapauds et serpents à l'image de la douceur ou de la grossièreté des réponses données. Enjeu mondain par excellence au XVIIe siècle, le don d'éloquence matérialisé dans les contes offre aux héroïnes une dot hypertrophiée qui leur ouvre les portes d'un mariage morganatique. Même si c'est d'abord par son charme et ses discours que Blanche séduit le prince[944], la production de pierres précieuses, ressource inépuisable, vient confirmer et assurer son choix. Perrault ajoute avec malice « considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à un[e] autre, [le prince] l'emmena au palais du roi son père, où il l'épousa. »[945] Les sentiments du prince semblent en effet avoir été plus influencés par le phénomène pécuniaire que par la beauté de la jeune fille. La juxtaposition de l'origine du prodige, « Elle lui conta toute son aventure » et la

[942] Catherine Bernard ajoutant une vision ironique de l'amour où « les amants à la longue deviennent des maris », BGF 2, p. 292.
[943] BGF 1, p. 991.
[944] Voir à ce sujet l'analyse de Sophie Raynard qui montre comment l'héroïne, par sa « douceur rhétorique », réduit au silence un prince « malgré sa condition sociale si supérieure à Blanche et sa filiation avec les fées », 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. 61.
[945] BGF 4, p. 221.

conséquence « Le fils du roi en devint amoureux »[946] met en évidence la cupidité liée à l'amour. Le pronom personnel atone « en » peut en effet renvoyer aussi bien à la jeune fille qu'à l'histoire racontée et partant à la potentialité de richesses infinies. Perrault tente ensuite de réduire l'effet vénal de la rapidité du prince dans la moralité où il met en avant la supériorité des « douces paroles »[947] sur l'argent. L'éloquence permet de gravir l'échelle sociale et d'être un signe de reconnaissance : les personnages ignorant leur origine et élevés par des tiers dans un milieu populaire jouissent d'une faculté langagière supérieure qui les distingue de leur environnement et les guide vers leur destinée initiale.

De même, Rosanie souffre de vivre parmi des paysans et, en « dépit de l'éducation » qu'elle avait reçue, « n'avait rien de l'air gauche du village »[948]. La jeune fille elle-même, inconsciente pourtant de son origine noble, sent qu'elle a « des sentiments et des inclinations beaucoup au-dessus de [sa] naissance, dont la bassesse [la] désespérait »[949]. Le langage, comme les manières d'être du héros ou sa beauté, sont nécessairement exceptionnelles car définies par le modèle générique hyperbolique dans lequel il s'inscrit et par lequel il est d'emblée identifiable. Dans le contexte de la civilité au XVIIe siècle, l'adresse langagière, le maniement éclairé de la parole permet de passer de la *feritas* à l'*humanitas* dans une société où la douceur et le naturel sont le Graal de la sociabilité.

2.2.4.2. Admirations rhétoriques

Le prodige de la belle parole est donc souvent un sujet d'admiration dans les contes où la conversation et les occasions de démonstration rhétorique sont nombreuses. Si Perrault s'attarde peu sur le discours de la jeune fille au puits, mettant davantage en avant la simplicité et la spontanéité de sa réponse à la vieille femme lui demandant à boire, Mlle Lhéritier prépare l'entrevue en insistant sur la lecture des romans qui auraient contribué à la formation intellectuelle de Blanche. Le sujet devient même la matière d'une dispute entre le père et la marâtre, le premier défendant l'utilité des *exempla* développés dans les romans. Lorsque le prince blesse à la chasse Blanche et

[946] BGF 4, p. 221.
[947] BGF 4, p. 221.
[948] BGF 2, p. 143.
[949] BGF 2, p. 148.

qu'elle se défend de ses torts, il « fut de la dernière surprise quand il entendit le tour dont elle parlait »[950]. Il lui envoie ensuite une de ses marraines pour la soigner qui « ne cessait point d'admirer en elle-même la douceur et les autres belles qualités » de Blanche pendant leur conversation. Elle confirme alors son nature en la douant « d'être toujours plus que jamais douce, aimable, bienfaisante, et d'avoir la plus belle voix du monde »[951]. L'épisode n'apporte aucune valeur ajoutée à l'intrigue et n'est qu'une justification supplémentaire du caractère élu de la jeune fille. La seconde marraine du prince rencontrée à la fontaine, étonnée et enthousiasmée de « l'éloquence et des manières obligeantes de Blanche »[952], la récompense par le don de produire des pierreries à la fin de ses phrases. C'est donc bien l'émerveillement des adjuvants face au degré élevé d'énonciation de la jeune fille qui lui procure en retour bienfaits et ascension sociale. La louange de la douceur s'incarne alors dans une reconnaissance matérielle (dis)proportionnée témoignant de la valeur hyperbolique affectée à la parole aimable dans les contes.

Si l'exceptionnelle facilité rhétorique de ces héroïnes est digne de l'admiration merveilleuse, la simple capacité verbale de certains personnages *a priori* lésés l'est encore plus par la singularité miraculeuse qu'elle suppose. Le prodige de la parole met donc *a fortiori* au centre de l'attention les animaux parlants. Babiole, petite guenon élevée en princesse, est exhibée, offerte en parade et éduquée pour développer ses facultés langagières, objet de divertissement pour la cour. Au long du texte, le prodige est rappelé régulièrement et devient la source d'un éloge récurrent. Chaque rencontre apporte un nouvel exemple de surprise et de ravissement face à l'éloquence de l'animal. Le dénouement rétablissant la forme attendue d'une princesse, le conte ne doit en effet pas déroger à la règle de l'exceptionnalité héroïque et met systématiquement en scène le langage de Babiole dans un contexte laudatif. Les prises de parole de l'héroïne affichent un statut noble et un caractère élevé qui préparent l'épiphanie et la consécration ultime sans possibilité de discordance fond/forme, milieu social/exceptionnalité spirituelle et physique. De même, dans *La Chatte blanche*, le prince s'émerveille devant les facilités de l'héroïne éponyme, loue son discours « si juste, qu'on pourrait [la] recevoir dans les académies fameuses des plus beaux esprits »[953] et lui demande fréquemment d'où lui

[950] BGF 2, p. 81.
[951] BGF 2, p. 85.
[952] BGF 2, p. 86.
[953] BGF 1, p. 767.

vient cette capacité. Tant qu'ils restent sous forme animale, les protagonistes sont portés aux nues par le prodige de leur langage, mais restent sous-considérés, voire méprisés. Ce n'est que lorsqu'ils recouvrent leur humanité complète qu'ils sont enfin traités à égalité avec les autres personnages, faisant aussitôt cesser le discours admiratif sur leurs dispositions verbales alors cohérentes.

2.2.5. Le silence et le verbe

La récurrence de l'apologie des capacités orales met sur le devant de la scène merveilleuse l'enjeu essentiel du genre : l'éloquence et sa maîtrise par les différents protagonistes. Le pouvoir des mots est en effet un pouvoir d'ascendance, voire de vie et de mort sur les autres personnages et partant de suprématie narrative et actancielle au sein de la diégèse. Dans les contes, tous les personnages ou presque tiennent discours. Celui-ci, bref ou développé, caractérise le statut de chacun, mais c'est surtout les conditions de son expression qui révèlent la situation particulière des rôles à jouer. Les actants ne sont en effet pas tous détenteurs d'une parole opérante au sein de la diégèse et leur aphasie peut déterminer leurs modalités narratives d'intégration dans l'enchaînement du récit. La carence ou l'écart langagier ont ainsi la possibilité de définir *in absentia* la valeur discursive et narrative des caractères[954].

2.2.5.1. Murmures et rumeurs

Les figures secondaires du conte, doublures généralement réduites au silence, n'ont pas d'identité narrative propre. Leur existence est le plus souvent niée ou dépréciée parce qu'elles ne peuvent échanger à égalité avec les héros. Simulacres de personnages, les paysans, domestiques ou dames de compagnie traversent le conte d'une présence industrieuse, mais muette ; ouvriers de l'ombre, ils sont les facilitateurs des acteurs principaux. Leur discours est alors relégué, défaillant, voire inexistant parmi les échanges prééminents des protagonistes. La voix de ces personnages inférieurs est communément, à l'image de la figure qu'elle incarne, collective et neutre. Leur part, bien que ponctuellement mais notablement efficiente dans l'économie narrative,

[954] Voir à ce sujet Pierre van den Heuvel, *Parole, mot, silence pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 66-85.

demeure indistincte et anonyme. Ainsi « les confidents »[955] sont là pour conseiller, ils sont écoutés, voire obéis, mais restent confinés dans une obscurité vague, telle Echo dans sa grotte renvoyant les mots de Narcisse. La parole de ces officieux est le plus souvent condensée et rapportée par le pronom indéfini neutre « on »[956] qui renvoie aussi bien à un individu qu'à un groupe. Plus de précision n'aurait aucun intérêt pour le narrateur (et le lecteur) du XVIIe siècle dont l'attention ne se concentre que sur les protagonistes aux *habitus* plus proches de ses propres pratiques. Les exemples d'indétermination sont ainsi pléthore : « on courut dire au roi cette nouvelle »[957], « on lui dit que le roi venait dans sa chambre », « l'on ordonna à un valet de chambre »[958], « l'on fut dire au roi »[959], « on vint dire à la princesse »[960], « l'on alla dire au roi »[961], *etc*. Le parler de ces personnages est tout aussi invisible que leur présence et leur voix est quasiment inaudible pour le reste des acteurs du conte ; au mieux, *medium* narratif, permet-elle l'avancement du récit, sans en être toutefois un moyen déterminant. Ce qui rappelle en effet à la princesse de *Riquet à la houppe* son futur mariage, ce sont les « voix souterraines » des gnomes au service de Riquet qui préparent le banquet des noces. Ce « grand bruit » est « le signal de son malheur »[962] puisqu'il déclenche les festivités. La résonnance du commun n'est ici qu'un moyen exotique et piquant de renforcer la répulsion de la princesse envers un peuple grotesque.

C'est par ailleurs vers sa « nourrice » et sa « couturière » que se tourne la sœur de Finette afin d'être « instruite »[963] des ragots et des commérages pour entretenir son vice. De même, dans *Marmoisan*, la seconde épouse du roi se « laissait gouverner par des femmes d'un esprit bas, et d'une condition obscure, dont elle suivait tous les mouvements »[964]. Loin de montrer une belle et positive simplicité populaire, Mlle Lhéritier met en scène un entourage roturier négatif dont l'influence néfaste contamine la noblesse de ses mœurs dévoyées. Ici transparaît tout le mépris d'une classe pour une

---

[955] Par exemple, ceux de la reine mère qui lui conseillent de se taire et de faire bonne figure face au roi, BGF 1, p. 902.
[956] Sur la multiplicité des valeurs de « on », voir Juliette Nollez, « "Car ainsi sur ce conte, on va moralisant" ; Réflexion sur la figure de l'énallage personnelle du *on* dans les *Contes* de Perrault », Frédéric Calas, Catherine Fromilhague, Anne-Marie Garagnon, Laurent Susini (dir.), *Les figures à l'épreuve du discours : Dialogisme et polyphonie*, Paris, PUPS, 2012, p. 89-100.
[957] BGF 1, p. 915.
[958] BGF 1, p. 508.
[959] BGF 1, p. 157.
[960] BGF 1, p. 158.
[961] BGF 1, p. 160.
[962] BGF 2, p. 289.
[963] BGF 2, p. 95.
[964] BGF 2, p. P.65.

autre dont la présence n'est finalement qu'un prétexte valorisant pour une aristocratie élitiste faussement intéressée par le folklore. La présence du peuple, même limitée, est donc nécessaire afin de mettre en lumière des héros parfaits en tous points contrastant avec la rudesse de la plèbe confuse. L'obscure parole de masse, reléguée dans des fonctions triviales, est ainsi le plus souvent déréalisée et négligeable pour l'intrigue. Subordonnée et indistincte, la voix du personnel secondaire, individuel ou collectif, n'a guère plus de valeur et de portée que ces *factotum*.

La voix publique interfère cependant davantage dans l'intrigue lorsqu'elle traite de morale et de bienséance. Aux pressantes velléités de son amant de quitter un royaume qui la retient prisonnière, la princesse Irolite objecte la raison et les convenances pour une jeune fille non mariée : « que dirait tout ce royaume de ma fuite ? »[965] L'action du conte est ainsi bridée et même le merveilleux doit se plier aux exigences éthiques de la vertu énoncée par la voix du commun. Le respect de la parole populaire influe donc sur la diégèse et abandonne un possible narratif au profit d'une intrigue (apparemment) plus sage. La princesse Grognon, qui au contraire ne maîtrise pas l'étiquette *de auditu*, en dévoie le principe moral par une application dégradante. C'est en effet « parce qu'elle avait ouï dire que les reines d'Espagne faisaient ainsi la leur » qu' « elle voulut faire son entrée à cheval »[966]. Le cérémonial ne se conforme ici plus à une certaine convenance mais appuie des désirs orgueilleux d'ostentation. L'ignorance et l'incapacité à déchiffrer le message transmis par l'opinion publique met en exergue l'échec de la communication dès lors qu'un des locuteurs n'entend pas le code langagier.

Bavardages, médisances ou murmures généralisant, la parole populaire et proverbiale tisse ainsi des liens au sein du schéma actanciel et s'immisce régulièrement dans la diégèse, affichant l'héritage folklorique des contes et définissant le statut hyperbolique des héros[967].

---

[965] BGF 3, p. 63.
[966] BGF 1, p. 155.
[967] Voir notre développement *infra* sur la parole admirative du peuple, IV, Chapitre 2.

2.2.5.2. Paroles confisquées[968]

Paradoxalement, la parole populaire ou collective semble avoir davantage de crédit que celle des protagonistes qui reçoivent et subissent les discours autoritaires (baptismaux, laudatifs ou moraux) portés à leur encontre. C'est ainsi que certaines héroïnes, pourtant figures de premier plan, sont réduites à l'état de poupée désincarnées, fantômes à qui l'on a retiré le droit de parole. Leur présence n'est alors qu'un artifice littéraire et répond simplement à la construction du schéma actanciel. Lors des préparatifs pour le bal du prince, Cendrillon est témoin de l'excitation de ses sœurs et, dans la cacophonie ambiante, elle seule reste dans un silence inefficient : « on ne parlait que de la manière dont on allait s'habiller »[969]. Spectatrice, elle assiste à la conversation, dont elle est exclue. Face à sa marraine, elle n'arrive pas à exprimer non plus son désir de les accompagner. C'est la fée qui complète son bégaiement et verbalise la requête : « Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ? »[970]. Lors de l'essayage de la pantoufle Cendrillon ose enfin prendre la parole, mais l'embarras lui fait souffler sa demande dans un rire « Que je voie si elle ne me serait pas bonne »[971], soulignant encore une fois la difficulté pour la jeune fille de s'imposer dans le groupe des dominants verbaux.

L'héroïne de *Peau d'âne* est elle-même le sujet de tous les discours du conte de Perrault, qu'ils émanent de son entourage familial ou populaire. Elle ne prend cependant jamais la parole de son propre chef, mais répond uniquement aux demandes de son père ou du prince et répète les répliques dictées par sa marraine. Sa parole aliénée n'est qu'un écho du désir d'autrui : son destin est soumis aux exhortations aléatoires des autres personnages.

Griselidis, de même, est asservie au prince par son statut social mais également par sa parole, puisqu'il monopolise l'espace discursif, ne lui laissant aucune initiative. Plus le prince parle, plus il a de pouvoir sur la jeune fille. La quantité crée le succès en remplissant l'ensemble de l'espace discursif. Le flot de paroles du prince submerge la bergère qui ne possède pas les mêmes armes oratoires et ne peut qu'abdiquer face à l'attaque. La jeune fille n'existe alors que dans sa sujétion à une parole autoritaire qui

---

[968] Voir également les exemples analysés par Jean Mainil, « Du triple usage de la parole dans le conte de la première vague : des huttes et des cabanes aux salons mondains », *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 70-73.
[969] BGF 4, p. 224.
[970] BGF 4, p. 226.
[971] BGF 4, p. 229.

domine l'ensemble du récit. Sa trajectoire héroïque est tout entière subordonnée au désir verbalisé par le prince qui l'extrait de son microcosme pastoral pour l'emmener à la cour subir ses caprices avant de la renvoyer, répudiée, dégradée, endeuillée, à son foyer originel. L'ultime retour à la cour, réhabilitant Griselidis, est encore une fois conduit par les ordres du prince qui n'est capable que de produire des énoncés injonctifs :

> « Assez dans d'autres temps vous pourrez satisfaire,
> Lui dit le prince, aux tendresses du sang ;
> Reprenez les habits qu'exige votre rang,
> Nous avons des noces à faire. »[972]

Le conte, dont le titre élève la jeune fille au premier plan diégétique, privilégie donc la parole performative du prince qui occupe la première place diégétique et permet par opposition la glorification de la princesse, comme il l'avoue lui-même à la fin du récit :

> « […] Et si dans tous les temps doit vivre la mémoire
> Des ennuis dont son cœur ne fut point abattu,
> Je veux que plus encore on parle de la gloire,
> Dont j'aurai couronné sa suprême vertu. »[973]

Le pouvoir de Grisélidis réside paradoxalement dans un silence exacerbé : son triomphe ultime résulte de la reconnaissance *in fine* de sa patience. Les impératifs et invectives du prince systématiquement énoncés sur le mode de l'excès élaborent une stratégie discursive de la louange contrastée. Plus le prince ordonne, plus la narration s'étend sur les qualités de Grisélidis, plus il invoque d'épreuves, plus le récit se développe : l'emphase rhétorique, discursive et stylistique permet la progression diégétique et la production générique.

A l'avenant, Plus Belle que Fée ne semble émettre aucun langage articulé de toute son enfance, jusqu'à son enlèvement où elle pousse « un cri perçant »[974], sorte de vagissement inaugurant l'intrigue narrative et son véritable statut héroïque. Son entourage, très présent pendant son éducation, a largement exposé et amplifié sa renommée, la réduisant à l'état de marionnette silencieuse, manipulée et exhibée au regard général. Le discours métonymique de la beauté de l'héroïne qui lui est appliqué, la dépossédant de son propre langage, est cause de ses malheurs subséquents puisqu'il provoque la jalousie de la reine des fées ouvrant aux péripéties du conte. Ce n'est

[972] BGF 4, p. 141.
[973] BGF 4, p. 140.
[974] BGF 2, p. 311.

qu'une fois enfermée dans sa geôle que la princesse pense et parle enfin par elle-même et qu'elle répond en particulier à la voix d'une autre victime des fées, sur un mode galant inattendu[975]. La réciprocité des situations des deux prisonnières l'amène à produire un discours réfléchi et réflexif : son double héroïque lui permet de s'exprimer, ce qu'elle ne pouvait faire dans un environnement invasif et privatif.

De même, la jeune héroïne maltraitée dans *Ricdin-Ridon* est livrée par sa mère au premier prince charmant qui passe, en lui louant ses exceptionnelles qualités de fileuse. Abandonnée et transférée dans la plus grande précipitation, elle n'a que le temps de révéler son nom au prince. Au palais, Rosanie passe de mains en mains, est admirée, étudiée, commentée, jalousée, mais ne participe à aucun échange la concernant. Elle est maquillée, habillée, promenée, exposée et raillée. On la fait défiler comme un pantin dont chacun tire les ficelles selon son désir. Elle devient le principal sujet de conversation à la cour et à la ville. Réifiée, la jeune fille exécute les demandes de son entourage, n'ayant aucune volonté propre et ne verbalisant aucune objection. Elle est finalement placée dans une cellule pour filer une quantité extraordinaire de filasses selon ses mérites initialement vantés. Ce n'est qu'à ce moment qu'elle se met à parler et à mentir pour différer l'échéance fatale qui mettra au jour son inefficacité et révèlera la mystification de sa mère. Le silence prolongé et la tromperie permettent alors de retarder l'action, créant un effet de suspense et d'empathie pour une héroïne dont la destinée, qui a basculé dès l'ouverture du conte, peut rebondir à tout instant.

Ces jeunes filles, pourtant protagonistes des contes éponymes, au destin majeur et centres de l'intérêt du récit, sont donc d'emblée privées d'une parole active et efficiente. La médiation de leur voix, confisquée et rapportée, souligne leur soumission, et leurs actes comme leurs discours, sont pris en charge, relayés et assumés par d'autres personnages, véritables détenteurs du pouvoir. L'acquisition du langage performatif, souvent dans la douleur et la précipitation, leur permet *in fine* d'investir et d'incarner leur statut héroïque.

De la même manière, les maris gouvernés par leurs épouses, personnages marginaux et superfétatoires, sont absents du domaine éducatif et laissent le champ libre à des marâtres qui monopolisent une parole tyrannique et tentaculaire. Le silence des pères est particulièrement néfaste pour des enfants dont la formation et la construction

[975] Elle apprend en effet très vite le langage de l'amour après l'irruption et la déclaration du fils de la reine des fées dans sa cellule. Jouant de ses sentiments, elle l'appelle ainsi à l'aide dès qu'elle, ou sa compagne de geôle, rencontre une nouvelle difficulté.

se trouvent altérées par des mégères qui adoptent un discours expressément agressif envers leurs belles-filles. Ainsi, bien qu'il ouvre le conte, le Gentilhomme de *Cendrillon* n'est qu'un détour narratif pour introduire sa seconde femme et son humeur. Seul personnage masculin hormis le prince, il n'est plus jamais fait mention de sa présence, et *a fortiori* de son logos, au long du récit. Ce silence laisse tout loisir à l'expression de la malveillance féminine, initiatrice des brimades et moteur du récit. Semblablement, *Les Fées* et dans une moindre mesure *Grisélidis* fonctionnent sur un manque identique de repères paternels. Ces viragos, qui disposent du droit de parole et de ce fait du pouvoir, imposent leur loi au sein de la famille, sans trouver de voix qui puisse s'élever contre elles. En n'assumant pas leur rôle protecteur, la carence discursive des pères ouvre le schéma narratif aux péripéties et permet aux héroïnes d'accomplir (ou de subir dans un premier temps) leur destinée. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, dont la thématique principale est précisément la maîtrise de la parole, le gentilhomme qui épouse en secondes noces une veuve « opulente » pour rétablir sa fortune, est totalement soumis et maintient une certaine paix conjugale en s'efforçant « de ne la contredire jamais, et de la laisser maîtresse absolue en toutes choses »[976]. Le verbe « contredire » est parfaitement symptomatique de l'enjeu du pouvoir familial : celui qui détient la parole incarne l'autorité et ne souffre donc aucun opposant. Le dialogue familial est également rendu impossible par la différence culturelle et intellectuelle des époux : « il supportait ses emportements en philosophe ; et quand il la voyait trop en train de crier, comme il aimait la lecture, il s'en allait lire dans son cabinet »[977]. La stratégie de fuite mise en place par le *maître de maison* dévie les échanges et substitue la lecture silencieuse à la discussion argumentée. Le retrait verbal signe l'échec du mari face à une logorrhée féminine agressive. Alors qu'il laisse sa femme morigéner constamment sa fille, ce n'est que lorsqu'elle s'attaque aux lectures de celle-ci qu'il prend un peu de courage pour la défendre et exprimer à travers sa voix la position de Mlle Lhéritier sur l'intérêt des romans dans la formation des esprits. C'est alors la marâtre qui rompt la conversation, incapable d'entendre les développements de son mari sur l'utilité du divertissement littéraire pour l'édification des jeunes filles. Les époux ne peuvent donc communiquer puisqu'ils ne partagent ni les connaissances, ni les moyens de se comprendre. Le dialogue est impossible, la rupture de la communication entraîne un

[976] BGF 2, p. 27.
[977] BGF 2, p. 72.

silence paternel lâche et passif, marque du renoncement à l'autorité sociale et diégétique.

L'inefficience du langage masculin est ainsi régulièrement exposée dans les contes de Perrault, où leur usage de la parole est soit improductif, soit inopportun. Les hommes parlent peu et mal. Blaise est incapable d'exploiter le don offert par Jupiter, il souhaite médiocrement, car il ne maîtrise pas la réflexion et le langage qui l'interprète. Bien qu'ayant pris le parti de suivre l'avis de sa femme de reporter son choix pour mieux le définir, le rustre guidé par ses inclinations naturelles énonce une pulsion primaire (le plaisir de la chair), épuisant un premier vœu. Fâché des réprimandes de Fanchon, il la réduit au silence grâce au boudin. Son dernier vœu lui permet de réparer ses errements instinctifs. Soumis à des désirs élémentaires, le bûcheron ne peut s'extraire de sa condition et son langage n'est que la transcription littérale de son for intérieur. La formulation du désir incongru du paysan le prive définitivement des richesses espérées et le maintient dans son état miséreux. Le père du Petit Poucet énonce quant à lui une sentence de mort en projetant à haute voix la perte de ses enfants. Son incapacité à nourrir sa famille et sa lâcheté devant l'adversité le conduisent à verbaliser l'impensable. Le personnage espère conjurer son incompétence paternelle et matérielle par un propos qui puisse détourner le réel : la perte des enfants au fond d'une forêt permet d'escamoter leur mort dans un néant lointain et diffus et non d'assumer une réalité bien visible.

2.2.5.3. Paroles déficientes

Singulièrement, la misogynie de certains contes de Perrault relevant du folklore populaire affiche le bavardage féminin, futile, répétitif et inopérant, opposé à l'absence langagière masculine. Les épouses prolétaires, (du bûcheron dans *Le Petit Poucet* ou de Blaise dans *Les Souhaits ridicules* notamment) assomment leur mari de récriminations intempestives pendant qu'ils se taisent et laissent passer la tempête. Bien qu'elles aient raison comme le souligne malicieusement le narrateur, elles pâtissent de leur assurance démonstrative et d'un discours pléthorique : « beaucoup [de] gens, […] aiment fort les femmes qui disent bien, mais […] trouvent très importunes celles qui ont toujours bien dit »[978]. Les rapports de forces homme-femme tels que les décrivent notamment les

[978] BGF 4, p. 243.

comédies de Molière[979] sont ici réinvestis et témoignent d'une certaine réalité sociale. Fanchon subit ainsi l'outrage de se voir le nez affublé d'un boudin et la Bûcheronne doit céder et abandonner ses enfants selon le désir de son mari. Leur argumentation, pourtant raisonnable, doit abdiquer face à la demande masculine inconsidérée. C'est cependant ce même langage inapproprié et malvenu qui motive les péripéties et crée un développement narratif.

Qu'il soit logorrhéique ou taciturne, le langage populaire individuel est donc généralement stérile, et ne permet pas de s'extraire de ce statut, bien au contraire. Au lieu d'adopter mesure et douceur, la rusticité et l'impropriété des propos provoquent généralement plus de mal que de bien.

Trop de pompe dans la parole est tout autant nuisible que trop peu. C'est en effet toujours avec une ironie grinçante que Perrault pointe les travers de ses personnages, images factices des figures réelles de son siècle. Les spécialistes de la rhétorique sont expressément discrédités dans leur manière d'arguer, sophiste et autolâtre. L'orateur de *Grisélidis* qui tente de faire entendre raison au prince possède ainsi tous les défauts de son statut. Il est « d'une grave apparence »[980], très imbu de sa parole et pense persuader habilement le prince par une envolée lyrique qui reprend les poncifs de la poésie officielle. Images de l'abondance, métaphores célestes, hyperboles, l'orateur utilise des figures éculées et inopérantes car trop générales. La rhétorique tourne à vide et n'existe que pour elle-même. Mal utilisée, elle ne renvoie à aucune réalité et permet seulement à l'énonciateur de se complaire dans son propre discours univoque et inaudible. Son art(ifice) est alors tourné en dérision par le narrateur : « [Il] dit tout ce qu'on peut dire en pareille occurrence »[981], et le ridicule de sa vanité est mis en exergue : « Le plus content fut l'Orateur, / Qui par son discours pathétique / Croyait d'un si grand bien être l'unique Auteur ». Le professionnel de l'art oratoire s'enorgueillit en effet de la décision du prince qu'il met au compte de sa rhétorique : « Qu'il se trouvait homme de conséquence !/ « Rien ne peut résister à la grande éloquence »,/ Disait-il sans cesse en son cœur. »[982] L'aveuglement présomptueux de la grandiloquence est ici dénoncé par un narrateur qui prône la simplicité en toutes choses dans son texte : sentiments, tenue,

[979] Nous pensons notamment aux relations complexes entre époux du *Médecin malgré lui* (et en particulier dans la scène 2 de l'acte I où Sganarelle et Martine après s'être disputés et battus s'allient contre le voisin M. Robert venu « sauver » Martine de son ivrogne de mari) ou au rapport de domination inversé entre Toinette et Argan dans *Le Malade imaginaire*.
[980] BGF 4, p. 113.
[981] BGF 4, p. 113.
[982] BGF 4, p. 120.

attitude. Les excès incarnés par la pompe de l'orateur ou la jalousie du prince trouvent systématiquement un objet contrasté qui exprime le choix du conteur.

Dans *Peau d'âne*, le roi consulte un casuiste qui lui certifie artificieusement la possibilité de l'inceste. L'usage dévoyé du technicien de l'éloquence est à nouveau dénigrée au profit d'un discours de la simplicité et de l'honnêteté. Le détournement de la rhétorique est particulièrement illustré par le loup qui séduit et déroute le Petit Chaperon rouge de sa trajectoire initiale, détournement qui lui permet de dévorer la grand-mère et la petite fille. L'enfant est soumise aux injonctions de son entourage dont elle ne perçoit pas les dangers : sa mère qui l'envoie traverser la forêt ou le loup qui lui propose le chemin le plus long. Elle reste passive dans son discours répondant aux interrogations de l'animal ou s'exclamant devant l'indicible danger lupin. Au lieu de poser les bonnes questions et de prendre l'initiative verbale, elle concrétise les demandes et subit l'autorité et la voracité orales de ses interlocuteurs.

2.2.5.4. Séductions verbales

Le verbe est donc avant tout un moyen d'ascendance et de séduction. L'amour étant le thème principal des entretiens féeriques, les personnages usent fréquemment de leur verve pour charmer et attacher l'objet de leurs vœux. Héros et héroïnes recourent au langage aimable pour séduire leur bien-aimé(e) ou tromper un prétendant audacieux. Les nombreux dialogues qui envahissent l'espace textuel affichent les relations sentimentales des héros sur un mode uniquement verbal où la parole autorise, dans un cadre prédéterminé par la galanterie, de se déclarer.

L'héroïne du *Prince rosier* écoute ainsi d'abord les plaintes du prince métamorphosé en rosier, puis « peu à peu elle souffrit qu'il lui parlât d'amour ; il lui semblait que les discours d'un arbre ne pouvaient être dangereux »[983]. Le prince exploite sa forme végétale pour transgresser l'*ithos* et exposer ses sentiments à Florinde. « Il en disait beaucoup, mais il faisait entendre qu'il en supprimait encore davantage ; et par un désordre au-dessus de l'éloquence, il la persuadait qu'elle était très tendrement aimée. »[984] Le héros cultive et développe un jeu de dit et de non-dit pour que la princesse comble par ses propres sentiments les manques de son discours.

[983] BGF 2, p. 281-282.
[984] BGF 2, p. 282.

Dans *Gracieuse et Percinet*, l'héroïne « charmée de la manière soumise et engageante dont lui parlait son jeune amant, ne put refuser d'entrer avec lui »[985] ; le discours de l'amant est alors totalement efficient, entraînant la princesse à suivre un jeune homme sans escorte et au mépris de la morale.

Le Chevalier de Mailly met en scène dans *Le Prince Roger* un héros séducteur qui « comme il s'était mis dans la tête de voler de conquête en conquête, […] cherchait toujours qui le voulût écouter »[986]. Le hâbleur use autant d'une baguette magique que de ses facultés langagières pour arriver à ses fins et charme nombre de femmes, parfois mariées. Le narrateur souligne la domination qu'il exerce sur ses interlocutrices à travers sa pratique déviée des usages conversationnels ; ainsi « Le prince qui savait parfaitement bien son monde et que c'était à lui à parler le premier »[987] flatte excessivement une princesse dès leur première rencontre afin de la conquérir.

La maîtrise de la parole, qu'elle soit légitime, autoritaire, détournée ou séductrice, confère au personnage énonciateur une influence sur le futur narratif et l'avenir des autres personnages alors réifiés et soumis. La fonction dramatique du discours dominant est au service du développement diégétique et pathétique. Le discours oppositif des marâtres suscite ainsi autant la compassion du lecteur envers ses victimes qu'un intérêt supplémentaire pour les nouvelles péripéties occasionnées. La manipulation verbale permet de propulser sur le devant de la scène merveilleuse des personnages secondaires ou négatifs qui obtiennent ainsi un éclairage privilégié, impossible dans le schéma actanciel initial. Le silence imposé ou le musèlement de la parole sont finalement des moyens de coercition exercés par des personnages qui ne maîtrisent pas nécessairement un art élaboré du discours, mais qui imposent arbitrairement une voix unique, excessive qui provoque le déroulement du récit et domine les destins.

2.2.5.5. Silences éloquents

Le silence, lorsqu'il est enfin délibéré et assumé, peut être aussi éloquent qu'une parole contrôlée. Loin d'être seulement un marqueur négatif de retrait du personnage, il est également le signe d'une praxis agissante. Quand le discours ne monopolise plus

[985] BGF 1, p. 161.
[986] BGF 4, p. 529.
[987] BGF 4, p. 527.

l'espace interpersonnel, il peut laisser place à la réflexion et à l'action. Quelque performative que soit la parole, la retenue ou le silence sont également des subterfuges narratifs opérants. Si le prince ne révèle pas son mariage avec la Belle, c'est qu'il veut empêcher que sa femme ne se fasse dévorer par son ogresse de mère. Le refus de communication met en avant la défiance du fils et son silence devient alors un adjuvant du personnage potentiellement victime. En parallèle de l'abstention du prince, se déroule une ellipse, silence narratif, qui écourte la description de sa vie conjugale clandestine. Une fois le mariage « publiquement »[988] annoncé, le danger se manifeste, la parole ayant amorcé l'intrigue. Le retour au langage déclenche ainsi une nouvelle péripétie et donne une orientation inédite au conte qui présente alors des scènes d'énonciation cannibale. La tension entre l'arrêt et la reprise de la parole coudoie le conflit des personnages et la progression de l'intrigue.

Le Petit Poucet, caractérisé quant à lui essentiellement par son mutisme, il « ne disait mot » [989] souligne le conteur, sauve ses frères grâce à ses capacités d'observation et de discernement[990]. Lorsqu'il sort de son contexte familial où règne la cacophonie (la fratrie compte pas moins de sept enfants, âgés de sept à dix ans), il retrouve une parole singulière et efficiente et c'est par la persuasion qu'il gagne un refuge. Maîtrisant un art langagier parcimonieux et performatif, il devient, à l'issue du conte, le représentant du discours d'autrui en endossant le rôle de messager auprès des dames de la cour. A défaut d'être lui-même orateur, il devient le spécialiste de la communication galante, l'ambassadeur des amours illégitimes, ce qui est beaucoup plus rémunérateur qu'être l'émissaire des couples mariés, comme le souligne malicieusement le narrateur :

> « […] une infinité de dames lui donnaient tout ce qu'il voulait pour avoir des nouvelles de leurs amants, et ce fut là son plus grand gain. Il se trouvait quelques femmes qui le chargeaient de lettres pour leur[s] maris, mais elles le payaient si mal, et cela allait à si peu de chose, qu'il ne daignait mettre en ligne de compte ce qu'il gagnait de ce côté-là. »[991]

Son aptitude à la discrétion et à la mesure du dire lui assurent donc subsistance et fortune. Finette, figure féminine du Petit Poucet dans la version de Mme d'Aulnoy, utilise aussi son ouïe (sens qui la caractérise essentiellement puisque lui a été attribué le nom de Fine Oreille) à des fins plus avantageuses que son discours pour sauver ses

[988] BGF 4, p. 194.
[989] BGF 4, p. 241.
[990] Les rares paroles du Petit Poucet sont particulièrement efficientes, voir à ce sujet l'analyse des paroles du personnage par Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 313- 315.
[991] BGF 4, p. 249.

sœurs de l'abandon parental. De la même façon que le garçonnet, elle écoute la sinistre conversation de ses parents et ramène à deux reprises ses ingrates sœurs au foyer. Le silence ou la parole économe sont donc les marqueurs discriminants de personnages efficaces qui privilégient la rhétorique performative et la concision dynamique au verbiage impuissant. L'extrême jeunesse de ces personnages justifie en particulier ce choix narratif singulier dans un corpus où l'échange galant et mondain est privilégié. La princesse Mama, quant à elle, qui a reçu son intellection de Riquet « s'était bien gardée de dire à personne par quelle aventure la raison lui était venue »[992]. Quand elle est acculée, face à l'exigence de choix du gnome, elle ne peut résister et son silence révélateur « fut le seul usage qu'elle fit alors de l'esprit que Riquet à la houppe lui avait donné »[993]. En dérobant en effet sa réponse, la princesse met paradoxalement au jour son objection, verdict d'une sollicitation non comblée. Le silence montre ostensiblement ce que la parole ne peut énoncer et que le locuteur voudrait cacher, laissant au destinataire le soin de recomposer le message. L'interruption de la parole permet réflexion et action au personnage qui se recentre sur lui-même parce qu'il n'est plus asservi par un discours de représentation. La pause langagière libère ainsi le caractère profond du sujet et renvoie à l'interlocuteur ses propres interrogations qu'il doit lui-même satisfaire.

L'énonciation et la verbalisation hyperboliques des contes de fées atteignent un paroxysme dans l'impossibilité pour le narrateur ou le personnage d'exposer verbalement une émotion ou un fait. La rhétorique de l'indicible se manifeste autant dans les descriptions et portraits que dans les discours des protagonistes. Le mutisme est ainsi un marqueur pathétique extrême. L'émotion contraint le personnage qui ne peut ou ne veut s'exprimer. La joie et la douleur causées par l'amour sont les sentiments les plus souvent éprouvés par les protagonistes silencieux. L'attitude générale et des manifestations physiques compensent alors le défaut langagier et suppléent le message verbal que les interlocuteurs doivent déchiffrer et interpréter en fonction de leur propre discours. Ainsi le prince Panpan, fort troublé devant la princesse dont il est tombé amoureux, peine à lui dévoiler son amour : « Il baissa la tête, et mettant un genou devant elle, il demeura tout interdit. Son silence fut long »[994]. La déclaration est ainsi renforcée par cette pause solennelle. Le stratagème discursif effectué par le personnage

[992] BGF 2, p. 288.
[993] BGF 2, p. 289.
[994] BGF 2, p. 401.

se révèle alors particulièrement opérant puisque l'hommage discret, pudique, est accepté d'emblée par la princesse. Face à la révélation d'un prince transformé en rosier, Florinde reste interdite, agitée par l'indignation de s'être laissé parler d'amour et par un sentiment plus confus mêlé de tendresse et de pitié. La surprise du prodige l'incommode et la prive de réponse directe : la nouveauté et l'étrangeté du phénomène dépassent son entendement. Son schéma de représentations borné ne lui permet pas de répliquer, elle ne possède pas le discours adéquat à cette situation et le silence est la seule objection possible pour éviter l'impair moral et social. Lorsque le prince est délivré de son enchantement, l'extrême satisfaction qu'il éprouve en reprenant sa forme humaine le musèle et lui fait perdre à son tour « l'usage de ses sens à mesure qu'il les recouvrait ; il semblait par son immobilité tenir encore quelque chose de l'arbre qui l'avait caché »[995]. Le dialogue des amants est ainsi sans cesse contenu et retenu par le cadre de la civilité qui a cours dans les contes comme dans la société du narrateur.

De même, aux récriminations de son *faux* frère sur sa froideur, la princesse Belle-Etoile « ne répliqua rien, et levant les yeux au ciel, elle poussa un profond soupir qu'il ne put s'empêcher d'expliquer en sa faveur »[996]. L'allocutaire, laissé dans l'expectative, est assigné à projeter dans la non-réponse, information nécessairement parcellaire, ses propres fantasmes justifiant le silence. Dans *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri*, les protagonistes sont ainsi régulièrement réduits au silence par les malheurs qui les accablent. Lorsque la reine Blonde découvre qu'elle a mis au monde trois chiens, « les soupirs et les sanglots étouffèrent sa voix, elle n'eut plus de force pour parler »[997]. La reine mère, qui a fomenté ce méfait contre sa belle-fille, feint une affectation identique en annonçant à son fils cette naissance contre-nature. L' « air composé plein de douleur »[998] qu'elle affiche provoque la même réaction chez son fils qui présume alors le malheur. Les mots deviennent inutiles et le langage du corps évoque une réalité trop lourde à verbaliser. Le silence se substitue à la parole et la dépasse par son amplitude qui recouvre un plus large spectre d'émotions et de nuances. Enfin, les larmes, autre expression corporelle et ostensible du *pathos*, corrigent souvent le déficit linguistique et cristallisent dans l'indicible la souffrance des personnages. « La reine ne lui répondit que par ses larmes »[999], « les larmes et les soupirs de ces jeunes

[995] BGF 2, p. 282.
[996] BGF 1, p. 914.
[997] BGF 1, p. 904.
[998] BGF 1, p. 905.
[999] BGF 1, p. 904.

amants se confondirent ensemble, et il fallut qu'ils en laissassent passer le cours avant que de se pouvoir dire la cause de cette vive douleur »[1000], « la princesse était si affligée qu'elle ne répondit à la reine que par des larmes, elles n'ont point encore tari »[1001], sont autant d'exemples du mode hyperbolique de l'insonorité extériorisée du langage. L'écoulement lacrymal supplante des mots insuffisants et impuissants pour expliciter un émoi extrême. Le déversement liquide transpose sur le mode physique un épanchement verbal impossible. Dans le discours des contes, le silence devient donc paradoxalement l'acmé de l'hyperbole verbale. La parole déficiente ou absente révèle et affiche davantage le *pathos* des personnages et la confusion des sentiments.

Avoir voix au chapitre se révèle donc essentiel pour les personnages d'un genre où la parole distribue les rôles et définit les enjeux narratifs. Si la maîtrise du langage n'est pas toujours nécessaire pour asseoir son autorité, sa détention reste essentielle pour influer sur le cours de l'intrigue. A défaut, l'individu se réduit à un fantoche soumis au désir et au verbe performatif d'autres personnages plus loquaces qui prennent en charge les différentes destinées. Si le manque devient parfois le signe d'une apparente faiblesse actancielle, une praxis verbale économique permet *a contrario* son efficience narrative. En effet, dans la logorrhée générique caractéristique du merveilleux, le silence n'est pas nécessairement un échec, il peut laisser la place à d'autres paroles agissantes et il apparaît singulièrement porteur d'un *pathos* exacerbé, d'un indicible hyperbolique en pleine monstration. Dans un genre où tout n'est que discours, parole et mutisme sont les tenseurs d'une dialectique du pouvoir narratif. L'éloquence, au cœur de la diégèse féerique, est ainsi l'enjeu essentiel et ultime de l'interaction des personnages. Qu'il soit au service de l'action ou de l'agrément, l'art oratoire dirige le récit et chacun tente de l'utiliser et de le dominer pour arriver à ses fins, tel le loup du *Petit Chaperon rouge* : séducteur, orateur et finalement dévoreur. Le genre merveilleux caractérisé par une hyperbole énonciative n'admet aucun vide verbal : il n'y a pas de blanc pour marquer le silence dans les contes, même l'absence de parole crée du discours. Le récit subroge donc toute absence, tout manque ; le conteur, le narrateur, les personnages, chacun s'exprime, même dans son silence ; l'art de l'éloquence prime et pour ne rien dire, il faut parler. La célébration de l'éloquence des personnages expose en creux l'éloge réflexif d'un genre qui s'auto-génère à partir de cette excessivité énonciative. Avoir ou non la parole, c'est exister ou disparaître du conte, dont la poétique et la rhétorique

[1000] BGF 3, p. 63.
[1001] BGF 3, p. 67.

mettent l'art du discours au centre de sa généricité. Personnages, narrateur et conteur sont ainsi métonymiques de la littérarité : parler c'est être, se taire c'est mourir.

La multiplication des prises de parole des personnages exhibe donc un récit fondé davantage sur le verbe que sur l'action, qui érige la parole comme pivot du conte et motive les péripéties diégétiques. L'homogénéité discursive et l'unité formelle apparente du discours merveilleux sont cependant investies d'éléments hétéroclites en rupture avec la tonalité galante généralisée. Des idiolectes expressifs discordants et parfois incongrus sont ainsi introduits afin de particulariser certains personnages ou certaines situations.

2.3. Une plurivocalité furtive

Dans l'orchestration énonciative commune des contes, la voix propre du personnage, souvent confisquée par le narrateur car retranscrite et dissoute dans l'harmonieuse polyphonie ambiante des contes, surgit subrepticement à l'occasion de dialogues expressément mis en scène. Une hétérogénéité secondaire s'insère alors dans le dispositif apparemment monocorde. Le merveilleux mondain n'offre pas systématiquement une pluralité des codes linguistiques et sociolinguistiques : l'unité de ton entre les différents intervenants du discours reste la règle dans un genre issu d'un milieu social également exclusif. La galanterie est cependant pénétrée de parlers hétérogènes qui visent à mimer une oralité pittoresque à travers des langages populaires ou enfantins. Seuls quelques personnages accèdent à la particularisation verbale et sont essentiellement présents dans les textes de Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier et Perrault. Ces effets de jargons surprennent alors dans une lecture apparemment et majoritairement monocorde, mais renouvellent le plaisir du texte par leurs tentatives hétéroclites.

2.3.1. Catégorisations actancielles[1002]

Les particularismes verbaux qui affleurent dans les récits permettent tout d'abord de classer le personnel merveilleux dans les deux grandes catégories

[1002] Sur la caractérisation des personnages par leurs discours voir Danielle Coltier, « Introduction aux paroles des personnages : fonctions et fonctionnement », *Pratiques*, 1989, n°64, p. 69-109. Elle y définit la « fonction sémiosique » (p. 106) du discours rapporté.

conventionnelles du Bien et du Mal. La parole revêt en effet une fonction descriptive[1003] qui discrimine héros et opposants en fonction de structures discursives singulières. Le langage des personnages est ainsi identitaire et offre au lecteur des signes de reconnaissance. Si, comme nous l'avons précédemment vu, les héros recourent à un lexique et des tournures recherchées à l'image de la narration qui uniformise leurs énoncés, le pittoresque du texte tient souvent à l'expression des personnages négatifs. Au physique repoussant de ces derniers, est généralement associée une élocution agressive qui renforce le statut hostile et permet des variations stylistiques supplémentaires. L'*ethos* des protagonistes est ainsi mis en évidence par leurs actes discursifs et participe du clivage manichéiste des récits merveilleux. Incarnation d'une *kalokagatie* inversée et incongrue, le personnage négatif est défini par un parler à son image, dévalorisé, trivial et malfaisant.

La famille ogresse de *L'Oranger et l'abeille* use de tournures grossières au vocabulaire déformé, image lexicale de leur propre difformité. C'est ainsi qu'ils désignent les hommes comme de la « char frache » (10 occurrences), expression définitoire reprise par le narrateur lui-même, signe d'un langage singulier qui n'aurait pas d'équivalent possible dans sa langue naturelle. La récurrence et l'utilisation indifférenciée entérinent la caractérisation discriminante. Les autres vocables et locutions identifiantes des ogres s'inscrivent largement dans une thématique de la nourriture cohérente avec leur statut dévoreur. « tu n'en croqueras que d'une dent »[1004] prévient Tourmentine, « j'en ferai bonne curée et gorge chaude »[1005] hurle Ravagio partant à la recherche des fuyards, « Ne m'en as-tu gardé ni pieds ni pattes ? »[1006] demande l'ogresse avide d'avoir un morceau des amants – qu'elle animalise, simple gibier nourricier – à se mettre sous la dent. Quand Ravagio revient bredouille de sa chasse à l'homme, sa femme annonce avec arrogance « Çà, çà, j'y vas »[1007] pour tenter à son tour d'attraper les fugitifs. Comme le souligne Vincent Verselle, les ogres bien que n'appartenant visiblement pas au peuple sont assimilés au bas dans leur langage par le groupe énonciateur (et récepteur) des contes qui marque la hiérarchie sociale à travers le langage :

[1003] Pour un autre exemple analysant la parole du personnage comme moyen de description, voir Vincent Verselle, « Le dire qui décrit : paroles d'ogres », *Le conte en ses paroles*, p. 345-356.
[1004] BGF 1, p. 336.
[1005] BGF 1, p. 352.
[1006] BGF 1, p. 353.
[1007] BGF 1, p. 357.

> « […] la catégorisation sociologique (langage populaire *vs* langage de cour) se double alors d'une catégorisation axiologique (langage bas *vs* langage élevé), ne pas parler le langage de la norme, le langage « élevé », cela signifie donc ne pas participer aux valeurs « élevées » de la norme, parmi lesquelles se trouve en bonne place la finesse d'esprit. »[1008]

La discrimination par le langage opère donc un double dénigrement : parler bas c'est parler mal et penser mal.

Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, Mlle Lhéritier oppose ainsi la douceur de Blanche et la brutalité de sa demi-sœur. Celle-ci est principalement caractérisée par ses manières et son langage grossiers qui circonscrivent à la fois son statut social de parvenue[1009] et son statut narratif d'opposante à l'héroïne. Outre son attitude générale malveillante, ses discours sont immanquablement marqués par des métaphores bestiales humiliantes et menaçantes qui annoncent la métamorphose ultime de ses paroles. A la première fée qui vient proposer ses soins à Blanche, Alix rétorque :

> « - Qu'est-ce que cette vieille folle me vient conter ? répondit brutalement Alix. Je crois que toute cette vermine de villageois est enragée à faire les entremetteux pour cette guenon de Blanche ; je ne sais pas à qui ils en ont de se démener tretous comme des ahuris. Cette bonne bête n'aura garde d'aller faire une bosse au cimetière ; si c'était quelque bon chien à berger, il en mourrait bien plus tôt qu'elle. »[1010]

Elle répond de même à la deuxième fée qui lui demande à boire :

> « - Voyez ce fretin, répondit Alix toute en furie ; on vient ici tout exprès pour l'abreuver ; vraiment il leur en faut des vases d'or pour mettre leur chien de museau. Allez, bête de Tortillonne, tournez-moi le dos, et si vous avez soif, allez boire à l'auge de nos bœufs. »[1011]

Les sonorités dures (en *-t*, en *-r*, en *-k*) qui redoublent la violence sémantique du vocabulaire, comme l'isotopie de la bestialité développée dans le discours inscrivent le personnage dans des références primaires, voire primitives qui accusent l'agressivité régressive de la jeune fille elle-même assimilée à ses propos. La logorrhée furieuse dont elle fait preuve est reprise par le narrateur qui pragmatise et met en image son attitude langagière face aux questions de Dulcicula : « elle vomit contre elle un torrent d'injures »[1012]. Poursuivant son entreprise de dénigrement du personnage, la narration

---

[1008] Vincent Verselle, art. cit, p. 354.
[1009] Comme le signale avec espièglerie le narrateur, elle est la fille d'un « financier qui n'avait oublié aucun des tours de son métier pour parvenir au comble de la richesse », BGF 2, p. 71.
[1010] BGF 2, p. 83.
[1011] BGF 2, p. 88.
[1012] BGF 2, p. 85.

fait s'étonner la fée qui « fut extrêmement surprise de voir cette demoiselle toute couverte d'or et de pierreries parler un si étrange jargon »[1013]. La discordance entre les effets luxueux et les mots grossiers ajoute au grotesque du personnage qui se surcharge de pierres précieuses et de termes inutiles, et partant ne maîtrise pas l'équilibre et la douceur esthétiques prônés par le conte. Les « crapauds, […] serpents » et autres « vilains animaux » qui sortent physiquement de la bouche d'Alix sont en définitive la cristallisation du « venin »[1014] verbal qu'elle crachait depuis toujours. Son comportement excessif la réifie et son nom devient le symbole métonymique d'une conduite outrancière, comme le souligne malicieusement la *vox populi* rapportée par le narrateur : « on l'appelait en tous lieux, par ironie, *la belle Alix* ; […] quand on voyait une fille se donner des airs impertinents et affectés, on disait *qu'elle faisait bien la belle Alix*. »[1015] La renommée négative de cette mauvaise fille s'empare de sa dénomination et la détourne pour créer un aphorisme nouveau : les habitudes langagières du personnage suscitent donc un méta-langage auréolaire cortégeant le personnage.

De même, sa mère, figure symétrique et originelle, est systématiquement présentée dans le récit par ses attaques verbales envers son mari ou sa belle-fille. Elle ne s'adresse à eux que sur un mode violent comme le signale notamment la reprise du verbe introducteur « crier »[1016] ou de synonymes marquant sa brusquerie. Ses interventions critiquent, accusent et vilipendent ses interlocuteurs qui sont acculés au discours défensif ou au silence. Le lexique utilisé est également révélateur de son animosité permanente et de sa vulgarité. Quelques exemples manifestant son opinion sur l'utilité de la lecture des romans : « Eh bien ! Monsieur le raffineux, avec toutes vos chiennes de raisons sucrées, ne voilà-t-il pas comme vous avez bien élevé votre guenon de fille? » ; « cela est bon à des gueuses qui sont d'une noblesse ruinée de se retrancher tous ces plaisirs-là : mais à des dames qui ont plus de pistoles que ces salopes n'ont de deniers, il leur est permis de faire tout comme bon leur semblera » ; « Quel chercheux de midi à quatorze heures ! répliqua-t-elle. Merci de ma vie! Que votre fille lise tout son saoul, puisque ce jeu lui plaît et à vous aussi »[1017]. La lourdeur des constructions syntaxiques surchargées par des présentatifs et expressions de type proverbial accuse la pensée toute faite de la marâtre qui répète des jugements préconçus, sans être capable

[1013] BGF 2, p. 84.
[1014] BGF 2, p. 89.
[1015] BGF 2, p. 85.
[1016] BGF 2, p. 72 et 75.
[1017] BGF 2, p. 77.

d'une réflexion autonome. L'emploi d'un vocabulaire fortement dépréciatif pour désigner sa famille, les métaphores animalières dégradantes et les références vénales, révèlent enfin les constantes nocives qui occupent son esprit. La déformation patoise de vocables méprisants ajoute à l'arrogance illettrée. Sa non-maîtrise de la lecture évoquée par la difficulté à déchiffrer le titre du roman à l'origine de la dispute confirme en effet l'ignorance crasse dans laquelle la marâtre s'englue et qui justifie sa hargne à attaquer ce qu'elle ne connaît et ne comprend pas. Les deux personnages s'enferment ainsi dans un paradigme langagier négatif et agressif qui les maintient à un niveau d'infériorité discriminante et discordante dans l'harmonisation générale des discours. La mise en scène particulièrement ostentatoire opposant les trois protagonistes vise à démontrer par l'exemplarité et à faire adopter au lecteur le langage choisi et promu par la conteuse[1018]. Le conte de Mlle Lhéritier qui érige l'éloquence en vertu supérieure est exemplaire de la topique langagière binaire, mais est considérablement plus développé que les quelques mentions qui peuvent émerger au hasard des pages du reste du corpus.

Les personnages négatifs sont donc possiblement caractérisés par un parler mimétique : l'utilisation d'un vocabulaire dépréciatif et d'une phraséologie agressive est corrélée au statut vil du personnage.

De même, lorsqu'ils sont transformés en animaux, certains protagonistes voient leur langage évoluer pour correspondre à leur nouvelle forme.

2.3.2. Spécificités animalières

Si la majorité des protagonistes métamorphosés conservent un langage articulé humain, certains effets lexicaux de jargon permettent de renouveler leur expression. Les personnages-animaux ou les animaux parlants[1019] possèdent en effet un langage hybride émanant de leur double forme. L'humain travesti, toujours héros de la noblesse, conserve les mœurs de sa classe et produit un discours galant conforme à sa nature originelle. Cependant, sa nouvelle anatomie le conduit à utiliser des vocables spécifiques créant des néologismes voire des effets comiques : des mimiques peuvent ainsi remplacer le langage verbal et offrir un contraste burlesque. La forme animale rend

[1018] De même *L'Oiseau bleu* oppose les héroïnes Florine et Truitonne dans une binarité actancielle et langagière qui partage les rôles selon les attendus traditionnels excellence des qualités pour l'une et défauts multiples pour l'autre.

[1019] Voir à ce sujet Maya Slater, « Les animaux parlants dans *Les Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Perrault, op. cit.*, notamment p. 161- 162.

plus difficile l'expression mondaine du langage corporel conventionnel des héros. Pour remercier Léandre de l'avoir sauvée de la mort, la Fée Gentille qui avait pris l'apparence d'une couleuvre lui fait « toutes les petites mines et les airs gracieux dont une couleuvre est capable »[1020] ; Constancio devenu pigeon « faisait la révérence à la pigeonne en tirant un peu le pied, [et] la becquait d'un air caressant »[1021] ; Truitonne est transformée par un enchanteur et une fée qui lui donnent l'aspect de ce qu'elle était symboliquement à l'état humain « afin qu'il lui restât au moins une partie de son nom et de son naturel grondeur »[1022]. La gestuelle des protagonistes, caricature d'attitudes galantes transposées au règne faunique confine à la singerie et suscite le grotesque.

L'artifice du langage animalier est un élément prétexte supplémentaire aux *varia* pittoresques du merveilleux et notamment chez Mme d'Aulnoy qui multiplie les situations et les néologismes ludiques. Dans *Le Dauphin*, le prince Alidor transformé en serin « sifflait et parlait admirablement bien », comme s'extasie la princesse chez qui il s'est insinué : « tu parles mieux qu'un perroquet ; tu siffles à merveille »[1023]. La conversion bestiale augmente et renouvelle les capacités argumentatives du héros qui « ne siffla pas seulement des airs, il chanta ces paroles, avec autant de propreté et de conduite qu'aurait pu faire le plus habile musicien »[1024]. Son entreprise étant de séduire Livorette, il utilise ses nouvelles aptitudes vocales pour se rendre indispensable et charmer la jeune fille qu'il demande en mariage au roi. Son discours de présentation, conforme à la pompe de son statut héroïque mais adapté à son état de roi des serins, est l'occasion d'un morceau de bravoure lexical :

> « […] je suis souverain d'un petit bois d'orangers, de myrtes et de chèvrefeuilles, qui est l'endroit le plus délicieux de toutes les îles Canaries. J'ai un grand nombre de sujets de mon espèce, qui sont obligés de me payer un gros tribut de moucherons et de vermisseaux, la princesse en pourra manger tout son saoul. Les concerts ne lui manqueront point, je suis même parent de plusieurs rossignols qui lui rendront des soins empressés, nous vivrons dans votre Cour tant qu'il vous plaira. Sire, je ne vous demande qu'un peu de millet, de navette et d'eau fraîche ; »[1025]

Le stratagème fonctionne à plein puisque « le roi et la reine [qui] riaient à s'en trouver mal » accordent leur fille en mariage à l'oiseau. Le discours animal n'est pas

[1020] BGF 1, p. 226.
[1021] BGF 1, p. 883.
[1022] BGF 1, p. 221.
[1023] BGF 1, p. 1013.
[1024] BGF 1, p. 1013.
[1025] BGF 1, p. 1015.

pris au sérieux et le serin, bien que doué de parole, n'effraie pas les humains. L'artifice mis en place par la couleur verbale donnée à la proclamation efficiente mais ridiculisée offre le double effet narratif et esthétique de permettre la progression diégétique et de faire rire les récepteurs (le personnage avec certitude et le lecteur avec espoir).

Après avoir acquis la beauté par une première transformation, les héros du *Rameau d'or* sont métamorphosés en insectes pour avoir refusé les avances d'une fée et d'un enchanteur. Si les deux personnages conservent individuellement la faculté et les habitudes d'un langage élevé, lorsqu'ils se retrouvent face à face ils adoptent instinctivement un vocabulaire plus imagé et rustique. Le prince Sans Pair, à présent grillon, interpelle ainsi lestement celle qu'il découvre au creux d'un arbre : « Où va ainsi ma commère la Sauterelle ? », ce à quoi lui répond l'ancienne princesse Brillante : « Et vous, mon compère le Grillon, où allez-vous ? »[1026] A la figure dégradée des héros correspond une expression altérée en rapport avec leur statut inédit.

De façon aléatoire et singulière, des expressions d'un langage animalier spécifique sont glissées parmi le discours uniformisé. Rejeté par la princesse Laideronnette effrayée par sa laideur, Serpentin Vert exprime son désespoir par « un long sifflement » dont le narrateur donne la traduction : « (c'est la manière dont les serpents soupirent) »[1027]. La princesse est ensuite accompagnée « par deux serins blancs, qui parlaient et qui sifflaient à merveille »[1028] et qui l'occupent en attendant la prescription du sort de son amant. Ils lui exposent la raison de leur capacité verbale extraordinaire :

> « Il faut que vous sachiez, madame, que plusieurs fées s'étant mises à voyager, se chagrinèrent de voir des personnes tombées dans des défauts essentiels, elles crurent d'abord qu'il suffirait de les avertir de se corriger; mais leurs soins furent inutiles, et venant tout d'un coup à se chagriner, elles les mirent en pénitence : elles firent des perroquets, des pies et des poules, de celles qui parlaient trop ; des pigeons, des moineaux, des serins et de petits chiens, des amants et des maîtresses ; des singes de ceux qui contrefaisaient leurs amis : des cochons de certaines gens qui aimaient trop la bonne chère ; des lions des personnes colères ; enfin le nombre de ceux qu'elles mirent en pénitence fut si grand que ce bois en est peuplé, de sorte que l'on y trouve des gens de toutes qualités, et de toutes humeurs. »[1029]

Comme souvent chez Mme d'Aulnoy, la justification du prodige est fondée sur un critère référentiel concret qui actualise le merveilleux et l'ancre dans un rationnel

[1026] BGF 1, p. 330.
[1027] BGF 1, p. 579.
[1028] BGF 1, p. 595.
[1029] BGF 1, p. 597.

pittoresque. Chaque défaut est incarné par un animal qui est censé posséder une caractéristique anthropomorphique spécifique selon les croyances traditionnelles. L'élocution des oiseaux qui conversent avec l'héroïne, loin d'être gênée par leur taille ou leur condition, reste celle d'humains éduqués. L'intérêt du passage provient alors de la discordance entre la forme animale et l'expression recherchée qu'ils sont en capacité de produire et qui crée surprise et amusement.

La Grenouille qui vient en aide à la reine enlevée par la fée Lionne, dont la narration explique qu'elle est coquette et aime s'apprêter pour sortir, use d'une éloquence élevée, mêlée de particularismes truculents. Dans une parodie de la pythie antique, pour répondre à la question de la reine sur ses échappatoires possibles, elle déclare qu'il faut qu'elle « consulte [son] petit chaperon » puis élabore un cérémonial oraculaire : « elle brûla devant quelques brins de genièvre, des câpres et deux petits pois verts : elle croassa cinq fois » avant d'annoncer : « Le Destin maître de tout, dit-elle, vous défend de sortir de ces lieux ; vous y aurez une princesse plus belle que la mère des Amours, ne vous mettez point en peine du reste : le temps seul peut vous soulager. »[1030] L'écart entre les croassements et la parole divinatoire qu'elle produit ensuite caricature le discours prophétique dans une mise en scène au comique carnavalesque. L'animalité détourne et dégrade la parole sérieuse pour offrir une saynète ludique, qui joue sur les références et effets langagiers.

Les tournures animalières contaminent la narration de *L'Oiseau bleu* qui prend à son compte les mésaventures du roi Charmant après sa métamorphose et les rapporte dans un style imagé qui rompt avec l'ensemble du récit centré sur les malheurs et l'amour des amants :

> « […] le roi avait couru mille risques depuis qu'il était en cage : le clou qui l'accrochait s'était rompu, la cage était tombée, et Sa Majesté emplumée souffrit beaucoup de cette chute ; Minet, qui se trouva dans la chambre lorsque cet accident arriva, lui donna un coup de griffe dans l'œil, dont il pensa rester borgne. Une autre fois on avait oublié de lui donner à boire : il allait le grand chemin d'avoir la pépie quand on l'en garantit par quelque goutte d'eau. Un petit coquin de singe s'étant échappé, attrapa ses plumes au travers des barreaux de la cage, et il l'épargna aussi peu qu'il aurait fait un geai ou un merle. »[1031]

Le narrateur semble prendre plaisir à énumérer les accidents provoqués par la nouvelle nature du personnage et à le mettre dans des situations ridicules qui dégradent sa fonction souveraine et héroïque.

[1030] BGF 1, p. 670.
[1031] BGF 1, p. 212.

Logos aussi hétéroclite qu'imagé, le parler animal exhibe donc des particularismes inventifs et surprenants qui participent de la distance amusée et du plaisir des mots.

2.3.3. Rusticités verbales[1032]

Dans de rares cas, les contes rapportent les paroles individuelles du personnel rustique, mettant ainsi en scène une certaine oralité, une tentative d'effets de réel par quelques occurrences populaires ou archaïques. Surgissent alors des syntagmes incongrus dans l'harmonie galante qui tentent de reproduire le sociolecte[1033] d'un monde étranger à la sphère héroïque.

Des mots familiers apparaissent ainsi de façon parfois déroutante au cours d'un échange et offrent des accidents lexicaux imagés. Quelques « oui-da »[1034] sont ainsi prononcés par la princesse Rosette, le roi des paons ou la cadette des *Fées*. Le chat botté menace les paysans qui travaillent sur les terres de l'ogre de les réduire en « chair à pâté » s'ils ne disent qu'elles appartiennent au marquis de Carabas. Il pousse la minutie du détail prosaïque en précisant qu'ils seront « hachés menu ». La familiarité et le truculent de l'expression complètent la description du chat qui manipule parole et personnes. Dans *La Grenouille bienfaisante* la reine qui s'adresse à la fée animalisée lui lance régulièrement des « ma commère »[1035] alors que le batracien répond par un langage élevé. La familiarité que se permet la reine envers la fée marque la différence de traitement à l'égard du personnage physiquement dégradé dont elle souligne l'infériorité avec une certaine condescendance.

Des expressions imagées ou de type proverbial complètent le vocabulaire familier. Seulement fréquentes dans les textes de Mme d'Aulnoy, ces locutions inscrivent le discours dans des références très concrètes et quotidiennes. Ainsi les fées négatives usent d'un langage à leur image, qu'elles l'expriment directement telle la fée

---

[1032] Pour une synthèse diachronique de l'analyse de l'oralité dans les contes, voir Lewis Seifert, « Entre l'écrit et l'oral : la réception des contes de fées "classiques" », *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 21-33. Lewis Seifert retrace le parcours des critiques qui de l'affirmation d'un oral hérité, puis emprunté, proposent aujourd'hui une remise en question du phénomène.

[1033] Voir la définition de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'Enonciation*, Paris, 2009, Armand Colin, 4è édition : « Sociolecte (dialecte) : compétence d'un sous-ensemble, défini sur des critères sociologiques (géographiques), de la communauté linguistique envisagée, et plus spécifiquement : ensemble des traits qui la caractérisent. », p. 9.

[1034] BGF 1, p. 290 et 293 ; BGF 4, p. 219.

[1035] BGF 1, p. 668 et 670.

du Désert qui s'exclame : « je jure par mon escofion que vous l'épouserez, ou que je brûlerai ma béquille »[1036], ou par l'entremise de la narration qui rapporte leur attitude et prend à son compte la rudesse du personnage et signale : « Au bout des deux heures, Magotine, qui cherchait noise, fit ôter la pierre de la grotte »[1037]. C'est également le narrateur qui précise dans *Finette Cendron* que « madame Merluche n'était pas une fée à la douzaine »[1038].

De façon très exceptionnelle, Mme de Murat rapporte le discours rustique d'un père fort prompt à se débarrasser de ses enfants nouveau-nés à la première fée venue : « Pargué, madame, vous ne sauriez me faire tant de bien que je ne l'endure, faites-en comme des choux de votre jardin »[1039]. Le rabaissement des enfants à l'état de légumes dont on peut disposer librement invite à lire le discours populaire et la rustrerie comme le modèle axiologique dénigré et rejeté, dont les enfants sont sauvés grâce à l'intervention féerique.

Comme le souligne Jean Mainil, la parole populaire présente au sein des contes n'est qu'une transcription factice, « le simulacre d'un discours d'origine déguisé »[1040] qui contribue à construire l'image d'un pseudo-discours originel dont le conte écrit serait un « des palimpsestes »[1041]. Les effets de rusticité sont une re/ré-création populaire artificielle, une « entreprise de mystification »[1042] qui n'affiche pas une obédience à un quelconque héritage populaire revendiqué, mais bien au contraire affiche des imitations fantasmées, voire des singeries grossières pour mieux le mettre à distance et en jouer comme des autres procédés textuels à disposition autour du conte. Roger Zuber souligne quant à lui à propos des textes de Perrault que « Le style oral est partout, et, en même temps, il n'est nulle part, car les *Contes* ne reproduisent pas le rythme de la parole populaire ; ils se contentent de l'évoquer. Ils savent "faire voir ce qu'on entend" »[1043].

[1036] BGF 1, p. 552.
[1037] BGF 1, p. 592.
[1038] BGF 1, p. 440.
[1039] BGF 3, p. 227.
[1040] Jean Mainil, « Du triple usage de la parole dans le conte de la première vague : des huttes et des cabanes aux salons mondains », *Le conte en ses paroles*, *op. cit*., p. 68.
[1041] Jean Mainil, *ibid*. p. 69.
[1042] Jean Mainil, *ibid*. p. 69.
[1043] Roger Zuber, « Les *Contes* de Perrault et leurs voix merveilleuses », *Les Emerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 286.

Des archaïsmes[1044] grammaticaux complètent les tournures orales et rustiques des contes afin de créer un paradigme de l'héritage culturel patrimonial populaire. Perrault[1045] y a notamment recours pour simuler l'aspect ancien de ses textes ; quelques exemples caractéristiques : le titre *La Belle au bois dormant* utilise le déplacement archaïsant du participe présent loin du nom qu'il détermine. De même, dans *Le petit Chaperon rouge*, l'inversion de l'adjectif par rapport au nom dans « mère-grand » est caractéristique de ces tours anciennement usités. Le futur « cherra » est déjà sorti de l'usage à l'époque ; les deux diminutifs « chevillette » et « bobinette » ne semblent guère attestés ailleurs que dans ce conte : *Littré* n'en cite aucun exemple, comme le souligne Jean-Pierre Collinet dans les notes de son édition. Ces termes ne sont là que pour la forme, pour établir une sorte de formule oralisante qui permet de créer une atmosphère populaire, à l'instar des histoires traditionnellement racontées autour de la cheminée. La matière folklorique est un apparat supplémentaire pour renouveler l'intérêt du conte et ses effets pittoresques[1046]. Quand la sœur de l'héroïne de *Barbe bleue* répond aux pressantes questions de l'épouse du monstre par : « *Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie* »[1047], Perrault s'amuse avec les sonorités archaïsantes qui se font écho, crée une phrase à la forme/formule quasi magique, dont le sens n'a que peu d'importance par rapport à son élocution et qui inscrit le récit dans un temps passé, où les clefs étaient fées et les barbes bleues. La répétition de l'expression scande le dialogue, marquant l'écoulement temporel, la progression de la tension narrative pour tourmenter l'auditeur ramené à l'état d'enfance, se demandant si la femme va être sauvée à temps. Les rares termes et tournures archaïques permettent, à l'instar des néologismes, de créer des effets de surprise lexicale dans la chaîne syntaxique du discours.

Enfin le jargon médiéval proposé exceptionnellement participe également des procédés de renouvellement lexical ludique, brisant la monologie paradigmatique.

[1044] Sur la notion d'archaïsme au XVIIe siècle, voir *Stylistique de l'Archaïsme. Colloque de Cerisy*, Laure Himy-Piéri et Stéphane Macé (dir.), Bordeaux, PUB, 2010.

[1045] Voir à ce sujet les remarques de Mary-Elizabeth Storer, sur le vocabulaire de Perrault, *op. cit.*, p. 104-105.

[1046] Si beaucoup de chercheurs ont tenté de démontrer l'influence, l'héritage, les emprunts au populaire par des études de type folkloriste et ont souvent montré des corrélations intéressantes et éclairantes sur les inspirations des conteurs, nous nous inscrivons dans la lignée de Jean-Paul Sermain qui expose l'idée que « Le conte n'imite pas le conte populaire, il ne le récrée pas, il le crée, ou plutôt il en crée l'image ou le fantôme ». Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 41.

[1047] BGF 4, p. 210.

Dans *L'Enchanteur*, Mlle de La Force qui reprend l'intrigue générale d'une continuation de *Perceval*, dont elle a retranché les épisodes scabreux et a fortement amendé le récit, glisse quelques tournures imitées du Moyen Age. Quand son frère lui demande d'aider Carados, car il est nécessaire qu'une jeune fille vertueuse intervienne, Adélis répond : « Ah! dit-elle, pucelle suis, je suis fidèle, mais de beauté, je ne sais s'il y en aura à suffisance ; n'importe, continua-t-elle, éprouvons ce qui est en moi. »[1048]

De même, dans *L'Oranger et l'abeille*, Mme d'Aulnoy propose un long dialogue entre l'ogre et l'héroïne qui s'est transformée en nain médiéval :

> « Ors vous le dirai, répondit le nain : jaçoient que soyez en quête d'un gentil damoisel, d'une émerveillable dame, et de leur monture, les avisai hier en cet ère qui se pavanoient tous coyent et réjouis ; icel gentil chevalier reçut le lots et galardon des joûtes et tournoyements qui se firent à l'honneur de Merlusine, qu'ilec voyez dépeinte en sa vive ressemblance ; moult hauts prud'hommes et bons chevaliers y dérompirent lances, hauberts, salades et pavois : le conflict fut rude, et le guerdon un moult beau fermeillet d'or, accoutré de perles et diamans ; au départir la dame inconnue me dit : "Nain, mon ami, sans plus longs parlemens, je te requiers un service au nom de ta plus douce amie (si n'en serez éconduite, lui dis-je, et vous l'octroye, à celle condition qu'il soit en mon pouvoir), au cas dit-elle, qu'aviser tu puisse le grand et décommunal géant, qui œil porte droit par le milieu du front ; prie-le moult accortement qu'il voise en paix, et nous y laisse." Puis elle chassa son palfroi et ils s'éloignèrent. - Par où ? dit Ravagio. - Jus cette verdoyante prairie, à l'orée du bois, dit le nain. - Si tu mens, répliqua l'ogre, sois assuré, petit crasseux, que je te mangerai, toi, ton pilier et ton portrait de Merluche. - Oncque vilenie, ni falace n'y eut en moi, dit le nain ; ma bouche n'est mie mensongère, homme vivant ne me peut trouver en fraude; mais allez vite, si quérez les occire avant soleil couché. »[1049]

L'habitude de la conteuse de développer un vocabulaire adéquat à chaque situation énonciative s'amuse à jouer des nerfs de l'ogre par le récit en longueur d'une joute chevaleresque et de ceux du lecteur qui se demande quand l'ogre va perdre patience et peut-être découvrir la supercherie. Le stratagème fonctionnant parfaitement, les deux sont agréablement mystifiés : Ravagio qui n'a pas réellement compris le discours du nain et le lecteur qui a partagé une réminiscence artificielle du Moyen Age et a pu se moquer de la bêtise de l'ogre[1050].

Participant des formules renouvelées du discours disparate, ces exemples de la parole atypique montrent qu'au sein de l'hégémonie galante uniformisante, les parlers

---

[1048] BGF 2, p. 351.
[1049] BGF 1, p. 354.
[1050] Jacques Barchilon évoque une surprise du lecteur, comme « résultat de l'intention humoristique » de la conteuse, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975, p. 51.

discordants, jargons et autres particularismes rehaussent l'homogénéité énonciative apparente et contribuent au foisonnement général de la parole[1051].

2.3.4. Enfantillages[1052]

Au sein des effets d'oralité recomposés dans l'énonciation merveilleuse, le lexique et le style enfantins occupent une place privilégiée. Les contes mettent en effet fréquemment en scène les héros depuis leur naissance jusqu'à leur maturité matrimoniale, conformément à la tradition générique et aux pratiques sociales contemporaines des textes. Les protagonistes sont donc jeunes comme le public visé et revendiqué par quelques auteurs. Comme nous l'avons vu, certaines héroïnes restent soumises et infantilisées pendant une bonne part du récit ; cette infantilisation forcée et redoublée d'une pratique énonciative propre qui verbalise sur le mode enfantin le statut inférieur du personnage peut être élargie à l'ensemble du conte qui se colore d'une puérilité ludique qui atteint tous les motifs textuels.

2.3.4.1. Jeux lexicaux

Les premiers effets d'oralité sont principalement produits par des vocables imitant le langage enfantin. Quelques onomatopées abaissent le style au jeu d'imitations à reconnaître. Dans *Le Nain jaune*, la reine entend : « Chet, chet, hem, hem »[1053], bruits émis par le nain qui mange des oranges ; dans *La Princesse Rosette*, l'héroïne est toujours accompagnée de son chien qui fait « jap, jap, jap »[1054], dérivation du verbe japper et la marraine de Finette lui offre un cheval dont les « sonnettes faisaient *din*, *din*,

---

[1051] Les contes offrent ici un nouveau paradoxe : les conteurs recréent une oralité artificielle qu'ils se sont pourtant évertués à gommer en reprenant des histoires de l'héritage populaire. Raymonde Robert, qui a fait un important travail de recolement et de comparaison des contes mondains et des contes dits folkloriques pour établir la source, le degré d'emprunt et la dette des premiers envers les seconds, indique que « le travail d'adaptation que subissent les textes du folklore va toujours dans le sens d'une élimination de tous les détails qui décèlent leur origine populaire et d'une reprise en compte du conte type originel par un schéma romanesque plus ou moins stéréotypé. » Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 133. L'intrusion d'éléments hétérogènes rustiques est donc d'autant plus saillante et démonstrative qu'ils sont de pures (re)créations artificielles.

[1052] Sur la présence de l'enfant dans la littérature et le mythe de l'enfant Jésus au XVIIe siècle, voir Yvan Loskoutoff, *La sainte et la fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève, Droz, 1987. Raymonde Robert démontre que les contes ont été écrits à l'intention d'adultes et non d'enfants comme une partie de la tradition critique l'a affirmé pendant longtemps, « L'infantilisation du conte merveilleux au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, n°14, 1991, p. 35-37.

[1053] BGF 1, p. 545.

[1054] BGF 1, p. 287.

din »[1055]. Lorsque la fille de la nourrice (qui a pris la place de Rosette) arrive au royaume des paons, ceux-ci déçus par sa laideur lui crient : « Fi, fi qu'elle est laide »[1056].

Evoquant des sonorités de type hypocoristique, les suffixes diminutifs[1057] en -*ette*, le redoublement des syllabes ou des termes choisis marquent le vocabulaire d'une empreinte d'enfance. De nombreux prénoms héroïques sont ainsi affublés d'une terminaison réductrice qui les situent d'emblée dans un monde merveilleux d'influence puérile. Les noms des princesses Rosette, Joliette, Finette, Lirette, Livorette, Bellotte, Blanchette, Moufette, Persinette évoquent leur candeur, mais les dénominations de certains adjuvants et opposants, comme Roussette, Mlle Coquette, Bluette possèdent les mêmes traits définitoires. Le procédé devient ouvertement comique et subversif lorsqu'il s'applique à des animaux ou des ennemis farouches aux héros, tels que Anguillette, Grenouillette, Laideronnette, Grognette ou Monette (ancienne épouse guenon du roi des singes)[1058]. Les princesses Risette et Princillette ont une désignation particulièrement élémentaire qui rend compte de leur état à leur naissance (les rires pour l'une, la qualité de jeune princesse pour l'autre), mais les figent dans cette situation, leur refusant toute autonomie adulte. La programmation offerte par la gaieté promise du nom se change en malédiction pour Risette dont les « ris » se changent « en pleurs »[1059] et provoquent sa destinée dont elle subit les aléas tout au long du récit. Quant à Princillette, elle n'est que la conséquence des malheurs de sa mère Rosette et devient, dans le récit, un objet de transaction que l'on déplace, que l'on marie et à qui l'on donne une nouvelle destination. Le diminutif en apparence affectueux est alors la marque d'une dégradation objectivante.

La répétition de syllabes prolonge l'effet sentimental et mignard des désignations et les personnages Finfin, Panpan, Mama, Belle-Belle ou Mme Tu-Tu qui semblent être enfermés dans le premier âge et ne peuvoir en sortir : ils sont condamnés, *via* la permanence du texte, à être éternellement de jolis enfants. Les consonances

---

[1055] BGF 1, p. 455.
[1056] BGF 1, p. 293.
[1057] Pour une comparaison de traitement entre la vogue des diminutifs sous la Pléiade et pendant la mode des contes de fées, voir Yvan Loskoutoff, « Le diminutif dans les *Contes* de Perrault », *Tricentenaire Perrault*, *op. cit.*, p. 39-53.
[1058] Il est possible d'inclure dans cette catégorie des noms plus traditionnels, allégoriques d'une qualité physique ou morale, tels que Gracieuse, Gentille, Doucereuse, Ravissante entre autres, qui, selon le point de vue adopté, marquent tous par leurs sonorités et leur suffixe la douceur ou la mièvrerie excessive des héroïnes.
[1059] BGF 3, p. 306.

presque babillardes des noms réduplicatifs s'inscrivent dans l'esprit ludique du conte qui invite à la fantaisie, de façon encore plus marquée lorsqu'il s'agit de compagnons animaux ou adjuvants tels Tintin, Toutou, Blanc-Blanc ou Patipata pour lesquels le signe et le sens se confondent parfois.

Quand le roi et la reine de *La Princesse Printanière* s'adressent à leur fille en l'appelant « ma petite brebiette » ou « ma mignonne »[1060], ils montrent le peu de cas qu'ils font de son opinion qu'ils pensent avoir largement influencée en lui demandant avec une attitude apparemment bienveillante et débonnaire, en la baisant « au front et aux deux joues » et sur un ton puéril : « ne veux-tu pas bien épouser le fils du grand roi Merlin ? »[1061] La question formulée avec une simplicité naïve cache la réalité d'un mariage de convenance, régi uniquement par des tractations financières. La pratique verbale infantile conjointement utilisée par la princesse et ses parents les affilie dans un cercle vicieux mensonger puisque la jeune fille qui répond spontanément « Oui-da !, mon père, dit-elle en faisant une profonde révérence ; je veux tout ce qu'il vous plaira, pourvu que ma bonne maman y consente »[1062] ment à son tour car elle projette de s'enfuir avec l'ambassadeur du roi venu la demander en mariage. Le mensonge réciproque initial énoncé avec la candeur de l'enfance conduit les trois personnages à surenchérir dans la tromperie puisque la princesse qui s'échappe dans la clandestinité avec Fanfarinet, doit finalement, au retour de son escapade déceptive (son amant tente de la manger pour survivre sur l'île déserte où ils ont échoué) épouser, faute de mieux, le premier roi prétendant à qui la famille cache l'aventure déshonorante de Printanière. Enfant et parents sont ainsi réunis dans la dissimulation stratégique que le vocabulaire ostensiblement puéril tente de minimiser.

Les parents de la princesse Rosette agissent de même avec leur fils qui s'enquiert de l'avenir de sa sœur et partant de la succession royale. Mais comme la question « Mon papa, ma sœur est assez grande pour être mariée ; n'irons-nous pas bientôt à la noce ? »[1063] utilise un lexique trop simpliste et puéril pour être pris au sérieux, les parents n'y apportent pas de réponse et même dénient à leurs enfants toute capacité d'obtenir et de comprendre une réponse intelligible ; le narrateur insiste sur la désinvolture parentale, voire le mépris affiché envers le garçon et son frère qui appuie

[1060] BGF 1, p. 272.
[1061] BGF 1, p. 272.
[1062] BGF 1, p. 272.
[1063] BGF 1, p. 286-287.

sa demande, lorsqu'il rapporte que « Leurs Majestés les amusaient, sans rien répondre sur le mariage. »[1064] Les héritiers sont doublement infantilisés : ils sont rejetés à l'extérieur d'un monde où les grandes personnes décident pour eux sans leur donner d'explication satisfaisante et sont intellectuellement rabaissés puisque les parents estiment qu'on peut détourner leur attention d'un sujet important en les amusant, soulignant ainsi leur naïveté.

Hors de l'onomastique allégorique, des mots sont également construits avec un suffixe en *-ette* ou en réduplication syllabique qui inscrit le texte dans l'enfance. Souvent redoublés, les termes se font écho dans des formulations ludiques, telles celles de Peau d'âne qui « pour bien faire sa galette » au prince « S'enferme seule en sa chambrette »[1065], ou, toujours dans une thématique alimentaire mais d'un autre registre, celles de l'ogresse Tourmentine rapportant à son mari un nourrisson qu'elle a trouvé sur la plage et qu'elle présente comme « de la char frache bien grassette, bien douillette »[1066]. L'opposition entre la volonté affichée de ne pas manger l'enfant et le vocabulaire concupiscent appliqué à la viande que représente le bébé est discordante avec la thématique de la dévoration et la figure du personnage : la narration offre une cocasserie qui dégrade des ogres finalement bien peu effrayants. L'héroïne de *La Princesse Rosette*, qui a été maintenue à l'état puéril par son enferment dans une tour, use de tournures et de concepts souvent simplistes ; ainsi lorsqu'elle se retrouve en pleine nuit au milieu de l'eau (elle a été jetée à la mer par sa nourrice qui veut que sa fille épouse le roi à sa place) et qu'elle sent l'humidité mouiller son lit, s'inquiète « d'avoir fait pipi au dodo et d'être grondée. »[1067] Ces lexèmes particulièrement primaires et souvent relevés par la critique sont frappants du babillage enfantin.

Finette, dont le conte fait pourtant l'éloge de l'intelligence, utilise les mots des tout-petits enfants quand elle appelle son cheval « Gentil dada » (2 occurrences), et la narration s'imprègne de ses vocables enfantins en évoquant les projets « de son papa et de sa maman »[1068] reprenant les propres termes de la jeune fille.

Le lexique principalement relié au domaine de l'enfance concerne en premier lieu la thématique alimentaire qui voit l'énumération et la répétition des termes évoquant le sucré. Le roi qui se fait voler sa nourriture trois jours de suite par le chien

[1064] BGF 1, p. 287.
[1065] BGF 4, p. 162.
[1066] BGF 1, p. 336.
[1067] BGF 1, p. 291.
[1068] BGF 1, p. 439.

Frétillon se retrouve dans le même état qu'un enfant puni, privé de dessert. Malgré son statut, il ne peut que faire un caprice sans être entendu, ses cuisines étant ravagées par le voleur : « Le roi, qui n'avait pas dîné, ayant grand-faim, voulut souper de bonne heure, mais i1 n'y avait rien : il se mit dans une colère effroyable, et s'alla coucher sans souper. »[1069] La petite Aurore, qui ne sait pas que le maître d'hôtel vient pour la tuer, se jette à son cou pour « lui demander du bonbon »[1070], ce qui attendrit l'homme et la fait échapper à la mort. A l'ouverture du conte *Gracieuse et Percinet*, la narration présente l'éducation de l'héroïne qui se partage entre « des personnes savantes, qui lui apprenaient toutes sortes de sciences » et d'autres qui lui apportent chaque jour « une belle robe, tantôt de brocard d'or, de velours, ou de satin ». Mais ce qui justifie son épanouissement sont les « bassins pleins de dragées, et plus de vingt pots de confitures »[1071] servis à l'heure de la collation. Une fois perdues dans la forêt par leurs parents, les sœurs de Finette lui proposent en gage « leurs belles poupées, leur petit ménage d'argent, leurs autres jouets et leurs bonbons »[1072] pour qu'elle les ramène chez elles. Quand elles découvrent un sac que leur a caché Finette, les deux sœurs imaginent spontanément qu'il contient des bonbons. Leur univers de référence futile, fréquemment cause de leurs ennuis, se cantonne aux friandises et ne peut envisager des éléments plus complexes à la différence de la cadette qui mène les aventures. Quand il vient délivrer sa sœur de la prison où elle est enfermée depuis sa naissance « Le prince avait tout plein ses pochettes de dragées qu'il donna à Rosette »[1073] pour la réconforter. Dans la liste des présents offerts par les dames de la cour qui veulent montrer leur déférence à la princesse Rosette jusque-là enfermée dans une tour, apparaissent en premier les sucreries, « des confitures » et « du sucre » avant « des robes d'or, de beaux rubans, des poupées, des souliers en broderie, des perles, des diamants »[1074]. Ce sont les mêmes types de mets qui sont distribués à l'annonce de son futur mariage : « l'on mangea des dragées et du sucre partout, l'on donna à tous ceux qui vinrent voir la princesse, pendant trois jours, une beurrée de confiture, du petit-métier, et de l'hypocras. »[1075] Comme le souligne Michel Manson, « ce sont des orgies de petits enfants »[1076].

[1069] BGF 1, p. 207.
[1070] BGF 4, p. 195.
[1071] BGF 1, p. 151.
[1072] BGF 1, p. 442.
[1073] BGF 1, p. 287.
[1074] BGF 1, p. 288.
[1075] BGF 1, p. 290.
[1076] Michel Manson, « Madame d'Aulnoy, les contes et le jouet », *Tricentenaire Perrault*, *op. cit*., p. 145.

Quelques mentions de jouets et notamment de poupées apparaissent dans certains contes : le prince Lutin achète à l'héroïne « cinq ou six douzaines de poupées »[1077] pour présenter les cadeaux qu'il lui a rapportés du monde entier ; Rosette en partant en voyage vers le royaume du roi des paons « laissa ses belles poupées à ses bonnes amies et le royaume de son frère entre les mains des plus sages vieillards de la ville »[1078]. En mettant sur le même plan ses jouets et le territoire royal, la jeune fille indique qu'elle accorde autant d'importance à l'un qu'aux autres ce qui de l'extérieur semble inconscient et dangereux, mais pour l'héroïne relève au contraire du même intérêt.

2.3.4.2. Jeux syntaxiques

Au-delà du simple appareil lexical, des constructions syntaxiques imitent le discours enfantin et de nombreuses tournures répétitives associées participent du « climat d'enfance »[1079] évoqué par Jacques Barchilon. Qu'il s'agisse de montrer la fin des plaisirs comme pour Peau d'âne « Plus de noces, plus de festin,/Plus de tarte, plus de dragées »[1080] ou de caractériser l'admiration (situation la plus fréquente) à l'image des gens du peuple qui découvrent, à la place de Rosette, sa sœur de lait et s'en trouvent « si surpris, si surpris, qu'ils ne pouvaient parler »[1081], du prince qui « pleurait si fort, si fort, qu'il hurlait »,[1082] de Rosette elle-même qui voit pour la première fois un paon « qui faisait la roue, et qui lui parut si beau, si beau, si beau, qu'elle n'en pouvait retirer ses yeux »[1083], de Finette qui voit enfin « une grande maison, si belle, si belle, que je ne saurais assez le dire »[1084] ou de Laideronnette qui devient « si belle, si belle » après avoir bu l'eau de Discrétion et à qui la fée Protectrice offre « une petite paire de souliers, si jolis et si bien brodés, qu'elle avait presque regret de les mettre »[1085], ces répétitions de type anaphorique simple (reprise au début de deux syntagmes consécutifs du même terme), sont un procédé très fréquent dans l'économie générale et

[1077] BGF 1, p. 249.
[1078] BGF 1, p. 290.
[1079] Jacques Barchilon, « Madame d'Aulnoy dans la tradition du conte de fées », *Tricentenaire Perrault*, *op. cit.*, p. 139.
[1080] BGF 4, p. 157.
[1081] BGF 1, p. 292.
[1082] BGF 1, p. 373.
[1083] BGF 1, p. 288.
[1084] BGF 1, p. 446.
[1085] BGF 1, p. 596.

particulièrement investi dans certains contes afin de marquer des effets simplistes, oraux et enfantins tels que ceux de *L'Oiseau bleu* : « Florine rougit, et devint si belle, si belle »[1086], « Elle pleurait ensuite si amèrement, si amèrement »[1087], « Quel affront! s'écria la reine. Quel affront, ma Truitonne ! »[1088], « Roi Charmant, roi Charmant, où êtes-vous ? »[1089], « Hélas ! hélas ! »[1090], « tantôt à pied, tantôt à cheval, tantôt par mer, tantôt par terre »[1091], « Va, va te décrasser »[1092], « Ho, ho ! »[1093], « «Mie Souillon, Mie Souillon »[1094], « çà, çà »[1095]. Toutes ces répétitions à caractère oralisant mimant parfois les interpellations des personnages concourent à créer une chaîne stylistique continue qui sous-tend le récit d'une influence puérile. Comme le souligne Raymonde Robert, à propos de l'incipit de *La Belle aux cheveux d'or*, le style enfantin est dénoté par :

> « Une syntaxe réduite à des séries simples et répétitives – sujet, prédicats – l'usage systématique de procédés primaires d'insistance, deux adverbes pauvres repris à tout moment « bien » et « fort », des adjectifs aussi faibles que « beau », « admirable », « joli », c'est toute l'écriture qui semble « retomber en enfance » et qui oblige le lecteur à s'interroger sur la signification réelle de ces textes. »[1096]

L'utilisation de quelques procédés lexicaux et figurés privilégiés (les plus courts, les plus simples) que nous avons précédemment étudiés, rassemblés et concentrés en un seul paragraphe sans l'ampleur des consécutives et la variété d'un vocabulaire supplémentaire, affiche l'infantilisation sinon réductrice, du moins particularisante et efficace, de l'écriture merveilleuse. Le lecteur est en effet pleinement plongé dans une atmosphère à l'apprêt naïf et sirupeux. Mais si le système est efficace c'est qu'il se concentre sur quelques éléments textuels particuliers et en renouvelle l'approche par une grande volubilité. Raymonde Robert conclut son analyse en démontrant qu'il s'agit pour la conteuse de promouvoir « le texte au rang d'objet d'expérimentation, lieu de tous les travestissements, de toutes les libertés »[1097]. Mme d'Aulnoy est en effet l'auteur

---

[1086] BGF 1, p. 191.
[1087] BGF 1, p. 193.
[1088] BGF 1, p. 207.
[1089] BGF 1, p. 207.
[1090] BGF 1, p. 210.
[1091] BGF 1, p. 213.
[1092] BGF 1, p. 215.
[1093] BGF 1, p. 216.
[1094] BGF 1, p. 218.
[1095] BFG 1, p. 220.
[1096] Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 464.Voir également son étude des procédés d'insistance dans les contes et notamment celui des enchaînements simplifiés dans *L'Oiseau de vérité*, « L'infantilisation du conte merveilleux au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, n°14, 1991, p. 41.
[1097] Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 465.

qui propose le plus de variations lexicales et concrétise une narration enjouée, voire insolite par les multiples tours qu'elle offre à la lecture.

Parmi les créations syntaxiques ludiques, les auteurs proposent des répétitions syntagmatiques, véritables refrains ou comptines enfantines. Ainsi l'ogre de *La Belle aux cheveux d'or*, que le prince s'apprête à combattre, arrive de la forêt en chantant :

> « *Où sont les petits enfants,*
> *Que je les croque à belles dents?*
> *Il m'en faut tant, tant et tant,*
> *Que le monde n'est suffisant.* »

Bien qu'il soit d'une grandeur prodigieuse et qu'il ait laissé sur le chemin tous les os des hommes qu'il a dévorés, la chanson de l'ogre semble si entraînante que le prince

> « […] se mit à chanter sur le même air :
> *Approche, voici Avenant*
> *Qui t'arrachera les dents ;*
> *Bien qu'il ne soit pas des plus grands,*
> *Pour te battre il est suffisant.* »[1098]

L'on assiste alors à une joute verbale avant le combat où, au lieu d'énumérer ses qualités ou la façon et les moyens de faire périr l'ennemi, le champion de la princesse se met à faire des vers. Le narrateur souligne avec humour le procédé dilatoire : « Les rimes n'étaient pas bien régulières, mais il fit la chanson fort vite, et c'est même un miracle comme il ne fit pas plus mal, car il avait horriblement peur. »[1099] Quand Florine retenue prisonnière veut voir le prince Charmant transformé en oiseau, elle l'appelle par une chansonnette : « *Oiseau Bleu couleur du temps./ Vole à moi promptement* »[1100] ; les vers sont répétés à quatre reprises et scandent les allers et retours du prince auprès de son amante.

Les quatre appels interrogatifs de la femme de Barbe bleue à sa sœur « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* » forment également une sorte de refrain[1101] notamment par l'allitération en *-n* et la reprise de la phrase entière elle-même. Cette

---

[1098] BGF 1, p. 182.
[1099] BGF 1, p. 182.
[1100] BGF 1, p. 206, 207, 208.
[1101] A la suite d'Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, nous reprenons l'idée de Patrice Soler concernant le dialogue final entre le Petit Chaperon rouge et le loup qu'il a qualifié de « célèbre chant amébée de l'enfant et du loup, avec son organisation extrêmement concertée » et dont la reprise par Perrault propose une version parodique et burlesque. Voir Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *op. cit*, p. 301.
La fortune de cette phrase est telle qu'elle s'est en effet incarnée dans la chanson française : « Anne ma sœur Anne » est ainsi la chanson-titre d'un album de Louis Chédid, sorti en 1985.

litanie incantatoire qui rythme le suspense de la fin du récit scénographie verbalement l'ajournement de la sentence fatale. Cependant l'exagération du procédé, (quatre interpellations envers la sœur sont relayées par celles de la Barbe bleue qui ordonne à sa femme de descendre de sa chambre et sont censées mimer le déroulement temporel qui permet aux frères de la jeune épouse d'arriver), sert essentiellement à créer un effet dramatique redoublé auquel seul un jeune lecteur (ou un lecteur qui se prend pour un enfant) peut adhérer. Il est en effet impensable qu'un personnage aussi terrifiant que la Barbe bleue puisse attendre si longtemps sans prendre d'initiative. Le report de la mort de l'héroïne ménage un suspense bien commode qui crée une jouissance de l'effroi tendu. Le lecteur, ramené à sa condition d'enfant, prend ainsi plaisir à se faire peur et attend avec l'héroïne l'arrivée salvatrice des frères.

Les énoncés infantiles ou infantilisants qui émanent de certains personnages contaminent l'ensemble du texte par des emplois saillants répétés et la complaisance d'un narrateur qui se laisse gagner par l'influence puérile.

2.3.4.3. Dérèglements puérils

Outre le vocabulaire et la syntaxe oralisante, ce sont tous les motifs du conte qui semblent parfois imprégnés par l'enfance, et le narrateur lui-même au premier chef. Ainsi, dans *Babiole*, la mise en scène de la répétition du mot « merveille » qui permet de caractériser la transformation de la princesse, sa capacité de parole et sa transformation humaine, mime les exclamations du narrateur qui s'inclut dans le récit, saute de joie et trépigne comme un enfant. Dans *La Bonne Petite Souris* le dialogue final entre le « méchant roi » et son fils, ridiculise les deux figures royales qui s'infantilisent dans l'expression de leur caprice : « Qu'est-ce que tu as à pleurer, comme tu fais la bête? » Il répondit : « C'est que notre dindonnière ne veut pas m'aimer. - Comment, elle ne veut pas t'aimer ? dit le méchant roi. Je veux qu'elle t'aime, ou qu'elle meure. »[1102] La simplicité des arguments et de leur formulation, comme la rapidité de la décision extrémiste dégradent les personnages et fait contraste avec les discours habituellement élevés de ce type de figures. La narration prolonge leur niveau de langue et rapporte des faits sur un ton aussi puéril, maintenant les deux hommes dans une

[1102] BGF 1, p. 373.

sphère puérile : « Quand il vit son fils si désespéré, il le gronda » ou encore « Voilà le méchant roi tout mort et son fils aussi »[1103].

Le Petit Chaperon rouge est à ce titre exemplaire en ce qu'il cumule plusieurs procédés. L'itération des syntagmes de type formulaire « une galette, et un petit pot de beurre » (6 occurrences) et « Tire la chevillette, la bobinette cherra » (4 occurrences avec variations), composés de termes aux consonances archaïsantes et aux suffixes diminutifs en *-ette*, établit des échos sonores, sortes de refrains ou formules magiques qui s'ancrent dans la mémoire auditive du lecteur. De même, la série des fausses questions et réponses entre le Petit Chaperon rouge et le loup joue sur la répétition anaphorique de l'enfant qui ne maîtrise que peu de structures syntaxiques et s'adresse naïvement à son interlocuteur sur un mode exclamatif. La répétition fonde ainsi la plupart des dialogues de ce récit qu'ils s'agissent de termes immédiatement repris tels « tout là-bas, là-bas »[1104], de mots ressassés sur l'ensemble du conte comme les désignations des personnages « le Petit Chaperon rouge » (12 occurrences), la « mère-grand » (14 occurrences) et le « loup » (17 occurrences) ou de syntagmes parallèles « je m'y en vais par ce chemin ici, et toi par ce chemin-là », « Le loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long » [1105] qui illustrent les actions opposées des protagonistes. C'est alors toute la narration qui se semble se mettre au diapason de la petite fille, employant le même vocabulaire et les mêmes types de constructions redondantes : « compère le loup qui eut bien envie de la manger »[1106], « Le Petit Chaperon rouge qui entendit la grosse voix du loup »[1107], « Le Petit Chaperon rouge se déshabille » et « elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé »[1108] témoignent du système global infantile généré par le conte et augmentent d'autant plus l'effet tragique du dénouement. La stylistique puérile contribue au projet didactique en renforçant l'opposition entre l'innocence naïve projetée sur tous les éléments du récit et l'injustice de la mort de l'héroïne.

Le conte *La Princesse Rosette*, dont on a déjà étudié ici plusieurs faits de langue caractéristiques met en scène une héroïne très jeune dont le caprice puéril et saugrenu

[1103] BGF 1, p. 375.
[1104] BGF 4, p. 200.
[1105] BGF 4, p. 200.
[1106] BGF 4, p. 200.
[1107] BGF 4, p. 201.
[1108] BGF 4, p. 202.

(vouloir épouser le roi des paons après avoir vu un représentant de l'espèce, premier élément vivant aperçu en sortant de sa tour) ordonne l'ensemble du récit. Du refus à l'acceptation en passant par l'incompréhension, tous les protagonistes s'intègrent dans cette ambition, dans la volonté soit d'aider (les frères de la princesse) soit de nuire (la nourrice et sa fille tentent de prendre sa place auprès du roi des paons). L'entêtement obtus de l'héroïne peut révéler la volonté de ne pas se marier et ne pas sortir de l'enfance en proposant une entreprise inatteignable, un stratagème de fuite et un désir de ne pas consommer le mariage pour rester, même mariée une enfant, ou la croyance en la possibilité illimitée du conte qui peut unir les dissemblables. C'est paradoxalement Rosette qui commande l'ensemble des actions du conte et ses désirs, bien qu'énoncés puérilement, sont exécutés par tout son entourage qui s'attache à répondre à ses demandes. Ses propos, candides mais assurés, qui ne semblent d'abord pas être pris au sérieux, sont *in fine* tous concrétisés, à la lettre. La démesure du caprice amène personnages et narrateur à partager un univers commun qui se lit régulièrement à travers les expressions naïves de l'héroïne. Le narrateur s'exclame ainsi à trois reprises « dame ! » et commente les attitudes des personnages sur un ton rabaissé « Dame ! elle fut bien attrapée d'être prise à mentir (car c'est la chose la plus laide du monde), et elle vit que le roi boudait »[1109].

De même les contes *La Princesse Printanière* et *La Belle cheveux d'or* mettent en scène une expansion généralisée de l'enfance qui atteint toutes les strates du récit. Dans le premier, les nombreux présentatifs tels que « voilà » miment le contage et le ton enfantin. La reine rêve des « joujoux »[1110] qu'elle va offrir à sa future fille ; la relation de l'anecdote du roi qui, enfant avait mis « du soufre dans [le] potage »[1111] de Carabosse, le contraint à penser que la fée voudrait se venger sur sa fille ; et les caprices de Printanière qui veut voir absolument l'entrée de Fanfarinet et trépigne tant qu'elle « se prit à pleurer, à pleurer tant et tant, qu'elle en avait les yeux gros comme le poing »[1112], caprices auxquels cède tout son entourage.

Dans *La Belle cheveux d'or*, tout le conte est envahi par le langage enfantin à commencer par le narrateur qui semble s'adresser directement à un enfant lorsqu'il

[1109] BGF 1, p. 286.
[1110] BGF 1, p. 263. Mme d'Aulnoy serait la première utilisatrice du terme non attesté par les dictionnaires de l'époque. Voir à ce sujet Michel Manson, « Madame d'Aulnoy, les contes et le jouet », *Tricentenaire Perrault, op. cit.*, p. 143-156.
[1111] BGF 1, p. 265.
[1112] BGF 1, p. 267.

décrit le refus de la princesse d'accepter les cadeaux envoyés par le roi qui veut l'épouser « car elle était fort sage, et savait bien qu'il ne faut pas que les filles reçoivent rien des garçons »[1113]. Le vocabulaire puéril du commentaire moralisant est régulièrement utilisé pour exposer, évaluer, gloser les personnages et les situations. Les courtisans deviennent ainsi des « méchantes gens »[1114] et Avenant qui cherche la Grotte Ténébreuse trouve enfin le « vilain rocher noir »[1115]. Tout se mélange, luxe et friandises ; on traite les richesses comme des cailloux mais les sucreries sont signe de magnificence et, quand Avenant arrive au château de la princesse, il admire « les diamants entassés comme des pierres, les beaux habits, le bonbon, l'argent, c'étaient des choses merveilleuses »[1116]. Les personnages ont des humeurs changeantes et futiles et sont très émotifs. Ainsi le roi déçu de ne voir la princesse « se prit à pleurer comme un enfant ; on le consolait sans en pouvoir venir à bout. »[1117] Le conte reproduit des effets d'oralité enfantine à tous les niveaux du récit et la généralisation souligne la contamination du narratif par le discursif. On assiste alors à l'enflure d'un particularisme idiolectal qui dépasse le personnage et submerge le récit établissant des passerelles, des échanges, une interaction des discours narration/personnage dans une vaste harmonie hétéroclite.

Comme le montre Christine Noille-Clauzade à propos de la « rhétorique du décrochage dans les pièces liminaires » des contes, la « *respuerascentia* » consiste en « l'éloge de l'esprit d'abaissement – cette capacité de l'adulte à ressaisir en lui son âme d'enfant »[1118] ; à l'œuvre à tous les niveaux textuels, lexicaux, énonciatifs, narratifs, débordant le simple fait lexical anecdotique, cet esprit d'enfance généré par l'abaissement au regard des personnages-enfants, propagé par une narration complaisante, ne peut qu'atteindre le lecteur qui se laisse bercer par les babils et les caprices des protagonistes. Le débordement du phénomène enfantin rend poreuses les frontières entre personnages et narrateur et la confusion généralisée crée une atmosphère puérile qui invite à une lecture à la fois immergeante et participative du plaisir de l'enfance et distanciée par les marques permanentes du jeu qui consiste *à faire*

[1113] BGF 1, p. 175.
[1114] BGF 1, p. 176.
[1115] BGF 1, p. 184.
[1116] BGF 1, p. 179.
[1117] BGF 1, p. 176.
[1118] Christine Noille-Clauzade, « Le pouvoir de la voix : rhétorique de l'énonciation et statut de la fiction dans l'écriture des contes de fée à la fin du XVIIe siècle », *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 49.

l'enfant[1119]. L'incertitude des signes propre au genre qui aime brouiller les codes est un moyen de parer la critique par le dénigrement ostensible du discours puérile tout en affichant un désir et un plaisir des jeux lexicaux pittoresques variés[1120].

[1119] Voir à ce sujet l'analyse de Jean Mainil qui rappelle que « Dans les récits-cadres où la conteuse met non seulement en scène l'énonciation du conte de fées mais aussi sa réception, il n'y a pas un seul enfant. » Jean Mainil, *op. cit*., p. 223.

[1120] Raymonde Robert différencie Perrault des autres conteurs et n'accorde qu'à lui seul « la distance ironique » qui est un des charmes de ses contes, refusant aux conteuses notamment la réflexion sur leur propre production et les cantonnant à une naïveté premier degré, Raymonde Robert, *op. cit*., p. 460. C'est oublier les nombreuses interventions auctoriales dans les autres récits qui satirisent, voire discréditent, personnages et narration. Le jeu de/sur la naïveté, s'il est traité variablement, n'en reste pas moins commun à un grand nombre de contes très divers.

CONCLUSION

A l'image du protocole de distribution de la parole mise en scène au sein des récits-cadres et à l'intérieur des contes, avoir voix au chapitre est essentiel dans un genre où la parole organise les rôles et les destins. De la naissance bien ou mal programmée jusqu'à l'union conclusive, le partage de l'expression guide le partage des fonctions. Qu'elle soit intrinsèquement puissante comme celle des rois ou des fées, ou qu'elle doive être conquise comme celle des faibles (femmes et enfants), la voix du personnage recèle de multiples degrés d'efficience des plus évidents par l'autorité aux plus subtils par l'exploitation du silence. Tout l'enjeu du conte passe nécessairement par l'obtention, la maîtrise ou la manipulation des mots et de leur énonciation qui font l'objet d'un surinvestissement permanent.

Les modalités discursives des personnages de contes se réalisent toujours sous la dépendance d'un conteur/narrateur omnipotent qui ordonne les interventions verbales comme leur formulation. Malgré une uniformisation hégémonique, débordante, dévorante du style discursif galant, des idiolectes seconds, particuliers et variés surgissent et réveillent l'attention du lecteur de loin en loin, évoquant dans une scénographie ostentatoire et parfois incongrue un passé mythique, un peuple de carton-pâte, une enfance recréée qui tentent à leur tour d'investir l'espace du conte. Le langage du personnage, comme ses autres attributs qualifiants, est ainsi une parure ornementale et définitoire qui détermine son rang, sa catégorie, son but et participe du pittoresque imagé de l'écriture merveilleuse.

Par le plaisir de l'abaissement, le lecteur donne son accord pour une parenthèse enchantée, dont il ne peut pas être dupe puisque le texte rappelle sans cesse que ses effets sont artificiels. La co-énonciation suivie proposée par le conte exhibe en effet le partage ludique d'un renouvellement verbal endémique.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

L'énonciation plurielle, (dé)multipliée, foisonnante des contes à la fois en termes de strates discursives et de plurivocité disparate témoigne d'une exubérance verbale étourdissante et paradoxale dans un genre aussi bref et marqué par une tradition orale univoque. La polyphonie mise en œuvre dans les contes, où tout le monde parle ou presque, loin d'offrir une cacophonie incompréhensible, expose une surimpression des voix qui se complètent et se répondent, manifestant une surfictionnalité du littéraire qui joue et se joue de tous les codes à sa disposition : théâtralité, ironie, décrochages, ingérence, discordances, tous les moyens concourent à révéler la fabrique en action d'un genre réflexif dont la matière première est le discours. L'enjeu premier du pouvoir de la parole passe par sa détention et sa transmission réciproque : l'énonciation du conte est une course de relais à départs multiples ou, pour le dire autrement, une orchestration en canon, un kaléidoscope verbal.

L'exubérance hyperbolique du et des langages, dont l'homogénéité affichée est parcourue d'éléments hétéroclites, atteste d'une volonté d'inscrire le verbe et son pouvoir au cœur du récit et du texte. Le conte développe ainsi une frénésie créatrice, recréatrice et récréative de la parole dans une fuite en avant endémique. Tous les discoureurs et au premier rang desquels le narrateur, se complaisent, s'écoutent et s'attardent (voire commentent) leur propre récit, leur propre voix. Quand le conte s'arrête, que la voix du/des narrateurs ne porte plus, son existence s'achève dans le silence. Il y a donc une nécessité constante pour celui qui (s')énonce de (re)prendre la parole pour exister. La fin du conte signe la mort du locuteur : dans la praxis féerique, se taire c'est disparaître de la scène publique, donc quitter la lumière pour un anonymat mortifère.

TROISIEME PARTIE
LE FOISONNEMENT DES FORMES : STRUCTURES MULTIPLES ET COHERENCE PLURIELLE

INTRODUCTION

Le conte de fées s'élabore selon une sérialité extensive qui touche tous les niveaux du texte. L'hyperbole actancielle et narrative produit une multiplicité de personnages et d'intrigues qui se répètent et s'entrecroisent dans un processus auto-génératif et exponentiel. Etablissant des paradigmes familiaux et des ralliements héroïques, rapprochements d'appariements symétriques ou d'antagonismes rivaux, les contes affichent une scène encombrée de nombreux acteurs concurrents qui servent essentiellement à justifier la distinction du protagoniste.

Souvent issue de l'insertion de nouveaux personnages, la prolifération des intrigues allonge et complexifie le déroulement narratif. Proposition miniature du romanesque précieux, la poétique du conte de fées de la fin du XVIIe siècle renouvelle la tradition générique. L'intercalation permanente de nombreux récits secondaires explétifs, qui repoussent indéfiniment les limites du récit, met en évidence une pratique fondée sur une prolixité difficilement contenue.

Nous verrons dans un premier chapitre comment le système des personnages s'édifie sur un foisonnement centré autour de la figure du héros qui est dupliquée, amplifiée et reflétée par tous les autres personnages du conte.

Nous verrons ensuite dans un deuxième chapitre le principe de composition structurelle du conte qui développe le récit en (dé)multipliant les formes et les intrigues, jouant avec le rythme et la temporalité de l'histoire et de la narration et mettant au jour la liberté et les caprices des auteurs.

CHAPITRE 1 : FILIATIONS ET AFFILIATIONS : EFFETS DE MIROIRS

INTRODUCTION

Les protagonistes du récit, figures de proue positives des contes merveilleux, comme leurs versants négatifs, contradicteurs et révélateurs héroïques, participent d'un système narratif, actanciel et symbolique particulièrement organisé. Déterminée par une binarité ordonnée et hiérarchisée, la comptabilité ou la compatibilité du personnel actif répond à des normes schématiques et mathématiques structurelles. Si quelques textes présentent des héros uniques et solitaires, la plupart des contes mettent en scène une foule de personnages qui s'apparentent, s'apparient ou s'excluent selon des critères essentiellement manichéens.

L'hyperbole en jeu autour du protagoniste se révèle à travers un réseau de ressemblances, d'échos, de symétries ou de parallèles au sein de filiations et d'affiliations qui créent des paradigmes homogènes dont le héros est le centre, principe générateur d'une collectivité réflexive autour et en fonction duquel tous les autres personnages gravitent afin d'exposer et d'accréditer son statut exceptionnel qui est dit et redit sous de multiples formes confirmatives ou contrastives. Les diverses configurations et combinaisons de personnages proposent alors une architecture complexe de re/dé/doublement actanciel, tantôt accessoire et décorative, tantôt essentielle au déroulement diégétique, qui démultiplie les possibles narratifs et contribue au foisonnement de la poétique merveilleuse des contes.

Enclos dans un milieu au déterminisme social immuable et aux pratiques rituelles souvent monstrueuses, le héros subit les travers d'une génétique déviante et inique. Victime d'une hiérarchie de l'amour parental, souffre-douleur de fratries dans lesquelles il cherche sa place, le personnage, pour accéder au statut héroïque, doit conquérir son individualisation. Jumeau, doublon, obscur individu d'une famille ou d'une communauté générique indistincte, comment le héros se libère-t-il des lois de

l'atavisme ? Comment conquérir son moi, lorsque le schéma actanciel affilie autoritairement les caractères ? Quêtes de l'individuation et de l'autonomie riment alors avec discrimination et parti-pris, le héros devant dépasser des paradigmes tautologiques pré/circonscrits, et s'acquitter de son destin selon son propre dessein.

Nous analyserons ainsi comment le personnage principal est fréquemment issu de fratries nombreuses qui opposent l'individu au groupe et démultiplient la figure centrale en autant d'anti-héros symboliques nécessaires à la construction narrative et actancielle, puis nous verrons en quoi l'ensemble des personnages est défini par une appartenance contrastive à un réseau atavique mis en scène à travers un jeu d'échos et de résonances sonores, lexicales, psychologiques et narratives, avant de nous attacher à démêler les diverses figures du double générées par le statut héroïque centripète, figures amplifiées et contradictoires, qui participent du foisonnement stylistique d'un genre fondé sur un principe d'amplification poétique tout autant que rhétorique.

1.1. Fratries[1121]

Si la moitié des contes[1122] met en avant un héros singulier, l'autre moitié du corpus introduit des protagonistes issus de fratries plus ou moins nombreuses desquelles ils doivent se détacher pour s'individualiser afin d'investir pleinement leur rôle premier. Le cas de l'enfant unique exhibe en effet un protagoniste initialement élu et offre une lecture simple du texte. Par opposition, le personnage inclus dans un ensemble pluriel doit d'abord et avant tout *sortir du lot* pour incarner sa fonction : c'est la différenciation qui permet et garantit le statut principal[1123]. L'ancrage historique ancestral des contes

---

[1121] Hubert Desmarets souligne que les enjeux fraternels sont « un poncif » littéraire depuis la littérature latine et notamment à travers « les fratries cachées/travesties/malmenées [qui] (s)ont plus qu'ailleurs un lieu commun ». Hubert Desmarets, « Le masque de f(r)er(e) : réflexions sur le poncif de la fraternité cachée dans la paralittérature », *Fratries : Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 423. La fréquence du motif dans les titres ou les incipits des contes de fées amène également Nathalie Prince à relever que « les fratries peuvent constituer une manière d'invariant du conte merveilleux. » Elle dresse une typologie des fratries chez Perrault et Grimm. Voir Nathalie Prince « "Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants […]" ou des fratries dans les contes de fées des Grimm et de Perrault », *Fratries*, *op. cit.*, p. 387-396.

[1122] Voir l'annexe n°8 : fratries.

[1123] Quelques signes distinctifs fréquents :

- préférence parentale, telle Merveilleuse dans *Le Mouton* qui est la seule à être particularisée par un nom propre. Ses sœurs, l'une étant « l'aînée » et l'autre sans aucune évocation, n'existent que pour exalter la personnalité de l'héroïne ;
- moralité à toute épreuve, telles Finette Cendron et Belle-Belle, héroïnes des contes éponymes de Mme d'Aulnoy ;

favorise la prévalence du droit d'aînesse qui conditionne le cadet à se révolter pour gagner son autonomie et amorce les péripéties du récit. Généralement lésé dans la répartition des biens et des fonctions, mais souvent gratifié de plus grandes vertus physiques et morales[1124], l'enfant le plus jeune est celui qui bouscule la tradition sociale et la distribution actancielle en entamant une « renégociation des places et des territoires respectifs »[1125]. Partant, la profusion homogène des frères et sœurs qui tentent de dupliquer, démarquer et sur-enchérir le héros affiche le mode de production hyperbolique actancielle des contes.

L'effectif des frères et sœurs est toujours un multiple de deux ou trois[1126], chiffres typiques et mythiques, permettant d'apparier ou de dissocier des couples symétriques, figures négatives ou ampliatives du héros. Si dans quelques cas, les textes montrent des frères et sœurs aimants, les duos se révèlent être le plus souvent des duels et les trios, d'impossibles ménages à trois. Pour exister, le héros doit alors se distinguer, s'affranchir, voire affronter les autres membres du foyer, agrégat collectif et anonyme qui semble annihiler toute velléité d'émancipation. L'autonomie recherchée dans la fratrie est corrélée à l'autonomie vis-à-vis des parents : le Petit Poucet est ainsi le seul capable de se détacher de l'emprise parentale et peut même s'y substituer, alors que ses frères restent dépendants des choix qui sont faits par d'autres (père, frère ou ogre). Le cercle familial uni et unitaire fait corps et système : les fratries sont fréquemment évoquées dans une totalité vague qui agit comme un seul individu. La fratrie en apparence isomorphe du *Petit Poucet* est matérialisée selon les différents points de vue comme un groupe d'« enfants »[1127], de « garçons »[1128] ou de « frères »[1129]. Dans ce dernier cas, les frères forment une entité distincte du héros, par laquelle il est

---

- exception physique, à l'instar de Constantine dans *Le Sauvage* de Mme de Murat.

[1124] Dans une analyse des *exempla* médiévaux, Didier Lett définit cette présentation traditionnelle du cadet pourvu de qualités supérieures par rapport à son aîné par une « loi de l'inversion » présente dès les récits bibliques et fréquemment développée dans les récits exemplaires du Moyen Age. Voir Didier Lett, « Genre et rang dans la fratrie dans les *exempla* de la fin du Moyen Age (XIIIe-XVe siècle) », *Fratries*, *op. cit.*, p. 151-159.

[1125] Selon l'expression d'Odile Bourguignon. Voir Odile Bourguignon et coll., *Le Fraternel*, Paris, Dunod, 1999, p. 8.

[1126] A une exception près : *Le Petit Poucet* de Perrault dont la fratrie comporte sept enfants ; quelques rares contes ne donnent pas de précisions sur le nombre total d'enfants. Ces chiffres sont tous des nombres premiers, uniquement divisibles par un ou eux-mêmes, renvoyant à l'unicité du groupe, indivision impossible à réduire. Le nombre est donc une totalité collective unie ou une collection d'unités disparates qui s'opposent parce qu'elles ne peuvent s'assembler correctement : la séparation de l'un entraîne la scission et la dispersion de l'ensemble du groupe.

[1127] 22 occurrences du terme (point de vue des parents, de l'ogresse ou du narrateur).

[1128] 6 occurrences du terme (point de vue du narrateur).

[1129] 12 occurrences du terme (point de vue du narrateur).

accompagné et à laquelle il est comparé. Perrault met d'ailleurs en évidence l'efficacité pratique du stratagème narratif accumulatif : avec grivoiserie, il évoque la capacité de procréation prolifique de la mère qui « allait vite en besogne, et n'en faisait pas moins que deux à la fois »[1130]. L'effet de nombre créé par la kyrielle d'enfants (les sept frères, mais aussi les sept sœurs ogresses qui permettent de réaliser un pendant symétrique) augmente l'évidente oppression subie par le protagoniste, noyé dans la masse familiale et actancielle. La surabondance d'opposants potentiels[1131] écrase d'emblée le héros donné comme faible et permet *a posteriori* d'exalter sa réussite. L'ambition héroïque est alors de renverser le rapport de force initial, exposé au désavantage du dernier-né, en un nouvel (dés)équilibre par la force de ses actions compensatrices. Les six frères du protagoniste sont par conséquent autant d'anti-héros, antagonistes passifs, indissociables du point de vue fonctionnel et, bien que l'aîné soit dénommé, donc *a priori* différencié, ils n'existent qu'en collectif[1132]. L'aîné et le cadet appartiennent en effet à des catégories stratégiques[1133] : l'aîné représente la filiation élue, l'héritage et la postérité assurée ; c'est d'ailleurs le fils préféré par la mère, celui qui lui ressemble et pour lequel elle montre un peu d'affection. Le cadet, quant à lui, est nécessairement et génériquement l'enfant rejeté, celui qui doit se battre pour subsister et partant ac/conquérir son autonomie héroïque. Sa revanche[1134] sur son (ou ses) aîné(s) est ainsi le moteur et l'enjeu dramatique du récit, de son éviction primitive à son apogée conclusive. L'individuation de Pierrot n'est qu'un paramètre supplémentaire de l'ostracisme opéré envers le Petit Poucet. Elément surnuméraire (impair d'une série d'enfants nés deux par deux), source du déséquilibre comptable, dernier né d'une grande lignée à nourrir, enfant chétif presque débile, déficitaire de la tendresse et de

---

[1130] BGF 4, p. 241.

[1131] Contrairement à la thèse proposée pour *Le Petit Poucet* de Perrault par Nathalie Prince qui pose que « la fratrie proprement dite reste […] assez anecdotique » et que « les relations horizontales ne sont pas plus que cela mises en scène. », nous défendons l'idée que la dramatisation du conte et la mise en scène du héros n'est pas seulement ou supérieurement établie dans une relation verticale : l'abandon des parents ne pousse pas la *fratrie* « à accomplir un défi », c'est uniquement l'initiative et l'action du Petit Poucet qui détermine le mouvement du récit, ses frères restant passifs et sont même une charge supplémentaire pour le héros. On ne peut donc se contenter d'affirmer que « Une fois que l'on a dit que le Petit Poucet sauve par trois fois ses frères, on a résumé l'essentiel de l'enjeu lié à la fratrie », *Fratries, op. cit.*, p. 392.

[1132] Ils ne se déplacent par exemple qu'en groupe et suivent aveuglément les instructions de leurs parents ou du Petit Poucet.

[1133] Voir à ce sujet la transposition au féminin de « la hiérarchie de âges » et la beauté de la cadette comme « compensation […] d'un déficit de prestige social par rapport à l'aînesse ». Voir Philippe Haugeard, « Beauté, sagesse et rang de naissance : la représentation des sœurs dans la littérature narrative du XIIe et du début du XIIe siècle », *Fratries, op. cit.*, p. 143.

[1134] Comme le souligne Wladimir Troubetzkoy : « sa supériorité conquise n'est que son infériorité retournée. » Voir Wladimir Troubetzkoy *La Figure du double*, Paris, Didier Erudition, 1995, p. 8.

l'intérêt maternel, le cadet supporte dans le rapport quantitatif inégal le poids d'une fatalité injuste. L'accumulation et la superposition de difficultés primaires offrent un cadre liminaire particulièrement scénographié des conditions d'émergence du héros et de sa réussite future.

En revanche, dans *Le Dauphin*, seul le fils rejeté par les souverains est dénommé, alors qu'il est fait mention de plusieurs enfants aimés. La laideur d'Alidor le distingue des beaux enfants, qui, bien que préférés, n'ont aucune utilité avérée et dont la quantité et les qualités ne sont pas même précisées. C'est encore la différence initiale au sein de la fratrie puis l'éviction parentale consécutive qui légitime la prépondérance du personnage.

De façon plus circonstanciée, mais dans une perspective similaire de discordance groupe/héros, Mlle Lhéritier, au seuil de *Marmoisan*, rapporte la descendance du comte de Solac, veuf et père de six enfants, cinq filles et un garçon, dont deux jumeaux. La description successive des trois premières filles au tempérament négatif, l'exclusion empressée de la cadette dans un couvent par un père qui ne « connaissait pas son humeur »[1135], et le net partage féminin/masculin laisseraient présager un héroïsme viril, comme le confirme le titre éponyme et l'insistance du texte sur l'aspect « unique »[1136] du fils. Cependant, le protagoniste est assez rapidement écarté du récit : surpris à grimper à une échelle de corde pour s'introduire dans la chambre d'une dame, il est tué par le mari trompé. L'énumération des défauts des quatre premiers enfants du comte de Solac et le micro-récit éliminatoire du protagoniste désigné ne sont qu'un artifice dilatoire et contrastif permettant d'exacerber les qualités morales de Léonore, sœur jumelle de Marmoisan et véritable héroïne. L'inutilité diégétique patente des trois premières sœurs, comme la gémellité adversative offre des moyens voyants d'antinomie hyperbolique. La disparité de traitement entre la cohorte fraternelle et le héros fait ressortir les qualités et défauts de chaque entité et permet de déceler le personnage plébiscité. Les autres membres de la fratrie sont en effet des doubles dévalués du héros qui ne peuvent prétendre à ce statut en raison de déficiences morales ou physiques.

L'évocation de frères et sœurs offre donc des pistes héroïques potentielles qui visent parfois à désorienter le lecteur. De la titrologie déroutante[1137] aux actions

[1135] BGF 2, p. 47.
[1136] BGF 2, p. 44.
[1137] Mme de Murat par exemple semble annoncer avec *Anguillette*, *Le prince des Feuilles*, *Le Turbot* et *Le Sauvage* le nom des héros désignés et affichés par un titre programmatique ; or la véritable domination

distrayantes développées à l'ouverture du récit, le texte égare la lecture par des informations superflues sur des personnages empruntant aux principes héroïques. Le conte épuise alors tous les possibles narratifs en proposant des figures altérées du protagoniste s'essayant à la fonction principale. De leur absence primitive à leur rejet dans l'ombre[1138], les figures fraternelles exposées et consommées en préambule sont autant de contre-points valorisants, qui révèlent leur incapacité à *être* le héros et partant définissent en creux ce que *doit être* le héros.

Ainsi, afin d'aider leur père, les deux aînées de *Belle-Belle ou le chevalier Fortuné* tentent de se faire passer pour un homme afin de le remplacer sur le champ de bataille. Elles échouent rapidement face à l'acuité d'une fée déguisée en bergère qui dévoile leur féminité. Seule la cadette, Belle-Belle, réutilisant le même procédé, triomphe dans cette première épreuve par le secours qu'elle prodigue à la fausse bergère qui la récompense en lui donnant un cheval aux pouvoirs magiques. La répétition des mêmes erreurs divise la fratrie en deux catégories morales et fait ressortir la supériorité vertueuse de la cadette sur ses sœurs. Dans *La Chatte blanche*, trois frères sont envoyés en mission par leur père pour les éprouver. L'engagement du roi qui fait miroiter aux enfants la prétention à la succession, ouvre des potentialités nouvelles aux deux plus jeunes et offre au récit une multitude d'itinéraires probables. La triplication des aventures est précocement avortée, puisque le narrateur précise aussitôt qu'il ne s'« attache qu'à celle du cadet »[1139]. Le texte promet et soumet des alternatives qu'il écarte ici sommairement créant des effets d'annonce inopérants sur le plan narratif mais qui renforcent l'exposition laudative du réel protagoniste. Mme de Murat dans *Le Sauvage* propose une mise en scène particulièrement avilissante pour les sœurs de l'héroïne. La reine donne tout d'abord naissance à trois filles très laides, présentées comme des « magottes » et des « monstres »[1140]. Leur disgrâce entraîne des mariages onéreux (le roi doit notamment se défaire de trois îles pour assurer leur dot) avec des chevaliers aussi repoussants qu'elles. Cet épisode introductif marque la déchéance du roi qui doit se retirer à la campagne avec un train de vie réduit par les efforts consentis

---

diégétique (présence, réalisation des actions, dénouement euphorique) est tenue par d'autres protagonistes, laissant à la plupart de ces personnages éponymes le simple rôle d'adjuvant.

[1138] Les contes présentant un enfant unique posent d'emblée la question de l'individualité héroïque puisque la mort des aînés (*La Princesse Printanière*, *Le Nain jaune*, *Le Pigeon et la Colombe* de Mme d'Aulnoy ; *La Robe de sincérité* de Mlle Lhéritier) ou le choix d'une lignée restreinte (quelques exemples de héros sans fratrie chez Mme d'Aulnoy : *Gracieuse et Percinet*, *La Belle aux cheveux d'or*, *Le Prince Lutin*, *La Bonne Petite Souris*) présuppose et affirme catégoriquement l'élection du descendant singulier.

[1139] BGF 1, p. 756.

[1140] BGF 2, p. 281.

pour établir ses filles, ainsi que son renoncement à toute autre progéniture. L'indigence conséquente du couple royal est alors la cause de la fuite de la quatrième fille, qui née belle, aurait pu prétendre à meilleur parti, mais qui, sans ressources, est destinée à rapporter une compensation à la famille. Loin d'être simplement accessoire, cette première intrigue resserrée offre un point d'origine à la destinée de Constantine. Ce sont en effet l'infortune et les dommages de la fratrie aînée qui sont les déclencheurs de l'action héroïque, réparatrice du méfait échu. A chaque fois, le conte semble (s')engager dans des voies apparemment sans issue qui augurent et démultiplient le parcours héroïque avec de faux-héros déceptifs, pâles reflets d'une figure embellie par la comparaison, mais initiateurs des rebondissements.

La quotité fraternelle est un apport diégétique important dans la production poétique puisque le comportement approbateur ou contradicteur des frères et sœurs suscite actions et réactions en chaîne afin d'établir ou de rétablir le statut héroïque principal[1141]. Ainsi, dans *Anguillette*, Plousine, la plus jeune des filles du roi, reçoit la beauté exceptionnelle de la déesse de la jeunesse, Hébé. Ce don génère instantanément la haine de ses sœurs dont le nombre n'est pas précisé, mais qui sont toutes réunies et associées dans l'hostilité et la rivalité face à la cadette qui est alors seule contre le groupe. Tentant de se prémunir contre leur ressentiment, Plousine, par ses nouveaux dons, permet à l'aînée des sœurs de réaliser un mariage fastueux et procure une immense richesse à son père, assurant par là même l'avenir des benjamines. Cependant, l'arrivée du prince Atimir à la cour met en concurrence la princesse et une de ses sœurs, Ilérie, seule à être également individualisée par la dénomination. L'inconstance du prince, qui se promet à l'une puis à l'autre, exacerbe et complexifie alors le triangle amoureux qui se fait et se défait au cours de diverses confrontations et voyages, jusqu'au dénouement funeste qui voit la mort du couple illégitime. Le mauvais choix du prince, qui n'a pas su discerner et préférer l'héroïne qui lui était génériquement prédestinée, a renforcé la rivalité des sœurs et a provoqué l'ensemble de l'itinéraire diégétique et généré une fin irrégulière, mais concordant avec le parcours dévié.

Les récits n'opèrent pas toujours de différenciation et d'élection dans les fratries mais alignent des protagonistes égaux qui convergent en parallèle vers une fin heureuse. Dans *Le Père et ses quatre fils*, Mondor envoie ses enfants en mission pour

[1141] La présence de frères et sœurs évoqués à l'ouverture du récit revêt inévitablement une fonction dramatique, comme le souligne Nathalie Prince : « ces fratries comme situation initiale » introduisent par leur déséquilibre initial l'élément déclencheur du récit. Voir Nathalie Prince, *Fratries*, *op. cit.*., p. 390.

éprouver leur valeur et implicitement désigner son successeur. Ils réussissent tous quatre à ramener la princesse enlevée, mais échouent également à la séduire car elle s'était déjà promise à un autre. La conclusion du conte correspond donc à une issue traditionnelle (mariage des amants), mais offre une version superficielle de la sélection héroïque, simple diversion allongée et débordante (puisqu'elle occupe l'essentiel du récit) que sont les péripéties annexes des quatre frères. De façon plus conventionnelle, *L'île de la Magnificence* expose le trajet héroïque de deux fratries, trois frères et trois sœurs recueillis par une reine. Les personnages s'apparient dès leur enfance et composent trois couples héroïques équivalents. Partis sur les routes pour racheter leur faute, ils rencontrent trois autres couples en détresse qu'ils réunissent grâce au succès de leurs aventures. Ce n'est pas moins de sept unions[1142] qui sont célébrées lors de l'épilogue du conte. La prolixité des personnages comme leur désir d'assortiment favorise la multiplication des scènes et péripéties que le narrateur rapporte alternativement, ménageant intérêt et suspense dans un plaisir de la profusion diégétique.

Le recours à des fratries adversatives contribue essentiellement au développement de l'intrigue et au retardement de la réussite héroïque. Les naissances nombreuses rendent certainement compte d'une réalité traditionnelle et contemporaine mais permettent surtout d'établir des parallèles et de favoriser des compétitions internes. La rivalité générée par l'effet de quantité parfois exagéré des frères et sœurs, opposée à l'individualité héroïque, déclenche et détermine une agressivité liée à la nécessité de se singulariser dans un groupe confus qui conduit à la mort symbolique – et parfois avérée – des frères et sœurs du protagoniste. Le schéma actanciel prolifique participe donc de la construction générique expansive en offrant pour chaque personnage secondaire un possible narratif qu'il développe ou passe simplement en revue avant de révéler l'histoire du héros, intrigue principale du conte.

A l'image des dédoublements fratricides, la surenchère filiale contribue au schéma actanciel redondant et démonstratif par des jeux de rapprochements ou d'antithèses héréditaires.

[1142] Un couple totalement adventice (la princesse Féverole et le prince Petit-Pois) apparaît lors de la rencontre avec Verdelet pour apporter une information et se joint sans autre forme de procès au périple héroïque. Sans prendre aucune autre part au reste de l'action, oubliés par le narrateur, ils réapparaissent lors du dénouement pour célébrer leur union.

1.2. Atavismes

La chaîne familiale verticale opère des échos et des concordances qui créent des réseaux de qualités ou de tares génétiques. Le trait dominant (bonté, méchanceté, laideur ou beauté…) des personnages stéréotypés de conte est couramment reproduit par leurs enfants. L'hérédité permet ainsi d'appuyer des ressemblances et de créer des associations *sui generis* ou des affinités caractérielles (la marâtre privilégiant invariablement sa propre fille au dépend de la demi-sœur, la belle-fille rejetée et vilipendée), la transmission des gènes étant particulièrement sélective et discriminante (bons contre méchants). Les signes les plus évidents permettent les associations les plus simples (selon l'aphorisme populaire « Qui se ressemble s'assemble »), comme les constructions actancielles les plus complexes (filiations celées, contrariées ou refusées). Les préférences parentales s'établissent en premier lieu à partir de similitudes physiques ou morales et rejaillissent sur le déroulement de l'intrigue qu'elles investissent par un partage (pré)déterminant. La distribution manichéenne dédouble et multiplie alors les personnages en une généalogie paradigmatique redondante, où chaque individualité semble insuffisante et ne peut prendre toute sa valeur que dans la répétition et le renouvellement de caractères préétablis. La physiognomonie[1143] et le *kalos kagathos* notamment à l'œuvre dans les textes organisent des regroupements tautologiques qui désignent et valident héros et opposants dans une répétition lancinante de marqueurs définitoires[1144]. La grille de lecture imposée d'emblée par la catégorisation actancielle prédéfinie est développée, réitérée, ressassée sur l'ensemble de la lignée, caractérisant un procédé de composition spéculaire prolifique.

Dans un lignage essentiellement féminin, la mère et la grand-mère du petit chaperon rouge sont deux figures maternelles réflexives « folle[s] » de leur enfant. La

---

[1143] Dès l'Antiquité des auteurs grecs cherchent à établir des rapports entre les expressions du visage et les sentiments, l'humeur ou le caractère. Voir à ce sujet : Polémos de Laodicée, *De Physiognomonia* (IIe siècle av. J.-C.) ; Adamantios le Sophiste, *Physiognomonica* (IVe siècle av. J.-C.) ; Jérôme Cardan, *De metoposcopia* (1558, 1re éd., 1658, trad. *La Métoposcopie*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990) ; René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, Le Gras, 1649 ; Charles le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, De Lorme et Paris, Picart, 1698 ; Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente* (1775-1778, 4 vol., traduction : *Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, Paris, Depélafoi, 1820) ; *La physiognomonie : problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, textes réunis par C. Bouton, V. Laurand et L. Raïd, Paris, Kimé, 2005. Sur l'importance du phénomène au XVIIe siècle, voir Jacqueline Plantié, *op. cit.*, p. 145-180.

[1144] La sélection naturelle mais surtout familiale opérée entre les générations définit une sorte d'eugénisme qui limite les alliances au cercle familial élargi et enferme les protagonistes dans un cercle (vicieux ou vertueux selon l'appartenance manichéenne prédéfinie) duquel il n'est pas permis de sortir.

marraine de *Cendrillon* et la bonne vieille des *Fées* agissent comme substitut social et magique de la mère disparue, protectrice de leur fille maltraitée.

Dans les contes qui les mettent en scène[1145], les beaux-pères et belles-mères qui occupent le rôle des géniteurs sont pour la plupart des doublets négatifs des parents disparus. La marâtre agressive est un substitut dégradé de la mère aimante, censée compenser l'absence de la défunte. Les caractéristiques des ascendants se retrouvent invariablement chez les enfants qui subissent alors la jalousie et la haine des nouveaux venus dans la famille, leurs natures et leurs attributs antithétiques exacerbant les antagonismes. Le héros victime de cette construction doit donc (r)établir un nouvel ordre, créer une harmonie positive brisant la fatalité génétique. La répétition dans l'organisation actancielle revêt ainsi une fonction dramatique qui met en œuvre l'intrigue. La représentation des caractères est liée à celle des actions comme le prône Aristote : « Le plus important de ces éléments est l'agencement des faits en système. […] et le but visé est une action, non une qualité. […] De plus, sans action il ne saurait y avoir tragédie, tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères. »[1146] Le personnage est donc un outil textuel qui contribue à porter l'action, à la représenter.

L'atavisme est à la fois le moyen de reconnaissance et l'emblème de l'appartenance des membres à un milieu, une engeance. Les habitus parentaux sont nécessairement reproduits par les enfants vivant dans le même microcosme[1147]. C'est la fréquentation des mêmes qui crée le retour du même et propose des séries filiales semblant produire de façon automatique des générations de semblables. Les filles de

---

[1145] C'est-à-dire ceux fondés sur un schéma actanciel traditionnel, comme les contes de Perrault ou Mme d'Aulnoy, alors que les textes des autres conteurs, qui relèvent davantage de la nouvelle galante, simplifient l'arbre généalogique des personnages, les laissant entre soi lors de la disparition d'un parent et refusant toute nouvelle alliance *bourgeoise*. Sur l'ensemble du corpus, seuls cinq contes présentent une marâtre agressive (Mme d'Aulnoy : *Gracieuse et Percinet*, *L'Oiseau bleu*, Perrault : *Cendrillon*, Mlle Lhéritier : *Les Enchantements de l'éloquence*, Mlle de La Force : *Tourbillon*), quelques autres s'en approchent avec l'existence d'une femme qui prend un rôle équivalent à la belle-mère chez Mme de Murat (*Le Parfait Amour* : une fée cherche à faire épouser sa fille au fils de son frère ; *L'Heureuse Peine* : une fée, ancienne maîtresse délaissée par le roi, poursuit de son inimitié la fille de celui-ci pour se venger), le Chevalier de Mailly (*Blanche Belle* : une vieille reine est rancunière envers l'époux de Blanche Belle qui avait d'abord envisagé d'épouser sa fille). A l'inverse, ce sont les enfants qui cherchent à nuire à un demi-frère comme dans *La Princesse Carpillon* de Mme d'Aulnoy, ou quittent le royaume pour ne pas avoir à épouser la fille de la deuxième femme, *ersatz* maternel, comme dans *La Supercherie malheureuse* du Chevalier de Mailly.

[1146] Aristote, *Poétique*, Seuil, Paris, traduction Dupont-Roc et Lallot, chapitre 6, p. 55, l. 15-18, 23-24.

[1147] Comme le soulignent en effet Jacques Goimard et Roland Stragliati : « nous construisons notre identité en nous identifiant, en reflétant de notre mieux les normes qui s'imposent à nous à travers les individus qui nous entourent. Petit à petit, nous devenons semblables à ce que l'on attend de nous ; et naturellement nous sommes environnés de semblables, de gens qui extérieurement ont un air de famille et intérieurement se font écho. » Voir Jacques Goimard et Roland Stragliati, « Le thème du double », *La Figure du double*, *op. cit*., p. 27.

l'ogre du *Petit Poucet* « mangeaient de la chair fraîche comme leur père »[1148]. Le héros difforme du *Rameau d'or* refuse de se marier pour éviter de « perpétuer la race des magots »[1149]. La duplication des caractères détermine la classification et l'enfermement des personnages dans un rôle narratif. Dans *Les Fées*, la concordance physique mère-fille est fortement marquée par la syntaxe : « l'aînée lui ressemblait si fort et d'humeur et de visage, que qui la voyait, voyait la mère »[1150]. La polysyndète doublée d'un chiasme impose la réflexivité totale entre les apparences de la mère et de la fille. L'affection maternelle découle alors de l'assimilation identitaire : « comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette »[1151]. Le parallélisme permet de souligner l'attraction des homologues qui rejettent ce qui leur est étranger : l'équivalence des deux femmes, au-delà du legs génétique, est une affirmation du dédoublement du personnage. La mère ne peut aimer que ce qui lui ressemble, ce qu'elle est elle-même. La fille est le miroir de la mère qui, dans une auto-affection égoïste, se plaît à se regarder indéfiniment. Elles présentent le même caractère agressif, de telle sorte « qu'on ne pouvait vivre avec elles »[1152] ; elles apparaissent ainsi comme deux images gémellaires, unies par une relation réciproque ou plutôt un faux dialogue que le narcissisme condamne à la répétition, se singeant l'une l'autre, ne pouvant avoir ni ouverture extérieure, ni même de véritable autonomie. La « brutale » ne se contente pas de refuser d'acquiescer à la demande de la belle dame. Elle retourne l'injonction vers l'interlocutrice « Est-ce que je suis ici venue […] pour vous donner à boire ? »[1153] et reprend ses propos de manière antiphrastique « justement, j'ai apporté un flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame »[1154]. Autant de formules en écho où l'ironie exprime la prétention à l'autonomie mais où la redite signifie l'impossibilité d'une parole personnelle. C'est d'ailleurs sur le même mode que répond le don de la fée, vouant l'aînée à se condamner elle-même au mutisme, tant sont insupportables la parole vipérine ou la bave de crapaud qu'elle crache. L'exclamation qu'elle renvoie une

[1148] BGF 4, p. 246.
[1149] BGF 1, p. 302.
[1150] BGF 4, p. 219.
[1151] BGF 4, p. 219.
[1152] BGF 4, p. 219.
[1153] BGF 4, p. 220.
[1154] BGF 4, p. 220.

dernière fois à son double maternel[1155] « Hé bien, ma fille ! – Hé bien, ma mère ! »[1156] rappelle encore l'enfermement spéculaire qui l'empêche de s'ouvrir au langage individuel libérateur que la fin du conte souligne de façon particulièrement tragique et cynique. Puisque la parole de l'aînée n'exprime plus que sa propre image, elle devient un insupportable reflet pour sa mère qui la chasse pour ne plus la voir et l'entendre ; en obligeant son double à s'exiler, elle signe l'arrêt de mort de la jeune fille et comme Echo s'effaçant de la surface de la terre, elle disparaît « au coin d'un bois »[1157].

De même, dans *Cendrillon*, la marâtre « avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses. Le mari avait de son côté une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple ; elle tenait cela de sa mère, qui était la meilleure personne du monde »[1158]. La question de la préférence parentale est centrale chez Perrault qui met essentiellement en scène des beaux-parents adversaires qui, en s'associant avec le ou les autres enfants, menacent le héros[1159]. Notons pour preuve le dénouement de *La Belle au bois dormant* pour le moins ambigu : l'ogresse vient de se précipiter dans la cuve destinée à sa bru, et le conteur d'enchaîner : « Le roi ne laissa pas d'en être fâché, elle était sa mère, mais il s'en consola bientôt avec sa belle femme et ses enfants »[1160]. Ce rappel *in extremis* du lien de parenté entre l'ogresse et le prince augure assez mal, semble-t-il, de la suite. Comment un fils d'ogresse peut-il *se consoler* avec sa femme et ses enfants ? L'équivoque est cultivée à dessein ; le texte s'arrête sur une interrogation. La mère était tenaillée par ses envies de « manger de la chair

---

[1155] *Le Nain jaune* de Mme d'Aulnoy propose une mise en scène assez proche lorsque la fée du Désert vient empêcher le mariage de la princesse, promise d'abord par sa mère puis par elle-même au Nain jaune dans les mêmes circonstances. A l'arrivée de la fée, les deux femmes se rejettent la responsabilité :
« Ah ! princesse, dit la reine en pleurant, qu'est-ce que j'apprends ? Qu'avez-vous promis ?
- Ah ! ma mère, répliqua douloureusement Toute Belle, qu'avez-vous promis vous-même? », BGF 1, p. 552.
La répétition du verbe « promettre » révélateur de leur faute (elles ont toutes deux oublié l'offrande à la fée en échange de l'oracle et ont dû engager la main de la princesse pour réparer leur manquement. L'échange verbal réduplicatif permet très artificiellement de rétablir l'équilibre informatif (il se cantonne à cette simple répétition sans apporter d'explication sur l'origine de la connaissance de la promesse de la reine par sa fille, que le lecteur connaît déjà, mais qui reste obscur pour les autres personnages, laissant une incohérence narrative) et de conclure de façon brutale cette première double intrigue. L'intérêt semble donc davantage dans l'effet misogyne de l'accusation réciproque et de l'intertextualité complice et conventionnelle de la formule que dans la rigueur de la construction poétique.
[1156] BGF 4, p. 220.
[1157] BGF 4, p. 221.
[1158] BGF 4, p. 223.
[1159] Voir à ce sujet notre étude sur la monstruosité parentale à l'œuvre dans les *Contes* de Perrault : « Monstre et monstruosité dans les contes de fées littéraires du XVIIème siècle », *La littérature et ses monstres. Approches littéraires et artistiques*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 207-224.
[1160] BGF 4, p. 197.

fraîche »[1161] ; la véritable nature du fils ne va-t-elle pas se réveiller bientôt ? Certes, le roi son père était « bonhomme »[1162], mais sait-on jamais ? Dans les contes, les prédispositions héréditaires semblent en effet inéluctables.

Les lignées héroïques sont majoritairement dérivées d'ascendants royaux homogènes. Le cercle familial est en effet uniquement composé de fratries souveraines originelles desquelles sont issues les mariages princiers seconds. Les héros sont donc voués par parenté à s'unir à des cousins de même souche pour reproduire à leur tour des caractères élitistes similaires. C'est ainsi grâce à un « air de famille » que le prince de *L'Oranger et l'abeille* peut reconnaître sa cousine dans la « sauvage » [1163] qu'il découvre au pays des ogres et conclure le mariage pour lequel ils étaient prédestinés par leurs parents. *Le Parfait Amour* de Mme de Murat rend expressément compte des liens privilégiés et des modalités d'élection opérées au sein des familles permettant le mariage agréé par le conte. La fée Danamo élimine son frère pour s'emparer de son royaume et promettre son neveu à sa propre fille, aussi laide que sa mère est méchante. Cependant la prédestination héroïque fait s'apparier le fils de son frère Parcin-Parcinet à Irolite, une autre cousine, fille de la sœur décédée de Danamo. Bien qu'appartenant à une même lignée globale, le couple champion est celui qui démarque et perpétue les mêmes caractères de *kalokagathie* intra et inter générationnels. La mauvaise cousine et sa mère sont alors disqualifiées car elles ne relèvent pas des mêmes critères distinctifs. L'endogamie à l'œuvre dans les contes scénographie un monde orthocentré où les héros sont issus des mêmes cercles, voire des mêmes familles qui se reproduisent entre elles pour mieux se dupliquer et se conserver.

Quand le récit montre des relations discordantes où d'emblée parents et enfants ne partagent pas les mêmes caractères, il s'agit de filiations abusives qui permettent de faire surgir le héros par une révélation finale explicative et réparatrice. L'inclusion du protagoniste dans un univers hétérogène crée des situations et des associations incongrues qui définissent et réitèrent les signes classifiants du statut héroïque par un contraste excluant. L'extraction du milieu originel transitoire conduit le personnage sur les chemins de sa destinée, à la recherche (pratiquement toujours implicite) de sa véritable naissance et, par conséquent, de son avenir. Huit contes proposent ainsi une intrigue suspensive au dénouement épiphanique éclairant : *Fortunée*, *Ricdin-Ricdon*,

[1161] BGF 4, p. 194.
[1162] BGF 4, p. 193.
[1163] BGF 1, p. 344.

L'Oiseau de vérité, *Fortunio*, *La Princesse Carpillon*, *La Bonne femme*, *Le Prodige d'amour* et *Agatie, princesse des Scythes*, où les protagonistes découvrent à la faveur du hasard, (arrivée impromptue et opportune de parents qui identifient une tache de naissance, révélation féerique, voix céleste, animal parlant), qu'ils sont issus de nobles lignées, légitimant *a posteriori* leur héritage et leur union. Le mariage conclusif est alors autorisé, car correctement assorti sur le principe d'un accord parfait entre conjoints de parentés identiques et identitaires multiples (familiale, sociale, morale, physique). Les filiations enferment donc les personnages dans des schémas figés qui les conduisent à accomplir et incarner un destin défini par une hiérarchie spéculaire. Tels les protagonistes d'une tragédie apaisée, ils endossent un rôle qui les mène irrémédiablement vers une fin *a priori* programmée.

Certains personnages tentent cependant de dévier et déjouer la finalité de leur héritage en refusant des conditions préétablies. Un seul texte présente une filiation incohérente : dans *Plus Belle que Fée*, Phraates, le fils de la méchante fée Nabote, met ses pouvoirs au service de sa bien-aimée et de la compagne de captivité de celle-ci, toutes deux victimes de la haine de sa mère. Alors qu'elle était présentée à l'ouverture du récit comme la puissante reine des fées, Nabote se soumet sans résistance lors du dénouement à l'autorité d'une fée venue rétablir le bien et proclamer le mariage des amants. Ce *deus ex machina* permet d'offrir un épilogue heureux, en appariant deux couples aux prédispositions harmonieuses et en rejetant dans l'oubli l'ascendance néfaste, élément contradicteur et cristallisateur nécessaire de la destinée héroïque.

Cette exception à part, ce sont singulièrement des parents qui refusent de transmettre une tradition familiale généralement nuisible à leur progéniture et souhaitent rompre cette réduplication automatique des marqueurs ataviques. La mère de Peine Perdue, héroïne du conte éponyme de Mme de Murat, prévenue de la malchance de sa fille, essaie vainement de la prémunir et de soutenir ses actions, mais échoue à l'empêcher d'aimer. Elle ne peut finalement que lui apporter un peu de réconfort en la conduisant dans un lieu éloigné des désordres de l'amour, après les péripéties d'usage et la conclusion anormalement négative. Connaissant d'emblée l'impossibilité de détourner le cours de son infortune, la fée nomme sa fille en fonction de sa propension au malheur, sorte d'avertissement-étendard, annonciateur de l'inéluctabilité du sort.

Enfin, dans *Le Sauvage*, l'hétérogénéité entre l'exceptionnelle beauté des parents et la très grande laideur de leurs trois premières filles met en avant un conflit apparent

dans la transmission des caractères définitionnels héroïques. Pour annoncer la quatrième grossesse de la reine, le narrateur glisse subrepticement « il arriva je ne sais comment que Corianthe se trouva grosse »[1164], laissant entendre son ignorance du procédé reproductif. La pointe ironique vise évidemment davantage à émettre des doutes sur la paternité de ce dernier enfant, très différent physiquement des trois premiers, que sur la méconnaissance de la biologie humaine du narrateur. Les trois filles sont ensuite mariées très vite à trois hommes aussi laids et écartées du royaume comme du récit. Lors du dénouement, afin de ne pas gâcher la splendeur de l'union de leur sœur cadette, les sœurs et beaux-frères sont temporairement embellis par une fée pour réduire l'hétéromorphie fraternelle et maintenir l'harmonie générale de la situation où seuls des représentants concordants de beauté prodigieuse sont admis à paraître simultanément. La dissemblance au sein de la fratrie et de la lignée est source d'exclusion générique, la stylistique actancielle du conte n'admettant traditionnellement pas le disparate[1165].

Les réseaux ataviques permettent donc de créer et renforcer des paradigmes manichéens de personnages reliés par des traits définitoires qui les classent et les opposent en chaînes familiales. La projection redondante et tautologique de signes emblématiques (dé)multiplie les mêmes figures schématiques centrées autour du héros qui concentre tous les critères sélectifs. La reproduction des espèces des bons et méchants dans une sorte de spirale perpétuelle contribue à la stéréotypisation du genre merveilleux. La répétition générationnelle s'étend également à l'ensemble des acteurs des contes qui relaient les indicateurs manichéens et forment des associations amplifiées qui participent du foisonnement généralisé.

1.3. Duplicata et contraires

Le dualisme[1166] majoritairement à l'œuvre dans les contes et qui propose au héros des contradicteurs primaires au sein des fratries est prolongé tout au long du récit

---

[1164] BGF 3, p. 282.

[1165] Nous verrons plus loin dans l'analyse qu'une certaine propension à la description de la laideur et l'insertion de personnages incongrus viennent parfois remettre en cause l'apparente harmonie étalée à grands frais par nombre d'auteurs.

[1166] Wladimir Troubetzkoy rappelle que « L'homme se pense dans son origine, comme dans la genèse de la vie en société, comme double : les héros fondateurs vont toujours par deux, qu'ils soient jumeaux ou simples frères et sœurs (Castor et Pollux, Apollon et Artémis). Ils entrent nécessairement en conflit (Amphion et Zéthos, Esaü et Jacob, Remus et Romulus, Caïn et Abel, Etéocle et Polynice) car l'humanité se pense comme bâtie sur le jumeau ou le frère mort ou neutralisé : *je* suis ce que *l'autre* n'est

par un jeu de doubles et faux-doubles qui aident, contrecarrent, accompagnent ou rejoignent le protagoniste. Le héros se double et se dédouble ainsi en de multiples formes, du jumeau rival à l'objet réflexif, en passant par sa *moitié*, *alter ego* qui lui est prédestiné et dans laquelle il se (re)trouve. Les liens familiaux originels et les associations contractées ultérieurement pendant les différentes aventures offrent un reflet rassurant ou déformant du personnage central, figure alors omniprésente du récit.

1.3.1. Pratiques sérielles

Les liens et appariements filiaux excèdent la simple imitation parentale et établissent des combinaisons ou divisions familiales élargies. Les préférences et principes héréditaires reproduits entre parents et enfants sont étendus aux autres membres de la famille comme aux divers adjuvants et opposants du récit, ce qui augmente et complexifie encore le partage manichéen et la construction diégétique. Le système tentaculaire de duplication envahit alors tout le dispositif actanciel et compose des séries de doubles ou triples attachés au héros, les inscrivant dans des paradigmes architectoniques qui mettent en résonnance leurs traits distinctifs[1167].

Le *Petit Poucet* est un exemple caractéristique des combinaisons de parallèles et d'antagonismes. Nous avons vu que le schéma actanciel présente un héros cadet discordant par rapport à ses aînés, six faux-héros indissociables du point de vue fonctionnel. Bien qu'ils ne soient pas des adversaires réellement hostiles, les frères du Petit Poucet lui sont hétérogènes dans la mesure où le benjamin est l'enfant rejeté, le moins aimé de la descendance, révélant *a contrario* la préférence des parents, qui sépare et compare une fratrie dysphorique. Les deux couples de parents prolongent et accentuent les différences fraternelles en une concurrence souvent échoïque. L'ogre est ainsi une image hypertrophiée et cauchemardesque du père. Le bûcheron décide de perdre ses enfants dans la forêt, sachant qu'ils mourront de faim ou seront tués par les loups. L'ogre cherche à les égorger par deux fois pour les manger (et passe à l'acte,

---

pas, ou n'est plus, l'humanité est par différence, est la différence par rapport à ce qu'elle a choisi de ne pas être. » Voir Wladimir Troubetzkoy, *La figure du double*, *op. cit*., p. 8.

[1167] Comme le souligne Yves Pélicier : « L'analyse de la notion de double n'est pas dissociable d'une courte réflexion sur la *mathema*. Compter, c'est exprimer à l'aide d'un nombre, combien d'objets sont contenus dans une collection. D'une certaine façon, c'est renouer à l'unité que suggère une vision naïve du monde : au-delà de un, le chiffre est signe de séparation, de distinction et, sans doute, il peut annoncer le conflit et la division ou prédire l'alliance, le produit et la fécondité. » Voir Yves Pélicier, « La problématique du double », *La figure du double*, *op. cit*., p. 126.

même s'il y a méprise sur l'objet). Ces deux hommes s'inscrivent dans la lignée du mythe de Cronos, parricide dévorant ses enfants de peur d'être détrôné par eux. Par ailleurs l'ogre, sa femme et leurs sept filles, sont des doublets fantasmatiques et négatifs de la famille du bûcheron, cependant mis en scène dans une famille aimante et unie, sans distinction et restriction entre les enfants au contraire des humains ; le père éprouve même plus d'attachement envers ses enfants lorsqu'il se récrie face à l'infanticide qu'il croyait ne pas commettre alors que le bûcheron n'hésite pas à les abandonner à plusieurs reprises en espérant bien arriver à ses fins[1168]. Enfin le *modus vivendi* de chacune des familles concorde par une série de ressemblances et d'oppositions symétriques. Le bûcheron et sa femme, menacés de famine, expulsent les enfants du domicile pour les sacrifier ; ils sont accueillis dans la maison de l'ogre, puis doivent la fuir pour *raison alimentaire*. Pendant leur absence, la mère achète trop de viande pour elle et son mari ; l'ogresse apprête abondance de viande pour son mari. Au retour des enfants, la mère les envoie se coucher ; le père projette à nouveau de laisser dévorer ses enfants par les loups pendant que le Petit Poucet est caché sous l'escabeau. L'ogresse nourrit et couche les enfants ; l'ogre projette de tuer et de manger les enfants ; ce que le Petit Poucet avait prévu. Les sept filles bien nourries portant des couronnes sont égorgées, car prises pour les sept garçons affamés portant des bonnets. Le Petit Poucet devient lui-même un substitut paternel auprès de ses frères : il remplace des parents défaillants incapables d'assurer la subsistance de leur progéniture. Il se montre plus raisonnable et efficace en ce qu'il a la capacité de gérer correctement la pénurie (bien que la seconde tentative échoue) alors que la mère après avoir perçu les dix écus que leur devait le seigneur du village « acheta trois fois plus de viande qu'il n'en fallait pour le souper de deux personnes »[1169], et que le père, face à leur nouvelle indigence, envisage encore la perte de ses enfants. L'inconséquence des parents qui dilapident leurs biens et ne trouvent d'autres solutions que la mort de leurs enfants, opposée à la rigueur et à la réflexion du Petit Poucet renverse les rôles prédéfinis et propose trois versions/visions paternelles qui font émerger par contraste une définition en creux du rôle de père. L'intégralité du conte est donc régie par une structuration étourdissante de symétries et parallèles binaires, dichotomiques et réfléchis qui mettent en évidence un jeu d'échos symboliques et de va-et-vient ambivalent entre les personnages.

[1168] Perrault prolonge ainsi les dédoublements dans une mise en scène aberrante de l'amour paternel porté par le monstre et réfuté par l'humain. L'inversion, le renversement des rôles est alors total.
[1169] BGF 4, p. 242.

Si le héros solitaire croise bien évidemment sur son chemin des adjuvants sériés par deux ou trois[1170], les principes d'organisation doubles ou triples qui ouvrent les contes et introduisent la figure héroïque s'étendent par contamination expansive à de nombreux autres composants du texte. Tous les récits organisés par une dualité ou une triplicité intrinsèque première (principalement concurrence fraternelle originelle) sont ainsi parcourus par un réseau de dédoublements qui entent toutes les strates actancielles. La récurrence des adjectifs numéraux cardinaux « deux » et « trois » comptabilise avec insistance les associations de personnages (duos, trios ou duels) et les dépasse pour gagner la plupart des éléments se rapportant aux protagonistes.

Dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* de Mme d'Aulnoy, les deux fratries (fratrie originelle : trois sœurs ; fratrie secondaire : leurs enfants, deux frères et une sœur) sont systématiquement présentés de façon collective : les trois filles sont mentionnées sept fois et les deux sœurs opposées à la cadette trois fois[1171]. Les enfants de deux des trois sœurs agencent une nouvelle fratrie (un garçon pour l'une, deux garçons et une fille pour la seconde). Les deux frères sont introduits onze fois ensemble, puis les trois garçons, étant élevés dans l'ignorance de leur naissance et pensant être apparentés, sont évoqués treize fois en tant que « frères »[1172], « cavaliers »[1173] ou « princes »[1174]. L'expression « le troisième prince »[1175] présente à deux reprises souligne encore l'unicité de la catégorie. Les chiens qui sont substitués aux enfants sont énumérés selon les mêmes configurations : pour les deux garçons, « deux chiens » une seule fois[1176], puis pour les trois enfants, neuf références aux trois chiens sous diverses appellations[1177]. L'importante fréquence d'apparition de ces groupes affiche une uniformité et une ostensible indivision nécessaires à la constitution d'une solidarité

[1170] Merveilleuse possède deux animaux de compagnie (le doguin Tintin et la guenon Grabugeon) et une servante (la mauresse Patipata) qui ne la quittent pas, la Chatte blanche se confie à ses animaux Perroquet et Toutou, Belle-Belle est aidée des sept doués (sept hommes aux capacités décuplées qui lui permettent de réaliser les épreuves), Fortunio aide trois animaux (un lion, un aigle et une fourmi) qui lui offrent le pouvoir de se transformer en retour, les princes Esprit et Mémoire rencontrent un rossignol et un lion qui les guident dans leur mission ; les opposants se présentent également en série : Cléonice est tourmentée par trois fées : Serpente, L'Envieuse et La Rancune, Sans Parangon doit quant à lui déjouer les pièges que lui tendent les deux suivantes et le courrier de la fée Ligourde (Fièvre, Goutte et Mauvaise Nouvelle).

[1171] Il est intéressant de noter que la disjonction de la fratrie des sœurs en deux clans à partir de leur mariage entraîne l'alliance de l'aînée avec sa belle-mère contre les deux cadettes, créant une nouvelle symétrie binaire.

[1172] BGF 1, p. 920 et 938.

[1173] BGF 1, p. 943.

[1174] BGF 1, p. 906, 909, 911, 917, 919, 923, 938 (2 occurrences), 940, 943.

[1175] BGF 1, p. 936.

[1176] BGF 1, p. 903.

[1177] BGF 1, « trois doguines bêtes », « trois chiennes de bêtes » et « trois enfants de chiens » p. 904, « trois chiens » p. 905 (2 occurrences), 916, 940, 941, « trois doguins » p. 944.

fraternelle comme aux affinités électives, sources des rebondissements diégétiques. Cependant l'émergence d'autres objets textuels (dates, distances, concepts, personnages) selon le même mode numérique (binaire ou ternaire) exhibe le débordement généré par la multiplicité héroïque. C'est ainsi que les distances se mesurent par paire (« deux lieues »)[1178], les personnages du livre de l'héroïne sont spéculairement « deux jeunes amants »[1179], les animaux rencontrés par le prince Chéri travaillent pour lui en « deux longues files », il lui faut « deux […] plumes » pour se boucher les oreilles, et seulement « deux traits » [1180] de l'eau qui danse l'embellisse davantage ; la pomme qui chante pour avoir de l'esprit et l'eau qui danse pour être belle sont les « deux raisons »[1181] qui ont motivé Belle-Etoile à les posséder ; les durées se dénombrent quant à elles par trois (« trois heures »[1182], « trois jours »[1183], « trois mois »[1184]), comme les quantités (« trois fois plus »[1185]), les objets magiques (les « trois têtes »[1186] du dragon, « trois plumes »[1187], « trois trésors », « trois raretés » [1188]) et les fréquences (« deux fois »[1189]). Une lecture superficielle du texte fait déjà résonner auditivement ces éléments entre eux. Le relevé microscopique met au jour le lacis des binarités et ternarités littérales et oratoires.

Chaque nouvelle information chiffrée rappelle et confirme le processus d'élaboration générique fondé sur la multiplicité hyperbolique et le retour des mêmes motifs structuraux. Il est donc nécessaire que l'héroïne du *Mouton*, cadette d'une fratrie de trois sœurs, soit aidée dans son parcours initiatique par trois serviteurs et compagnons (une mauresse, une guenuche et un chien) qui se sacrifient à tour de rôle pour sa réussite et rencontre un mouton qui se languit depuis « trois ans » dans son état prisonnier alors qu'il a été condamné à cinq ans de transformation animalière. La première accentuation sur la quantité des sœurs et leurs attributs respectifs signale d'emblée l'inclination du texte merveilleux. La première page du conte comporte cinq mentions du chiffre « trois » dont une redondance explétive : « Les trois princesses

[1178] BGF 1, p. 916.
[1179] BGF 1, p. 908.
[1180] BGF 1, p. 925.
[1181] BGF 1, p. 941.
[1182] BGF 1, p. 904.
[1183] BGF 1, p. 907.
[1184] BGF 1, p. 914.
[1185] BGF 1, p. 918.
[1186] BGF 1, p. 930 et 931.
[1187] BGF 1, p. 938.
[1188] BGF 1, p. 941.
[1189] BGF 1, p. 906.

s'étaient fait faire trois robes de satin »[1190]. La précision donnée comme apparemment essentielle et pourtant évidente est renforcée par le détail des couleurs des robes et des accessoires précieux qui se prolonge sur plusieurs lignes par des syntagmes triplés et parallèles[1191]. L'héroïne draine à sa suite une cascade de références trilogiques qui font écho à sa situation de troisième née et partant suscitent la duplication inévitable des épreuves. Le texte réitère et répercute sur tous ses composants, en une réduplication systémique, son principe générateur offrant une vision kaléidoscopique de la matrice initiale.

Autre exemple dans *Le Petit Poucet*, les sept frères (dont le plus jeune a sept ans), fils du bûcheron, font pendant aux sept sœurs, filles de l'ogre qui possède des bottes de sept lieues. Le chiffre « sept » est rapporté treize fois sur les neuf pages du conte[1192]. La répétition est définitoire, car elle est l'unité de représentation et fait système. La fréquence entérine le nombre qui catégorise et identifie l'élément reconnu ensuite par ce même chiffre. Le syntagme numéral fait sens et circonscrit l'entité à sa quantité. Les sœurs n'existent dans l'espace textuel qu'en groupe de sept, c'est également en groupe qu'elles deviennent le substitut des sept frères et leur adjuvant involontaire, sacrifiées à la place des petits garçons. Unité plurielle indissociable, les sept filles sont un tout propre, double dégradé des sept pseudo-héros. Les bottes de l'ogre n'ont quant à elles d'existence que par la distance qui les qualifie et les définit et sont principalement mentionnées avec le syntagme complémentaire (quatre fois sur les sept occurrences, la mention simple restant dans la proximité immédiate de la version étendue). L'objet devient magique par la récurrence même qui lexicalise le groupe nominal étendu.

Dans *Les Fées*, la binarité au centre du conte est fortement expressive en ce qu'elle appuie tous les motifs du récit. Les deux filles qui s'opposent parfaitement, à l'image de leurs parents, accomplissent deux fois la même action et subissent un sort symétriquement inverse. Le chiffre « deux » repris huit fois marque les principaux composants du texte : personnages, actions, discours. Les anaphores décrivant la sanction de la fée insistent encore sur les antagonismes par une répétition parallèle des produits de la bouche des deux jeunes filles : « deux roses, deux perles, et deux gros

[1190] BGF 1, p. 407.
[1191] « Les trois princesses s'étaient fait faire trois robes de satin, l'une verte, l'autre bleue, et la dernière blanche ; leurs pierreries revenaient aux robes, la verte avait des émeraudes, la bleue des turquoises, la blanche des diamants », BGF 1, p. 407.
[1192] Trois fois pour les petits garçons, cinq fois pour les petites filles et quatre fois pour les lieues.

diamants » sont les premiers bénéfices de la bonté de la cadette alors que « deux vipères, et deux crapauds » [1193] sont les effets punitifs de la grossièreté de l'aînée. La récurrence du chiffre « deux » s'ingère dans tous les constituants du conte et exhibe une dualité apodictique du manichéisme structurel, où les deux sœurs incarnent les versants contrastifs du Bien et du Mal (tout comme la fée aux deux apparences antithétiques à l'origine du titre pluriel).

La reprise automatique des nombres dans les contes est donc démonstrative et définitoire en ce qu'elle valide, sanctionne et fige un motif. Incantatoire, elle participe de l'oralité ludique des formulettes enfantines héritées du conte populaire et réinvesties méthodiquement par un réseau d'échos sonores, lexicaux et sémantiques.

La binarité au cœur des récits est sous-tendue par une dualité intrinsèque au héros qui concentre tous les antagonismes et accords incarnés par le reste du personnel merveilleux. Elément fédérateur du conte, le héros assume ou subit l'attractivité de sa fonction par une démultiplication de son image projetée autour de lui.

1.3.2. Le héros et son double : amis et ennemis[1194]

Les personnages qui relèvent d'une nature conforme à l'héroïsme (noblesse de rang et de sang) et rencontrés au cours de son périple assument un sort comparable à celui du protagoniste, généralement conclu en même temps, lors d'un dénouement harmonieux et pluriel. Lorsqu'il n'est pas une menace directe à la félicité héroïque, le personnage analogique est en effet promis à un destin euphorique assimilé et corrélé à celui du protagoniste. Il permet au héros de rayonner davantage par une représentation légèrement inférieure et de second plan qui lui laisse le devant de la scène libre, et participe de son éclat épiphanique en ajoutant une réussite collective au triomphe

[1193] BGF 4, p. 220.

[1194] Comme le souligne Yves Pélicier : « Le symbolisme du nombre deux est […] exemplaire et se retrouve dans toutes les cultures. On le voit à la fréquence avec laquelle les arrière-plans de la réalité sont décryptés en supposant l'existence de couples antagonistes. Les images visuelles sont spécialement nombreuses : lumière et ténèbres, blanc et noir, visible et invisible. […] D'autres sont des abstractions ou des représentations semi-abstraites, toutes engagées, encore qu'elles soient dans les phénomènes qui les ont suggérées : le bien et le mal, Dieu et le Diable, l'esprit et le corps, la discorde et l'amour, le créateur et la créature, l'étendue et la substance, etc. Ces couples ont ainsi tendance à organiser la vision du monde selon les modalités du conflit ou de l'alliance féconde. Ils suscitent les cosmogonies, les théogonies, les éthiques où le dualisme domine, au moins dans un premier temps. » Voir Yves Pélicier, « La problématique du double », art. cit., p. 128. Raymonde Robert fait de la répartition manichéenne des personnages, et notamment du couple héroïque, et des marqueurs de la redondance dans l'architecture actantielle un critère de définition et de reconnaissance du conte de fées, *op. cit*., p. 42-44.

individuel et en témoignant de sa consécration. La projection réflexive du succès héroïque sur son entourage lui offre en retour une confirmation actancielle définitive[1195]. En effet plus la prospérité du héros irradie et contamine son milieu, plus son statut semble (r)assuré.

Dans *Plus Belle que Fée*, l'héroïne découvre à la faveur du hasard qu'elle est en captivité avec une autre princesse également enlevée par Nabote. Après avoir réalisé chacune et en parallèle différentes épreuves impossibles, assistées et protégées par Phraates, les deux jeunes filles sont réunies *in fine* à leurs amants par un double mariage conclusif. L'héroïne reconnaît opportunément son frère prêt à périr sur le bûcher avec Désirs. Alors que le conte présentait à son ouverture Plus Belle que Fée comme la seule enfant remarquable du couple royal et restreignait à l'indéfinition la fratrie aînée, l'apparition d'un frère à la même beauté unique crée une péripétie et un effet de surprise supplémentaires tout en procurant un retournement de situation providentiel à fins d'achèvement générique et de parachèvement paradigmatique parfait. La complétude mutuelle des couples met en avant une tautologie du splendide et de l'admirable incarnée par des êtres nécessairement prédestinés par leur appartenance familiale et sociale.

L'Ile de la magnificence, *Le Turbot*[1196], *La Tyrannie des fées détruite*, *Les Chevaliers errants*[1197], *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri*[1198], *Le Prince Guérini*, *La Supercherie malheureuse*[1199], *Plus Belle que Fée* et *La Bonne Femme*[1200] proposent ainsi plusieurs mariages ou unions ultimes qui couronnent des parcours équivalents de caractères homogènes. Les personnages sont alors rassemblés dans une mise en scène extravagante de *recognitio*, d'aveu, de contrition, de gratification, de bénédiction et de gratitude quasi simultanées qui valident tout ensemble, sommairement et *a posteriori*, l'intrigue et les interactions des personnages.

[1195] Le héros est donc défini comme parfait parce qu'il n'est pas imparfait et qu'il s'oppose à d'autres qui l'imitent mais ne sont pas parfaits. Yves Pélicier souligne que « L'être simple n'existe pas en tant que pure unité. Il est dénonciation de son contraire, négation de lui-même, ce qui entraîne "la douleur du négatif" ». Il rappelle que « cette arithmosophie dont Allendy nous suggère qu'elle est principe d'une différenciation, permettant à la personnalité de s'affirmer en s'opposant […] [à l'image de l'] « intuition ancienne que Fichte systématisera en en faisant la théorie de la science : le moi pose primitivement son être ; le moi oppose au moi un non-moi absolu ; le moi et le non-moi se limitent réciproquement. Affirmation, négation et limitation sont les étapes indispensables pour parvenir à un jugement. » Voir Yves Pélicier, *ibid*., p. 128.
[1196] Mme de Murat.
[1197] Mme d'Auneuil.
[1198] Mme d'Aulnoy.
[1199] Chevalier de Mailly.
[1200] Mlle de La Force.

Semblablement, les opposants au héros le démarquent et se démarquent entre eux, offrant des versions négatives du modèle héroïque. La structure des contes est en effet majoritairement fondée sur la mise en place liminaire de couples antagonistes dont la réduction à l'unicité est le moteur et le but du développement narratif.

Autour du héros gravitent des personnages oppositifs qui contrecarrent ses velléités et s'apparentent selon des critères définitionnels symétriques de correspondances néfastes. Les pères de Trognon et Torticoli sont ainsi les doublets d'une même figure paternelle autoritaire et d'un pouvoir royal intransigeant et borné. Le récit s'inscrit dans le système féodal qui confère tout pouvoir au père, au beau-père ou à tout homme sur une femme : « le roi votre père doit être votre maître, et je le suis devenu depuis qu'il vous a mise entre mes mains »[1201] affirme le roi Brun. Le beau-père de Trognon se substitue à son géniteur et reprend la fonction et l'autorité qu'il exerçait sur elle, reproduisant le même schéma injonctif envers elle qu'envers son fils, source de conflit et déclencheur des premières péripéties.

Les premières lignes du *Parfait Amour* pastichent et déclinent sur un mode négatif le portrait héroïque initial traditionnel. Le personnage offert au seuil du récit est potentiellement le protagoniste élu car dénommé et détaillé au lieu essentiel de l'ouverture du conte, sur lequel l'intrigue doit se nouer. Cependant la laideur d'Azire est incompatible avec la beauté de corps et d'esprit du prince qui est peint aux lignes suivantes. La discorde affichée du couple augure l'impossibilité actancielle pour Azire d'endosser la fonction héroïque. Version dépréciée d'Irolite, elle ne peut que tenter de séduire infructueusement le prince. La description liminaire a donc pour but de dérouter le lecteur qui doit attendre quelques pages avant de découvrir celle qui va s'apparier et s'accorder selon sa beauté et sa morale au prince Parcin-Parcinet. Le choix du héros est donc intrinsèquement contenu dans sa présentation et dans sa concordance théorique prédéfinie.

Alors que l'intrigue sommaire et linéaire de *L'Ile inaccessible* présentait un roi charmé par le portrait d'une princesse et résolu d'aller la demander en mariage, apparaît de façon totalement factice un « roi voisin et jaloux de toutes les prospérités du grand roi »[1202] qui entreprend de le suivre sur les mers pour conquérir la princesse de l'île inaccessible. Les deux souverains voguent de conserve vers la princesse et sont aidés chacun par une fée bien ou malfaisante en un dédoublement absolument opposé.

[1201] BGF 1, p. 311.
[1202] BGF 4, p. 605.

Cependant l'épisode est vite expédié et le méchant roi, contraint par une armée de monstres marins, voit sa flotte détruite et son propre bateau déporté vers ses Etats, tandis que le grand roi poursuit sa route et épouse logiquement la princesse avant de la ramener dans son royaume. Il n'est ensuite plus fait aucune mention du second roi qui a simplement fourni une silhouette fantoche et inefficiente pour incarner le double maléfique du héros et faire ressortir par contraste ses qualités. L'arbitraire et la stérilité de la péripétie à peine digressive ajoutée pour introduire le personnage antithétique souligne l'artificialité du traitement binaire engagé pour glorifier le héros. La systématisation du dualisme hyperbolique manichéen comme principe actanciel structurant finit par tourner à vide et n'offrir qu'une architecture vidée de sens, voire de style.

La démultiplication du protagoniste dans des doubles agressifs et déficients permet donc de lire et d'appréhender en négatif la figure héroïque. L'opposition radicale des personnages construite en symétrie fait valoir et émerger le héros qui doit se voir et être vu comme différent de l'autre pour se définir et exister. La dissemblance est un miroir déformant qui montre ce que ne peut absolument être le héros : laid, mauvais, nuisible. Distincts, les personnages sont évidemment opposés mais ils sont surtout complémentaires. Inscrits dans une relation dialogique et interdépendante, ils sont indissociables : l'un est nécessaire à l'autre pour exister et se construire, comme pour construire la narration. L'ostentation caractérielle et caractéristique hyperbolique est ainsi une nécessité pour le conte qui doit signaler et exhiber ses critères génériquement simplistes.

1.3.3. Le héros et son double (*bis*) : unions héroïques

Si la plupart des contes présentent des héros aux concordances traditionnelles, physiques, morales et sociales, quelques rares textes proposent une orchestration méthodique de tous les marqueurs actanciels et narratifs du couple héroïque afin de motiver leur combinaison harmonieuse. Les héros (pré)destinés l'un à l'autre sont amenés à vivre au cours du récit des situations analogues, des épreuves similaires dans une temporalité parallèle avant de se retrouver *in fine* lors d'une alliance en parfaite

symbiose[1203]. La séparation continuelle ou sporadique des amants[1204] devient le principe générateur du récit et offre une « vision stéréoscopique »[1205] des événements. Leur physionomie similaire comme leur parcours synchrone s'énoncent adéquatement et conjointement tout au long du récit en une projection récurrente et anticipée de leurs points communs et de leur (ré)union ultime unificatrice, sorte de gémellité fantasmée. Le héros se re/trouve en effet dans un autre lui-même, *alter ego* dans et avec qui il se (con)fond parce qu'il lui correspond intégralement. Comme le remarque Yves Pélicier, « Le mariage avec le double serait alors une réunification »[1206], le rassemblement d'une entité dédoublée en deux parts égales.

Seulement deux contes de Mme d'Aulnoy, *L'Oranger et l'abeille* et *Le Rameau d'or*, alignent strictement le cheminement des protagonistes ; *La Chatte blanche* de Mme d'Aulnoy, *Vert et Bleu* de Mlle de La Force et les deux *Riquet à la houppe*, suggèrent quant à eux des configurations plus implicites où les personnages doivent trouver leur antagoniste ou complémentaire accompli pour s'appairer.

Dans *L'Oranger et l'abeille*, des cousins germains qui s'ignorent abordent une région perdue, après avoir subi un naufrage semblable qui les a conduits au même endroit. Naturellement, dès leur rencontre les deux personnages se sentent mutuellement attirés par des signes de reconnaissance et c'est grâce à « un certain air de famille, de certains traits, et particulièrement des mouvements de tendresse dans son âme »[1207] que le prince fraîchement échoué identifie sa cousine. Les diverses notations du texte sur les qualités esthétiques et spirituelles de la jeune fille, incohérentes avec son milieu d'adoption, escomptent et consacrent son statut héroïque auprès du lecteur et du prince. La mise en scène de la réciprocité identitaire et identique des deux protagonistes se lit

---

[1203] On peut alors parler de « double symbiotique. Quand la vie de l'un dépend de celle de l'autre », selon la terminologie proposée par Yves Pélicier dans « La problématique du double », art. cit., p. 130. Les personnages sont intimement liés et l'avenir de chacun dépend simultanément de celui de l'*alter ego*, puisqu'il doit être en stricte concordance physique, sociale, morale.

[1204] Procédé dramatique récurrent, déjà dans les romans baroques, comme le souligne Guiomar Hautcoeur dans « De l'harmonie à la scission : la fraternité amoureuse dans le roman (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Fratries*, *op. cit.*, p. 173. Voir également Georges Molinié, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse - Le Mirail, 1982.

[1205] Pour reprendre l'expression de Mathieu René Sanvée dans « Gémellité : la singularité d'un destin », *Fratries*, *op. cit.*, p. 475. Le récit des aventures parallèles des protagonistes offre en effet un renouvellement dans la construction narrative par amplification en relatant alternativement des péripéties similaires ou complémentaires pour lesquelles le narrateur intervient fréquemment en soulignant l'artifice littéraire de sa médiation et du procédé poétique engagé. Le dédoublement héroïque est ainsi relayé par un système énonciatif voyant qui souligne les parcours quasi identiques, tendus vers une même fin : la réunification conclusive.

[1206] Yves Pélicier, *ibid.*, p. 134.

[1207] BGF 1, p. 344.

sur plusieurs niveaux narratifs. Leur dénomination commune (Aimée et Aimé), leur appartenance familiale et sociale (héritiers de royaumes voisins et parents) ainsi que la réalisation des mêmes péripéties (différées ou simultanées) participent d'une construction générale du héros en réduplication qui ne s'accorde qu'avec son homologue.

Mme d'Aulnoy systématise le procédé dans *Le Rameau d'or* autour des personnages Trognon et Torticoli, qui, malgré un esprit brillant, sont tous deux prisonniers d'un physique ingrat. Les protagonistes endurent successivement des épreuves analogues et réalisent une progression commune de la laideur à la beauté couronnée par une union épiphanique réhabilitante. C'est ainsi que les personnages, tels les deux faces d'une médaille, se retrouvent en une entité globale unique (le couple héroïque) qu'apporte l'hymen final, conclusion de leurs péripéties évaluatrices. La réciprocité des sentiments et des situations réduit l'altérité pour ne proposer qu'un seul et même caractère exceptionnel démontré et démultiplié tout au long du récit.

Principe générateur de tous les contes mettant en scène un duo héroïque, la recherche d'un partenaire équivalent offre quelques particularités dans *Vert et Bleu* et *Riquet à la houppe*. C'est paradoxalement de la contrariété des personnages que peut jaillir la complémentarité harmonieuse. Dans *Vert et Bleu*, Mlle de La Force semble avoir des difficultés à conjuguer les critères électifs du statut héroïque et la prophétie d'ouverture du récit qui doit faire unir la princesse à celui qui lui sera entièrement opposé. Les personnages possèdent en effet les mêmes attributs distinctifs de noblesse, de beauté et d'esprit qui définissent tout héros. Le texte souligne même que « Tout était égal dans ces deux personnes, et n'y voyant rien d'opposé, ils ne comprenaient pas qu'ils ne fussent point destinés l'un pour l'autre, puisqu'ils s'aimaient déjà avec tant de passion. »[1208] Après les rebondissements et atermoiements d'usage, le récit n'a aucune solution pour confondre l'oracle et différencier radicalement ce qu'il a minutieusement rapproché. La clef de l'énigme parvient finalement aux deux héros par l'entremise de la fée protectrice de la princesse qui apprend la réponse non par ses propres dons, mais grâce à des fourmis qui dessinent un aphorisme éclairant. L'élucidation s'avère quelque peu artificielle et spécieuse en ce qu'elle justifie l'opposition des personnages par leur nom qui renvoient à des couleurs que le peuple se refuse prosaïquement d'assortir. L'incompatibilité affichée ne tient d'ailleurs pas longtemps, puisque les couleurs de

[1208] BGF 2, p. 380.

l'onomastique sont largement concrétisées par les tenues de noces du couple dont le texte vante l'exceptionnelle beauté. Ce sont ainsi des vêtements « dont la singularité n'a jamais eu de pareille » et « si beaux […] qu'on ne se lassait point de les admirer. »[1209] Ce qui est acceptable pour conclure aisément le dénouement ne l'est donc plus lorsqu'il s'agit de répondre aux exigences de symétries génériques. La conteuse se satisfait de contradictions internes afin de tenir ses engagements merveilleux.

Dans les deux *Riquet à la houppe* le schéma de réduplication héroïque est originellement contredit par la laideur d'un des personnages et la bêtise de l'autre. Le couple élu n'offre en effet jamais un assortiment totalement déséquilibré, même les unions morganatiques sont compensées par la beauté exceptionnelle et la grandeur d'âme du protagoniste socialement défavorisé. Le cas singulier de personnages lésés physiquement ou intellectuellement est ainsi au centre de la construction diégétique dont le but est la réparation de l'injustice et la confirmation du statut. Les deux versions diffèrent dans leur traitement multiple du double mais se rejoignent dans la complémentarité des contraires.

Perrault propose un système duel concentré sur la naissance des protagonistes. La gémellité mise en avant et présentant deux sœurs antinomiques, l'une belle et bête, l'autre laide mais spirituelle, propose deux possibles actanciels pour incarner l'héroïne. Le rang dans la fratrie, traditionnellement distingué dans les contes, et la promotion des qualités morales et mondaines dirigent spontanément la lecture vers la cadette. Cependant, c'est la faculté de transmettre la beauté à l'être aimé qui fait préférer l'aînée. La rencontre et l'accord de Riquet avec la belle princesse matérialise la deuxième mise en scène des contraires. La dualité et les critères électifs héroïques se disséminent sur tous les actants qui prennent chacun en charge une partie des qualités nécessaires à la fonction. C'est de la réunion des porteurs complémentaires que se réalise l'achèvement des personnages. Le conte décompose initialement les attributs fondamentaux héroïques pour mieux en exhiber l'interdépendance obligatoire. La complétude naît de la reproduction des caractères des personnages qui sont génériquement liés par leur identité. La cadette n'ayant aucun moyen de trouver son double supplétif est ainsi totalement oubliée dans la suite du récit. Simple faire-valoir contrastif de sa sœur, et bien qu'elle dispose de certaines qualités essentielles, elle ne peut accéder au statut héroïque, restant l'unique membre d'un couple impossible. C'est parce qu'elle n'a

[1209] BGF 2, p. 386.

aucune figure pour se dupliquer qu'elle est écartée d'un dénouement potentiellement discordant.

Le conte de Catherine Bernard propose simplement la correspondance entre une princesse belle et bête et un prince laid et spirituel qui peut rendre intelligente celle qu'il épousera. Cependant la réciprocité étant imparfaite (la princesse ne peut rendre Riquet beau), l'héroïne s'éprend d'un amant lui-même incomplet : beau mais socialement inférieur. Les trois personnages ne trouvent définitivement pas leur conjoint idéal : la princesse redeviendra bête si elle laisse Riquet et perdra son amant, elle refuse de voir le gnome avec les yeux de l'amour pour l'embellir et Riquet n'accède pas à la beauté. Le dénouement est alors déceptif sur le plan héroïque puisqu'il ne propose qu'une solution par défaut : Riquet transforme l'amant en un autre lui-même, sa femme, qui ne fait alors plus la différence entre les deux hommes, est condamnée à vivre avec deux monstres. L'échec du procédé de réduplication entraîne l'impossibilité d'une concordance intégrale entre les personnages, qui, privés d'une issue harmonieuse, sont contraints au malheur.

Mme d'Aulnoy détourne le procédé d'élection héroïque dans *Serpentin vert* en présentant la naissance de deux sœurs : l'une mal douée par la fée Magotine vexée de n'avoir pas été invitée et l'autre parée de toutes les qualités par les autres fées conviées au baptême. La dénomination caractérisante appropriée à chacune (Laideronnette et Bellotte) oriente logiquement la lecture vers une héroïne traditionnellement belle. Cependant, rapidement mariée et oubliée, l'héroïne *légitime* disparaît du récit au profit de sa sœur laide dont on suit les péripéties en longueur. Victime de sa curiosité à l'image de Psyché, elle se marie avec un prince aussi hideux qu'elle mais dont l'esprit l'a séduite. Après de nouvelles épreuves, elle obtient de l'eau de la Fontaine de Discrétion qu'elle boit et dont elle s'enduit le visage pour devenir belle. Une fois transformée, la fée Protectrice la renomme pour être en concordance avec sa nouvelle apparence. L'enchantement du prince étant arrivé à son terme, la nouvelle reine Discrète part chercher son mari aux Enfers et ils se retrouvent tous les deux en harmonie physique, le prince ayant recouvré également sa beauté première. La totalité du récit a donc procédé à la restauration ou à l'instauration du statut héroïque normalisé par l'inversion des figures initialement attendues et la double conquête mutuelle des amants.

L'adéquation héroïque scénographiée dans les contes de fées impose donc une exactitude dans la ressemblance des personnages destinés à s'unir, condition *sine qua non* de réussite actancielle. La quête du double nécessaire, promu et promis par sa conformité régulière suscite des rebondissements diégétiques, moteurs de l'intrigue. C'est ainsi que *La Chatte blanche* et *Le Prince Marcassin* de Mme d'Aulnoy comme *Le Roi Porc* de Mme de Murat soumettent plusieurs alternatives avant de désigner le personnage topique approprié. L'héroïne éponyme de Mme d'Aulnoy doit en effet épouser un prince qui ressemble parfaitement à son premier époux tué par des fées. Le prince parti en mission sur l'ordre de son père, et tombé amoureux de la princesse métamorphosée, résout à la fois la demande paternelle et le sort de la Chatte Blanche en ce qu'il a les « mêmes traits, mêmes airs, même son de voix »[1210] que le premier amant de la princesse. Dans *Le Prince Marcassin* et *Le Roi Porc* les deux princes nés cochons à cause de fées capricieuses doivent, selon le même schéma narratif, épouser deux femmes avant de trouver celle qui leur correspondra. Les deux premiers mariages se réalisent mais frustrent le héros qui, soit découvre un substitut à la place de son épouse, soit la tue devant ses réticences conjugales. La triplication du même épisode narratif souligne le désaccord des premiers couples et partant l'importance accordée à la cohérence des caractères. La répétition des marqueurs héroïques jusqu'à leur combinaison interactive totalement opérante affirme la nécessaire réflexivité des protagonistes en une tautologie distinctive et excluante.

Si la similitude des péripéties et destins légitime le statut du personnage principal, l'axiome inverse permet également de démontrer et d'entériner la condition héroïque. Dans *L'adroite princesse ou les aventures de Finette*, Mlle Lhéritier met en parallèle deux séries de frères et sœurs. Les deux aînées de Finette sont aussi lâches et faibles que Finette est courageuse et vertueuse. De même, les deux frères, Riche-Cautèle et Bel-à-Voir s'opposent en tout points. L'intrigue opère un chassé-croisé entre les individus, reléguant dans la mort et l'oubli les trois médiocres pour porter au pinacle la cadette et le frère vertueux en une union harmonieuse. Les deux figures héroïques réunies *in extremis* ont donc surpassé leurs *alter ego* dévalués puis déchus et ont accompli un itinéraire héroïque inéluctablement et ultimement conjonctif.

[1210] BGF 1, p. 789.

Dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, les héros éponymes répondent en premier lieu au motif de la fraternité amoureuse platonicienne[1211] puisqu'ils sont élevés dans l'ignorance de leur origine et croient être issus de la même fratrie. Leur penchant naturel contraint par l'interdit incestueux trouve sa solution dans la révélation finale de leur naissance et la plus grande distance familiale (le cousinage) qui autorise alors l'union sacrée. La pseudo-fraternité qui repoussait l'échéance matrimoniale et ajoutait des épisodes narratifs, par sa réduction, conclut le récit dans une fusion amoureuse[1212] moralement et poétiquement légitimée.

Le fonctionnement du couple héroïque procède donc d'une uniformité singulative annoncée dès l'ouverture du texte par une mise en scène liminaire de naissances analogues et par la transcription de parcours similaires présentés en parallèle. La contiguïté parentale ajoute à la sélection sociale intrinsèque et accroît la proximité critérielle des personnages. Les héros s'apparient donc génériquement selon des traits définitoires initialement programmés et confirmés tout au long de la diégèse. L'*autre* prédestiné offre ainsi un miroir narcissique qui démultiplie la figure héroïque en une extension hyperbolique du protagoniste qui ne peut se comparer et s'accoupler qu'à un autre soi-même.

La place centrale et privilégiée du héros suscite inévitablement jalousie et désir de subrogation de la part des autres personnages, satellites *a priori* exclus de la réussite finale. Ces derniers tentent alors de se substituer au protagoniste, afin de bénéficier d'une destinée plus séduisante et valorisante que celle qui leur a été actanciellement échue. La fascination exercée par le parcours et le succès héroïques créent des tensions et des rivalités, sources de rebondissements diégétiques majeurs.

1.3.4. Le héros et son double (*ter*) : substitutions, métamorphoses[1213] et reflets

A seule fin de s'unir à l'*alter ego* qui lui est prédestiné, des opposants, doubles agressifs du héros, tentent de prendre ou prennent la place du personnage original qu'ils

[1211] Voir à ce sujet Guiomar Hautcoeur, « De l'harmonie à la scission : analyse du motif de la fraternité amoureuse dans quelques romans du XVIIe et du XVIIIe siècle », *Fratries*, *op. cit.*, p. 171-182.
[1212] Voir Platon, *Le Banquet*, édition établie par Emile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.
[1213] Le motif de la métamorphose (transformation animale et travestissement homme/femme) sera traité dans notre dernière partie, IV, Chapitre 2. Nous ne voyons ici la métamorphose qu'en tant que dédoublement strict du personnage.

souhaitent éliminer et remplacer, endossant un rôle auquel ils ne peuvent génériquement prétendre. La tradition des mariages arrangés à distance reprise dans les contes favorise les subterfuges substitutifs et facilite l'échange de personnages. Dans *La Princesse Rosette* et *La Biche au bois* de Mme d'Aulnoy, les princes tombent amoureux sur la simple vision d'un portrait envoyé par les familles des princesses. Il est alors aisé pour la fille de la nourrice et pour la fille d'honneur des héroïnes, Rosette et Désirée, de les évincer et de se présenter en leur nom aux prétendants. L'écart physique entre le portrait et la *réalité* de l'individu rencontré, toujours en défaveur de l'usurpatrice, permet néanmoins de découvrir l'imposture et de réhabiliter la véritable héroïne. C'est donc la différence et la déficience d'image qui révèle par contraste l'authenticité du personnage. Les actants secondaires, épigones déceptifs, se risquent à outrepasser leur rôle subalterne pour investir une fonction particulièrement désirable mais inatteignable pour ceux qui ne possèdent pas les critères sélectifs du statut héroïque.

Deux contes du Chevalier de Mailly, *La Supercherie malheureuse* et *Blanche Belle*, reprennent le même procédé fondé sur l'échange des princesses avant l'agnition définitive et la réparation du méfait. *Blanche Belle* propose une variante à la simple permutation, et met en scène la transfiguration de la prétendante rejetée, qui, grâce à la magie, est dotée une ressemblance exacte avec la reine[1214]. Malgré une apparence parfaitement trompeuse, le roi se détourne de sa fausse épouse. La seule illusion visuelle est ainsi insuffisante à supplanter le personnage légitime car elle n'offre pas une adéquation complète entre la beauté de l'âme et celle du corps, garante de la justesse héroïque.

L'attractivité de la figure principale sur tous les autres personnages crée une multitude de doubles spontanés, mais altérés, qui s'efforcent de s'élever dans le schéma actanciel en fréquentant le cercle du protagoniste, ou en imitant ses marqueurs définitoires. Cependant la discordance interne du plagiaire le déboute systématiquement de toute velléité ascensionnelle et partant accrédite *a contrario* la distinction héroïque.

Toujours dans un désir de suppléance nuisible, des opposants soustraient la descendance des protagonistes premiers. Les nouveau-nés, véritables héros du conte, remplacés dans leur berceau par des animaux sont ensuite perdus et laissés pour morts.

[1214] Le même subterfuge est utilisé dans *L'Aigle au beau bec* de Mme de Murat, où la transformation a lieu seulement en fin de récit et trompe temporairement le roi le temps de procéder à son mariage avec l'usurpatrice dont il apprend la véritable identité aussitôt la cérémonie achevée. Le mariage d'amour devient alors mariage de raison, puisque la loi a entériné l'union et qu'il ne peut l'abroger.

Leur découverte et leur éducation par des tiers anonymes leur permet d'échapper au trépas et de grandir dans l'ignorance de leur réelle condition. *L'oiseau de vérité*, récit anonyme et *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* de Mme d'Aulnoy présentent tous deux la même substitution des enfants par des chiens et chats censés être mis au monde par les princesses, victimes de la malveillance de leur belle-mère qui espèrent ainsi les discréditer et les (faire) remplacer auprès de leur mari. Le stratagème ouvre ensuite à deux récits parallèles qui narrent le déshonneur des mères et les aventures des enfants, avant de se rejoindre en d'ultimes retrouvailles explicatives et justificatrices. La concupiscence externe et multiple générée par la désirabilité du statut héroïque est donc créatrice d'artifices narratifs renouvelés, moteurs intrinsèques de la diégèse.

Le désir de remplacer et d'incarner le héros peut enfin être motivé par la dévotion sacrificielle d'adjuvants entièrement au service du bien de leur maître. Dans *Le Mouton*, Mme d'Aulnoy propose une mise en scène macabre de substitution d'organes afin de témoigner à son père, qui en a donné l'ordre, de la mort de Merveilleuse. Les trois compagnons, la guenuche Grabugeon, la mauresse Patipata et le doguin Tintin, proposent tour à tour leur vie pour sauver celle de leur maîtresse, mais seul le chien possède un cœur et une langue compatibles. L'épisode s'attarde sur la générosité de chacun des personnages et leurs déclarations idolâtres. La mise en avant du bon sens canin renforce le caractère pathétique de l'holocauste et l'erreur des deux vies inutilement sacrifiées. Leur mort fait également l'objet d'un enterrement et d'une stèle commémorative, fait rare dans le genre, démonstration du recueillement et de la reconnaissance de l'héroïne épargnée par le sort. La ruse est alors opérante et permet à la princesse de quitter son royaume. L'anthropomorphisme ici à l'œuvre prête aux bêtes une réflexion et une abnégation qui dépassent le simple réconfort proposé couramment dans les textes. Cet épisode liminaire contribue à la stratégie narrative qui ouvre à de nouvelles péripéties en garantissant au héros un nouvel anonymat protecteur, et en confirmant son statut hégémonique.

Dans une moindre mesure dans *La Belle au bois dormant*, la substitution d'animaux offerts en nourriture à la mère ogresse du prince pour éviter à la princesse et à ses enfants de périr est le signe d'une allégeance admirative et projective du serviteur incapable de tuer ces êtres si parfaits pour le simple caprice alimentaire de sa maîtresse. Le subterfuge mis en place à trois reprises par le maître d'hôtel est l'occasion de développements narratifs adjutatifs et de commentaires gustatifs pittoresques. En effet,

la demande de « manger à la sauce Robert » la petite Aurore, puis son frère et sa mère, permet à l'auteur d'insister sur les traits monstrueux de la belle-mère (dont le « ton d'ogresse, qui a envie de manger de la chair fraîche » [1215] ne souffre aucune résistance), mais aussi de railler avec distance son héroïne qui « avait vingt ans passés, sans compter les cent ans qu'elle avait dormi » et dont la « peau était un peu dure, quoique belle et blanche » au point que le domestique désespère alors de « trouver dans la ménagerie une bête aussi dure que cela »[1216].

Le dédoublement du héros par ses adjuvants[1217] est ainsi un moyen de souligner sa suprématie actancielle et narrative qui autorise tous les artifices pour le prémunir des attaques oppositives, exalter et conserver sa dominance.

Si les projections extérieures confirment le statut héroïque, les métamorphoses du protagoniste, doubles de lui-même, concourent également à sa construction actancielle.

Bien que principalement donné d'emblée au seuil du récit comme la figure centrale parce que superlative en tous points de la distribution merveilleuse, le héros est amené dans quelques textes à se dé/re/construire plus tardivement pour concrétiser son rôle. Du simple polissage final de personnages annexes rendus plus conformes à l'entourage héroïque[1218] jusqu'aux transformations radicales des protagonistes, les transfigurations actancielles exposent diverses formes du personnage concourant à son omniprésence diégétique.

Dans *Le Turbot* de Mme de Murat, la princesse Risette demande à une fée de rendre beau et spirituel Mirou le Fol, qu'elle croit être le père de son enfant, afin de pouvoir l'épouser. A la place du pêcheur apparaît alors « l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus magnifique »[1219]. Le conte aurait pu s'achever aussitôt la transformation et le mariage achevés, puisque les époux étaient en concordance grâce à

[1215] BGF 4, p. 194.
[1216] BGF 4, p. 195.
[1217] Que l'on peut également appeler « double sympathique. Les sentiments de l'un ont une résonance mais n'ont pas forcément une correspondance chez l'autre » ou « double syngnosique. Les connaissances de l'un sont présentes à la conscience de l'autre mais il peut en faire un usage différent » selon la terminologie proposée par Yves Pélicier, « La problématique du double », art. cit., p. 130. Les adjuvants sacrificiels (se) tendent ainsi vers le héros qui peut les utiliser ou non mais ne les considèrent pas comme son double complémentaire : ils sont à son service, ils sont un moyen narratif mais non une fin.
[1218] Bedou, le frère de Fortunée dans le conte éponyme de Mme d'Aulnoy, comme l'homme sauvage dans *Le Prince Guérini* du Chevalier de Mailly ou encore l'ensemble des sœurs et beaux-frères de Constantine dans *Le Sauvage* de Mme de Murat sont considérablement *améliorés* grâce à la magie afin de ne pas déparer le décor lors de la consécration ultime du héros.
[1219] BGF 3, p. 310.

la magie. Or, quelques temps après, la fée révèle à la princesse qu'elle n'a pas épousé Mirou mais le véritable prince Fortuné, qu'elle lui a substitué. Le héros a donc subi apparemment deux métamorphoses avant de pouvoir s'unir à une princesse de son rang. Le conte se prolonge encore quand la fée relate l'origine du poisson magique, le Turbot : il s'agit de son mari, le roi de Coquerico qu'elle a elle-même transformé à cause de son infidélité et qui est le frère du prince Fortuné. Ce dernier, victime d'une malédiction et sous la forme d'un papillon, avait demandé asile et secours à la fée. Afin de répondre aux exigences du sort (celui jeté par la fée Mandarine, ou la nécessité générique prédestinant les protagonistes selon leurs affinités électives), le texte s'enrichit de nombreuses métamorphoses qui thématisent le conte et multiplient la figure principale du prince en autant de doubles incomplets et subsidiaires qui tendent à délimiter sa nature remarquable.

En changeant d'apparence pour acquérir son statut héroïque final, le protagoniste subit d'autres transformations qui appuient et consacrent sa fonction. L'ennoblissement physique déclenche automatiquement l'attribution d'un nouveau nom aux consonances programmatiques appropriées. Dans *Le Roi porc* le prince cochon devient Aimantin[1220] ; dans *Anguillette* Plousine devient Hébé ; dans *Le Rameau d'or*, Torticolis et Trognon deviennent Sans-Pair et Brillante. Chacun des personnages connaît tout d'abord la disgrâce physique (excepté pour Plousine), souhaite gagner en esprit ou en vertu et, en récompense, obtient les deux en plus de la beauté. Le changement d'état est alors marqué par le changement de nom qui atteste de la nouvelle identité. Le récit offre donc différentes perceptions d'un même personnage, de la chrysalide ingrate jusqu'à l'enveloppe sublime, personnage qui devient ce qu'il doit être à l'issu d'un parcours hautement performatif.

Dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri* comme dans *Le Chat botté*, le changement de nom est essentiellement corrélé au changement de statut social. Les trois filles du conte de Mme d'Aulnoy, Roussette, Brunette et Blondine prennent le grade de leur époux et deviennent l'amirale Rousse, la princesse Brunette et la reine Blondine (exceptionnellement appelée la reine Blonde). Les deux jeunes filles qui conservent un nom au diminutif hypocoristique sont réunies du côté du Bien et s'opposent à celle dont

[1220] En souvenir de la tour d'aimant où était enfermée sa promise : le prince redouble ainsi sa figure et celle de la princesse. Cependant à l'issue du récit, bien qu'Aimantin soit transformé et adoubé, le narrateur souligne que le peuple, dont les habitudes sont tenaces, ne put « jamais l'appeler autrement que le roi Porc », BGF 3, p. 222. La persistance du surnom populaire accentue la séparation entre les classes sociales qui savent reconnaître ou non la valeur héroïque portée par le nom.

le nom a le plus changé et qui siffle à présent plus rudement. Le nouveau classement de ces sœurs, source de leur désaccord, engendre des rebondissements diégétiques liés à la jalousie de l'aînée alliée à sa belle-mère. Le nouvel état des jeunes filles est ainsi entériné par leur dénomination classifiante. Dans le conte de Perrault, le fils du meunier est anobli par des vêtements prêtés et par la répétition insistante d'un titre nobiliaire fictif inventé par le chat qui menace tous les paysans travaillant sur les terres de l'ogre. L'habit faisant le moine et comme la nouvelle parure du jeune homme « relevai[t] sa bonne mine »[1221], son apparence séduit la fille du roi. L'obtention des marqueurs sélectifs (titre validant le statut social et apparat des atours le confirmant) permet ainsi, chez Perrault, de contourner la prédestination héroïque et d'établir un parvenu au milieu de la noblesse. Quelle que soit la forme du personnage, ses attributs et ses marqueurs diégétiques varient de conserve pour proposer une image cohérente et pleine de chaque version du protagoniste.

Le héros est donc un être multiforme qui s'autogénère au cours du récit, ajoutant des épisodes structurants à la diégèse. L'apparente simplicité du protagoniste mise en scène par la tradition folklorique, laisse place à la duplicité, voire à la multiplicité de personnages plus complexes qu'il n'y paraît de prime abord. Les hétéronymes successifs valident les différents états du personnage et sa progression interne et externe (personnelle, maritale, sociale). L'image kaléidoscopique offerte par le dédoublement des héros contribue à sa construction actancielle comme au développement narratif et participe de l'élaboration architecturale dispendieuse et de l'esthétique pittoresque du merveilleux hyperbolique.

En dernier lieu, le personnage peut être confronté à un autre lui-même médiatisé par un portrait ou un miroir qui lui renvoie sa propre image et la projette sur son entourage de façon anticipée et annonciatrice.

Elément de propagande, le portrait du protagoniste lui permet de rayonner et de conquérir les cœurs au-delà des frontières de son royaume. Réifié par la transposition de son individu dans un objet compensateur, cristallisateur et promoteur, le héros est réduit à ses qualités physiques, propriétés nécessaires et souvent suffisantes pour déclencher une action à son encontre.

La représentation matérialisée est alors une mise en abyme du personnage qui fait l'objet de nombreuses transactions et tractations narratives. C'est en effet

[1221] BGF 4, p. 215.

fréquemment sur la simple vue d'un portrait qu'un personnage tombe amoureux et part en quête, construisant la narration[1222]. L'emploi traditionnel du tableau dans les contes permet en général de diffuser la renommée d'une princesse à marier et d'établir des liens avec les royaumes voisins. L'image héroïque est ainsi envoyée et reçue universellement, le portrait devenant une extension tangible et supplétive du personnage, un porte-étendard racoleur qui se suffit à lui-même et suffit à convaincre par lui-même. L'héroïne du *Nain jaune* obtient de nombreux prétendants grâce à ce moyen. Le prince Guerrier, héros de *La Biche au bois*, refuse quant à lui, celle qui lui a été promise et meurt d'amour devant le portrait de Désirée. Malgré ses réticences, un rapide aperçu de l'œuvre[1223] convainc son père d'accéder à sa demande, lui-même immédiatement ensorcelé par le charme pictural de la princesse. L'ensemble des péripéties contribue ensuite à satisfaire le désir du prince. Le support visuel confirme et exacerbe les qualités physiques des personnages et devient même la motivation du récit.

Mme d'Aulnoy propose une version parodique du dispositif narratif dans *Le Rameau d'or*, en mettant en scène les portraits de deux personnages monstrueux destinés l'un à l'autre, mais qui répugnent à s'accepter au regard de leur laideur[1224]. Enfin, le cas de la princesse Printanière pousse à l'extrême le procédé. Enfermée dans une tour pour échapper au mauvais sort de la fée Carabosse, elle déplore n'avoir vu les *réalités* du monde qu'en peinture. L'héroïne n'a connu qu'une expérience indirecte du monde, une appréhension artificielle et subjective des choses. Par ailleurs, afin de la marier rapidement à l'issue de la malédiction, des portraits ont été envoyés « par toute la terre »[1225]. C'est grâce à ce *medium* que le roi Merlin la fait demander en mariage pour son fils. Le héros portraituré déborde donc sa propre personne et son espace scénique dans un objet intercesseur, arme de séduction et de conquête. Le rayonnement héroïque est tel qu'il est prolongé in(dé)finiment dans une réverbération hypertrophiée : la matrice du personnage génère autant de doubles matériels que nécessaires pour justifier et concrétiser sa fonction dominante.

Le soutien pictural permet d'évaluer à distance les potentialités maritales du personnage et d'engager les négociations. Objet de commerce et réduite à sa représentation métonymique, l'héroïne est doublement réifiée et victime passive des

---

[1222] Rappelant en cela la fonction dramatique des dons de portraits et de l'aveu amoureux dans les romans baroques, tels *l'Astrée* ou *Polexandre*. Voir à ce sujet Françoise Gevrey, *op. cit.*, p. 230.
[1223] BGF 1, p. 695.
[1224] BGF 1, p. 302.
[1225] BGF 1, p. 267.

velléités parentales. Le tableau compense la carence descriptive et la *praesentia* des personnages : *ersatz* du héros, l'objet se substitue au personnage et lui soustrait ses pouvoirs diégétiques performatifs. La peinture de la princesse dans *La Supercherie malheureuse* permet de découvrir la vérité et de révéler le stratagème ourdi contre le prince. L'écart mesuré entre la beauté du portrait et la *réalité* de la jeune fille qui se présente à la place de l'héroïne dénonce le simulacre. Le portrait devient alors le garant de l'identité et de l'authenticité du personnage : il *est* la vérité. La représentation n'est jamais remise en cause, elle est impérativement et intrinsèquement un double exact du modèle original, un *alter ego* légitime dont la valeur légale est parfaitement identique pour engager un mariage et un accord territorial.

Elément de discours, enjeu diégétique ou succédané du personnage, le portrait héroïque est au cœur de l'élaboration et de la progression du conte. L'objet dépasse, devance le personnage qu'il remplace[1226], voire le subroge dans un parcours conquérant. Symbolique du statut des protagonistes, il exhibe le carcan macroscopique et typologique qui les enferme dans les attendus génériques.

[1226] Yves Pélicier parle de « phénomènes d'émancipation de l'image corporelle » pour définir la vie autonome du portrait par rapport au personnage référent. Voir Yves Pélicier, *Fratries*, *op. cit.*., p. 138.

CONCLUSION

Les filiations et affiliations des personnages des contes mettent en évidence des jeux de réseaux et d'échos sonores, lexicaux, sémantiques, symboliques et sociaux extravertis qui fondent la dramaturgie du conte et suscitent la progression du récit selon des lois ataviques immuables. Clan fraternel ou fratricide, continuités ou contiguïtés génétiques, héritage subi ou assumé, les lignées caractérielles enferment les personnages dans des paradigmes pré/définis et tautologiques du système binaire traditionnel bien/mal. Bien qu'inscrit dans un système (lignées, rivalités, opposition bien/mal), le héros est celui qui se dé/re/marque pour accomplir *in fine* le rôle qui lui a été préalablement dévolu[1227].

Le foisonnement des personnages constellés au héros, fratries équipollentes ou disqualifiées, rivaux concupiscents et *alter ego* variés, participe de la construction narrative expansive du merveilleux hyperbolique. A la multiplicité des personnages redondants, identiques ou antinomiques, s'associent des épisodes diégétiques sans cesse renouvelés qui allongent la structure narrative, complexifiée par l'addition exponentielle des divers rebondissements symétriques, parallèles ou contradictoires fondés sur une disposition mathématique et géométrique des destins permettant d'en faire ressortir les critères définitoires.

La singularité et l'unicité semblent ainsi insuffisantes à combler l'espace merveilleux et la nécessité d'un schéma actanciel prolifique et répétitif permet de délimiter, par l'accumulation de silhouettes similaires ou contrastées, la figure centrale du héros vers laquelle tendent tous les autres personnages. Dédoublement, redoublement, miroitement, disent et redisent avec plaisir et à l'infini les critères (s)électifs de l'exceptionnalité héroïque à l'œuvre dans les contes.

La légitimité naît alors du regard collectif : le héros est validé en tant que tel par les autres personnages qui confirment son rôle. Fort des projections offertes par les personnages avides de le supplanter, le héros se voit ainsi démultiplié en de nombreuses représentations personnifiées ou matérielles qui assurent sa renommée et concrétisent

[1227] A l'image du théâtre antique pour lequel Emmanuel Bury rappelle que « la question de la fratrie nous situe […] aux confins d'une réalité sociale, psychologique et morale […] et d'une structure dramaturgique dont l'efficacité repose sur les symétries et les oppositions, dans une mécanique rendue nécessaire par les données initiales ». Voir Emmanuel Bury, « Du *topos* moral au signe théâtral : les avatars classiques des Adelphes de Térence (XVIe-XVIIe siècles), *Fratries*, *op. cit.*, p. 161. Les oppositions et symétries fraternelles sont ainsi le moteur de l'intrigue qu'elles construisent et soutiennent de bout en bout.

son statut supérieur. Qu'il veuille prendre sa place pour s'accoupler, le préserver (substitution sacrificielle) ou lui nuire (échange d'enfants par des animaux), l'opposant cherche à devenir le héros mais ne peut en être qu'un double dégradé, intrinsèquement discrédité par sa nature et sa fonction préétablies. Ces velléités substitutives soulignent l'extraordinaire fascination du héros exercée sur l'ensemble du personnel merveilleux et la forte attractivité du rôle principal que tous souhaitent servir, approcher ou supplanter. La multiplication des figures duplicatives, série d'avatars dégradés incomplets et incompétents à supplanter le héros participe du schéma actanciel hyperbolique, autant décoratif que déterminatif. Complémentarité et concurrence du double envers l'original sont ainsi la dialectique du même et de l'autre élaborant la construction du héros.

Le héros essaime donc autour de lui ses multiples réduplicatifs qui l'admirent et qu'il admire, comme autant d'autres lui-même satisfaisant un *ego* surdimensionné[1228], dans une parthénogénèse orthocentrique, accouplement incestueux avec soi-même pour mieux se reproduire à l'identique dans un fantasme d'immortalité.

Nous ouvrirons au chapitre suivant avec Nathalie Prince :

> « Il est convenu que les contes de fées s'achèvent par un beau mariage. La formule : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », qui clôt dans l'imaginaire populaire ce que doit être un bon conte merveilleux, laisse entendre que les fratries, ici les enfants, achèvent les contes. Il nous est apparu au contraire que pour nombre d'entre eux, la fratrie était non seulement initiale, mais encore motivante ou structurante, soit en suscitant des conflits que l'histoire raconte ou résout, soit en mettant en scène des thèmes contradictoires (verticalité/horizontalité, identité/différence). »[1229]

La réduplication des caractères fraternels, familiers ou élargis, essentielle pour l'organisation poétique du conte, s'inscrit dans un processus étendu de composition principalement augmentatif et singulièrement circulaire qui confine à la répétition perpétuelle des mêmes contextes et des mêmes conséquences, offrant au héros une illusion d'immortalité textuelle. Nous verrons ainsi que points de départ et d'arrivée sont souvent interchangeables, car construits identiquement.

[1228] Wladimir Troubetzkoy évoque ainsi « l'émerveillement du sujet de se découvrir partout sans un univers dont son moi est le principe », *L'ombre et la différence, le double en Europe*, Paris, Littératures européennes, PUF, 1996, p. 26.
[1229] Nathalie Prince, *Fratries*, *op. cit.*., p. 395.

CHAPITRE 2 : UNE CONSTRUCTION NARRATIVE PAR AMPLIFICATION

INTRODUCTION

La traditionnelle forme simple attachée à la définition du conte est particulièrement bouleversée dans les nouvelles constructions proposées par les conteurs du XVIIe siècle. Influencés par l'écriture romanesque qu'ils pratiquent également et le rayonnement des grands romans tout au long du siècle, les auteurs expérimentent, dans une forme ramassée, une complexité narrative *a priori* exclue du genre. La multiplication des intrigues, la diversité temporelle, le foisonnement formel remplissent l'espace restreint du texte : paradoxe d'une forme brève qui enchevêtre les récits, surajoute des épisodes supplétifs et joue avec le temps. A l'image du processus de réduction/concentration que subit au cours du siècle la fiction narrative en « petits romans »[1230], les contes s'imprègnent du romanesque renouvelé ambiant de leur époque. Comme l'a montré Nathalie Grande, cette diminution en longueur des romans ne fait pas seulement l'objet de coupes, elle s'accompagne d'une redistribution poétique marquée par « une sélection de certains éléments aux dépens des autres » [1231]. Les conteurs opèrent de même et s'emparent des formes fictionnelles déjà éprouvées pour les remodeler à leur gré. Selon les auteurs et selon les contes, il sera donc possible de retrouver des récits secondaires, des développements sur les états d'âme des personnages, des insertions hétérogènes de lettres ou poèmes, mais aussi des enlèvements et des naufrages revisités sur le mode merveilleux, vestiges aléatoires et sporadiques des caractéristiques des grands romans du début du siècle. En effet, si les contes se nourrissent de multiples inspirations, ils s'approprient les formes exogènes pour les dé/re/structurer à nouveau.

[1230] Selon l'expression de René Godenne, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, 1966, n°18, p. 74.

[1231] Nathalie Grande, « Du long au court : réduction de la longueur et invention des formes narratives, l'exemple de Madeleine de Scudéry », *Dix-septième siècle*, n°215, 2002/2, p. 266.

L'architecture générale des contes procède ainsi d'une hyperbole extensive qui s'appuie sur de nombreux procédés structuraux qui répondent autant à des schémas classiques figés qu'à des irrégularités arbitraires, signes d'un caprice auctorial tout-puissant. Des récits emboîtés ou parallèles aux bornes narratives interchangeables, en passant par la répétition systématique de péripéties identiques, l'élaboration poétique se fonde sur une expansion prolixe. Si la modulation des épisodes diégétiques est principalement motivée par des exigences narratives, elle semble parfois n'obéir qu'à un principe récréatif de composition par adjonction excédentaire.

Nous verrons ainsi comment les récits jouent avec la linéarité temporelle et diégétique et proposent un allongement structurel dilatoire à travers l'enchevêtrement d'histoires principales et secondaires, l'élasticité du temps narratif qui annonce, renvoie et reprend arbitralement les événements pour offrir une perception kaléidoscopique des faits rapportés et le système de répétition/variation à différents niveaux[1232].

2.1. Constructions multiples[1233]

La complexité structurale des contes provient d'une part de la diversité de formes autonomisables et d'autre part de la multiplicité de micro-récits internes qui s'agglomèrent de façon plus ou moins chronologique, plus ou moins nécessaire et perturbent la linéarité de l'intrigue telle quel était annoncée par la prédestination merveilleuse.

2.1.1. Une mosaïque de formes

Le conte puise sa matière dans de nombreuses références externes qui enrichissent sa composition et participent de sa poétique hyperbolique de la variation.

Premier élément visible de la multiplicité poétique, l'insertion de formes littéraires exogènes (le plus souvent versifiées) rompt la continuité prosodique du

[1232] Nous nous attacherons à montrer le fonctionnement hyperbolique de la poétique à travers une sélection exemplaire de contes. Les procédés sont en effet employés par plusieurs auteurs, de façon plus ou moins récurrente ; nous mettons en évidence les cas les plus symptomatiques et les plus intéressants et présentons plus rapidement des corollaires.

[1233] Sur les principes de composition du récit et la logique des actions, voir Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8, Paris, Seuil, 1981, p. 131-157.

texte[1234]. C'est ainsi que poèmes, chansons et refrains, mais aussi lettres, billets et inscriptions parsèment les récits et suspendent le déroulement narratif en de plaisantes saynètes ou de mystérieux embrayeurs merveilleux. Proportionnellement très présents dans les contes de Mlle de La Force et Mme de Murat où l'influence romanesque est fortement marquée, beaucoup plus rares dans ceux de Mlle Lhéritier, Catherine Bernard, Mme Durand et Mme d'Auneuil, les encarts exogènes sont absents chez tous les autres auteurs[1235]. Mme d'Aulnoy fait un emploi très irrégulier du procédé, et selon les contes, propose jusqu'à huit ou neuf insertions détachées, la moyenne se situant à trois pour les textes qui en sont pourvus.

Témoignage de l'amour des personnages, l'échange de messages leur permet de se déclarer et d'entretenir leur relation. Les amants du *Rameau d'or* entament ainsi un véritable dialogue à distance par l'entremise de poèmes chantés qui manifestent leurs sentiments. De même Laideronnette et Serpentin vert passent indifféremment de la prose à la poésie pour se confirmer un amour mutuel. Les duos ainsi formés transfigurent les dialogues et proposent un nouveau divertissent stylistique. Brandissant sa nature magique, l'amant de Plus Belle que Fée proclame sa passion en faisant apparaître quelques vers gravés sur « une table d'airain »[1236] qui surgit sur la plage où est exilée la princesse. Les princesses qui accompagnent Bleu agissent de même en proposant un véritable concert polyphonique pour stimuler la curiosité du prince Vert[1237]. Le conte de Mlle de La Force poursuit les interventions chantées qui cristallisent la rivalité des prétendants en un combat poétique. Ainsi en enlevant la princesse, l'enchanteur jette au visage de son adversaire :

> « Rien n'est égal à mon amour extrême,
> Rien n'est égal à mon bonheur ;
> Éclatez, transports de mon cœur,
> Je vais posséder ce que j'aime. »

Pour rassurer son amant, la princesse Bleu ajoute :

> « Je te serai toujours fidèle,
> Ton rival ni la mort n'éteindront pas mes feux.
> Aimons-nous tendrement tous deux ;
> Bravons la fortune cruelle ;
> Quand deux cœurs sont unis d'une amour mutuelle,

[1234] Nous ne traiterons pas des moralités qui ont déjà été abondamment commentées par la critique.
[1235] Voir l'annexe n°9 : insertion de textes exogènes.
[1236] BGF 2, p. 319.
[1237] BGF 2, p. 377.

Il vient un temps qu'ils sont heureux. »[1238]

Le narrateur intervient ensuite et confère une valeur étiologique à l'échange en expliquant que les opéras ont pris modèle sur le dialogue chanté de ces personnages.

Media magiques et supports de l'intrigue, les textes exogènes servent la progression diégétique tout en proposant un moyen renouvelé du merveilleux qui s'inscrit alors dans le jeu verbal global. L'annonce prophétique des malheurs de l'héroïne du *Prince Rosier*[1239], la formule magique qui rend la princesse Mama intelligente dans *Riquet à la houppe*[1240], la chanson qui charme et attire la serpente dans la cuve de la princesse Adelis pour libérer le prince Carados[1241], les panneaux incitant à la crainte de la fée Lubantine[1242], les lettres de feu qui invitent Ogilire à accepter les hommages de son amant[1243], les conseils chantés d'un rossignol[1244] sont quelques exemples de textes détachés du récit et singularisés par une expression versifiée qui renforce leur valeur magique et apporte une ornementation verbale supplémentaire.

Embrayeurs et subterfuges diégétiques, ces pièces poétiques participent de la diversité stylistique des contes tout en contribuant à leur édification narrative. La chanson du magicien de *Ricdin-Ricdon* est ainsi répétée deux fois. La première occurrence permet à l'héroïne de bénéficier de la baguette magique et la seconde de résoudre son problème de mémoire en retrouvant le nom du personnage qui conditionne la fin du pacte. Le conte rebondit et se conclut par l'entremise de la citation. De même, grâce à l'inscription oraculaire, dessinée par des fourmis : « *C'est dans le nom de ces amants,/Qu'on trouvera la fin de leurs tourments* »[1245], la fée Sublime résout la contradiction des amants Vert et Bleu. Dans le conte éponyme, la bonne femme qui a recueilli trois enfants qu'elle croit frères et sœurs, intercepte les billets qu'échangent le garçon et l'une des filles, et apprend ainsi leur amour. Le conte ne fait pas l'économie de la découverte et rapporte les deux poèmes. Un peu plus loin, après la séparation des enfants, l'auteur réemploie le procédé en donnant la transcription de leurs lettres. Les récits proposent une écriture expansive qui tend à tout dire et tout montrer dans toutes les formes possibles.

[1238] BGF 2, p. 383.
[1239] BGF 2, p. 279.
[1240] BGF 2, p. 288.
[1241] BGF 2, p. 353.
[1242] BGF 2, p. 449.
[1243] BGF 2, p. 466.
[1244] BGF 2, p. 493.
[1245] BGF 2, p. 385.

Mme d'Aulnoy extrait en vers des éléments discursifs ou descriptifs qui auraient dû appartenir à la narration. Dans *L'Oiseau bleu*, l'enchanteur, dont la parole est toujours rapportée indirectement dans le cours de la narration, tente d'apaiser le prince Charmant par un discours qui prend la forme d'une moralité. Plus étonnant encore, dans *Le Rameau d'or* la description du cadre pastoral dans lequel arrive l'héroïne est réalisée en prose et en vers. Quatre vers interrompent la présentation du lieu en une sorte de chansonnette ludique et infantile :

> « C'est là :
> Qu'on voyait les violettes,
> A l'envi des autres fleurs,
> S'élever sur des herbettes
> Pour répandre leurs odeurs. »[1246]

Pure fantaisie gratuite, le passage suspend l'énonciation précieuse, et la narration qui se dédouble donne à voir toutes ses possibilités d'expression.

En intégrant de multiples formes exogènes et hétérogènes, le conte s'inscrit dans la tradition romanesque du XVIIe siècle qui allonge sa structure globale de morceaux d'éloquence variés. Si le genre merveilleux réinvestit les procédés de diversification, il les adapte à sa forme réduite et condense les objets. Mais, en proportion, la pluralité des formes et leur récurrence exhibent un foisonnement hétéroclite et capricieux. L'insertion aléatoire de morceaux divers témoigne d'une rhétorique de la galerie : la narration passe en revue, pendant une promenade littéraire[1247], différents genres et créations choisis. Si l'opéra fusionne plusieurs arts (musique, parole, chant, danse, décors), le conte (entre)mêle les styles ; il n'amalgame pas, il laisse les coutures apparentes et affiche le disparate, le collage, la collection.

La variabilité stylistique des contes transparaît également dans la multiplicité des influences thématiques et tonales. L'ascendance romanesque sur le genre se traduit par une hégémonie des intrigues amoureuses qui tissent et complexifient la narration. Se superposant à cette tendance, d'autres inflexions ajoutent des spécificités qui participent à l'hétérogénéité générale. Mythologique, pastoral, médiéval, précieux, burlesque,

---

[1246] BGF 1, p. 317.

[1247] Dans *Anguillette*, l'héroïne visite un cabinet de portraits pour chercher un modèle inspirant de beauté. Le récit s'arrête alors pour décrire les différents tableaux et les divinités représentées. Mais au lieu de proposer des descriptions exhaustives de plusieurs pages comme dans les romans, le texte énumère quelques traits et fait défiler les personnages.

infantile, le conte se nourrit de tous les styles, de tous les genres et ne se limite à aucun en particulier[1248].

Les nombreuses comparaisons laudatives des personnages avec les dieux de la mythologie, la figure de l'amour quasiment assimilée au genre[1249], mais aussi les tournois de chevalerie, le fin'amor, les combats picaresques, démontrent une logique interne de composition par inspiration multiple qui acclimate, arrange, recrée les emprunts qui servent de décor, de fond ou de contexte à de nouvelles histoires. L'intérêt est dans l'évocation, non dans la fidélité, c'est pourquoi les textes brossent à grands traits et passent rapidement sur les motifs qui doivent simplement faire résonnance avec la culture des lecteurs qui compense et redouble les suggestions. C'est ainsi que les contes accumulent les démarquages et les simulacres esthétiques en une hétérogénéité générique qui extériorise des conditions de production spécifiques, parmi lesquelles les habitudes de la variété et du divertissement salonniers laissent une marque indélébile dans l'écriture adjutative, irrégulière et fantasque[1250].

2.1.2. Une multiplicité de micro-récits

La poétique des contes de fées mondains de la fin du XVIIe siècle suit une logique plus romanesque que folklorique et agglomère souvent autour de l'intrigue principale une ou plusieurs intrigues secondaires qui développent le récit et complètent l'histoire première. Principalement explicatifs et analeptiques, les récits seconds permettent d'informer les héros sur leur propre destin ou de présenter un nouveau personnage rencontré lors de leurs aventures.

[1248] Nous souhaitons ici rendre compte du principe de composition exponentiel par influences multiples. Pour une étude précise de ces emprunts, voir Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*, p. 69-75.

[1249] Geneviève Patard évoque même la systématisation du recours au dieu de l'amour dans les petits poèmes insérés comme une « figure de style », BGF 3, p. 30.

[1250] A un degré microstructural encore inférieur, il serait possible de lire les références intertextuelles des contes comme autant de micro-récits en puissance, qui incrustent le texte d'histoires hypéroniques. Voir à ce sujet l'analyse de Jean-François Perrin sur le recueil et l'anthologie endogène comme généalogie féerique. Jean-François Perrin, « Recueillir et transmettre. L'effet anthologique dans le conte merveilleux (XVIIe-XVIIIe siècle) », *Féeries*, n°1, 2003, p. 145-171.

2.1.2.1. Justifications magiques

L'irruption, parfois totalement arbitraire, d'un adjuvant, généralement magique, apporte par sa contribution discursive et narrative un nouvel éclairage sur la situation du protagoniste qui va pouvoir évoluer grâce à l'entremise du nouvel arrivant. Or, en plus de sa médiation diégétique, le personnage introduit expose ses propres circonstances d'intervention. Avant ou après son intercession, l'adjuvant justifie ses actions en fonction des besoins du héros en un récit rétrospectif.

L'éclaircissement de l'origine des personnages-animaux est évidemment un procédé qui permet de contribuer au merveilleux de la fiction et d'édifier le héros (et le lecteur). Ainsi quand Laideronnette est confiée à deux serins par la fée Protectrice pour l'aider dans sa quête et qu'ils la conduisent ensuite dans un lieu uniquement peuplé d'animaux-parlants pour y devenir leur reine, l'un des serins explique à la princesse, effrayée de les comprendre, l'origine du prodige. Il expose d'abord de façon générale que tous les habitants ont été métamorphosés par des fées pour les mettre en pénitence de leurs incorrigibles défauts. Il enchaîne en relatant sa propre expérience de façon approfondie, rapportant dialogues et anecdotes qu'il a vécus depuis qu'il est un oiseau et notamment la transformation d'autres individus qu'il a rencontrés. Il arrête alors brutalement son récit qui aurait pu se prolonger indéfiniment et évoquer potentiellement chacun des personnages présents autour de l'héroïne. La chronique du serin ouvre donc à de multiples récits potentiels laissés en suspens.

De même, lorsque Merveilleuse, arrivée au domaine du roi Mouton, l'implore de l'aider à repartir, il lui demande de l'écouter pour tenter de la convaincre de rester. Il relate alors longuement son passé de roi et son refus de répondre aux avances de Ragotte qui, par vengeance, l'a transformé en mouton et envoyé dans son troupeau d'hommes-animaux (eux-mêmes métamorphosés pour avoir déplu à la fée) qui l'ont alors reconnu comme roi. Il expose ensuite plus rapidement leur destin et leur libération au fur et à mesure de la fin de leur ensorcèlement. Il s'attarde davantage sur l'esclave pour qui il avait repoussé la fée, déplorant ses conditions de détention. Il apprend ensuite à Merveilleuse, que lors de ses sorties dans la forêt, il l'a régulièrement aperçue et s'en est épris. Le récit rétrospectif rejoint alors le cours de l'intrigue principale et justifie la rencontre des deux personnages. Le détour analeptique a permis de motiver l'apparition du personnage et d'offrir un déroulement et un dénouement potentiels :

l'union des deux protagonistes esseulés. Confirmée pendant la majeure partie de la suite de l'histoire, cette orientation narrative est finalement abandonnée *in fine* par le retour définitif de l'héroïne dans son royaume personnel qui suscite la mort désespérée du mouton. Brutale, la fin du conte n'apporte pas de réelle conclusion au destin de l'héroïne qui semblait s'engager auprès du roi mouton.

C'est ainsi que les personnages métamorphosés relatent leur transformation quand ils en connaissent l'origine à des fins explicatives pour leur entourage. Ils s'y empressent soit dès leur rencontre avec leur libérateur, comme la fée transformée en biche qui explique à Plus Belle que Fée qu'elle vient de la sauver avec une quinzaine d'autres personnes, soit *a posteriori* comme le prince Marcassin qui doit attendre la fin de son enchantement pour révéler à son épouse qu'il gardera définitivement forme humaine. Rapportés en longueur, au discours direct ou résumés par le narrateur, ces récits secondaires utilisent toute la palette de nuances narratives possibles et s'insèrent très régulièrement dans la diégèse. Marie-Agnès Thirard parle du « sentiment de vertige »[1251] que peut éprouver le lecteur face à la multiplicité de ces récits imbriqués qui s'appellent les uns les autres (elle suggère les potentiels quinze récits d'explication de la métamorphose des quinze personnages évoqués par la jeune femme qui s'adresse à Plus Belle que Fée et lui révèle l'origine de son état) et se déclinent sans autre limite que celle, arbitraire, de l'auteur.

Contribuant à l'édification actancielle et narrative, l'insertion de récits seconds permet d'apporter une perspective supplétive et parfois superfétatoire à l'intrigue principale.

2.1.2.2. Récits rétrospectifs

La majorité des récits explicatifs sont analeptiques, car ils rapportent l'origine sociale, géographique, familiale d'un personnage ou les causes de son état actuel (enfermement, métamorphose). Pris en charge le plus souvent par le sujet lui-même, l'exposé permet à la fois d'informer les autres personnages et de les divertir par la qualité du récit. Procédé édifiant, il permet également, par une incomplétude maîtrisée, de jouer sur les effets de suspense et de manipuler personnages et lecteurs en affichant l'omnipotence de l'auteur.

[1251] Expression de Marie-Agnès Thirard, « Les Contes de Mlle de La Force : Un nouvel art du récit féerique à travers un exemple privilégié », *PFSCL*, XXVII, n°53, 2000, p. 576.

Dans *Le Prince Guérini*, le héros, qui s'est enfui pour avoir libéré un homme sauvage de la prison du roi son père, rencontre sur sa route un beau chevalier avec qui il poursuit son chemin. Le narrateur révèle alors qu'il s'agit du même sauvage qui a été depuis poli par une fée et rapporte toutes les circonstances de sa transformation jusqu'à son envoi par la fée auprès du prince Guérini. Le personnage, quant à lui, ne dévoile pas son identité à son nouveau compagnon d'aventures, seul le lecteur possède la totalité des informations sur les personnages grâce au récit rétrospectif. Stratagème narratif, les jeux de dissimulation/révélation favorisent la distanciation et l'amusement du lecteur qui se voit investi d'une information de niveau auctorial.

Dans *Le Prince des feuilles*, l'un des papillons laissés auprès de la princesse Ravissante pour servir de messager entreprend de donner des informations à la jeune fille sur le prince des feuilles venu lui déclarer son amour. Or, son récit qui s'étend sur plus de 40% du conte retrace davantage l'origine de son monde, de son roi et de ses amours et inclut le prince des feuilles de façon très accessoire comme l'ami très proche du prince des papillons. Autant il déroule longuement ce qui a conduit son peuple à devenir des papillons hors de leur royaume et les aventures du prince des papillons pour conquérir la princesse des Linottes, autant il évacue celles d'Ariston qu'il relie très artificiellement à son récit. Cette intervention peu efficace sur le plan dramatique s'avère être finalement un dérivatif distrayant pour l'héroïne et le lecteur mais particulièrement arbitraire. Le développement démesuré de l'intrigue secondaire affiche l'indigence du canevas merveilleux de la réussite héroïque. Un des papillons insiste en effet auprès de la princesse sur le fait qu'il lui suffit de lui demander d'aller donner de ses nouvelles au prince des feuilles qui vient de la quitter pour qu'il parte (ce qui est aussitôt réalisé) et la première partie du conte qui développait la captivité de Ravissante[1252] sur un mode romanesque est brusquement interrompue par la simplicité et la résignation avec lesquelles Ariston apprend sa défaite et l'enlèvement de la princesse. Il justifie alors en un récit rétrospectif très rapide l'origine de son amour et annonce sa mort prochaine. La fin du conte est ensuite expédiée par une succession d'actions conclusives qui résolvent avec facilité ce qui apparaissait premièrement impossible. Le choix du détour et de l'allongement analeptique précédant propose ainsi un déséquilibre narratif avec la précipitation des derniers événements. Le conte s'inscrit

[1252] Son bourreau donne régulièrement des fêtes en son honneur et la princesse refuse de céder aux premières avances du prince des feuilles : le conte semble alors prendre une orientation romanesque sur le thème de la belle indifférente.

dans un rythme de composition irrégulier qui s'appesantit sur certains passages pour en alléger d'autres.

Compagne de captivité de l'héroïne du conte éponyme, la princesse Désirs se présente à Plus Belle que Fée dans leur prison commune et lui apprend qu'elle est également victime de la jalousie des fées. Dans son rapide récit introductif, elle précise qu'elle devait se marier avec son amant dont elle ne donne ni nom, ni description. Après quelques épreuves qui séparent les deux princesses, Désirs retrouve son amant qui à son tour lui raconte ce qu'il a vécu depuis qu'elle a été enlevée et comment il a pu la rejoindre. L'artifice de ce deuxième retour en arrière permet d'introduire directement le personnage et de suspendre les aventures de Désirs et même d'en annoncer la fin toute proche. Le troisième récit rétrospectif est pris en charge par le narrateur qui s'adresse également au lecteur pour révéler l'origine de la biche aux pieds d'argent et anticiper l'arrivée du personnage. Quasi micro-conte qui utilise les marqueurs traditionnels du genre (formule introductive : « Il y avait eu autrefois »[1253], récit d'origine, itération de moments heureux puis événement perturbateur), le récit contribue à augmenter le suspense en évoquant dans un flou inquiétant la disparition des jeunes filles qui avaient tenté de chasser la biche : « au bout des dix jours, on n'en entendait plus parler »[1254]. Cependant, quelques pages plus loin, il fait redire à Plus Belle que Fée par la biche redevenue humaine la même explication alors redondante pour le lecteur. La biche ajoute à son exposé un micro-récit rétrospectif qui révèle que les jeunes filles parties à sa poursuite ont été changées en animaux et sont restées avec elle, enrichissant l'exposition narrative précédente. La progression du conte procède donc par interruptions et relances qui s'appuient sur des évocations du passé. Jouant d'effets suspensifs pour maintenir l'intérêt, la narration se construit avec de multiples fragments qui s'imbriquent et se complètent au fur et à mesure de l'avancée et des rencontres des personnages. Redoublant la démarche par analepses successives, la narration propose une alternance des récits des aventures des protagonistes. La dramaturgie fractionnée étend le texte qui s'enfle de répétitions et d'épisodes explétifs que la valeur didactique fait se développer davantage. La multiplicité des procédés employés souligne le choix d'une présentation complexe pour une intrigue initiale relativement simple.

Présents tout au long des contes, notamment à l'introduction d'un nouveau personnage, les récits seconds sont également fréquents en fin de conte afin de proposer

[1253] BGF 2, p. 322.
[1254] BGF 2, p. 323.

une explication et une justification *a posteriori* des aventures héroïques. Ainsi, dans *La Princesse Carpillon*, la fée Amazone confirme au roi qui croit reconnaître une marque de naissance que le prince est bien son fils qu'elle a fait élever par un aigle ; dans *Le Rameau d'or*, la fée Bénigne apprend aux amants qu'elle les a secondés sous différentes formes tout au long de leur périple ; dans *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, l'Oiseau vert qui dit tout révèle l'identité des héros qui ont retrouvé leurs parents ; dans *La Bonne Femme*, la fée Mme Tu-Tu révèle l'identité des enfants à leur mère adoptive qui les croyait tous frères et sœurs et s'inquiétait de voir leurs rapprochements. Les dernières pages de *Ricdin-Ricdon* déploient une cascade de courts récits rétrospectifs qui répètent, révèlent et complètent les aventures de chacun des personnages jusqu'au dénouement ultime qui voit l'épiphanie de l'héroïne. La technique narrative est alors surexposée et surexploitée par l'éclatement conclusif qui se prolonge et retarde la résolution terminale. *Deus ex machina*, stratagème dilatoire, facilité narrative, le récit rétrospectif final permet de conclure le conte (souvent artificiellement) et d'apporter une réponse à tous les éléments restés en suspens.

Chaque nouvelle introduction actancielle est développée par la relation des motivations endogènes ou exogènes du personnage qui apporte son aide au protagoniste. Qu'il s'agisse de divertir le héros ou de partager une partie de son destin, le nouveau personnage justifie systématiquement sa présence (et parfois sa forme) en un récit rétrospectif qui peut se rapporter à l'intrigue principale mais vaut surtout pour le détour récréatif d'une nouvelle histoire. L'insertion digressive grossit le schéma narratif à proportion de l'augmentation du schéma actanciel qui forme un groupe héroïque, généralement rassemblé lors du dénouement sur une scène encombrée. Comme dans les comédies, les principaux personnages sont alors réunis pour justifier leur participation et célébrer la réussite collective. Le déploiement des personnages contribue ainsi activement au déploiement narratif.

2.1.2.3. Démultiplications secondaires

Le procédé d'enchâssement interne d'un récit secondaire peut prendre une telle importance que des simples mentions introductives telles que « le papillon […] commença ainsi son récit »[1255], « il lui conta »[1256] (expression très fréquente), « je vais

[1255] BGF 3, p. 169.

vous informer de toute ma destinée »[1257], « si vous daignez m'écouter, je vous apprendrai de sérieuses vérités »[1258], « il lui récita lors »[1259] (suivies des paroles rapportées du personnage au discours direct ou narrativisé) qui marquent l'interruption de la narration première, peuvent prendre une forme beaucoup plus démonstrative et être redoublées par une mise en page particulière. Seuls deux auteurs ont recours à ce moyen de visibilité, Mme de Murat et Mme d'Auneuil. Dans *L'Ile de la magnificence*, *Le Turbot* et *La Tyrannie des fées détruite*, deux longs récits secondaires sont introduits par un titre et un blanc typographique qui les séparent nettement du reste du conte. Au jeu des enchâssements progressifs, *Le Turbot* propose une double insertion : en répondant à la demande de la princesse Risette qui souhaite connaître l'histoire du turbot magique, la fée Turbodine entreprend de lui raconter sa propre histoire qui est liée à celle du poisson. Introduit par un titre propre, le récit explicatif est entrecoupé de quelques actions mystérieuses, telles « Turbodine partit pour aller dans ses Etats où sa présence était nécessaire »[1260] qui n'ont d'intérêt que de pouvoir différer la suite des révélations. A l'intérieur du récit où la fée apprend à Risette que son mari n'est pas Mirou le fol mais le prince Fortuné qu'elle lui a substitué, elle rapporte les aventures de ce dernier dans un nouveau texte inséré et également séparé du reste de la narration par un titre. Le procédé abyssal complexifie encore une narration déjà fondée sur le retour en arrière qui occupe la majeure partie du texte.

A l'image des récits-cadres qui présentent une forme exogène qui enserre le conte, la technique est érigée en système dans *Les Chevaliers errants* de Mme d'Auneuil. A chaque personnage rencontré par Elmedor de Grenade, protagoniste qui ouvre le récit, une nouvelle histoire est insérée et introduite par un titre éponyme. La succession de ces analepses rend compte des malheurs subis par les différents personnages qui se trouvent parfois victimes du même enchanteur. Le fil de l'intrigue qui les relie est extrêmement ténu (le hasard des rencontres sur un même territoire) et se réduit à quelques phrases intermédiaires entre les récits secondaires qui occupent la plus grande part du texte. Poussée à son paroxysme, la technique enchaîne artificiellement les fragments qui s'additionnent sans offrir d'autre solution de continuité que l'arbitraire auctorial. La potentialité infinie du modèle hyperbolique de construction par

---

[1256] BGF 2, p. 321, 410 ; variantes possibles : « il conta », BGF 2, p. 172, « il lui raconta », BGF 2, p. 186.
[1257] BGF 2, p. 147.
[1258] BGF 2, p. 178.
[1259] BGF 2, p. 406.
[1260] BGF 3, p. 322.

juxtaposition met en évidence la prolixité capricieuse de la poétique merveilleuse. Souvent dénoncée comme une faiblesse[1261] par les contemporains ou la critique qui opposent la simplicité et la linéarité régulière des contes de Perrault et les intrigues démultipliées des contes féminins, la poétique hyperbolique reste le mode de construction privilégié du genre qui s'éloigne de la logique unitaire folklorique pour se rapprocher de la complexité romanesque.

Autre procédé expansif, le conte peut singulièrement de re/dé/doubler : changer de tonalité au cours de son déroulement ou se prolonger alors qu'il affichait tous les signes d'une conclusion traditionnelle.

2.1.2.4. Hétéroclismes

La construction de certains contes fait parfois apparaître la réunion de plusieurs types de récits en un seul, dont la jonction relativement artificielle souligne le disparate et l'arbitraire[1262]. Technique en « bout-à-bout »[1263] ou par « amalgame »[1264], l'association met en évidence une composition hétérogène assez lâche. Du changement de ton au collage de contes-types[1265] différents, l'histoire évolue selon des modes variés et aléatoires.

Le plus souvent relevé par la critique, *Finette Cendron* de Mme d'Aulnoy présente ainsi une version féminine du *Petit Poucet* combinée à la figure de *Cendrillon* ou des contes de type A327 (enfants perdus dans la forêt) et A510A (héroïne persécutée)[1266]. Tissant les deux types tout au long du conte, la construction oppose

---

[1261] On pense notamment aux jugements de Mary-Elizabeth Storer sur ces « digressions qui allongent le récit, sans en augmenter l'intérêt », *op. cit.*, p. 38, à propos des contes de Mme d'Aulnoy et qui accorde peu de crédit aux contes de Mlle de La Force et ne leur octroie qu'une place secondaire dans son étude : « La faiblesse des contes de Mlle de La Force est dans leur longueur, leurs digressions et leurs allusions savantes, qui rompent l'illusion du merveilleux. Elle eut la manie d'insérer des histoires secondaires dans ses romans, ce qui les allongeait jusqu'à trois ou quatre volumes. Cette fâcheuse habitude s'étend à ses contes, qui, étant de cinquante à cent pages, contiennent aussi des récits secondaires. Ainsi dans *Plus Belle que Fée*, on raconte l'histoire de la *Biche aux pieds d'argent*, et les aventures de *Désir*, qui n'ont guère de rapport avec l'héroïne du conte », *op. cit.*, p. 121.

[1262] Voir à ce sujet l'analyse du lien des deux parties de *Finette Cendron* par Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Champion, 2002, p. 511-513.

[1263] Expression de Claude Brémond qui définit le collage successif de plusieurs récits-types, *op. cit.*, p. 30.

[1264] Terme de Marie-Agnès Thirard qui définit l'imbrication de plusieurs récits-types entrelacés, *op. cit.*, p. 216.

[1265] Selon les classements opérés par Paul Delarue et Marie Louise Tenèze, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964.

[1266] Voir à ce sujet l'étude de Jean Mainil, *Madame d'Aulnoy ou le rire des fées : Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001, p. 159-176. Voir également

néanmoins deux parties assez différenciées : la perte des enfants et les aventures avec le prince.

Rupture de style, changement de ton, certains contes surprennent par leur hétéroclisme interne. Si la première partie de *L'Oiseau bleu* relève de la galanterie à travers notamment les conversations des amants et les reproches mutuels d'infidélité, la deuxième change de ton en présentant le parcours de l'héroïne déguisée en paysanne partie à la recherche de l'oiseau. Aidée dans sa quête par une fée qui lui donne des objets magiques, elle rejoint le royaume du roi Charmant. De la princesse mondaine à la fille travestie, l'héroïne change de paradigme et le conte avec elle. Les œufs magiques qui produisent une aide miraculeuse et pittoresque (un « attelage souriquois »[1267] et « un pâté de six oiseaux » qui « chantaient merveilleusement bien »[1268]) permettent à la « mie souillon »[1269] de séduire la reine pour s'approcher du roi. Le récit bascule dans la veine folklorique des épreuves répétées avant de conclure avec les retrouvailles des amants.

De même, dans *Serpentin vert*, la majeure partie du texte décrit les malheurs de l'héroïne, née laide, qui s'exile et se retrouve dans le royaume magique de Serpentin vert, accueillie et divertie pendant son séjour par un peuple de pagodes. Au moment où Laideronnette découvre le visage de son amant mystérieux, la fée Magotine surgit pour attaquer son domaine ; elle réduit la princesse en esclavage et lui ordonne différentes épreuves impossibles qu'elle réussit grâce à l'intervention magique de la fée Protectrice. Une troisième partie s'engage quand la fée libère la princesse, lui fait trouver l'eau de Discrétion qui la rend belle et l'envoie dans un bois peuplé d'animaux parlants pour attendre la fin de l'enchantement de Serpentin vert. L'épisode intermédiaire, purement accessoire, rompt l'influence galante dominée par l'histoire de Psyché et allonge arbitrairement le conte.

L'Oranger et l'abeille débute par une sorte de robinsonnade après les naufrages successifs des héros sur un territoire inconnu. Les deux protagonistes apprennent à se comprendre et s'éprennent inévitablement l'un de l'autre tout en craignant les dangers d'une dévoration imminente par les ogres qui les retiennent prisonniers. Dérobant la baguette magique de l'ogresse, ils parviennent à s'échapper et s'ensuit une course-poursuite qui les mène dans le royaume de la princesse Linda et s'achève par leur

---

l'analyse proposée par Marie-Agnès Thirard, « Le meccano des contes de Madame d'Aulnoy », *PFSCL*, n°XXVI, 50, 1999, p. 175-193.

[1267] BGF 1, p. 218

[1268] BGF 1, p. 219.

[1269] BGF 1, p. 215.

transformation en un oranger et une abeille, où les prémisses d'une rivalité amoureuse sont suggérées. Eléments folkloriques, épiques et galants se mélangent pour offrir de multiples rebondissements qui se surajoutent les uns aux autres dans une cascade narrative hétérogène.

Dans *La Grenouille bienfaisante*, après avoir suivi les malheurs de la reine qui a été enlevée par la fée Lionne, le conte se poursuit avec l'histoire de sa fille alors qu'il présentait une fin achevée par les retrouvailles et le retour au royaume de la famille au complet. Si, comme l'indique Marie-Agnès Thirard, pour la plupart des contes « l'unification des divers scenarii » semble se faire « plutôt par simple association d'idées : un épisode entraîne l'apparition d'un nouveau personnage et celui-ci fournit l'occasion d'une nouvelle intrigue »[1270], dans *La Grenouille bienfaisante*, la filiation est le lien, le fil conducteur qui unit tous les épisodes. Depuis l'annonce de la grossesse jusqu'à l'accouchement puis durant les années de captivité, la narration donne régulièrement des informations sur la fille de la reine, préparant une suite logique par le développement de ses propres aventures.

De même, *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri* présente d'abord l'histoire des trois mères (les sœurs Blondine, Roussette et Brunette) puis s'attache à raconter le devenir des trois enfants de Blondine et Brunette abandonnés et laissés pour morts sur la mer. Véritables héros du conte, comme le souligne le titre éponyme, leur histoire est la plus développée. Précédé d'un micro-conte initial qui fait connaître le destin malheureux de la grand-mère des héros légitimes, le récit expose de fausses pistes narratives qui sont traditionnellement évoquées en quelques lignes introductives. L'amplification et l'addition des histoires originelles, en plus d'inscrire la descendance dans une lignée dramatique, allongent et prolongent le texte qui fait partie des contes les plus longs (presque 50 pages).

L'Heureuse peine propose une ouverture classique avec la difficulté pour un couple royal de concevoir des enfants. Afin d'être édifié sur son avenir, le roi se rend chez la fée Formidable qu'il prend encore pour une amie depuis son aventure avec elle, histoire dont le conte rapporte quelques détails. L'aigreur de la fée délaissée lui fait prédire des malheurs pour la descendance de son ancien amant. La reine part alors à son tour demander de l'aide à la fée Lumineuse. Or, le récit de son trajet relate en longueur la traversée de la rivière qui encercle en neuf tours le palais de la fée. La description des

[1270] Marie-Agnès Thirard, « Le meccano des contes », art. cit., p. 177.

divers jardins s'étend sur plusieurs pages et devient un appendice narratif hypertrophié, totalement gratuit et inefficient pour la dramaturgie globale. A son retour, la reine accouche de deux filles dont le conte développe ensuite les aventures. Le seuil introductif s'est donc dédoublé pour offrir deux versions (positive et négative) de l'intercession féerique[1271]. Exagérément développés, ces deux récits liminaires occupent autant de surface textuelle que le reste de l'histoire, plus rapidement présentée. Le conte offre donc deux parties, équivalentes en nombre de pages, mais totalement déséquilibrées sur le plan diégétique. Après les deux voyages parentaux, la naissance marque l'ouverture conventionnelle du conte qui reprend les codes de la rivalité fraternelle et de la prédestination héroïque.

2.1.2.5. Prolongements subsidiaires

Offrant des rebondissements inattendus, certains contes dépassent les limites de la forme traditionnelle et redoublent le récit d'ultimes aventures qui outrepassent les marqueurs de dénouement générique. Ainsi *Fortunio*, *Quiribirini*, *Anguillette* et *La Belle au bois dormant* poursuivent le récit après le mariage du couple héroïque censé clore définitivement leur histoire. Après avoir prouvé sa bravoure, Fortunio reçoit du roi empressé la princesse sa fille en mariage. Il proteste car se croit de basse extraction mais finit par accepter l'union qui est célébrée pendant « un mois ». Le conte aurait pu s'achever à cette mention, mais il reprend après « quelques années » [1272], quand, désireux de faire la guerre à un usurpateur, le roi envoie son gendre au combat. Or, avant qu'il arrive sur le champ de bataille, la reine des sirènes enlève Fortunio et le retient prisonnier dans les eaux. Sa femme vient le chercher et, grâce à trois boules magiques données par une fée, elle charme la sirène et permet à son mari de s'évader. Quand le couple rentre au palais, on donne des festivités en l'honneur de leur réussite. Cette deuxième fin reprend le schéma canonique de l'allégresse partagée par le peuple admiratif de ses souverains. Cependant, le conte se poursuit, rappelant le manquement du héros : sa captivité l'a empêché de rétablir dans ses états le roi qui l'avait envoyé à la guerre. Enfin victorieux, Fortunio est convié avec sa femme auprès du roi redevable. Ce dernier reconnaissant une marque sous l'œil du prince lui demande des précisions sur sa

[1271] A l'image de l'ensemble du récit qui s'inscrit sous le thème de la dualité : deux fées antagonistes, deux trajets royaux et deux princesses opposées.
[1272] BGF 4, p. 541.

naissance et, apprenant qu'il a été recueilli au même moment où son fils a été abandonné par son frère aîné sur une rivière, fait rechercher le couple qui confirme l'histoire. Les retrouvailles sont alors l'occasion d'ultimes fêtes dans les deux royaumes achevant enfin le conte. La nécessité générique de correspondance parfaite de rang et de sang entre les héros a pu contribuer à ces rebondissements successifs qui ont répété et reporté le dénouement rituel.

Dans *Quiribirini*, les noces royales achèvent le parcours héroïque d'un roi quand il libère une reine du joug d'un prétendant éconduit qui assiégeait son royaume. Répondant au canevas ordinaire, le succès du héros est immédiatement suivi d'un mariage conclusif. Mais le père du prince tué par le roi entreprend de se venger et le récit s'augmente de nouveaux épisodes de substitutions et de poursuites jusqu'à la mort de l'homme envoyé par le méchant roi et la punition de celui-ci, permettant de nouvelles retrouvailles entre le roi et la reine. Faisant doublon avec la première fin, cette duplication dont la motivation endogène est mince, semble totalement adventice.

Développant le même type de rebondissements, *Les Aventures de Finette* mettent en scène une suite d'épreuves et d'aventures répétitives qui font triompher l'intelligence de l'héroïne face à la perfidie de Riche-Cautèle. Retournant le stratagème du prince contre lui, Finette le jette dans un tonneau au bas d'une montagne. Le prince fait jurer vengeance à son frère avant de mourir de ses blessures. Alors que la mort de l'opposant aurait pu achever les aventures de Finette, et que son mariage avec le prince Bel-à-voir aurait pu résoudre leur différend, ce dernier se résigne malgré lui à tuer la princesse pour honorer la mémoire de son frère Riche-Cautèle. Avertie par sa marraine fée d'un possible danger, Finette se prémunit de l'attaque et sauve son mari du suicide, libérant le prince de sa promesse. Diversement sériel, le texte se construit par ajouts symétriques et redondants qui démultiplient la narration en une démonstration didactique appuyée.

Dans *La Belle au bois dormant*, le conte semble s'achever avec la réussite de la quête du héros qui découvre la princesse endormie, la libère du charme et l'épouse. En poursuivant l'après-mariage héroïque, habituellement laissé dans l'ombre des temps heureux (in)définis, Perrault change de paradigme et bascule dans le récit d'ogres. De la galanterie féerique première, le texte décline les stratagèmes substitutifs pour échapper

au désir de dévoration plus rustique. Avec deux contes hétérogènes dans un très petit texte, Perrault participe à la marge de cette sous-tendance du double récit interne[1273].

Anguillette propose une construction originale du dédoublement final. L'intrigue expose le changement d'apparence d'une princesse qui devient extrêmement belle. Le prince Atimir, qui ne sait choisir entre Hébé et sa sœur et promet aux deux son amour, finit par s'enfuir avec Ilérie laissant l'héroïne esseulée. Elle part en exil et rencontre le prince de l'île Paisible qu'elle épouse. La description du mariage et de la félicité héroïque aurait dû signer la fin du conte, mais le récit se poursuit et rapporte le mariage d'Ilérie avec l'inconstant Atimir. Deuxième procédé classique de résolution par double mariage, le conte avance une nouvelle fin exhaustive. L'annonce du retour à la cour du couple fugitif provoque le désir d'Hébé de revoir sa sœur et son ancien amant. Leurs retrouvailles raniment leur amour aux dépens de leur conjoint. Les deux princes s'opposent dans un duel : voyant leur corps blessés, Hébé les croit morts tous les deux et se tue à leur côté. Seul le prince de l'île Paisible survit. La fée le ramène dans son royaume puis transforme les amants en arbres. Le texte a donc développé un récit en miroir par un échange fatal des protagonistes et a abouti l'intrigue en épuisant tous ses possibles, offrant une ultime version négative et définitive, peu fréquente dans la production merveilleuse.

Dépassant les marques et limites traditionnelles du genre (réussite du héros, mort de l'opposant, mariage des protagonistes homologues), ces contes dépassent les bornes, excèdent les normes et surinvestissent la narration d'éléments surnuméraires. Perrault, qui pratique pourtant une écriture plus concise que la moyenne des autres conteurs, redouble certaines moralités[1274] et propose pour *Le Petit Poucet* deux fins possibles qui se contredisent, créant une confusion sémantique. De façon singulière, Perrault illustre la propension prolixe de la poétique des contes de fées.

En allongeant les récits d'épisodes superfétatoires, en laissant ouvert le choix des interprétations ou en épuisant tous les possibles narratifs, les contes affichent un débordement structurel, une exhaustivité paradoxale dans une forme génériquement brève.

[1273] Le revirement de style peut ainsi expliquer que la deuxième partie du récit soit souvent expurgée des éditions modernes.

[1274] Les contes *La Barbe bleue*, *Les Fées*, *Le Chat botté* et *Cendrillon* ont chacun deux morales successives et détachées par un titre introducteur et la morale de *La Belle au bois dormant* est composée de deux paragraphes distincts qui présentent deux idées différentes. Voir à ce sujet les remarques de Jean-Paul Sermain sur la dualité de la moralité du *Petit Chaperon rouge* qui invite à lire le texte selon plusieurs fils narratifs concurrents, *op. cit.*, p. 102-103.

Cas particulier dans les formes de l'addition, la réduplication de scènes, issue de la pratique folklorique, est fortement réinvestie par les contes mondains qui renouvellent la série canonique des épreuves.

2.1.3. Pratiques sérielles

La pratique cumulative des contes qui sur-ajoutent de nombreux récits et personnages secondaires à l'intrigue principale redouble celle-ci d'une sérialité interne qui répète les mêmes scènes plusieurs fois. La duplication ou la triplication des épreuves permet, de quelques lignes à plusieurs pages continues, de prolonger la narration qui s'attarde alors sur les détails de la variation pittoresque des modalités de réussite du personnage. La majorité des contes mettent en scène des héros en quête qui tentent à plusieurs reprises d'obtenir ce qu'ils désirent ou qui sont contrariés par des opposants leur imposant des actions coercitives répétées.

L'itération des épreuves permet au héros après un ou deux échecs de réussir et de montrer sa persévérance, comme de participer à l'édification narrative du récit. Personnage et conte progressent de conserve et s'enrichissent structurellement.

Les rencontres sériées des protagonistes offrent un levier narratif d'importance qui permet de doubler les épisodes. Ainsi, quand Fortunio et Avenant croisent le chemin de trois animaux et leur rendent collectivement ou individuellement service, ils bénéficient en retour d'une aide triplée qui fait l'objet d'un récit propre. Le premier événement (singulatif dans *Fortunio*, itératif dans *La Belle aux cheveux d'or*) qui semble tout d'abord accessoire et participer de l'extraordinaire merveilleux (les animaux ont la faculté de parler et raisonnent habilement avec le protagoniste) conditionne finalement la réussite héroïque par la contribution magique alors démultipliée en trois événements dupliqués.

Cependant, la répétition diégétique est parfois purement gratuite et la facilité de résolution ou l'absence de portée réelle de l'épisode manifestent le caractère simplement ornemental de scènes qui grossissent le texte d'un récit superflu.

Rapidement évoqués, les trois groupes d'opposants qu'affronte tout à tour le héros du *Nain Jaune* n'ont qu'une présence formelle et ajoutent une péripétie superflue à l'intrigue. Faire-valoir de la bravoure héroïque, ils contribuent principalement à l'appareil actanciel hyperbolique ; les « quatre sphinx terribles », les « six dragons

couverts d'écailles plus difficiles à pénétrer que le fer » et les « Vingt-quatre nymphes »[1275] (dont on aura repéré l'augmentation quantitative progressive) que doit abattre le roi sont un élément pittoresque supplémentaire du merveilleux.

De même, Gracieuse doit dévider un écheveau de fils puis trier « une grande tonne pleine de plumes »[1276] et transporter une boîte sans l'ouvrir. Elle renonce très vite à sa tâche et se plaint auprès de son amant qui, grâce à ses dons féeriques, la dispense de persévérer. Les épreuves, très vite évoquées et évacuées, prennent part au merveilleux hyperbolique. Le conte multiplie les vexations, supplices et tortures qui sont rapidement relatées et alignent une série mosaïque des malheurs de l'héroïne. L'intérêt n'est pas réellement dans l'action elle-même mais dans sa répétition lancinante, martelée, devenue harcèlement moral et physique de la marâtre sur sa belle-fille, contribuant aux portraits antagonistes des deux femmes, comme à la constance et à l'attachement de l'amant adjuvant.

Dans *Cendrillon*, la description du premier bal sert à glorifier l'héroïne, alors que le deuxième (qui reprend les mêmes éléments d'admiration mais ne les rapporte pas et les résume simplement) est au service de l'intrigue. La répétition offre ainsi une double vision de la scène, décorative puis narrative, qui structure le conte. Répétition et variation mènent la construction merveilleuse qui reproduit un événement jusqu'à sa réussite complète. Cependant, l'itération se conclut parfois par un échec, temporaire ou définitif.

Dans la plupart des cas, les premiers essais échouent et servent d'apprentissage ou d'élimination des faux-héros, jusqu'à ce que le dernier essai fasse triompher le héros. *Le Petit Poucet* et *Finette Cendron* proposent une version originale de la répétition des épreuves où les premiers essais sont fructueux (les personnages utilisent des moyens adéquats pour retrouver leur chemin) et le dernier décevant (ils ne peuvent rentrer directement chez eux). C'est alors le revers, l'erreur qui brise la circularité finalement stérile (le processus d'aller et retour semble infini puisque les causes du départ restent identiques) et relance l'action dans une autre direction qui les mène cette fois au succès. La duplication sert de marqueur de l'inefficience des personnages qui doivent changer de cap pour réellement progresser.

L'artifice que constituent les vœux, souhaits ou aides providentielles, nécessaire et suffisant à l'épiphanie héroïque, est contourné dans *Le Parfait amour* de Mme de

[1275] BGF 1, p. 560-561.
[1276] BGF 1, p. 169.

Murat qui, malgré l'utilisation des quatre pouvoirs de la bague, ajoute une assistance magique supplémentaire pour accomplir l'union finale. La fée Favorable, qui soutient l'amour de son neveu, lui octroie en effet une bague faite de quatre métaux devant le protéger de quatre méfaits de Danamo. Elle lui assure que la méchante fée ne l'attaquera pas davantage. Or, le prince souhaite si ardemment parler à Irolite que le premier métal est utilisé. Les trois autres sont employés pour fuir les troupes du prince Ormond et rejoindre la demeure de Favorable. Ils traversent un monde souterrain, un espace aquatique et un palais de feu avant d'être capturés par leurs poursuiveurs, n'ayant plus d'aide magique. Les descriptions de leur séjour dans les trois domaines entrecoupent le récit de leur périple. Episodes décoratifs, ces arrêts diégétiques et narratifs n'apportent aucun progrès dans l'histoire si ce n'est afficher l'échec de l'entreprise. Le couple héroïque est ramené chez la fée Danamo et emprisonné. Alors que les amants dépérissent, la fée Favorable qui avait limité son aide à quatre interventions revient sur sa décision par un brusque revirement de situation et libère les amants sans autre forme de procès. Un épisode supplétif compense ainsi l'échec des épreuves afin de proposer une fin heureuse traditionnelle.

De même dans *Peau d'âne*, la fée qui pensait venir à bout de la détermination du père de la princesse par la demande de trois robes *a priori* impossibles à réaliser est contredite par la force du pouvoir royal et n'a d'autre moyen que d'exiger son abolition avec la peau de l'âne financier. Pour obtenir satisfaction, la fée prolonge son stratagème mais le dévoie (l'habit est bien différent et dégradant pour la princesse). Comme dans *Le Parfait Amour* l'échec des premiers essais voit triompher *in fine* le choix féerique qui dépasse toutes les autres contingences.

Si le rétablissement héroïque est majoritaire, l'échec peut exceptionnellement être total et révéler une volonté didactique. Dans *Les Souhaits ridicules* et *Le Petit Chaperon rouge*, l'échec de la répétition est patent et présente une perte totale pour la petite fille et sa grand-mère et, au mieux, un retour à l'équilibre pour le bûcheron. Ces deux contes trahissent la disparité de traitement des personnages. Ceux qui ne maîtrisent pas les bons codes échouent (le paysan qui ne pense qu'à contenter ses désirs primaires et la petite fille qui n'a pas l'expérience nécessaire pour déchiffrer le double langage) alors que celui qui voit plus loin anticipe la répétition et l'accomplit correctement.

Alternative ou redoublement à la structuration par ajouts successifs, la présentation en parallèle de péripéties offre une autre variation poétique au conte.

2.1.4. Parallélismes

Procédé fortement utilisé dans les longs romans précieux ou comiques, l'alternance narrative structure et allonge le récit sur un rythme balancé. Les contes qui proposent ce type de construction sont d'ailleurs parmi les plus longs, car ils emploient également d'autres techniques ampliatives (ajouts d'épisodes adventices, récits secondaires…).

Afin de souligner la similarité des épreuves et d'établir des redoublements actanciels symboliques, l'exposition parallèle des aventures des personnages redouble les signes de la dualité. De quelques épisodes choisis à l'ensemble du conte, le procédé duplique avec démonstration les actions héroïques. La séparation des amants ou la distance imposée aux fratries et aux compagnons d'infortune offre un moyen privilégié de renouveler la narration.

Dans *La Biche au bois*, à partir de la découverte de la supercherie fomentée par Longue Epine, le conte présente alternativement le désespoir du prince qui se retire à la campagne et les aventures de la princesse transformée en biche ; *Plus Belle que Fée* met en scène les difficultés parallèles de deux princesses emprisonnées ; la fin de *La Princesse Printanière* montre la progression comparée des recherches pour retrouver le couple de fugitifs et des difficultés auxquelles sont confrontés les amants jusqu'à leur découverte *in extremis*, au moment crucial où la princesse faillit être mangée par l'ambassadeur ; dans *L'Oiseau bleu*, l'enfermement de la princesse dans une tour et la transformation du roi en oiseau, associés à divers stratagèmes répulsifs de leurs opposants, diffèrent régulièrement leurs rencontres qui sont entrecoupées de la relation de leurs mésaventures respectives ; deux contes en particulier érigent le procédé en système : *L'Ile de la magnificence* présente les péripéties simultanées de trois frères en fuite qui rencontrent sur leur chemin d'autres personnages à qui ils viennent en aide avant de tous se retrouver dans leur royaume ; *Le Rameau d'or* duplique de façon méthodique toutes les aventures du couple héroïque qui subit les mêmes tourments et les mêmes réussites[1277].

La multiplicité des points de vue et des épisodes entraîne la répétition de certains éléments diégétiques que la narration se plaît à redire avec insistance. Afin de marquer le changement d'objet, le narrateur s'ingère dans le récit et introduit le nouvel épisode

[1277] Voir l'analyse de l'intrication des fils narratifs du *Rameau d'or* par Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 515-517.

par une intervention directe, telle que « Il y a longtemps que nous avons laissé la Biche au bois »[1278], « Il faut dire quelque chose de la fée du Désert »[1279], « Laissons-le aller, que la Fortune le guide. Retournons chez Ravagio voir à quoi s'occupe notre jeune princesse »[1280], « Mais revenons à Plus Belle que Fée »[1281], « Nous l'avons laissé traversant les jardins de Danamo »[1282] ou une simple indication de changement, telle que « Tandis qu'il était paisiblement dans un lieu qui devrait être si chaud, la princesse de l'Arabie heureuse était renfermée dans un palais »[1283], « Pendant que ces choses se passaient, Finfin et Lirette étaient presque morts de misère dans leur affreuse prison »[1284], « Cependant l'aimable Bleu n'était pas dans un meilleur état que lui »[1285], « d'un autre côté »[1286], « Pendant ce temps-là »[1287]. Ces embrayeurs énonciatifs et narratifs mettent en avant l'alternance et le subterfuge dramatique qui doit relancer l'intérêt du lecteur. La production (ac)cumulative du récit par ajouts successifs néglige le travail de la transition pour coller abruptement les épisodes et les présenter à la lecture sur un même pied d'égalité. La multiplicité des morceaux narratifs crée un effet de mosaïque dont les contours très visibles sont soulignés par le narrateur lui-même qui ne cache pas la disparité, mais bien au contraire l'exhibe comme une marque de fabrique spécifique.

Mlle Lhéritier, qui s'immisce régulièrement dans ses récits, intercale au milieu de la description des souffrances de Blanche des commentaires sur le prince qui l'a blessée. Elle souligne alors avec un humour distancié l'invraisemblance du texte. Interpellant le lecteur, elle l'invite à suivre d'autorité ses choix narratifs : « il faut retourner à la pauvre Blanche, que nous laissons trop longtemps à demi évanouie sur l'herbe » [1288], « Puisque voilà cette belle fille en bonne main, retournons au prince et à sa généalogie. »[1289] La difficulté de rendre compte de la simultanéité en littérature nécessite le recours à des mises en scène démonstratives qui deviennent presque un tic de langage dans certains contes, à l'image des dix « cependant » que l'on peut

[1278] BGF 1, p. 708.
[1279] BGF 1, p. 559.
[1280] BGF 1, p. 338.
[1281] BGF 2, p. 322.
[1282] BGF 3, p. 62.
[1283] BGF 2, p. 405.
[1284] BGF 2, p. 433.
[1285] BGF 2, p. 378.
[1286] BGF 1, p. 198.
[1287] BGF 3, p. 83.
[1288] BGF 2, p. 80.
[1289] BGF 2, p. 82.

strictement attribuer au marquage temporel dans *Ricdin-Ricdon*, dont trois inclus dans l'expression « cependant le prince » en début de paragraphe, uniquement destinés à souligner les actions réalisées par le héros en même temps que celles de Rosanie.

Ces métalepses narratives, marqueurs de l'hyperbole structurelle, affichent l'artificialité et la littérarité du texte. La théâtralisation des contes s'exhibe ainsi tout au long du récit par les multiples décrochages narratifs qui se re/dé/doublent et se répondent à intervalles irréguliers. En effet, loin de modéliser une forme figée, à la rythmique homogène et périodique, les contes s'élaborent avec caprice, (se) jouant du temps (diégétique et narratif) qu'ils réduisent ou distendent au gré des besoins ou des envies auctoriales.

2.2. Complications temporelles[1290]

Malgré la linéarité affichée par les habitudes du genre, la tension vers un dénouement unique fédérateur des diverses intrigues, exaltant des retrouvailles multiples, célébrant la réussite héroïque par un mariage (ré)unificateur[1291], le déroulement narratif, dont on a vu que la construction poétique est loin d'être rectiligne, bouscule la temporalité et l'adapte à sa disposition versatile.

2.2.1. Ellipses[1292]

L'ouverture de nombreux contes s'attache à présenter la naissance du héros qui se voit généralement doté de qualités mais aussi de prédictions fâcheuses. Si l'enfance peut être évoquée par quelques mentions itératives sur les habitudes positives et le développement des capacités innées et reçues, elle est le plus souvent ignorée pour montrer le personnage épanoui dans la fleur de sa jeunesse. L'ellipse initiale, parfois redoublée par une nécessité de dissimulation liée à un sort et à une durée, s'arrête à la veille de son extinction pour ouvrir l'intrigue sur l'échec de la protection. L'immédiateté créée par la rupture de l'enchaînement chronologique et la précipitation

[1290] Pour une théorie du temps en littérature, voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
[1291] Voir à ce sujet Raymonde Robert pour qui « le mariage du couple héroïque représente la mise en ordre suprême du monde féerique » qui tient « à l'alignement de plus en plus précis du conte de fées sur le modèle romanesque », *op. cit.*, p. 48 et 172.
[1292] Voir à ce sujet l'analyse de Nadine Jasmin sur les effets esthétiques mystérieux et didactiques de l'ellipse de quelques contes de de Mme d'Aulnoy, *op. cit.*, p. 529-531.

des événements de l'âge (presque) adulte projette le lecteur au cœur de l'action. La brièveté de la forme générique nécessite en effet une sélection et une condensation des événements présentés.

Ainsi, dans *La Princesse Printanière*, après sa naissance, l'héroïne est enfermée dans une tour pendant les vingt ans de malheurs prédits par la fée Carabosse : à quatre jours de la fin de la prophétie, elle voit l'ambassadeur Fanfarinet et s'enfuit avec lui, ce qui provoque son malheur. Dans *La Princesse Rosette*, les parents de l'héroïne l'enferment également dans une tour à cause d'une prédiction qui indique que la jeune fille fait courir un danger de mort sur ses frères. Vers l'âge de quinze ans, et à la mort de leurs parents, elle est libérée par ses frères et cause leur emprisonnement. L'ellipse marque l'éludation de la fin de l'enchantement, la transgression de l'interdit et la date symbolique de l'entrée dans le monde qui se réalise avec violence, loin de la protection précédente continue, efficiente et donc dissimulée.

De même, dans *La Biche au bois*, la princesse ne doit pas voir le jour avant ses quinze ans à cause du sort jeté par la fée Ecrevisse. Après avoir rapporté en longueur l'origine de la naissance, les cérémonies du baptême féerique de l'héroïne et ses conditions de détention, la narration la présente rayonnante au terme de sa captivité. Le récit s'attarde alors sur l'échéance imminente, les mises en garde réitérées et les demandes pressantes du roi qui veut l'épouser pour l'avoir vue sur un portrait envoyé par sa mère. Malgré le stratagème de préservation mis en place pour permettre à Désirée de rejoindre son futur mari, elle est trahie par une fille d'honneur qui veut la remplacer auprès du roi et elle est exposée au jour, ce qui la transforme en biche. L'ellipse a servi de marqueur hyperbolique de la faute de la mère, qui au début et à la fin de la période interdite n'a pas respecté les avis de la fée Ecrevisse, d'abord en oubliant de l'inviter au baptême alors qu'elle a favorisé la naissance de sa fille, puis en autorisant la sortie de Désirée de sa tour hermétique avant le terme échu de la prédiction. Si l'ellipse délaisse l'intervalle temporel, elle exhibe au contraire avec force les bornes de sa durée.

L'accélération temporelle initiale est renouvelée sporadiquement au cours du récit, rejetant apparemment dans l'ombre certains épisodes et mettant en évidence une durée de l'histoire hypertrophiée. Les épreuves imposées aux protagonistes évoquent fréquemment des périodes assez longues, voire excessive, dont l'interminable participe de l'expérience et de la persécution. L'emprisonnement des héroïnes se décompte généralement en années et la narration s'attarde davantage sur les conditions de leur

détention puis de leur libération. En prolongeant les entreprises liées à la délivrance, le récit majore le temps de captivité. Ainsi, outre les détentions initiales dont nous venons de parler, dans *Le Dauphin*, Livorette est enfermée quatre ans, pour que son fils puisse grandir et que le roi lui présente tous les hommes du royaume afin de découvrir son père, puis elle est exilée six ans avant d'être retrouvée et pardonnée par ses parents ; Laideronnette[1293] et Florine[1294] doivent attendre sept ans le fin de l'enchantement de leur amant ; « Trois années s'écoulèrent »[1295] avant que le roi ne soit aidé par un dragon pour libérer sa femme et sa fille du palais de cristal où la fée Lionne les a enfermées. Ces mentions extrêmes de longueur qui servent la construction diégétique (temps nécessaire à la résolution du problème) contribuent également à définir la valeur des personnages dont la constance et la persévérance leur permettent d'arriver à leur fin.

Paradoxalement, l'excès pseudo-référentiel évoqué par l'ellipse sert de marqueur emphatique et met en relief ce que la narration semble vouloir passer sous silence. Le périple engagé par la fée Grenouille pour aller prévenir le mari de la reine emprisonnée par la fée Lionne est l'occasion d'une fantaisie débridée. Il lui faut « un an et quatre jours » pour « monter les dix mille marches » qui séparent le lieu où se trouve la reine du monde terrestre. Elle utilise ensuite « une autre année à faire son équipage » [1296] et met finalement « sept ans à faire son voyage »[1297] qui n'est pas décrit. Si la précision du nombre d'années semble à première vue relever du merveilleux, elle sert d'artifice dilatoire pour créer une logique avec le personnage de Moufette, la fille de la reine qui grandit et devient en âge de se marier. Aux neuf ans du trajet de la grenouille, il faut en effet ajouter les « six mois »[1298] qu'avait la petite fille à son départ et les trois ans de combats incessants de son père une fois arrivé devant le palais de cristal. Lorsque les personnages délivrés se retrouvent sans savoir comment dans leur royaume et que la fée Grenouille apparaît spontanément sur le dos d'un épervier, la facilité de déplacement spatial et temporel souligne l'artificialité de l'allongement précédant qui n'avait d'intérêt que pour la cohérence interne avec la suite des péripéties portées par la princesse.

[1293] *Serpentin vert*, Mme d'Aulnoy.
[1294] *L'Oiseau bleu*, Mme d'Aulnoy.
[1295] BGF 1, p. 678.
[1296] BGF 1, p. 672.
[1297] BGF 1, p. 673.
[1298] BGF 1, p. 672.

Dans *La Bonne Petite Souris*, la première partie du texte qui rapporte la détention de la reine et ses échanges avec une fée transformée en souris s'achève avec l'enlèvement de la princesse qui vient de naître. La deuxième partie du conte s'ouvre « quinze ans »[1299] plus tard alors que la reine n'espère plus revoir sa fille. Cet épisode adventice permet des retrouvailles finales et un retour sur le trône de la famille royale. L'ellipse tait cependant le développement de la jeune fille et surtout son passage à l'état de dindonnière. La suite du récit n'offre aucune explication sur cette période, évacue le personnage de la fée Cancaline et change le paradigme narratif et stylistique du conte qui tourne alors au burlesque (parodie de combat, vocabulaire infantile). L'ellipse rompt l'unité formelle du texte dont les péripéties se retrouvent uniquement reliées par l'argument de la filiation royale qui prolonge les malheurs de la famille.

Les cent ans de sommeil de la Belle, s'ils participent naturellement de l'excès merveilleux à travers une expression topique, sont également nécessaires pour soustraire la princesse d'un environnement connu et affectueux (ses parents n'ont pas été endormis par la fée et sont donc morts depuis longtemps) et la projeter dans le nouveau monde de son époux dans lequel elle n'a aucun soutien. Orpheline, fragilisée, abandonnée par son mari parti en guerre, elle est à la merci de sa belle-mère ogresse. Le saut temporel favorisé par l'ellipse contribue à la construction narrative du conte.

Signe hyperbolique d'une temporalité hors norme, l'ellipse affiche le merveilleux et l'invraisemblable du conte qui alignent les mois et les années sans conséquence sur le vieillissement des personnages. Grâce à la magie du lieu, le prince Adolphe demeure ainsi « trois cents ans » sur l'île de la Félicité, croyant n'y avoir passé que « trois mois »[1300]. L'hyper extension du temps est ici un outil didactique au service de la morale qui prétend montrer que « le Temps est maître de tout »[1301]. Dans *Finette Cendron*, l'héroïne, qui entend un soir sa mère annoncer qu'elle veut perdre ses trois filles dès le lendemain matin, a le temps de se rendre à pieds puis avec un cheval magique dans la grotte de la fée Merluche qui est pourtant « fort éloignée de chez eux »[1302], de coiffer sa marraine et de rentrer se coucher. Quand elles sont définitivement perdues, les trois sœurs font pousser un chêne à partir d'un gland trouvé jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour y monter et voir au loin quelle direction prendre

[1299] BGF 1, p. 371.
[1300] BGF 1, p. 141.
[1301] BGF 1, p. 144.
[1302] BGF 1, p. 440.

pour rentrer chez elles. Le temps passe suffisamment pour permettre à l'arbre de pousser, qui devient alors « le plus beau de tous les chênes »[1303], pendant que les jeunes filles conservent leur âge. L'ellipse souligne la relativité merveilleuse du temps qui s'adapte aux besoins de la narration.

2.2.2. Prolepses

Une majorité de contes présentent à leur ouverture des prophéties ou des déclarations oraculaires qui prédisent l'avenir des protagonistes, telles la fée Bizarre qui prévient la princesse des Falbalas que sa fille « la surpasserait de bien loin, et qu'elle prît un soin particulier de la faire élever »[1304], la fée de la montagne qui avertit la reine d'Islande « je ne vous saurais dire précisément de quelle espèce de malheur la princesse est menacée ; je vois seulement que l'amour aura beaucoup de part dans les événements de sa vie »[1305] ou encore la fée Sublime qui « connut qu'elle ne serait parfaitement heureuse que lorsqu'elle s'unirait à quelqu'un d'aimable, mais qui lui serait entièrement opposé, et que ce ne pourrait être qu'après plusieurs travaux. »[1306] Les déclarations liminaires des fées prennent donc la forme d'un oracle mystérieux à déchiffrer qui prend tout son sens lors de son accomplissement, à l'image de l'avertissement adressé à la mère de Florinde dans *Le Prince Rosier* :

> « Florinde est née avec beaucoup d'appas,
> Mais son malheur doit être extrême,
> S'il faut qu'un jour elle aime
> L'amant qu'elle ne verra pas. »[1307]

Ces anticipations temporelles annoncent ainsi dès le seuil du récit son dénouement, puisque la topique générique établit une prédestination irréversible. Le déroulement narratif n'est alors qu'un ajournement de la conclusion qui offre au lecteur un plaisir de la confirmation et de la reconnaissance. La narration souligne d'ailleurs régulièrement l'accomplissement prophétique par une reprise conclusive qui marque et clôt la fatalité merveilleuse. Quelques exemples : dans *Le Palais de la Vengeance*, la fée

[1303] BGF 1, p. 446.
[1304] BGF 2, p. 712.
[1305] BGF 3, p. 146.
[1306] BGF 2, p. 373.
[1307] BGF 2, p. 279.

de la montagne annonce à la reine que le malheur de sa fille viendra de son bonheur même, ce que les dernières lignes du conte reprennent :

> « On dit qu'au bout de quelques années, […] la belle Imis et Philax, accomplissant la prédiction de la fée de la montagne, souhaitèrent avec autant d'ardeur de retrouver l'aigrette de muguet pour détruire les enchantements agréables, qu'ils l'avaient conservée autrefois avec soin pour se garantir des malheurs qui leur avaient été prédits. »[1308]

La reprise identique des motifs et des termes forme une clausule qui justifie *a posteriori* l'annonce initiale.

De même, dans *Le Prince des feuilles*, lors du dénouement, le rappel de la prédiction liminaire reprend l'idée énoncée et quelques mots significatifs, pour faire référence au don de la fée. L'expression « le bon roi loua les destinées »[1309] permet d'invoquer l'inéluctabilité du sort féerique et la répétition du terme « fidèle » en toute dernière place textuelle est symétrique au premier adjectif utilisé dans l'oracle et fait écho aux cinq autres essaimés au cours du récit.

A l'intérieur même du récit, des annonces et des avertissements projettent la suite des événements. Quand le texte décrit ensuite les faits évoqués par l'anticipation, la narration se (dé)double et fait alors redondance avec la première exposition. La prolepse et son exécution offrent ainsi deux versions successives d'un même épisode, participant de la vision kaléidoscopique globale de l'œuvre et du plaisir dilatoire de la narration.

Dans *Serpentin vert*, la fée Protectrice qui aide régulièrement Laideronnette lui explique ce qu'elle doit faire pour réaliser la demande de Magotine (descendre la montagne grâce au chariot conduit par deux serins, jeter ses souliers de fers contre deux géants, faire remplir la cruche d'eau de Discrétion par les deux oiseaux et s'en enduire le visage). Elle énonce et annonce ainsi le futur agréable de la reine qui va devenir belle grâce à l'Eau de Discrétion. Quelques lignes plus loin, la narration reprend les mêmes syntagmes pour décrire les actions de l'héroïne qui accomplit la prédiction. La réduction du temps entre la proclamation et la concrétisation souligne l'arbitraire du procédé qui ne vaut que pour son énonciation consacrante.

De même, Phraates qui vient régulièrement en aide à Plus Belle que Fée, lui annonce la fin de ses malheurs et lui intime de brûler un tas de feuilles et la dépouille d'une bête qu'elle trouvera sur son chemin en suivant la baguette magique qu'il lui

[1308] BGF 3, p. 158.
[1309] BGF 3, p. 177.

remet. Il ne suffit que de quelques lignes à la narration pour lui faire réaliser la demande et ainsi supprimer l'enchantement de la biche aux pieds d'argent. Au lieu de proposer une seule fois cet épisode et directement par le fils de la fée, la narration reprend les mêmes éléments diégétiques et nuance les tournures lexicales. La duplication/variation permet ainsi de confirmer la prédiction dont l'itération relève de l'accomplissement magique. Le merveilleux semble donc avoir besoin de la répétition appuyée du dire aux faits et du dire au dit pour se réaliser.

Matérialisant les anticipations, « le cabinet du destin »[1310] offre un moyen renouvelé d'exposer l'avenir du protagoniste et de souligner sa prédestination générique. A la fois touchée par les malheurs de sa famille et intriguée par sa propre vision sur un trône, Constantine est incitée par la fée Obligeantine, qui lui montre son futur, à poursuivre ses aventures et à apporter son aide à la princesse Fleurianne, péripétie qui va lui permettre de concrétiser son destin. Dans *Le Rameau d'or*, ce sont des peintures sur les vitres de leur prison qui représentent le futur des deux héros et les engagent à suivre les événements qu'ils découvrent.

Le narrateur peut prendre lui-même en charge une prolepse et annoncer la suite du récit affichant son pouvoir créateur et le déterminisme du genre. Pendant qu'elle relate les erreurs des sœurs de Finette, Mlle Lhéritier qui s'adresse fréquemment à la destinataire de son conte, lui révèle qu'« Il n'y aura que la sage et courageuse Finette qui triomphera »[1311], confirmant ainsi le partage actanciel réalisé par les noms et les portraits des personnages, le statut héroïque de Finette, et annonçant la victoire de la jeune fille. Au trois-quarts du *Prince Roger*, après avoir rapporté différentes aventures peu morales, le narrateur annonce la fin des pérégrinations de son héros volage et son union sérieuse avec une princesse. Il précise que le prince Roger qui était certain de pouvoir continuer à s'amuser grâce à ses objets magiques « n'avait pas su prévoir qu'il rencontrerait […] une princesse qui lui allait faire changer tous ses projets de folie, en un dessein sérieux de passer sa vie avec elle »[1312] affichant la double dépendance du personnage à la prédestination générique et auctoriale.

Sans Parangon offre un cas très particulier de construction du récit par accumulation de prolepses successives qui s'appellent et se répondent et sont systématiquement confirmées par la narration en un redoublement démonstratif. Une

[1310] BGF 3, p. 292.
[1311] BGF 2, p. 103.
[1312] BGF 4, p. 530.

douzaine[1313] de passages alimentent le récit, du refus initial du père de Belle Main de connaître le futur de la princesse jusqu'aux dernières lignes qui prédisent une fin heureuse non rapportée (le conte semble inachevé), en passant par les nombreux dons et contre-dons des deux fées Ligourde et Clairance (dont on apprend finalement qu'elles ne sont qu'une seule personne) qui se combattent par personnage interposé. La structure duelle initiale du conte est annoncée par les premiers dons des deux fées qui s'invalident les uns les autres. Pour échapper aux malheurs proclamés par la méchante fée, Sans Parangon doit en effet naître sans que personne ne le sache et vivre jusqu'à la fin de l'enchantement dans un monde parallèle. Au bout des vingt et un ans, la fée le fait renaître et accomplir à nouveau toute sa formation mais avec encore plus de facilités puisqu'il l'a déjà vécue. Dans une deuxième partie, le conte rapporte les nombreux témoignages de soumission que lui demande la fée Belle Gloire, princesse elle aussi victime d'un sort et protectrice de la jeunesse du héros. Les différentes prophéties (oracles, songe, menaces) permettent une élaboration en écho du texte qui se répète indéfiniment : répétition de la scène des dons traditionnellement unique, répétition d'avertissements multiples, répétition de la naissance et de l'enfance du héros, répétition et variation narratives par la réalisation des prédictions, répétitions des épreuves demandées par Belle Gloire, répétition des personnages : la mère du héros et son amante ont un nom similaire (Belle Main et Belle Gloire), les fées positive et négative s'opposent (ou se dédoublent puisqu'il s'agit d'un seul personnage), Sans Parangon et Belle Gloire sont victimes des caprices des fées. Le cycle annonce/réalisation est ici poussé à l'extrême dans une étourdissante récurrence qui restreint le développement narratif au profit d'une systématisation efficace plus sommaire. La poétique prolixe de ce conte affiche une hyperbole généralisée qui s'appuie sur une supplémentation proleptique.

La convention générique qui conditionne tous les éléments du conte et annonce dès l'ouverture quel sera le dénouement démontre que le récit est une application de ce qui a été préalablement décidé et que l'intérêt du texte réside davantage dans ses modalités d'écriture, dans ses détours et ses prouesses narratives qui développent et confirment la prédétermination merveilleuse. Le plaisir narratif réside donc dans le dire et tous les moyens du redire. C'est ainsi que le conte multiplie les procédés de la répétition.

[1313] BGF 4, p. 689, 690, 692, 693, 694, 695, 696, 704, 705, 720, 728, 729.

2.2.3. Itératif

Moyen privilégié de la construction narrative, la répétition se décline sous de multiples formes. Dans la temporalité du récit, elle est principalement marquée par la fréquence des actions identiques auxquelles sont soumis les personnages.

La tradition folklorique présente souvent à l'ouverture du conte un personnage pris dans la durée dont les habitudes sont bouleversées par un élément unique et perturbateur. A l'utilisation de l'imparfait initial qui présente une situation stable est substitué le passé simple, brutal et singulier, qui déclenche l'enchaînement des actions. Ainsi, dans *Grisélidis*, toutes les journées du prince sont identiques : « le matin, qu'il donnait aux affaires,/L'autre moitié de la journée/À la chasse était destinée »[1314], jusqu'à ce qu'il s'écarte de son chemin habituel et découvre Grisélidis, répondant à la demande exceptionnelle de

> « ses sujets que leur intérêt presse
> De s'assurer d'un successeur
> Qui les gouverne un jour avec même douceur,
> À leur donner un fils le conviaient sans cesse.
> Un jour dans le palais ils vinrent tous en corps
> Pour faire leurs derniers efforts ; »[1315]

Le parallèle des fréquences (itératif/singulatif) renforce l'introduction du nouveau dans le régulier et annonce le changement narratif.

La présentation en parallèle des habitudes des deux jeunes filles à l'ouverture des *Enchantements de l'éloquence* permet de les opposer en soulignant l'excès répété de leurs occupations. Pendant qu'« on donnait mille fatigues à Blanche »[1316], on « voyait [Alix] incessamment aux promenades, aux spectacles, aux bals »[1317] ; dans le doublet *Les Fées*, Perrault ne montre que les taches imposées à l'héroïne : « Il fallait entre autre chose que cette pauvre enfant allât deux fois le jour puiser de l'eau à une grande demi-lieue du logis, et qu'elle en rapportât plein une grande cruche. »[1318] L'itération inscrit le personnage dans une action définissante que la fréquence entérine. Le partage réalisé par la répétition disproportionnée permet d'afficher les caractères et de donner une clef de lecture initiale.

[1314] BGF 4, p. 112.
[1315] BGF 4, p. 113.
[1316] BGF 2, p. 73.
[1317] BGF 2, p. 74.
[1318] BGF 4, p. 219.

Si le fait merveilleux traditionnel s'énonce dans la rupture et la linéarité des actions, dans les contes plus romanesques, les héros reproduisent leur *modus vivendi* hors de leur résidence normale et dès qu'ils le peuvent réitèrent des *habitus* mondains, marqueurs de leur statut. C'est ainsi que même en captivité[1319], en exil, dans un monde inconnu, les personnages reprennent des activités galantes et s'attardent alors longtemps et loin de leur royaume, allongeant la narration de faits secondaires, purement décoratifs.

Dans *La Tyrannie des fées détruite*, d'innombrables personnages qui voyagent pour les besoins d'une quête, d'une vengeance ou d'une fuite et qui se rencontrent successivement, forment, loin de leur royaume respectif, une nouvelle compagnie d'individus socialement homogènes qui reprennent une activité commune principale (la pratique conversationnelle) pendant leur parcours devenu collectif. L'essentiel du texte est constitué d'échanges répétés sur le même mode énonciatif. Certains héros en oublient parfois leur quête et s'installent pour un temps indéfini chez des hôtes complaisants. Le prince qui « passait les jours en fêtes agréables »[1320] demeure un an chez la Chatte blanche avant de songer à reprendre sa recherche. De même, arrivé dans l'île de la Félicité, le prince Adolphe vit heureux avec la princesse et « rien ne troublait leur repos, tout contribuait à leurs plaisirs, ils n'étaient jamais malades, ils n'avaient pas même la plus légère incommodité ; leur jeunesse n'était point altérée par le cours des ans »[1321]. La répétition des plaisirs leur fait oublier un temps qui s'étire sans fin. Alors qu'ils sont en fuite, Parcin-Parcinet et Irolite arrivent chez le roi des Gnomes qui les accueille pendant une dizaine de jours, durée pendant laquelle la narration précise « on donna tous les jours à la princesse et à son amant des fêtes peu galantes, mais magnifiques »[1322]. Le récit poursuit par le détail des cadeaux faits aux amants jour après jour, retardant leur départ et la suite des péripéties. Le conte développe ainsi sur le mode itératif une étape secondaire, accessoire et uniquement décorative.

Le bonheur comme le malheur des personnages s'inscrit ainsi potentiellement dans la durée et dans l'itération des mêmes événements. Les nombreux imparfaits d'habitude elliptiques qui décrivent la jeunesse des enfants recueillis par la Bonne Femme créent à l'ouverture du conte un tableau pastoral idyllique :

[1319] Voir *infra* notre analyse des divertissements héroïques mondains en milieu carcéral, IV, Chapitre 2.
[1320] BGF 1, p. 763.
[1321] BGF 1, p. 140-141.
[1322] BGF 3, p. 74.

> « Ils croissaient à vue d'œil, et ils passaient leur vie dans une grande innocence ; ils aimaient la Bonne Femme, et ils s'aimaient infiniment tous trois. Ils s'occupaient à garder leurs moutons, quelquefois ils pêchaient à la ligne, ils tendaient des rets pour prendre des oiseaux. Ils travaillaient à un petit jardin qu'ils avaient, et ils employaient leurs mains délicates à faire venir des fleurs. »[1323]

De même, mais dans un contexte négatif où la princesse Florine est enfermée dans une tour et le prince Charmant est transformé en oiseau, les deux amants se retrouvent régulièrement :

> « Dès que le jour paraissait, l'Oiseau volait dans le fond de son arbre, où des fruits lui servaient de nourriture, quelquefois encore, il chantait de beaux airs, sa voix ravissait les passants ; ils l'entendaient et ne voyaient personne, aussi il était conclu que c'étaient des esprits : cette opinion devint si commune que l'on n'osait entrer dans le bois ; on rapportait mille aventures fabuleuses qui s'y étaient passées, et la terreur générale fit la sûreté particulière de l'Oiseau Bleu. »[1324]

Le passage itératif prépare l'ellipse consécutive, « Deux années s'écoulèrent ainsi »[1325], et permet à la fois de servir le merveilleux hyperbolique par la description des présents somptueux et de contribuer à l'édification diégétique en exposant les conditions favorables qui permettent les rencontres (les croyances populaires suscitées par la voix de l'oiseau) et en affichant la constance des amants qui vivent un amour à distance, manifesté par un respect et des hommages récurrents selon des préceptes romanesques précieux.

Les personnages sont ainsi montrés dans une récurrence qui souligne d'une nouvelle façon la composition par adjonction du récit. Le débordement quantitatif marqué par l'accumulation des mêmes activités participe du merveilleux mondain qui s'énonce avec une prolixité régulière.

2.2.4. Expansions et abandons

Le principe de construction générique par ajouts successifs ou croisés d'épisodes essentiels ou digressifs génère une temporalité hypertrophiée qui s'adapte au parcours narratif. La linéarité conventionnelle est ainsi fortement perturbée[1326] et la nouvelle rythmique du conte mondain offre une multiplicité de jeux d'accélérations et de

---

[1323] BGF 2, p. 417.
[1324] BGF 1, p. 203.
[1325] BGF 1, p. 203.
[1326] On aura reconnu en partie le titre de l'analyse du temps dans les contes de Mme d'Aulnoy faite par Nadine Jasmin « Une linéarité perturbée » dans laquelle nous nous inscrivons et que nous souhaitons élargir et systématiser, *op. cit.*, p. 525.

ralentissements narratifs parfois extrêmes, allant jusqu'à la réduction minimale, voire la suppression complète.

Des personnages ou des circonstances sont ainsi parfois totalement évacués du récit supprimant une partie ou une potentialité de l'intrigue. Des péripéties peuvent être fortement raccourcies comme dans *Quiribirini* avec la mort du faux roi projetée par la reine pour faire réintégrer son corps au vrai roi, dont la réalisation n'est pas rapportée (volonté de respecter une bienséance à ne pas montrer une femme en train d'étouffer un homme ? désir d'accélérer le dénouement ?) ou dans *L'Ile de la magnificence*, très long conte qui décrit les nombreux voyages des personnages, leur moyen de locomotion, leurs ornements, les conditions de leurs déplacements, et paradoxalement refuse tout développement au dernier trajet qui rassemble les personnages, et se réduit à l'unique phrase : « Leur navigation fut courte et heureuse, et ils arrivèrent à terre au grand contentement de tous. »[1327] Des intrigues complètes sont également abandonnées comme celle du roi Magot dans *Babiole*, qui avait pourtant été d'abord longuement développée, avant d'être rompue et remplacée par une nouvelle direction narrative ; le personnage qui prétendait à un rôle principal est définitivement écarté de la suite du conte sans jamais y réapparaître. Présents par intermittence, des personnages sont employés pour servir explicitement de relais narratif au gré des besoins de l'histoire. Caution manichéenne et faire-valoir du héros, le prince Furibond n'apparaît ainsi qu'au début et à la fin du conte *Le Prince lutin*. Il sert d'embrayeur narratif en provoquant le départ de Léandre de sa cour pour échapper à la mort qu'il lui a promise et conclut par sa mort l'apothéose du héros. Oublié pendant le reste du récit, le personnage oppositif est l'artifice littéraire de la révélation héroïque.

Si les contes démontrent, selon l'expression de Nadine Jasmin, un « éloge de la lenteur »[1328], ils affichent également des accélérations surprenantes qui éludent des pans entiers de l'histoire racontée. L'irrégularité est ainsi le maître-mot de la progression du récit. Parallélismes, alternances, retours en arrière, sauts en avant, reprises multiformelles, la variété de la poétique merveilleuse, fortement influencée par le romanesque, induit une distorsion du temps narratif qui semble davantage obéir aux caprices de l'énonciation qu'à une logique extérieure figée.

Ainsi, dans *L'Oiseau bleu*, après les nombreuses visites du prince Charmant métamorphosé en oiseau, les longs échanges galants et les plaintes des amants sur leurs

[1327] BGF 3, p. 273.
[1328] Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 528.

malheurs interminables (la malédiction doit durer sept ans) qui occupent une dizaine de pages (soit près d'un tiers du conte), un coup de théâtre rompt les cycles séparations/retrouvailles et déclarations/reproches pour relancer l'action qui s'était enlisée dans les atermoiements amoureux et l'itération de scènes identiques. La mort du père de l'héroïne provoque une « sédition […] générale »[1329] qui renverse la marâtre, libère Florine et la place à la tête du royaume, le tout en deux courts paragraphes. Cette rupture temporelle marque le changement de ton et ouvre la deuxième partie du récit. Reprenant une construction répétitive de deux suites d'épreuves et de scènes similaires, le conte ralentit à nouveau son rythme avant de se clore avec précipitation par la reconnaissance et le pardon mutuel des amants, puis par l'arrivée de l'enchanteur accompagné d'une autre fée. Leur déclaration commune d'opposition à Soussio suffit alors à la contraindre. Truitonne qui accourt au bruit de la nouvelle est aussitôt transformée en truie et s'enfuit dans la basse-cour, pendant que les amants se marient. Le conte s'est ainsi édifié sur un mouvement rythmique discontinu, balancé, alternant pauses et accélérations, distinguant prolixité romanesque et efficacité folklorique.

Dans *La Grenouille bienfaisante*, après avoir exposé en longueur les diverses épreuves de la reine et sa survie au royaume de la fée Lionne et s'être longuement attardé sur le voyage de la fée Grenouille qui dure plusieurs années (et plusieurs pages), le conte résume les combats incessants du roi pour délivrer sa femme et sa fille, et conclut par l'arrivée propice et expéditive d'un dragon qui propose son aide, conditionnée à une compensation mystérieuse, qui permet au roi de libérer en quelques lignes sa femme et sa fille. Le transfert jusqu'à leur palais, qui se produit aussitôt après leur délivrance, est esquivé par une pirouette narrative qui en souligne l'artifice :

> « […] sans que le roi pût deviner par quel moyen il avait été transporté dans sa ville capitale, il s'y trouva avec la reine et Moufette assis dans un salon magnifique, vis-à-vis d'une table délicieusement servie. Il n'a jamais été un étonnement pareil au leur, ni une plus grande joie. Tous leurs sujets accoururent pour voir leur souveraine et la jeune princesse, qui par une suite du prodige était si superbement vêtue qu'on avait peine à soutenir l'éclat de ses pierreries. »[1330]

Aucune justification, même magique, n'apporte d'explication au déplacement et à la réintégration dans leurs murs. Le récit, qui semblait achevé, repart avec l'exigibilité de la récompense du dragon ; s'ensuivent de nouveaux combats, résolus encore une fois par l'arrivée opportune de la fée Grenouille qui avait disparu du champ de la narration

[1329] BGF 1, p. 211.
[1330] BGF 1, p. 679.

depuis assez longtemps. Mme d'Aulnoy exprime malicieusement la surprise et l'à-propos d'un tel secours : « il était fort extraordinaire de voir un cheval à trois têtes, à douze pieds, qui jetait feu et flammes, et un prince dans un étui de diamants, armé d'une épée formidable, venir dans un moment si nécessaire et combattre avec tant de valeur. »[1331] Le prince Moufy ouvre le ventre du dragon, duquel sort un beau jeune homme qui se jette dans les bras de son sauveur, révélant qu'il était emprisonné par la fée Lionne dans le corps du monstre. Il demande à voir la princesse Moufette pour lui expliquer son malheur, mais l'épisode est oublié pour évoquer rapidement l'union des amants et le prince n'a pas l'occasion de rapporter son histoire. Il n'est en effet pas associé au mariage final comme dans beaucoup de contes qui rassemblent et apparient les différents contributeurs du récit. L'appendice narratif précipité que constitue cette ultime péripétie n'a pas eu le temps de lui générer un conjoint correspondant, la narration le supprime alors purement et simplement. Selon les nécessités ou les envies, la narration amplifie ou réduit les événements de façon aléatoire et parfois aberrante.

Souvent, après de nombreuses péripéties et de longs développements, le récit présente un dénouement accéléré et facilité par un *deus ex machina* inattendu et semble pressé d'achever ce qui avait été précédemment prolongé. Certaines fins sont un peu négligées et raccourcies, les mariages conclusifs à peine relatés et présentent au mieux une mention sommaire de la magnificence de la cérémonie, voire une simple déclaration d'union finale[1332]. Si quelques auteurs ont recours à des outils arbitraires de résolution, telle Mlle de La Force qui avance une explication spécieuse à l'heureuse incompatibilité des héros Vert et Bleu ou qui conclut ses récits par un inventaire succinct comme dans *L'Enchanteur*[1333] ou dans *Tourbillon*[1334], Mme d'Aulnoy solde quelques contes par des dénouements expéditifs et peu travaillés.

Ainsi, dans *La Belle aux cheveux d'or*, le conte présente minutieusement les rencontres d'Avenant avec trois animaux qui seront ensuite des adjuvants magiques,

---

[1331] BGF 1, p. 684.

[1332] Certains textes semblent mêmes inachevés, tels par exemple *Sans Parangon* de Préchac et *Le Prince curieux* de Mme d'Auneuil qui laissent une fin ouverte avec un appel à la poursuite des aventures.

[1333] La simple juxtaposition des propositions qui prend une valeur de conséquence souligne l'extrême rapidité des actions et la pauvreté de la narration : « Cet inconnu se fit reconnaître pour le Seigneur des Îles Lointaines, père de Carados, on lui fit grande fête. Il demanda Isène la Belle pour femme, on la lui accorda. Il était bien juste de récompenser une si longue amour, si ardente et si fidèle. Ces quatre époux vécurent dans un bonheur perpétuel. » BGF 2, p. 354.

[1334] La simplicité des phrases marque l'évidence d'un dénouement qui découle nécessairement des actions précédentes : « Uliciane reposa ainsi longtemps ; et le roi d'Arménie étant mort, la belle Prétintin fut couronnée reine, et se maria avec le beau Nirée, ne devant leur bonne fortune qu'aux obligations qu'ils avaient à leur bon ami Tourbillon. » BGF 2, p. 371.

puis les trois épreuves ordonnées par la Belle ; la narration accélère après la réussite du héros repoussé par l'héroïne qui va finalement épouser le roi qui a envoyé Avenant en ambassade. Les dernières actions s'enchaînent en cascade : la Belle épouse le roi, Avenant est emprisonné, le roi qui se frotte le visage avec du poison croyant utiliser l'Eau de Beauté (accidentellement renversée et remplacée secrètement par une femme de chambre) meurt et, grâce au chien, la Belle libère Avenant, le couronne et l'épouse. L'extrême rapidité du dénouement qui survient par une suite de causes et de conséquences prestement coordonnées se teinte de comique, comme le souligne l'introduction de la mort du roi : « Un soir donc, le roi prit la fiole et se frotta bien le visage, puis il s'endormit et mourut. »[1335] L'évidence naïve du résultat qui s'inscrit dans la succession des événements sans plus d'arrêt marque l'indifférence envers le personnage et la pure utilité diégétique de la disparition du roi.

Le dernier paragraphe de *La Bonne Petite Souris* aligne les propositions courtes et juxtaposées qui énumèrent les activités conventionnelles du dénouement merveilleux mondain : « on mit les tables, l'on mangea, l'on but, et puis on se coucha pour bien dormir. » Expressions redoublées aux dernières lignes pour le mariage : « On prépara un repas admirable, et des habits merveilleux. Les noces se firent avec des réjouissances infinies. »[1336] Pour fournir au conte un mariage final conclusif, la fée impose un mari à l'héroïne que, fort heureusement, elle aima « Dès qu'elle le vit » ; lui-même « de son côté […] en fut charmé »[1337]. L'instantanéité forcée exhibe la soumission quelque peu contrainte au procédé littéraire conventionnel.

Ces deux exemples symptomatiques affichent le relâchement de la conteuse pour certains épilogues qui semblent achevés à la hâte pour conclure un récit qui a peut-être trop duré et auquel il faut nécessairement apporter une conclusion cohérente. L'artifice des contorsions narratives ultimes met ainsi au jour les contraintes éditoriales du genre et la spontanéité scripturale de Mme d'Aulnoy qui livre rapidement ses nombreuses œuvres.

Si quelques motifs privilégiés sont particulièrement étendus, telles les conversations et les lamentations des protagonistes[1338], mais aussi des voyages, des

[1335] BGF 1, p. 186.
[1336] BGF 1, p. 376.
[1337] BGF 1, p. 376.
[1338] Voir à ce sujet l'étude des représentations de l'amour dans les contes et leurs allongements digressifs par Nadine Jasmin, « "Amour, Amour, ne nous abandonne point" : La représentation de l'amour dans les contes de fées féminins du Grand Siècle », *Tricentenaire Perrault*, art. cit., p. 213-234.

lieux, des scènes, alors que d'autres sont évoquées, résumées, atrophiées, ce n'est pas nécessairement pour l'enjeu diégétique que la narration s'attarde ou au contraire s'emballe, elle témoigne de l'arbitraire auctorial qui expose ses choix et ses préférences du moment. Selon les contes d'un même auteur la variabilité stylistique montre en effet une large palette scripturale qui témoigne de la pratique versatile du genre. Le conte obéit donc à une logique de construction interne qui (se) joue du temps et l'adapte en fonction de ses priorités.

2.3. Cheminements

La poétique merveilleuse par amplification est intimement liée à la trajectoire des protagonistes qui avancent vers leur destinée selon des parcours sinueux, voire régressifs, qui (dé)multiplient la structure narrative. Type nécessairement et génériquement manichéen, le personnage de conte est amené à incarner une fonction qui lui a été préalablement attribuée. Pour investir pleinement ce rôle, le protagoniste se lance sur les chemins, à la poursuite d'épreuves qui lui permettront d'accomplir sa destinée héroïque. C'est en-dehors de son foyer que le héros doit trouver gloire et réussite, l'enceinte familiale ne lui offrant pas suffisamment d'espace de liberté. L'itinéraire qui ramène *in fine* le personnage triomphant vers sa patrie d'origine, loin d'être rectiligne, emprunte chemins de traverse et détours avant de (re)trouver la route de l'ultime retour, justifiant définitivement son statut héroïque.

2.3.1. Expulsions

Arraché ou chassé de son foyer originel, le héros fuit davantage un espace oppressant qu'il ne part à la conquête du monde. Le protagoniste des contes est en effet généralement lancé sur des chemins aventureux à cause d'un milieu familial hostile et menaçant. Pour accéder au statut héroïque, le personnage doit donc s'extirper de son milieu, s'individualiser dans une lignée obscure ou échapper aux agressions quand il est un enfant unique.

Les velléités émancipatrices du héros sont donc souvent motivées par des déviances familiales et des situations critiques. C'est ainsi qu'après avoir ardemment désiré une descendance, certains parents, déçus ou inconstants, tentent d'éliminer leurs

enfants. Le Petit Poucet[1339], Finette[1340], et leurs frères et sœurs sont conduits loin de chez eux afin de les perdre et les faire mourir. Leurs parents, désespérés, devenus incapables d'assurer leur survie, optent pour une alternative lâche et radicale. Babiole[1341] est reniée et envoyée à la mort par sa propre mère ; Gracieuse[1342] par une acariâtre belle-mère ; Merveilleuse[1343] par un père aveuglé ; les trois enfants de la reine Blonde[1344] par une sœur ; et un jeune prince anonyme par son demi-frère[1345]. Jalousés, repoussés, incompris, ces personnages subissent les revers de fortune et les aléas émotionnels de leur proche entourage. Loin d'être solidaires, parents et enfants sont en effet confrontés aux rivalités et compétitions internes qui empêchent toute cohésion domestique et favorisent ostracisme et éviction. Tous ces personnages rejetés ou méprisés échappent de peu à un funeste destin et s'attachent à (re)construire leur vie à partir de ce point de départ précipité et aléatoire. L'exil du foyer originel, réalisé ici dans la douleur, est une expulsion violente du cocon familial, sorte de second accouchement libérateur. Cette deuxième naissance est cependant celle qui procure unité et unicité, impossible dans l'enceinte du groupe fraternel ou familial. Il s'agit alors de la (re)création de l'individu, de son accès au moi et surtout au potentiel héroïque. Ce nouveau départ offre une chance au protagoniste élu de réaliser ses aptitudes actancielles et d'accomplir son destin.

Quand ils ne sont pas chassés *manu militari* de leur foyer, les héros quittent d'eux-mêmes un espace dangereux et répulsif qui les isole ou les contraint. La princesse Laideronnette[1346] qui souffre de sa laideur demande à se retirer de la cour pour vivre seule. Ses parents résistent peu et accèdent facilement à sa requête. Après quelques temps, elle revient au palais pour le mariage de sa sœur. L'accueil n'est pas celui qu'elle attendait et la réintégration dans le giron avorte. Si le premier éloignement, volontaire, se vit dans une relative douceur, le second est quant à lui largement assumé par l'entourage qui exclut la princesse du bonheur familial (on l'empêche ainsi d'assister au bal du mariage pour ne pas gâcher la fête). Ce deuxième exode n'aura pas de retour correspondant, la princesse s'installe définitivement dans un royaume conquis

[1339] Perrault, *Le Petit Poucet*.
[1340] Versions Mme d'Aulnoy, *Finette Cendron*, et Mlle Lhéritier, *L'Adroite Princesse ou les aventures de Finette*.
[1341] Mme d'Aulnoy, *Babiole*.
[1342] Mme d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*.
[1343] Mme d'Aulnoy, *Le Mouton*.
[1344] Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*.
[1345] Mme d'Aulnoy, *La Princesse Carpillon*.
[1346] Mme d'Aulnoy, *Serpentin vert*.

personnellement. De même, Alidor[1347], autre prince laid, quitte des parents peu affectueux et part à l'aventure. Toujours en butte aux quolibets, c'est par vengeance qu'il séduit une princesse et, malgré diverses embûches, finit par l'épouser et s'installer dans son royaume. Pas de retour possible pour ces héros dénigrés par leurs géniteurs ; tout juste ces derniers sont-ils informés du bonheur de leurs descendants. Le départ volontaire du héros motivé par le dégoût parental est donc un aller simple et irrévocable, contrairement aux tentatives d'infanticide qui admettent *in fine* le pardon et la réconciliation. Le déracinement familial permet au personnage de trouver une nouvelle patrie accueillante qui offre l'espace nécessaire au développement de son statut.

La fuite peut également être une échappatoire temporaire, source de félicité pour le héros. La princesse Printanière, amoureuse de l'ambassadeur du roi, quitte la cour et échoue sur une île déserte. C'est cette épreuve de la vie à deux et les difficultés alimentaires qui révèlent à l'héroïne l'égoïsme de son amant et son véritable intérêt. Secourue et ramenée chez ses parents, elle (re)trouve le salut dans le mariage de convention initialement prévu. L'escapade amoureuse se clôt sur un dénouement aux apparences morales[1348] dans une acceptation du protocole héroïque. La fugue romanesque a servi momentanément d'exutoire aux obligations royales de l'héroïne et présenté au lecteur un exemple édifiant. De même, pour échapper à une mésalliance ordonnée par son père, la princesse Constantine[1349] fuit la cour et vit de nombreuses aventures sous une apparence masculine. Grâce à l'aide d'une fée, elle se marie entourée de sa famille qui s'installe dans son royaume. Le chemin de la réconciliation est ici effectué par les parents qui rejoignent leur fille sur son nouveau territoire. L'ensemble du récit conduit donc au dénouement traditionnel du mariage, même s'il est dévié et ne met pas en scène le couple préalablement désigné. La fuite offre ainsi au héros l'opportunité de réaliser une union choisie plutôt que subie. Le conte exhibe ici une stratégie de la dilation du récit, qui se développe, s'étend, voire s'étale (pensons par exemple aux nombreux déplacements intermédiaires de l'héroïne dans *Serpentin vert*, qui est exilée, enlevée, retrouvée, emprisonnée…) et multiplie les péripéties facultatives, voire superflues, dont le but n'est finalement que le plaisir d'une énonciation divertissante.

[1347] Mme d'Aulnoy, *Le Dauphin*.
[1348] Le mariage conventionnel est respecté, mais le mari ignore les aventures de sa femme avec son ambassadeur et l'union s'inaugure par un gros mensonge.
[1349] Mme de Murat, *Le Sauvage*.

Sans nécessairement vouloir quitter définitivement son foyer, le personnage peut partir en quête, ou en conquête, et parcourir le monde pour accomplir sa tâche. Le tout premier conte de Mme d'Aulnoy met en scène un héros motivé par la reconnaissance de ses mérites[1350]. C'est la curiosité et l'attrait du défi apparemment impossible qui l'entraînent tout d'abord à se lancer à la recherche de la princesse de l'île de la Félicité. C'est ensuite le désir de consécration et de postérité qui le poussent à reprendre la route du danger. Le conte affiche des valeurs guerrières et masculines qui sont minoritaires dans l'ensemble du corpus. Le caractère primitif du texte dans la parution des contes de la fin du XVIIe siècle doit pouvoir expliquer cet écart de traitement. Le récit subit l'influence des épopées antiques et médiévales où le héros est un personnage masculin guidé par des aspirations belliqueuses et glorieuses alors très éloignées de la galanterie ambiante dans les contes de fées mondains. De même, Fortunio[1351], enfant recueilli à sa naissance, cherche à prouver sa valeur dans sa quête d'identité, à la manière d'un Perceval, égaré sur les routes. Constance[1352], en prenant l'apparence d'un homme, adopte également des valeurs viriles et réalise des prouesses au combat. Ici l'écriture masculine peut également expliquer le choix d'un héros conquérant[1353]. Le départ du foyer pour éprouver des aventures est donc une motivation marginale pour quelques héros dans un corpus où les valeurs féminines dominent et où les épreuves et les conflits surgissent davantage par hasard ou prédestination.

Les personnages, parfois envoyés en mission pour autrui, peuvent bénéficier de la quête accomplie. Avenant et Fanfarinet, dépêchés par leur roi pour solliciter des princesses en mariage, sont eux-mêmes élus par celles-ci et exécutent toutes les épreuves normalement dévolues aux rois requérants[1354]. Le succès élève le premier ambassadeur au statut héroïque et princier tandis que l'échec du second dégrade le personnage et l'annihile totalement, jusqu'à nier l'existence de son aventure amoureuse et le laisser dans l'oubli après sa mort. Ces faux héros se substituent aux personnages légitimes (car appartenant par tradition à la noblesse) et ont la possibilité d'accéder à un rôle qui leur est normalement interdit. L'incarnation de valeurs, l'exemplarité et la vertu dont fait preuve Avenant, comme l'autorisation féminine, confirment sa place au

[1350] Mme d'Aulnoy, *L'Ile de la Félicité*.
[1351] Chevalier de Mailly, *Fortunio*.
[1352] Chevalier de Mailly, *Constance sous le nom de Constantin*.
[1353] Les statistiques soulignent en effet une légère disparité dans la distribution héroïque selon le sexe des auteurs et une mise en avant des personnages masculins (Pour rappel : Chevalier de Mailly : 7 héros, 4 héroïnes, Préchac : égalité, Perrault : 5 héros, 6 héroïnes).
[1354] Mme d'Aulnoy, *La Belle aux cheveux d'or* et *La Princesse Printanière*.

premier plan. Le personnage a su tirer parti de la situation et se montrer digne du statut offert. La consécration héroïque revient donc à celui qui est capable de mettre en œuvre et en mouvement des aptitudes d'excellence au-delà du simple statut social : il ne suffit pas d'être, il faut également aller de l'avant.

Envoyé à la mort, en exil ou en mission sur l'instance d'autres personnages, le héros peut aussi tout simplement se perdre[1355] en expédition. Si les héroïnes sont davantage en fuite et les héros en quête, ce sont toujours des princes qui se perdent lors de chasses aventureuses. C'est sur des chemins hasardeux qu'ils croisent l'objet d'une nouvelle recherche, non plus l'ambition du retour vers leur logis, mais l'exploration haletante qui doit assouvir un désir fraîchement attisé. Les rencontres effectuées à ce moment, dans ce temps suspendu et cet espace indéfini, transitionnel, hors limite, presque hors-champ du quotidien, détournent le héros de son parcours rituel et le déroutent vers sa destinée. Le prince Adolphe s'égare ainsi à la chasse et en cherchant un abri, se réfugie dans la demeure d'Eole où il demande l'hospitalité[1356]. Zéphyr, en lui racontant ses pérégrinations, attise la curiosité du prince qui souhaite l'accompagner dans son voyage suivant vers l'île de la Félicité. Cette interruption accidentelle de la chasse l'entraîne à suivre un nouveau chemin qui le conduit vers l'amour, mais le soustrait à sa quête de gloire. Après une halte divertissante trop longue pour son goût de l'éclat, Adolphe reprend sa route initiale, sans pouvoir l'achever, rattrapé par le Temps lancé à sa poursuite. La déviation, voire le dévoiement de la destinée met en échec le prince qui meurt de sa recherche frénétique. Refuser le parcours du conte, la voie du merveilleux et des plaisirs enchantés, résister à la trajectoire déjà tracée, à l'hyper-prédestination spatiale, c'est courir à la faillite du héros galant fin-de-siècle qui doit suivre et accomplir le chemin écrit. Dans *Grisélidis*, la passion du prince pour la chasse l'entraîne toujours plus loin, jusque dans « les plus creux du bois » où il « s'égare »[1357] et découvre dans un écrin de verdure la jeune bergère. Lors de son deuxième voyage, « Il s'échappe et se débarrasse / Pour s'égarer heureusement. »[1358] L'erreur n'est plus fortuite mais bien organisée pour retrouver la demeure de Grisélidis. Tout en regagnant son palais, il avait en effet planifié son retour auprès de la jeune fille en prenant soin d' « observer »[1359] et de mémoriser le trajet effectué. L'écart devient une fuite

[1355] Dans un acte manqué peut-être révélateur d'une carence intrinsèque ?
[1356] Mme d'Aulnoy, *L'Ile de la Félicité*.
[1357] BGF 4, p. 116.
[1358] BGF 4, p. 119.
[1359] BGF 4, p. 118.

volontaire, une destination choisie et délibérée. La préméditation exclut le hasard et annonce les intentions du roi. Dans le dernier voyage vers la bergère, il n'est plus seul, mais accompagné de la cour afin de justifier et d'officialiser la voie qu'il a choisie. Les différents aller et retour entre la ville et la campagne ont permis au prince d'élaborer un stratagème qui contraint les autres personnages à accepter sa préférence : Grisélidis, les prétendantes, le peuple, chacun est obligé de s'y conformer, puisque la préférence princière est souveraine et que chaque participant est mis devant le fait accompli[1360].

L'errance du protagoniste et les découvertes qui en résultent modifient non seulement la direction et la destination du personnage en déplacement, mais également celle des personnages croisés à cette occasion. La vie de Grisélidis est ainsi totalement bouleversée par la décision du prince. De simple bergère, elle devient reine, enfante et subit les tourments d'un mari jaloux. Elle est arrachée à son foyer naturel et doit faire sien un monde qui lui est totalement étranger. De même, dans *Ricdin-Ricdon*, la mère adoptive de Rosanie l'abandonne facilement au prince égaré qui lui propose de divertir la reine avec ses capacités de filage. Trompés par la paysanne qui cherche à se débarrasser d'une bouche à nourrir, la jeune fille et le prince se rencontrent sur un malentendu. Elevée anonymement chez des paysans et vouée à un mariage rural, l'heureuse coïncidence permet finalement à la jeune fille d'être reconnue pour une princesse et de s'unir selon son rang. Enfin, la princesse Félicité qui vivait sans la connaissance des hommes dans un bonheur parfait, déçue par Adolphe, éprouve désormais un chagrin éternel et se referme au monde.

L'interférence des trajectoires des personnages offre donc des convergences exponentielles qui les déroutent (au propre et au figuré) pour mieux les orienter. En effet, dès l'ouverture du récit, le héros, projeté hors de son foyer, est amené à prendre un chemin et à choisir une voie dont les conséquences narratives, actancielles et discursives sont multiples. Le seuil du conte annonce au lecteur un suspense et des potentiels diégétiques multiples. L'extraction du héros de son milieu originel marque la rupture avec un état initial statique et le commencement d'un cheminement encore inconnu. Au cours de son périple, le personnage peut revivre cet épisode à diverses étapes du récit et enchaîner fuite, égarement, poursuite. La narration reproduit la rupture originelle, créant des effets d'écho et amplifiant le récit. L'énonciation s'hypertrophie

[1360] Le père n'a pas eu à donner son autorisation puisque le prince « avait eu soin de l'en faire avertir », BGF 4, p. 124. Des intermédiaires ont ainsi exposé le désir du prince, désir qui est nécessairement un ordre. Grisélidis ne peut donc arguer de l'accord de son père.

dans des péripéties et digressions accessoires qui ont pour but de retarder le dénouement et, donc, l'arrêt du discours merveilleux.

2.3.2. L'éternel retour ?

Une fois enrichi (matériellement, socialement, moralement), le personnage principal rentre dans sa patrie, accueillante et repentante, vers laquelle tout son itinéraire l'a inexorablement (re)conduit. Le retour officiel entérine le statut héroïque et permet *in fine* la réconciliation familiale. L'expulsion originelle, bien que douloureuse, n'entrave pas en effet les velléités de retrouvailles du héros. Enfant prodigue, le personnage acquiert une nouvelle place privilégiée et reconnue dans le lignage. Le Petit Poucet, Peau d'âne, Babiole ou Finette retrouvent ainsi des parents contrits dont la joie nouvelle est sensée abolir les tourments du passé.

Plusieurs trajets sont cependant parfois nécessaires avant d'obtenir la réparation du préjudice et la reconnaissance du mérite. Le Petit Poucet et Finette, qui incarnent les versants masculin et féminin du même type héroïque, doivent prouver leurs capacités à plusieurs reprises, en dépit des résistances parentales. La duplication, voire la triplication de la même épreuve met en évidence la progression du personnage et l'hostilité qui lui est opposée. La démarche est alors spiralaire, la redondance soulignant l'obstruction familiale et la persévérance du héros. Ce n'est qu'une fois la totalité des qualités investie que le personnage est à nouveau accepté dans la famille, mais l'attente et la bénédiction parentales escomptent essentiellement sur le numéraire rapporté. Le Petit Poucet renvoie ainsi d'abord ses frères, avant de soit s'emparer des richesses de l'ogre, soit faire fortune en faisant le coursier pour les dames de la cour grâce aux bottes de sept lieues, selon les deux versions présentées par Perrault. De même, Finette (version Aulnoy) négocie avant son mariage auprès de ses futurs beaux-parents la restitution de son royaume. La félicité des retrouvailles est donc principalement vénale. Les géniteurs n'admettent définitivement la réintégration que si l'enfant apporte la prospérité à toute la maisonnée. Ses échecs successifs permettent au héros de saisir la finalité de son cheminement et autorisent sa réussite. C'est en comprenant ce qui fait défaut lors de leurs différents retours que le Petit Poucet et Finette acquièrent une stature héroïque : le personnage ne peut revenir seul, tel qu'il était parti, il doit avoir

évolué, conquis, grandi[1361]. Loin d'être le processus complexe du roman de formation, le conte met cependant en scène des personnages qui sont différents à la fin du récit : ils incarnent entièrement le type qu'ils promettaient d'être à l'ouverture du texte. La circularité de la route féerique permet de regagner le giron familial (originel ou d'une nouvelle famille, la belle-famille, celle qui ne rejette pas), et de retrouver une situation stable, bien que différente. Ce déplacement, plus latéral que frontal, n'offre pas un retour à l'identique et présente alors, par contraste, une construction héroïque spectaculaire. L'opposition entre un état initial déficient et une résolution finale triomphante, l'écart narratif et actanciel entre ces deux étapes exhibent la progression du personnage et sa réussite. Les épreuves développent ainsi le personnage et le conte. L'addition d'étapes facultatives au parcours héroïque constitue en effet une nécessité générique : l'énonciation merveilleuse n'existe que dans ces épisodes structurants et récréatifs. Le succès du héros signe l'achèvement du récit, mais surtout l'arrêt du discours : narrateur et lecteurs ont donc intérêt au développement des péripéties pour retarder l'échéance du silence. L'avancée du personnage dans son parcours individuel organise le chemin narratif et la production littéraire. Progression diégétique, narrative et actancielle avancent de conserve vers un dénouement euphorique annoncé et programmé.

L'itinérance des héros les amène donc à répéter un processus préétabli et éternel, ouroboros narratif, cercle vertueux (ou vicieux selon le point de vue) féerique, où les personnages ne vieillissent pas et sont toujours évoqués de la naissance à la maturité sexuelle, leur permettant de se reproduire et d'ouvrir la perspective du récit sur le renouvellement du même mouvement : naissance/péripéties/mariage/naissance, répété *ad libitum*. Le cycle merveilleux est induit par l'écho établi entre les scènes d'ouverture et de clôture qui affichent les mêmes personnages dans des rôles interchangeables : les enfants se marient, deviennent parents à leur tour, perpétuant la filiation héroïque et le schéma narratif.

De nombreux contes s'ouvrent ainsi sur la présentation d'une famille royale, anciennement heureuse, à présent vieillissante, dont le récit se propose de mettre en scène la descendance. L'introduction rappelle alors un temps antérieur à celui de

[1361] Voir également l'analyse de Nadine Jasmin qui montre « la maturation progressive » du Prince Lutin par la multiplicité des « historiettes » qu'il vit avant de se consacrer à la conquête une seule femme, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Champion, 2002, p. 514.

l'histoire racontée, mais aux caractéristiques similaires, dans une mise en abyme transgénérationnelle invitant à constater la répétition d'un schéma, d'un cycle en perpétuel itération. *La Supercherie malheureuse* du Chevalier de Mailly est un exemple caractéristique de la circularité des événements. Le récit s'ouvre sur la présentation du roi, initiateur des péripéties « Il était autrefois un roi qui avait été marié fort jeune à une aimable princesse […] ; elle lui donna un fils et une fille et mourut presque aussitôt »[1362] et se clôt sur le mariage du prince qui « succéda aux Etats du roi son père mort peu de temps après cet événement »[1363]. Le fils se substitue alors au père dans ses fonctions royales et patriarcales et réitère la même situation narrative. Le mariage décrit à l'ouverture du texte étant le marqueur traditionnel du dénouement merveilleux, le point de départ et le point d'arrivée du conte sont ainsi identiques et interchangeables (les personnages comme les situations), soulignant la fermeture du système générique qui s'auto-génère et se duplique indéfiniment.

Beaucoup de contes rapportent rapidement les origines du héros en évoquant la rencontre de leurs parents, l'amour nécessaire et la naissance consacrante du protagoniste, à l'image de l'ouverture du *Roi magicien* du Chevalier de Mailly :

> « Il y avait autrefois un roi qui était puissant, tant par l'étendue de sa domination que par les secrets de magie qu'il possédait. Après avoir passé ses jeunes années dans tous les plaisirs, qui ne pouvaient manquer à un prince riche et magicien, il rencontra une princesse d'une grande beauté qui fixa son humeur volage, car il avait toujours volé de belle en belle. Il la demanda en mariage, et l'ayant obtenue, il se crut le plus heureux des hommes de posséder une si aimable personne de qui il était parfaitement aimé.
>
> On vit naître de cette belle union avant la fin de l'année un fils digne de sa naissance, car il parut en entrant au monde, d'une beauté si merveilleuse qu'il faisait l'admiration de toute la cour. »[1364]

La succession rapide des actions déterminantes (jeunesse, péripéties, demande en mariage, obtention, naissance) autant dans un temps de la narration réduit (quelques lignes) que dans un temps de l'histoire resserré (naissance la même année que le mariage) exhibe les caractéristiques fondamentales du récit qui sert d'ancrage à la filiation narrative et héroïque.

Certains textes développent cependant le procédé jusqu'à exposer un récit préliminaire complet, qui répertorie les principales étapes d'un conte *a minima*, sorte de micro-conte introducteur à valeur prophétique ou didactique.

[1362] BGF 4, p. 591.
[1363] BGF 4, p. 599.
[1364] BGF 4, p. 513.

Ainsi le préambule de *Blanche Belle* présente un récit liminaire des origines de l'héroïne qui l'inscrit dans une mythologie, une hérédité, une (a)ffiliation qui justifient son pouvoir merveilleux. La micro-intrigue, que constitue la concrétisation du songe de la reine-mère qui a rêvé de s'accoupler avec un sylphe, offre une variante piquante de la généalogie héroïque.

Mme de Murat ouvre *Jeune et Belle* par un prologue qui retrace la vie de la reine mère dont la déception amoureuse guide les décisions concernant sa fille, l'héroïne du conte. L'introduction s'affiche donc comme un avertissement et une expérience exemplaire des malheurs de l'amour vieillissant. Les jeunes héros reproduisent finalement le même schéma et, bien que le narrateur tente d'affirmer un certain optimisme, le doute semble autorisé : « on assure qu'ils s'aimèrent toujours »[1365]. Les protagonistes des contes de fées sont donc contraints et conduits, dès l'ouverture du texte, à incarner les mêmes types et répéter les mêmes situations narratives que leurs ancêtres dans un mouvement continu qui s'auto-engendre de génération en génération. Le dénouement féerique qu'apporte le mariage des protagonistes est en effet une situation initiale en devenir, prête à s'accomplir dans un autre récit où les enfants prendront la place des parents pour perpétuer à leur tour la race héroïque.

Le début du conte de Mme d'Auneuil, *Agatie*, expose le long lignage féminin de l'héroïne et s'engage dans le récit des combats de la mère de l'héroïne contre un peuple ennemi qui a tué le roi. Alors que l'épisode occupe déjà les deux premières pages du texte, le narrateur intervient pour abréger l'anecdote et prévient : « Ce n'est pas mon dessein de raconter exactement ce qui se passa dans cette sanglante guerre, c'est l'histoire d'Agatie, et non celle de Thomiris que j'écris »[1366] avant de poursuivre le même récit et de mêler l'intrigue de Thomiris à celle d'Agatie sur encore plusieurs pages. Loin de n'être qu'une introduction conventionnelle de la famille du héros, la chronique de la mère déborde l'histoire de la jeune fille et sert de lancement contrastif à ses propres aventures.

Circularité, concomitance, adjonction, les micro-récits liminaires offrent ainsi une variation supplémentaire à la poétique réduplicative du conte qui s'enfle des premiers mots jusqu'aux derniers, éternel retour d'une construction ampliative.

[1365] BGF 3, p. 140.
[1366] BGF 2, p. 557.

CONCLUSION

La structure dispendieuse des contes est donc principalement régie par une narration répétitive, adjutative, spiralaire, illimitée, qui favorise détours et dé/retournements, bifurcations aléatoires et digressions spontanées. L'architecture simple, linéaire des contes traditionnels est démultipliée en de nombreuses intrigues qui se suivent, se croisent, s'interpolent et produisent une forme complexe dans un format (relativement) bref. Le paradoxe du conte réside dans cette brièveté complexe : le texte s'attarde, divague, établit parallèles et recommencements pour finalement arriver au point qu'il s'était fixé au départ. L'interchangeabilité des bornes du récit souligne que l'intérêt n'est pas l'arrivée, programmée génétiquement par le conte, mais le trajet et les diverses manœuvres dilatoires qu'il opère pour retarder l'échéance suspensive, allant jusqu'à déborder les intrigues et proposer des éléments surnuméraires qui prorogent le texte.

L'hypertrophie structurelle du conte est liée à sa composition par multiples ajouts actanciels et narratifs qui présentent une forme composite, sérielle, fragmentaire qui (dé)multiplie les épisodes digressifs et redondants dont le collage est parfois sur-affiché. La cohérence des éléments narratifs relève d'une hyperbole endogène qui justifie l'hétérogénéité expansive globale. Le conte se nourrit, emprunte, adapte des influences variées qui définissent une écriture mosaïque et exhibe l'arrivisme d'un genre qui utilise toutes les opportunités narratives pour se construire et s'enfler. En effet, le conte ne tranche pas, il veut tout (re)dire, quitte à le faire précipitamment. L'espace restreint qui lui est attribué s'amplifie par les nombreuses extensions et, pourtant, le texte sélectionne par caprice ce qu'il veut allonger ou raccourcir, exposant une temporalité à la rythmique saccadée et versatile.

La plupart des critiques s'accordent pour dire que ces digressions ralentissent l'action : mais c'est là justement, l'enjeu de ces textes que de ralentir l'action et de jouir plus longtemps du plaisir littéraire de la narration et de la broderie. Dans cette poétique disparate, dispendieuse et dystrophique, seul l'arbitraire du narrateur peut rompre le processus amplificateur et clore le récit, affichant le potentiel illimité des épisodes et leur retour incessant. Ainsi Mlle Lhéritier conclut son récit *L'Adroite Princesse ou les aventures de Finette* en déclarant :

> « Je vous avoue que je l'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 ; on

> cherche à s'amuser, et il me paraît qu'il ne coûte pas plus de les allonger, pour faire durer davantage la conversation. D'ailleurs, il me semble que les circonstances font le plus souvent l'agrément de ces historiettes badines. »[1367]

Elle avoue alors allonger le conte plus par plaisir que par nécessité narrative, confirmant l'esthétique ludique, capricieuse et hédoniste du genre.

[1367] BGF 2, p. 113.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

La majorité des contes met en scène des séries actancielles dérivées de la figure héroïque. De la chaîne familiale à l'entourage imitateur ou antagoniste, tous les personnages s'ordonnent vers le protagoniste. Issu d'un milieu homogène, mais souvent hostile, le personnage doit sortir du nombre pour accéder à l'individualisation héroïque. Réfléchi par de multiples doubles concurrents ou convergents, le héros s'accomplit hyperboliquement et propage une image kaléidoscopique. Faire-valoir nécessaires du héros, ces nombreuses images falsifiées rivalisent dans un premier temps, avant d'être subrogées par celui qui doit inévitablement incarner le statut principal. Formant des paradigmes positifs ou négatifs redondants, ces collections exhibent un univers foisonnant.

La surabondance de personnages génère fréquemment l'insertion de récits secondaires explétifs qui développent et complexifient la narration. Dans un genre paradoxalement considéré comme bref, l'addition d'épisodes accessoires et l'enchevêtrement d'intrigues apparaît singulier. Proposant une composition condensée, le conte s'édifie selon des schémas influencés par le romanesque et révèle une *dispositio* hyperbolique. Par l'intégration de formes exogènes, le conte affiche un hétéroclisme voyant qui offre des variations textuelles parfois utiles à la narration mais le plus souvent ludiques. L'amplitude et la flexibilité temporelles, marquées par les multiples annonces, détours, retours et répétitions, rythment le récit selon un mouvement aléatoire et capricieux.

La poétique supplétive et ampliative des contes met en évidence une pratique dispendieuse où le plaisir du dire et du redire dépasse l'exigence narrative.

QUATRIEME PARTIE
IMAGINAIRE DE L'EMPHASE : UN MONDE HYPERBOLIQUE

INTRODUCTION

La profusion et le spectaculaire[1368] qui fondent la construction narrative des contes s'appliquent à tous les motifs diégétiques dans une surenchère de l'ornementation et de l'ostentation. Comme le souligne Raymonde Robert,

> « […] les descriptions de lieux, de costume, de visage, de corpulence ont valeur didascalique, pour reprendre une formule bien connue de Philippe Hamon[1369]. Sous cet angle, on pourra dire qu'un texte narratif qui privilégie les descriptions de lieux ou de personnages hors du commun, les gestes et les scènes spectaculaires est plus "théâtral" »[1370].

La machinerie merveilleuse du conte génère et transforme ainsi par des moyens hyperboliques constants, topographie et personnels en un système paradigmatique de figures surfictionnalisées redondantes. La récurrence de matériaux, de lieux, de parures et de pratiques de l'excès, affiche des objets narratifs apparemment uniformisés qui saturent les textes et motivent le genre. C'est en effet par la re/ré/création sur-marquée de ses *topoï* que s'élabore et se justifie le conte : la démesure de l'apparat mondain continuellement mis en avant (re)définit le récit merveilleux à la fin du XVIIe siècle.

Loin de n'être qu'un vernis accessoire[1371], la description de l'univers outrancier du merveilleux participe du genre en ce qu'elle détermine la situation des acteurs du

---

[1368] Nous rejoignons les propositions d'une « mise en scène d'un cadre et d'un mode de vie spectaculaire » de Nadine Jasmin, que nous souhaitons systématiser par la mise en perspective de l'hyperbole et l'analyse précise des éléments textuels des contes. Nadine Jasmin, *op. cit*., p. 260.

[1369] Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

[1370] Raymonde Robert, « La théâtralisation du merveilleux dans les contes de fées littéraires du XVIIe et du XVIIIe siècle », *Texte et théâtralité. Mélanges offerts à Jean Claude*, Raymonde Robert (éd.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 150.

[1371] A la suite d'Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIIe siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002, nous émettons l'idée que les

récit, comme le cadre dans lequel ils évoluent. L'écriture logorrhéique qui rend compte des éléments du récit se veut alors autant un éloge de ce qu'elle décrit qu'un éloge de l'écrit : l'*ecphrasis* se donne à voir comme elle donne à voir ce qu'elle décrit. La surabondance du vocabulaire de la joaillerie, de la collection circonstanciée de personnages ou des détails pittoresques d'une référentialité intrusive soulignent le plaisir du verbe qui dit et surtout redit l'excédent ornemental par un excédent scriptural.

Dans un premier chapitre nous verrons comment le conte théâtralise l'espace des aventures héroïques à travers des constructions ou reconstructions qui modélisent des lieux privilégiés et métamorphosent la nature en un artefact retravaillé.

Dans un second chapitre, nous verrons comment le héros s'affiche notamment par une ostentation du luxe généralisé et se distingue par une hégémonie multiplement relayée qui amplifie ses caractéristiques. Nous verrons qu'apparaissent cependant des éléments discordants qui déstabilisent le monde héroïque dans un foisonnement concurrentiel du disparate.

---

descriptions ne sont pas que des morceaux d'éloquence mais aussi des éléments narratifs qui concourent à l'élaboration du récit, une *ecphrasis* issue de l'*enargeia*.

CHAPITRE 1 : LA TOPOGRAPHIE MERVEILLEUSE

INTRODUCTION

Les espaces investis par les personnages des contes de fées de la fin du XVIIe siècle s'inscrivent tous dans une mise en scène (du) spectaculaire, une machinerie merveilleuse qui dé/re/forme à l'excès territoires et habitats pour les (re)créer selon un paradigme de l'hyperbole.

Ces lieux de l'imaginaire emphatique contribuent à l'élaboration du récit en ce qu'ils forment un réceptacle dramatique, esthétique et pathétique aux aventures héroïques. En concordance avec l'état d'esprit du personnage ou sa situation narrative (euphorie amoureuse ou dysphorie de l'enfermement par exemple), la topographie merveilleuse offre principalement un écrin taillé pour l'excellence des protagonistes, une scénographie ostentatoire définie par la modélisation héroïque. La multiplicité des lieux et l'énumération, voire l'accumulation des éléments décoratifs qui les composent, participent de l'imaginaire du foisonnement mis en place et en pratique dans les contes. Mêlant intimement fantasmagorie et référentialité, les décors s'appuient sur des évocations contemporaines et les subliment à travers le prisme de l'écriture merveilleuse qui autorise toutes les libertés architecturales et déjoue les lois de la physique.

L'orchestration envahissante des paysages inscrit dans un système de correspondances topographiques et actancielles des peuples ou des groupes de personnages secondaires qui (en)cadrent les parcours héroïques et participent de leur rayonnement laudatif. Appareil du décorum mondain au même titre que les palais, les jardins et les cabinets, des séries de filles d'honneur, de bergers et de bergères, de nymphes et même d'animaux forment ainsi un mobilier encombré et pittoresque, mais toujours empreint de galanterie.

Nous verrons comment l'hyperbole transfigure les lieux du conte pour les adapter aux exigences mondaines et en quoi l'exubérance de ces éléments hétéroclites édifient une mise en scène du spectaculaire en contribuant à la construction diégétique.

1.1. Lieux utopiques

Le conte merveilleux, qui autorise par sa nature même toutes les libertés créatrices, offre une palette variée de lieux fantasmagoriques, caractérisés par une hyperbole topique des matériaux et des agencements. Des récurrences spécifiques sont ainsi marquées dans de nombreux textes qui répètent et varient les descriptions à partir des mêmes motifs.

1.1.1. Architectures débridées

Les lieux de résidence des protagonistes des contes de fées mondains présentent une unité dans l'hyperbole en ce qu'ils proposent la répétition des mêmes types d'habitats somptueux et exubérants, quelle que soit leur localisation, terrestre, aquatique ou souterraine[1372]. Comme le souligne Raymonde Robert, « à qui les lit un peu vite, les descriptions de ces luxueuses demeures paraissent toutes constituées des mêmes éléments, associés, sous tous les climats, à l'idée de richesse et de splendeur. » [1373] Les palais investis par les protagonistes semblent en effet tous bâtis dans les mêmes matériaux précieux et affichent un même désir d'ostentation spectaculaire. Le faste en vigueur chez les protagonistes royaux transparaît dans un apparat immobilier qui concentre une collection extravagante de gemmes et de matières rares.

Les constructions inventorient ainsi des quantités « de jaspe, de porphyre et de nacre », « d'argent bruni et de cuivre de Corinthe » [1374] ou sont même entièrement constituées « d'or pur » [1375] comme le palais de la reine de l'Île des Plaisirs tranquilles, possèdent des murs faits « de transparentes émeraudes » [1376] dans celui de la fée du Désert ou « de nacre de perles dont les ornements étaient de corail et de lapis » et des

[1372] Rappelons à nouveau l'hégémonie du personnel royal qui propose des habitats correspondants. Les rares cas de héros rustiques offrent peu de descriptions de leurs lieux de vie qui sont rapidement ou totalement évacués de la narration.
[1373] Raymonde Robert, *op. cit*. p. 372.
[1374] BGF 3, p. 225.
[1375] BGF 1, p. 240.
[1376] BGF 1, p. 556.

« colonnes torses de cristal de roche de douze pieds de haut » [1377] dans le palais offert par la fée Turbodine au couple héroïque.

Afin de rendre compte de la profusion des matières précieuses, certaines descriptions se limitent à des énumérations qui concentrent la richesse des lieux à l'image de la structure du palais de la reine Plaisir qui présente « des lambris, des plafonds et des parquets d'agate d'Orient, de turquoise, d'onyx, de cornaline et d'aventurine, de toutes couleurs » ou des meubles qui le garnissent parmi lesquels se trouvent « un sofa d'aventurine couleur de feu, […] une banquette d'agate, des fauteuils de lapis, des tabourets de cornaline, et des canapés d'ambre, travaillés au tour » [1378]. Le narrateur de *Jeune et Belle* exhibe la gratuité des mentions de l'architecture décorative en soulignant l'indifférence du prince qui admire la princesse et « ne remarqua presque pas » les « Quatre colonnes d'améthyste d'une beauté parfaite [qui] soutenaient un dais d'une étoffe magnifique, jaune et argent, en broderie de perles. » [1379] Le détachement du héros révèle la supériorité de la beauté de la jeune fille qui dépasse toutes les beautés terrestres, mais manifeste également la convention de l'apparat (im)mobilier d'un genre qui (se) construit par supplément et excédent tels que l'habitude en affaiblit la portée.

Sans Parangon offre une synthèse des critères topiques des palais de contes. La perfection du héros dans tous les domaines l'amène à créer un nouveau château pour la fée Clairance qui lui prête sa baguette magique pour le réaliser. La description du bâtiment reprend alors les différentes caractéristiques des palais féeriques rencontrés dans la plupart des textes. La construction est tout d'abord « d'une étendue prodigieuse », les matériaux utilisés sont le « marbre », le « jaspe », « l'or, l'azur, les broderies, les belles peintures, et les cristaux » ; les pièces sont meublées « de glaces et de belles statues de marbre et de bronze, avec des peintures merveilleuses » ; enfin « L'or était si commun dans ce superbe palais, que tout en était couvert jusqu'au toit »[1380]. La description qui occupe une page entière du récit participe à l'ornementation du conte et permet par ricochet de définir l'exceptionnalité du héros qui est capable d'accomplir des prodiges architecturaux.

Les palais féeriques offrent de multiples variations chromatiques et exotiques qui contribuent au foisonnement pittoresque de l'imaginaire merveilleux. Ainsi la

[1377] BGF 3, p. 312.
[1378] BGF 3, p. 223-224.
[1379] BGF 3, p. 133.
[1380] BGF 4, p. 699.

demeure de la fée Plaisir est faite avec « l'ivoire du plus blanc et du plus poli »[1381], celle de Formidable est en « marbre couleur de feu »[1382], le palais de Turbodine possède « un grand cabinet tapissé et meublé de perles enfilées en compartiments avec des émaux de toutes couleurs »[1383] et le bâtiment du conseil des fées est orné de « balustres [qui] étaient alternativement de turquoise, de rubis, d'émeraudes, d'améthystes, de topazes et de saphirs travaillés à jour avec grand art »[1384]. La profusion des couleurs crée un arrière-plan pictural chargé dont la surenchère témoigne d'une volonté de remplir le décor d'effets chatoyants et de saturer le regard du visiteur.

La richesse des matériaux est souvent redoublée par la grandeur des appartements des palais qui démultiplient les pièces en des suites infinies et labyrinthiques, signes d'une production potentiellement illimitée du luxe merveilleux, telles l'« enfilade de plusieurs pièces qui lui parurent d'une magnificence surprenante »[1385] dans *Le Sauvage* ou les « soixante chambres »[1386] que traverse le prince dans le château de la Chatte blanche. Témoin de mesure contrastif du gigantisme résidentiel, le petit château de Jeune et Belle ne possède que « douze appartements » où ne peut tenir toute la cour de la fée « qui était la plus nombreuse et la plus magnifique de l'univers ». Cette résidence secondaire accueille une villégiature restreinte quand l'héroïne veut « être dans une espèce de solitude ; elle n'y était d'ordinaire suivie que de celles de ses nymphes qu'elle aimait le plus, et des officiers de sa maison »[1387].

L'abondant mobilier qui garnit ces palais utilise des matériaux identiques que le texte énumère et détaille avec une délectation circonstanciée. Dans *Le Sauvage*, la princesse Constantine découvre le château de la fée Obligeantine et traverse « une galerie remplie de cabinets, de miroirs, de tables, de guéridons, de girandoles et de lustres d'une richesse infinie »[1388]. De même, la description du palais de Turbodine se conclut par l'évocation d'« appartements infinis »[1389] dont les « meubles étaient de drap d'or et d'argent, et les bois des chaises, les tables, les guéridons et les cabinets d'ambre et

[1381] BGF 3, p. 223.
[1382] BGF 3, p. 180.
[1383] BGF 3, p. 317.
[1384] BGF 2, p. 471.
[1385] BGF 3, p. 290.
[1386] BGF 1, p. 758.
[1387] BGF 3, p. 132.
[1388] BGF 3, p. 291-292.
[1389] BGF 3, p. 313.

d'ivoire »[1390]. Le mobilier répond à la richesse des bâtiments par l'utilisation systématique de matériaux nobles et surtout par une mise en scène quantitative des objets qui semblent emplir et envahir les pièces et les appartements des résidences. La présentation récurrente en listes s'apparente davantage à un inventaire démonstratif des biens, à une visite guidée d'un musée d'arts décoratifs, qu'à une présentation en situation de meubles qui semblent ne jamais devoir être utilisés. L'encombrement mobilier révèle la pratique ostentatoire du monde héroïque qui possède pour montrer, consomme peu et n'en retire qu'un bénéfice immatériel de reconnaissance statutaire et sociale.

Les mondes exotiques traversés par les héros sont dirigés par des rois et reines dont les palais reprennent les codes architecturaux des habitations aristocrates humaines. Qu'il s'agissent de personnages humains, de fées ou de gnomes, leur habitat correspond à leur fonction (essentiellement royale) et développe par contamination le même apparat luxueux. Dans *Le Parfait Amour*, Irolite et Parcin-Parcinet traversent successivement trois royaumes sur lesquels s'arrête la narration pour offrir à la fois une description pittoresque et épuiser les ressources de la bague magique qui les fait aller de l'un à l'autre. Le double emploi du passage dans les différents domaines souligne l'artificialité du procédé qui doit surexploiter l'objet féerique pour relancer l'intrigue. Chaque entrée dans un nouveau monde est alors l'occasion d'une description originale qui manie poncifs somptuaires et particularités dépaysantes. La salle du palais du roi des Gnomes est « soutenue par des colonnes de terre luisante » mais elle est également « couverte d'ornements d'or »[1391] ; les murs du palais aquatique « n'étaient que grandes nappes d'eau, qui tombant sans cesse également, formaient des salles, des chambres, des cabinets », et, dans les grottes de coquillages où sont conduits les amants, « brillaient le corail, les perles et toutes les autres richesses de la mer »[1392] ; enfin les héros arrivent dans un palais « tout de feu »[1393] où on leur sert « un grand souper délicat et bien entendu » suivi d'« un feu d'artifice d'une beauté merveilleuse »[1394]. Importés dans un territoire exotique, les critères définitoires des palais restent les mêmes : l'opulence et la richesse président à la réalisation de tous les éléments des édifices. Les auteurs transposent alors d'un monde à l'autre les *habitus* mondains et recréent un

[1390] BGF 3, p. 314.
[1391] BGF 3, p. 73.
[1392] BGF 3, p. 75.
[1393] BGF 3, p. 76.
[1394] BGF 3, p. 77.

environnement favorable aux intrigues de type romanesque. Quelle que soit donc l'implantation *géographique* de la construction, les demeures seigneuriales sont toutes composées avec les mêmes principes d'exubérance des couleurs, des matériaux, des agencements, en une topique hyperbolique récréative. La multiplication des lieux affiche alors une hégémonie du modèle aristocratique, agrémenté de quelques variations fantaisistes et piquantes.

Alors que les descriptions insistent sur la magnificence nécessaire et harmonieuse des lieux de vie avec les héros, quand l'ostentation est illégitime, les termes utilisés ne sont plus laudatifs, mais simplement outrés et témoignent du dénigrement opéré par la narration. Seule exception parmi les présentations élogieuses de palais, la demeure de la duchesse Grognon est ainsi « un gros château »[1395]. Les sonorités disgracieuses de l'adjectif qualificatif suffisent à définir le lieu qui n'a pas plus de détail, sinon sur les caves remplies d'or. La localisation souterraine dépréciative comme l'insistance sur l'étalage numéraire met en avant la vénalité et l'utilisation mercantile et malsaine du faste par l'horrible veuve.

Dans quelques cas particuliers, Mme d'Aulnoy offre un renouvellement pittoresque des lieux et demeures en harmonisant le bâtiment à son possesseur. Ainsi dans *La Chatte blanche*, la princesse invite son hôte dans un appartement où « tout était tapissé d'ailes de papillon, dont les diverses couleurs formaient mille fleurs différentes. Il y avait aussi des plumes d'oiseaux très rares, et qui n'ont peut-être jamais été vus que dans ce lieu-là »[1396]. A l'opposé, dans *Le Rameau d'or*, le château de l'enchanteur est d'abord encerclé de « ronces [qui] étaient si hautes, qu'il semblait qu'on n'y avait pas marché depuis cent ans »[1397] et à l'intérieur l'héroïne découvre une salle qui

> « […] était tapissée d'ailes de chauves-souris, il y avait douze chats pendus au plancher, qui servaient de lustre, et qui faisaient un miaulis à faire perdre patience, et sur une longue table douze grosses souris attachées par la queue, qui avaient chacune devant elle un morceau de lard où elles ne savaient atteindre : de sorte que les chats voyaient les souris sans les pouvoir manger, les souris craignaient les chats et désespéraient de faim auprès d'un bon morceau de lard. »[1398]

La description devient alors une saynète sadique qui annonce l'agressivité du propriétaire. Ces lieux, qui se détachent des palais luxueux par leur utilisation de

[1395] BGF1, p. 152.
[1396] BGF 1, p. 761.
[1397] On notera la référence amusée à *La Belle au bois dormant* de Perrault.
[1398] BGF 1, p. 324.

matériaux originaux, conservent la même topique de l'excès définitoire qui s'appuie sur la profusion imagée de ses éléments constitutifs.

La multiplicité des descriptions qui affiche une apparente variété est finalement réduite à la récurrence de quelques éléments évocateurs du faste, parfois renouvelés de singularités curieuses. Principalement esthétiques, les expositions architecturales contribuent également à la dramatisation de l'intrigue.

Participant au suspense du récit, la description des lieux permet de contextualiser, d'introduire et donc de retarder la suite des événements par la présentation d'un nouvel espace diégétique. Dans *Le Palais de la vengeance*, après l'enlèvement de son amant, la princesse revient de son évanouissement dans une pièce que la narration prend le temps de décrire. L'arrêt sur la « chambre de corail de diverses couleurs, parquetée de nacre de perles »[1399] induit un changement de lieu, confirmé par les interrogations de l'héroïne.

A l'inverse, si la progression des personnages le nécessite, la narration peut, sans justification, faire apparaître un palais avec toutes les commodités nécessaires et toute la magnificence requise à la vie princière et procéder à une description justifiante. Ainsi, après avoir enlevé par les airs une princesse, le roi magicien la dépose sur le sol et pour la contenter fait

> « […] sortir dessous ses pieds un palais d'une magnificence extraordinaire ; l'architecture en était très belle et très régulière : l'or brillait également dans les dehors comme dans les appartements qui étaient ornés de meubles très précieux. Tout ce qui pouvait flatter les sens et l'ambition s'y rencontrait en abondance ; et il n'était pas possible de rien souhaiter, qu'il ne s'y trouvât. »[1400]

Le roi offre alors un habitat digne de l'héroïne, correspondant aux conventions génériques et aristocratiques.

De même, Babiole, perdue dans un désert, découvre en jetant la coque de sa noisette magique :

> « […] des architectes, des peintres, des maçons, des tapissiers, des sculpteurs et mille autres sortes d'ouvriers : les uns dessinent un palais, les autres le bâtissent, d'autres le meublent : ceux-là peignent les appartements, ceux-ci cultivent les jardins, tout brille d'or et d'azur »[1401].

La brièveté des propositions et leur juxtaposition balancée révèlent la rapidité d'exécution et le caractère magique de l'événement qui survient en un moment

[1399] BGF 3, p. 151.
[1400] BGF 4, p. 516.
[1401] BGF 1, p. 524.

particulièrement propice. La description s'achève avec la réalisation d'une ville entière et son peuplement en seulement « trois quarts d'heure, quoiqu'elle fût cinq fois plus grande que Rome ». Comme le souligne ironiquement la narration « Voilà bien des prodiges sortis d'une petite noisette »[1402]. Le procédé met en avant la commodité narrative qu'offrent le merveilleux et son artificialité intrinsèque.

Les constructions extraordinaires peuvent singulièrement être un moyen facilitateur de l'intrigue et offrir un subterfuge insolite. Ainsi le prince Charmant voit à travers les murs « de diamants, si clairs et si nets »[1403] du château de la fée Soussio que Truitonne et sa marraine complotent ensemble et ne l'ont pas amené pour se marier avec Florine. La transparence due à la pureté exceptionnelle de la gemme a facilité la découverte du stratagème et permis l'avancement de l'intrigue.

Les palais et châteaux forment donc le cadre privilégié des aventures des héros qui résident uniquement dans des constructions à leur image, leur offrant un écrin à la mesure de leur statut et participant de l'ostentation généralisée du merveilleux mondain. L'harmonie de la *copia* et de la *splendor* en vigueur dans les contes définit une modélisation globale du somptuaire : du niveau macroscopique de l'environnement extérieur aux multiples attributs personnels des héros[1404], les textes convient à un spectacle du beau systématique, de l'ornement outré et du décorum récréatif.

Mais ces intérieurs mondains sont trop explicites, trop référentiels pour être totalement a/intemporels. Ancrés dans la sphère galante, ils évoquent les pratiques aristocratiques du siècle, comme l'indique Raymonde Robert :

> « Quand elle entreprend de créer le décor merveilleux du monde idéal de la féerie, l'imagination des conteurs recourt donc au meilleur moyen de satisfaire l'autocomplaisance de ses lecteurs : elle transcrit pour eux, dans le registre du discours hyperbolique, les modèles qu'elle emprunte probablement pas à leur univers personnel, la plupart des auteurs n'étant pas très riches mais à des réalisations exemplaires auxquelles le groupe social des privilégiés identifie son image collective. »[1405]

La re/récréation verbale offerte par les contes invite à une lecture banalisée du merveilleux qui transpose des pratiques contemporaines pour les intégrer et les normaliser dans un univers qui autorise par définition une exagération débridée.

[1402] BGF 1, p. 524.
[1403] BGF 1, p. 196.
[1404] Voir au chapitre suivant l'analyse des joyaux, marqueurs de l'héroïsme mondain.
[1405] Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 388.

Prolongeant les constructions monumentales, les espaces naturels apparaissent modelés et modélisés selon les mêmes principes d'une démonstration esthétique de la profusion et de la magnificence.

1.1.2. Re/récréations naturelles

Loin d'offrir une représentation authentique et rigoureuse de la nature qu'ils évoquent, les contes de fées la magnifient par une re/composition humaine qui la transforme, la sublime et l'accorde à ses désirs et ses pratiques aristocratiques. Des végétaux luxuriants, agencés et façonnés selon les codes de l'esthétique contemporaine, servent à réaliser mobilier, jardins et édifices divers. Mêlant merveilleux et référentialité, la nature est alors *architecturée* pour offrir une création originale au service des aventures héroïques.

Eléments d'un pittoresque remarquable, de nombreux objets et constructions utilisant des végétaux décorent les résidences des protagonistes. Un des appartements de la fée Jeune et Belle est uniquement meublé « de myrtes toujours fleuris » à l'image du reste du petit château, aménagé « seulement de fleurs »[1406]. Dans *L'Heureuse Peine*, la reine découvre « six jeunes hommes magnifiquement vêtus, endormis sur des lits de gazon sous des pavillons de feuillages »[1407]. Près du château d'Hébé, la cour se repose sur « des sièges de gazon »[1408], ou encore Risette et Turbodine s'assoient sur « un siège de mousse couvert de fleurs »[1409] pour converser. Dans *Jeune et Belle*, toute la cabane du héros est « tapissée d'un tissu de jasmin et de fleurs d'orange ; les rideaux de son lit étaient de la même espèce, relevés par des guirlandes d'œillets et de roses »[1410]. Pour se délasser, La reine de l'île des Roches et Risette se promènent « dans un labyrinthe d'orangers »[1411].

Le conte façonne donc la nature pour répondre aux besoins physiques et divertissants des personnages et permet de renouveler avec fantaisie le décor. Sublimée par le merveilleux, la nature devient alors une (re)construction idéalisée, exempte de vraisemblance, qui ajoute aux nombreuses extravagances féeriques.

[1406] BGF 3, p. 132.
[1407] BGF 3, p. 182.
[1408] BGF 3, p. 94.
[1409] BGF 3, p. 319.
[1410] BGF 3, p. 123.
[1411] BGF 3, p. 319.

Les alentours des châteaux princiers sont souvent autant décrits que les châteaux eux-mêmes et ajoutent au faste du lieu. Dans la cour de celui de Jeune et Belle « les murs n'étaient que des palissades très épaisses de jasmins et de citronniers » ; le bâtiment, entouré d'une « une belle rivière » qui « faisait mille et mille tours », se prolonge par « un petit bois charmant, et de l'autre côté, des prairies à perte de vue »[1412]. Le domaine semble s'étendre indéfiniment dans une vision idyllique d'un ensemble champêtre parfait.

Les jardins sont l'occasion de prouesses sculpturales qui exaltent l'arrangement de la nature par la volonté humaine. Souvent identiques dans leur composition, les jardins évoquent un Versailles codifié et standardisé dont ils reprennent les fontaines, les bassins et les multiples parterres. Ainsi, le roi magicien qui survole le monde, descend près de la terre pour admirer :

> « […] des jardins qui lui parurent d'une beauté enchantée, des parterres faits de différentes manières, chargés de toutes les plus belles fleurs qu'on se peut imaginer, des bassins remplis d'une eau vive et claire, poussée dans les airs en cent figures différentes, autant de jets d'eau, qui s'élevaient d'une hauteur prodigieuse. »[1413]

La profusion des tournures hyperboliques proches de l'indéfinition offre une représentation normalisée des *topoï* horticoles, où la régularité des motifs domine sur la créativité de l'imaginaire.

Véritable hypotypose, la traversée des jardins du palais créé par Sans Parangon se transforme en une apologie de la maîtrise des éléments de la nature par l'homme. Le parc est envahi de jeux d'eau qui montrent la virtuosité du savoir-faire humain à travers « de grands bassins de marbre blanc, avec des jets d'eau, des nappes, des gerbes et des cascades »[1414], ainsi que la conception paysagiste de la nature, agencée pour le plaisir de la déambulation grâce à « de charmants parterres et de belles allées d'orangers, en sorte qu'on se trouvait toujours embarrassé à choisir par où l'on commencerait la promenade, parce qu'on aurait souhaité de tout voir à la fois. »[1415] La variété des techniques hydrauliques et leur mise en valeur hyperbolique, telles les « rivières, qui au lieu de serpenter comme elles font ailleurs, remontaient dans le ciel, et rejaillissaient jusques dans les nues »[1416] glorifient la suprématie artisanale sur la nature.

[1412] BGF 3, p. 131.
[1413] BGF 4, p. 514.
[1414] BGF 4, p. 699.
[1415] BGF 4, p. 699-700.
[1416] BGF 4, p. 699.

Poussant l'utilisation des gemmes à l'extrême, Mme d'Aulnoy met en scène un jardin uniquement composé de végétaux *minéralisés*. La description est en effet une longue énumération de fleurs associées à une pierre précieuse par sa couleur :

> « […] au lieu de sable, les allées étaient remplies de petites perles orientales, plus rondes que des pois : les roses étaient de diamants incarnats, et les feuilles d'émeraudes : les fleurs de grenades de grenats, les soucis de topazes, les jonquilles de brillants jaunes, les violettes de saphirs, les bluets de turquoises, les tulipes d'améthystes, opales et diamants : enfin la quantité et la diversité de ces belles fleurs brillaient plus que le soleil. »[1417]

Le tableau créé par cet ensemble bigarré, offre un écrin luxueux au Rameau d'or, objet magique et enjeu du récit, qui permet aux héros de retrouver leur apparence initiale. La profusion et l'hybridation des éléments deviennent alors la source d'un merveilleux monosémique qui fait écho aux nombreuses autres mentions joaillères du conte.

Quand elle n'apparaît pas ostensiblement marquée de la main de l'homme, la nature est (re)présentée comme un cadre idéal pour accueillir les intrigues héroïques, un lieu de perfection qui semble être spontanément généré. La description de l'île de la Félicité évoque ainsi dans son ensemble un lieu édénique par l'exceptionnalité des éléments qui la constituent :

> « […] l'air y était tout parfumé, la rosée d'excellente eau de Nafre et de Cordoue, la pluie sentait la fleur d'orange[r], les jets d'eau s'élevaient jusqu'aux nuées, les forêts étaient d'arbres rares et les parterres remplis de fleurs extraordinaires, des ruisseaux, plus clairs que le cristal, coulaient de tous côtés avec un doux murmure, les oiseaux y faisaient des concerts plus charmants que ceux des meilleurs maîtres de musique, les fruits y venaient naturellement sans être cultivés »[1418].

Le tableau vivant que découvre le prince Adolphe ouvre une série de descriptions du même goût (jardins, palais, nymphes) qui le conduisent jusqu'à la reine de l'île. La progression géographique du personnage est ainsi corrélée à une progression de l'exposition des beautés qui culmine avec celle de l'héroïne. Chaque étape de son parcours s'appuie sur la précédente et ajoute de nouveaux éléments de magnificence dans une surenchère esthétique.

Quand l'héroïne de *Serpentin vert*, devenue la reine Discrète, est emmenée dans son nouveau domaine, elle découvre un lieu enchanteur où « les myrtes et les orangers joignaient leurs branches ensemble pour former de longues allées couvertes, et des

[1417] BGF 1, p. 331.
[1418] BGF 1, p. 135-136.

cabinets où le soleil ne pouvait pénétrer ; mille ruisseaux de fontaines qui coulaient doucement contribuaient à rafraîchir ce beau séjour »[1419]. L'atmosphère apaisante correspond au nouvel état d'esprit et à la nouvelle apparence de la princesse qui s'intègre alors logiquement dans cet environnement adéquat.

Dans *La Reine de l'île des fleurs*, le séjour de l'héroïne dans un monde souterrain après son enlèvement constitue une véritable pause descriptive qui n'apporte aucune contribution à l'intrigue et se conclut par une pirouette particulièrement caricaturale et simpliste qui gomme la transition et affiche l'artificialité du détour narratif. Les deux pages s'attardent ainsi sur le « vallon chargé d'arbres fruitiers qui portaient des fleurs et des fruits en même temps »[1420], la « caverne agréable » dans laquelle elle se réfugie et l'errance de la jeune fille qui est charmée par le chant « si diversifié ni si mélodieux »[1421] des oiseaux. La scène propose un *locus amoenus* paradoxal puisqu'il s'agit d'une rétention, que l'absence de motivation postérieure ne résout pas davantage. Pure parenthèse digressive qui fait arbitrairement se rencontrer les héros, la description de l'espace enchanté contribue à l'allongement narratif.

Quand la fée Turbodine offre au couple héroïque un palais à la mesure de leur amour, elle n'oublie pas de l'intégrer à un jardin qui fait l'objet d'une description avant et après celle du palais. Le parcours de visite des lieux permet ainsi de doubler la longueur de l'interruption diégétique. Le premier espace végétalisé est un guide pour atteindre le bâtiment principal ; composé de « cinq allées merveilleuses d'orangers, de rosiers, de grenadiers, et de jasmins d'une grandeur extraordinaire »[1422], le chemin vers le château introduit la diversité chromatique de l'ensemble. La deuxième partie des jardins qui fait pendant se compose d'un parc où les substances se mêlent. L'organique est ainsi investi d'orfèvrerie, de céramique et de cristallerie qui structurent, rigidifient et subliment les éléments naturels. Le vocabulaire transcende les matières, à l'image du buis dont « la broderie était d'or émaillé de vert », des « vases de cristal et de porcelaines des plus fines remplis de fleurs inconnues » et des « palissades couvertes de fruits de toutes les saisons »[1423] où les plantes semblent émerger du minéral et des

[1419] BGF 1, p. 596-597.
[1420] BGF 4, p. 561.
[1421] BGF 4, p. 562.
[1422] BGF 3, p. 311-312.
[1423] BGF 3, p. 313.

boiseries dans une intrication ornementale qui rappelle l'art rococo[1424]. La longue suspension descriptive qui se poursuit sur plusieurs pages et énumère parmi les décors les occupations des protagonistes semble avoir des difficultés à clore le conte (le mariage du couple héroïque devrait conventionnellement mettre un terme au récit) dans une prorogation complaisante qui s'égrène lentement. Lors de nouvelles précisions sur les jardins, les personnages entrent en confidence et le texte reprend avec deux récits secondaires rétrospectifs. La description du cadre fournit ainsi un moyen privilégié de ralentissement diégétique, apparemment superflue et pourtant essentielle dans la poétique du conte mondain. C'est en effet un des marqueurs de la reconnaissance et de la définition héroïques, comme un moyen de production du beau narratif : le discours du décor est également un discours décoratif qui participe de la profusion généralisée du conte.

Esthétisée, la nature est ainsi au service du plaisir lectorial dans une re/récréation mêlant référentialité architecturale et fantaisie créative.

Décor *naturel* particulier, espace merveilleux par excellence, la forêt des contes occupe un territoire à part, une zone hors du temps qui concentre tous les espoirs et les malheurs des personnages. Lieu de transition et de transgression, la forêt est souvent un passage obligé du parcours héroïque, choisi ou subi, qui transfigure le personnage.

1.1.3. La forêt, lieu de tous les possibles[1425]

La forêt est un lieu qui semble tout d'abord résister à la transformation humaine en ce qu'elle apparaît hyperbolique par *nature*. L'introduction narrative souvent propice et la mise en scène superlative systématique qui caractérisent l'exposition les forêts en font un lieu (re)marqué et particulièrement stratégique.

Réinvestissant l'archétype de la forêt profonde et obscure véhiculée par le folklore populaire, les descriptions théâtralisent un espace au fort pouvoir évocateur. La principale caractéristique des forêts merveilleuses réside dans son immensité, démesure marquée par de nombreux superlatifs. Ainsi, dans *Peine Perdue*, le lieu de résidence habituel de la fée « était une forêt à perte de vue où il ne paraissait pas que l'on pût

[1424] Voir à ce sujet Roger Laufer, *Style rococo, Style des « Lumières »*, Paris, José Corti, 1963. Voir également Marcelle Maistre Welch, « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n° 28-1, 1993, p. 75-85.

[1425] Sur l'imaginaire de la forêt, voir Paul Harrison, *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Paris, Flammarion, 2010.

jamais voir le soleil » et son château « était dans l'endroit de la forêt le plus écarté, et où le bois était le plus épais »[1426]. C'est également « dans le plus épais de la forêt »[1427] que se tient nécessairement l'antre affreux d'un dragon et « dans l'endroit du bois le plus épais »[1428] que l'on prend la consultation d'une fée ; le bûcheron essaie de perdre le Petit Poucet et ses frères « dans une forêt fort épaisse »[1429], puis il les mène lors de sa seconde tentative « dans l'endroit de la forêt le plus épais et le plus obscur »[1430] pour être plus sûr de réussir son entreprise. C'est enfin « dans une des plus sombres allées de la forêt »[1431] que Laideronnette croise pour la première fois Serpentin vert. Le superlatif dramatise la scène par un décor inquiétant qui prépare l'intrusion du monstre et répond à son apparence sinistre. Qu'il s'agisse de présenter le lieu lui-même ou un élément qui en émane, les descriptions sont très courtes et soulignées par une exagération modalisante qui permet de convoquer facilement l'imaginaire lectorial. La forêt est donc un motif merveilleux nécessairement hyperbolique qui renvoie aux mythes et aux croyances comme à une actualité morbide patente[1432]. Les conteurs jouent ainsi sur des représentations collectives communes qui ancrent les récits dans un potentiel effrayant.

Manipulant les évocations de la forêt, les auteurs peuvent aménager leurs propres définitions et même les renverser pour les faire coïncider à leur versatilité. Dans *L'Ile de la Magnificence*, le prince Esprit, qui vient de fuir le palais de la fée Plaisir pour avoir commis une erreur vénielle, arrive dans une forêt « si vaste que, quoiqu'il marchât presque tout le jour, il n'y trouvait point d'issue »[1433], forêt dont « le couvert en était à l'épreuve des rayons du soleil les plus pénétrants »[1434]. Superficie et densité sont ici accentuées à un point tel que la forêt semble totalement impénétrable et infinie. Cependant, aussitôt après la rencontre avec le rossignol, la grandeur spatiale préalablement élevée au maximum qui impressionnait le personnage se trouve réduite au minimum puisqu'il « sortit en peu de temps de la forêt »[1435]. Selon les besoins de la dramaturgie, l'espace s'étend ou se condense avec désinvolture. Dans le même conte, le

---

[1426] BGF 3, p. 398.
[1427] BGF 2, p. 518.
[1428] BGF 4, p. 509.
[1429] BGF 4, p. 242.
[1430] BGF 4, p. 244.
[1431] BGF 1, p. 578.
[1432] Quand Perrault dans *Le Petit Chaperon rouge* ou Mlle Lhéritier dans *Les Enchantements de l'Eloquence* mentionnent la présence de loups dans les forêts de leurs récits, ils transposent la réalité du siècle et les nombreuses attaques de loups recensées dans les villages.
[1433] BGF 3, p. 235.
[1434] BGF 3, p. 234.
[1435] BGF 3, p. 235.

prince Mémoire, qui vit des aventures identiques à celles de son frère, sort sans difficulté de la « grande forêt »[1436] dans laquelle il était entré pour se cacher. Cependant, dans une première description, le texte précise la particulière obscurité du lieu. La rapidité de l'action, simplement évoquée par l'expression « Ils sortirent de la forêt »[1437], affiche le non-intérêt de l'auteur qui s'est précédemment attardé sur le récit rétrospectif du personnage secondaire rencontré par le prince. Une fois utilisée comme lieu emphatique de convergence, la forêt est évacuée pour laisser la place à la poursuite des aventures héroïques. Elle a donc essentiellement servi de raccord narratif aux différentes intrigues. Le passage dans la forêt revêt en effet pour les protagonistes un enjeu diégétique majeur : c'est l'acquittement d'un service auprès des personnages en difficulté qui compense la faute initiale et leur permet de rentrer au palais de la fée Plaisir auréolé de gloire. Lieu transitionnel par excellence, la forêt est ici le pivot symbolique des parcours héroïques.

Opportunément, les héros se perdent, découvrent ou sont envoyés dans des forêts qui leur permettent d'accomplir des péripéties constructives. Ainsi le héros du *Prince Lutin* qui « s'était promené longtemps dans ses jardins, comme la chaleur augmentait, […] entra dans un petit bois dont les arbres étaient si hauts et si touffus, qu'il se trouva agréablement à l'ombre »[1438]. C'est alors qu'il épargne une couleuvre menacée par un jardinier, sauvant ainsi la fée Gentille. Cet acte généreux apparemment fortuit sera récompensé de façon démultipliée par l'octroi de pouvoirs magiques qui permettront à Léandre d'accomplir de nouveaux actes de bravoure et de valider son statut héroïque. L'apparente gratuité du premier événement est ainsi motivée *a posteriori*. L'obscurité de la forêt a permis d'intensifier les circonstances liminaires et de les inscrire dans une spatialité magique initiatrice. Fortunio, en apprenant qu'il est un enfant trouvé, quitte ses parents adoptifs pour chercher la gloire par des actions grandioses, mais « n'eut pas fait grand chemin qu'il se rencontra auprès d'une forêt si épaisse que le soleil n'y avait jamais pénétré »[1439]. L'introduction rapide de la forêt annonce l'imminence d'un épisode diégétique d'importance. Sa rencontre avec trois animaux en conflit, puis avec la fée qui vit dans la même forêt, montre sa grande sagesse et lui permet d'acquérir des aides précieuses pour la suite de ses aventures.

[1436] BGF 3, p. 246.
[1437] BGF 3, p. 250.
[1438] BGF 1, p. 225.
[1439] BGF 4, p. 535.

Grognon, qui tente d'éliminer la princesse Gracieuse, la fait escorter par des gardes jusque « dans une grande forêt où personne n'osait passer, parce qu'elle était pleine de lions, d'ours, de tigres et de loups »[1440]. L'énumération des bêtes féroces renforce la dangerosité du lieu qui devient un espace de potentielles tortures exceptionnelles. Alors que la présentation initiale correspond au projet fatal de la marâtre, la princesse est en effet abandonnée « au milieu de cette horrible forêt »[1441], la suite du texte, qui introduit l'arrivée de Percinet dans le même espace, transfigure totalement le lieu et propose une mise en scène mondaine surprenante. Les arbres portent alors « plusieurs lustres remplis de bougies »[1442] et une allée conduit à un palais de cristal. Selon les changements de projets narratoriaux, la forêt est décrite et connotée positivement ou négativement et passe d'un mode à l'autre sans transition ni réelle motivation que celle de la nécessité de renouveler le récit, ce qui est fait ici avec assez de désinvolture.

La densité sylvestre est également souvent source d'égarement pour des princes chasseurs qui font alors des rencontres déterminantes pour leur destin : dans *Grisélidis*, le prince découvre l'héroïne sous une « sombre […] verdure »[1443] ; le prince des *Enchantements de l'éloquence*, en chassant un sanglier dans une forêt proche de la fontaine où Blanche va puiser de l'eau, la blesse et en tombe amoureux ; dans *Ricdin-Ricdon*, le prince se perd deux fois en forêt où il déjoue d'abord l'illusion d'un démon qui, sous l'apparence d'une belle princesse, lui offre son amour, puis entend les mots magiques qui permettront à Rosanie de se libérer de l'emprise du même démon ; dans *Quiribirini*, le prince, s'étant enfoncé dans la forêt en poursuivant un cerf, découvre dans le serpent qu'il a sauvé de la mort, le magicien Bienfaisant qui lui fait don du pouvoir d'intégrer le corps de n'importe quel animal récemment mort. Les pratiques aristocratiques sont ici un moyen commode d'introduire une péripétie essentielle à la progression narrative. L'insertion de l'événement dans un espace pourtant proche (les forêts entourent ou côtoient les palais royaux), mais dont la localisation particulière n'a jamais été découverte auparavant, affiche le caractère extraordinaire de la conjoncture, favorisé par le prodige de la forêt.

Le double hasard (l'égarement ou l'arrivée impromptue dans la forêt et la rencontre) particulièrement bienvenu est ainsi à l'origine d'un rebondissement

[1440] BGF 1, p. 160.
[1441] BGF 1, p. 160.
[1442] BGF 1, p. 161.
[1443] BGF 4, p. 116.

diégétique de premier ordre qui réoriente le parcours héroïque et le conduit sur le (bon) chemin de sa destinée. La coïncidence toujours heureuse, se révèle souvent à double détente : outre le plaisir temporaire d'un compagnon de route, d'une distraction, ou même d'un but en soi (quand il s'agit de conquérir une femme), le héros bénéficie *in fine*, par un retour du bienfait qu'il a effectué, d'une aide déterminante pour son épiphanie ultime.

Lieu de refuge, la forêt permet d'échapper à un malheur, une malédiction ou une poursuite ennemie. Souvent après une longue marche (nouvelle épreuve physique pour des personnages princiers), les héros arrivent dans des forêts qui s'avèrent être d'un réconfort bienveillant en leur procurant commodément des moyens de subsistance ou de répit. Quand il rapporte l'origine de sa transformation en lion, Grandimont explique qu'il s'est caché « promptement [dans] la forêt la plus proche »[1444]. Fuyant les quolibets de la cour qui la désolent, Rosanie « passa dans les jardins, et en se promenant toujours, se trouva dans un bois fort épais qui était au bout du parc. »[1445] Le décor naturel ténébreux est alors en harmonie avec l'*ethos* du personnage qui cherche à disparaître. De même, Gracieuse, qui doit supporter le mariage de son père avec l'affreuse Grognon, s'écarte du palais et rejoint « un petit bois fort sombre »[1446] où elle laisse éclater ses lamentations. Le prince Guerrier, qui désespère de ne pouvoir revoir la princesse Désirée, part secrètement de la cour pour chercher la solitude et arrive « dans une vaste forêt, si sombre par l'épaisseur des arbres, si agréable par la fraîcheur de l'herbe et des ruisseaux qui coulaient de tous côtés »[1447] à l'intérieur de laquelle il trouve asile chez une vieille femme. La forêt est ainsi le lieu privilégié des épanchements solitaires des personnages qui trouvent un écho environnemental décoratif à leurs plaintes. Théâtralisée, la forêt s'harmonise justement avec l'*ethos* du personnage et amplifie le *pathos* de la scène.

Loin de se limiter à une étendue couverte d'arbres, la forêt est parfois habitée (de nombreuses fées y ont leur palais) et singulièrement incrustée de constructions décoratives diverses qui dénaturent le modèle primitif et référentiel pour en proposer un nouveau, plus conforme à l'idéal du merveilleux mondain. Ainsi dans la forêt de *L'Ile de la Magnificence* se trouvent

[1444] BGF 3, p. 250.
[1445] BGF 2, p. 146.
[1446] BGF 1, p. 155.
[1447] BGF 1, p. 708.

> « […] de belles fontaines dont les eaux étaient merveilleuses, l'on n'y faisait pas vingt pas sans trouver des arbres chargés de toutes sortes de fruits, des millions d'oiseaux de toutes espèces y faisaient des concerts continuels, de petites rames que l'on rencontrait de temps en temps formaient des cabinets propres à se reposer. »[1448]

Pure création mondaine, la forêt n'a plus rien des profondeurs terrifiantes habituelles, mais exhibe une civilité édénique qui repose sur une hyperbole généralisée, où la multiplication des objets, eux-mêmes intrinsèquement amplifiés, étend l'espace dans un élargissement infini. La nature est ainsi adaptée, modelée et recréée pour correspondre au fonctionnement modélisé et hégémonique du conte : l'aristocratisme merveilleux. Quand ils investissent des espaces naturels, les héros y (r)établissent leurs conventions environnementales et fabriquent un univers qui utilise les moyens de la nature pour les (re)composer. Ainsi, dans *Le Mouton*, Merveilleuse s'étonne de trouver, au milieu de la forêt où elle a été abandonnée, un gros mouton « couché sur des fleurs d'oranges » et protégé du soleil par « un pavillon de drap d'or suspendu en l'air »[1449]. L'espace se réduit à un cadre artificialisé par la créativité divertissante de la transposition des *habitus* royaux.

Lieu de ressources multiples, la forêt devient un embrayeur narratif important qui accueille et déroute fréquemment les personnages pour les sublimer et actualiser leur statut héroïque. Lieu de passage, de transition et de transfiguration, la forêt incarne un merveilleux particulièrement efficient qui déclenche et révèle les destins. Toujours introduite par des superlatifs qui marquent son inquiétante profondeur et partant sa potentialité infinie, la forêt théâtralisée, dramatisée et parfois dénaturée, est un espace pseudo-naturel qui concentre de nombreux fantasmes et fantasmagories.

Redoublant la scénographie décorative des multiples espaces du conte, des ensembles de personnages secondaires s'harmonisent avec leur milieu et renouvellent la plastique merveilleuse.

1.2. Personnages décoratifs

Participant de l'ornementation, des groupes de personnages contribuent au décor et à l'arrière-plan esthétique par leur quantité ou leurs qualités pittoresques. Certaines catégories de personnages sont ainsi liées à la topographie des paysages traversés par les

[1448] BGF 3, p. 234.
[1449] BGF 1, p. 412.

héros et incarnent l'exotisme, la richesse et la beauté des lieux. Toujours en adéquation avec leur environnement, dont ils portent et reflètent les attributs et spécificités, ces personnages majoritairement représentés en groupe, assistent et développent par un effet de masse la figure du protagoniste étranger rencontré par le héros. Ces ensembles et suites remarquables qui précèdent, accompagnent et entourent un personnage mis en avant, lui apportent une aura exacerbée qui vise à impressionner l'hôte par l'expansion réflexive de ses particularités.

1.2.1. Encombrements mondains

En tout premier lieu, les héros étant fréquemment des héroïnes, reines et princesses sont souvent entourées par un groupe indéfini de femmes dont la quantité semble importante, quoique confuse, et dont l'utilité, sinon décorative, reste indéterminée. Ainsi, quand l'oracle fatal vient au berceau de Florinde, « toutes les femmes de la reine étaient dans sa chambre avec la princesse »[1450] ; quand, après une campagne contre des ennemis, le roi et ses chevaliers rentrent en Castille, aussitôt « la reine et plusieurs dames de sa cour vinrent au-devant [d'eux] »[1451] ; ou quand Plus Belle que Fée qui s'amusait dans les jardins de son château avec des « jeunes filles »[1452] est enlevée par Nabote, c'est pour retrouver un nouveau « beau lieu » où « cent jeunes beautés »[1453] l'accueillent et l'admirent. La quantité topique permet de renforcer la puissance de la fée qui règne sur un espace et un personnel très étendus. Les sorties royales officielles se font toujours sous escorte, à l'exemple de *La Princesse Léonice* où « toute la cour fut à la chasse du cerf. Les dames étaient à cheval, habillées en amazones »[1454] et, quand les amants sortent en promenade, ils sont « suivis de toute leur petite cour dans les plus jolis bateaux du monde »[1455]. Les amusements comme les événements importants sont donc toujours publics et collectifs.

Si la quantité est un principe fondamental de l'ornement par constellation, leur mise en scène ostentatoire et souvent luxueuse redouble l'effet de profusion des individus. Ainsi les suites qui accompagnent les protagonistes sont parées des mêmes

[1450] BGF 2, p. 279.
[1451] BGF 2, p. 649.
[1452] BGF 2, p. 310.
[1453] BGF 2, p. 311.
[1454] BGF 2, p. 572.
[1455] BGF 3, p. 136.

atours et brillent des mêmes éclats. La présentation de la princesse dans *Le Roi magicien* est à ce titre exemplaire. Succédant à la description de jardins magnifiques, l'arrivée d'une troupe de jeunes femmes attire l'attention du héros :

> « Plusieurs personnes d'une grande beauté, vêtues d'une manière à éblouir par la quantité de perles et de diamants dont leurs habits tissus d'or étaient garnis, remplissaient les galiotes et les gondoles ; c'était la reine de ces lieux ; et auprès d'elle la princesse sa fille plus belle que l'astre du jour, avec toutes les dames de la cour qui étaient sorties du palais pour prendre l'air depuis que le soleil s'était retiré. »[1456]

L'introduction du personnage principal suit la progression visuelle du héros qui découvre petit à petit les beautés du lieu qui se surpassent les unes aux autres dans une gradation laudative (beauté des jardins < beauté des jeunes filles < beauté de la reine < beauté de la princesse) qui annonce l'épiphanie ultime de l'héroïne dont la comparaison topique avec le soleil couronne la vision. La magnificence de la parure des personnages répond à celle de leur embarcation et des espaces naturels qui forment un ensemble fastueux cohérent : tous les éléments possèdent les mêmes caractéristiques, se réfléchissent et se répondent, mais le protagoniste est celui qui se détache du groupe, qui accède à l'individualisation et bénéficie de la réverbération des qualités de son entourage.

De même, la présentation de la reine de l'île de la Magnificence forme un véritable tableau qui offre une extension des attributs du personnage placé au centre d'une composition spiralaire. La description introduit le personnage, s'élargit à son costume et ses bijoux, puis inclut des personnages secondaires qui l'entourent en cercles concentriques, des dames de la cour « assises sur les marches du trône, qui étaient couvertes de velours bleu semé d'étoiles d'or » aux « officiers [qui] étaient en haie aux deux côtés de la salle »[1457]. Les hommes et femmes qui (en)cadrent la reine participent à l'ostentation luxueuse au même titre que les pierreries qui abondent dans le décor. L'ensemble crée une aura brillante autour du protagoniste ainsi mis en valeur.

L'appareil qui cortège le héros lui est donc nécessairement corrélé et sert avant tout de faire-valoir réflexif. Ainsi, quand paraissent Atimir et le prince de l'île Paisible pour combattre, une troupe appropriée escorte chacun des chevaliers : « La suite du prince de l'île Paisible était nombreuse ; elle était vêtue à la mode de son pays ; tout y

[1456] BGF 4, p. 514-515.
[1457] BGF 3, p. 276.

paraissait galant et magnifique »[1458], tandis que « La troupe d'Atimir était vêtue de feuille-morte et argent, et l'on y avait prodigué les pierreries ; elle était composée des principaux de sa cour ; et quelque bien faits qu'ils fussent, il était aisé de juger à l'air d'Atimir qu'il était né pour leur commander. »[1459] Les deux concurrents s'affrontent déjà dans la mise en scène de leur apparat et de leur aréopage.

La qualité des suites qui concourent à rehausser l'apparat et la valeur du protagoniste semblent parfois fortement liées à la quantité qui exprime alors une valeur vénale. Ainsi le roi, qui veut faire montre de son importance à celle qu'il a demandée en mariage, apporte avec lui « mille chevaux et trente laquais bien habillés de rouge, avec de riches galons d'or »[1460]. On notera l'humour de l'ordre de présentation où les chevaux sont évoqués avant les humains et qui semblent être vêtus des mêmes parures. Pour impressionner la princesse Rosette, le roi des paons la fait accueillir par « soixante jeunes demoiselles que le roi avait choisies pour la divertir ; elles étaient habillées de toutes sortes de couleurs, et l'or et l'argent étaient la moindre chose. »[1461] De même, la fée du Désert qui avance pour aller à la rencontre de son amant est accompagnée de « cent filles de sa suite, toutes chargées de présents magnifiques pour le roi »[1462]. La précision est alors l'occasion d'une déclinaison de produits luxueux qui contribuent à l'apparat numéraire. Dans *La Princesse Printanière*, la narration souligne l'artifice de l'étalage quantitatif par l'imprécision et l'exagération du nombre de princesses venues en renfort pour sa démonstration de magnificence envers l'ambassadeur. C'est ainsi qu'elle avait fait appel à « quatre ou cinq douzaines de princesses du sang, sans compter plus de dix douzaines qui étaient venues des États voisins pour assister à cette fête »[1463] afin de participer à sa beauté. Par un système de réfléchissement et de contamination réciproque, les attributs des personnages cortégeants rejaillissent sur les protagonistes qui les emploient donc par troupes : plus élevée est la quantité, plus importante est la valeur.

Même les dialogues intimes ne peuvent échapper à la présence de cet entourage prévenant, mais omniprésent : « Une conversation si emportée ne se put faire sans être

[1458] BGF 3, p. 111.
[1459] BGF 3, p. 112.
[1460] BGF 1, p. 284.
[1461] BGF 1, p. 292.
[1462] BGF 1, p. 559.
[1463] BGF 1, p. 270.

entendue des femmes de Florinice »[1464]. Le rang et la bienséance qui ont cours au XVIIe siècle comme dans les œuvres de fiction ne laissent jamais seuls les héros de la noblesse. La princesse dont est épris le héros des *Chevaliers errants* arrive parfois à le rencontrer pour des conversations amoureuses clandestines, mais toujours escortée de sa dame de confiance comme le souligne régulièrement le narrateur : « accompagnée seulement de Phédime », « sans autre témoin que Phédime »[1465], « quand il n'y eut plus qu'elle dans l'appartement de la princesse »[1466]. Se retrouver seul devient donc une gageure dans une société où la communauté est le mode de vie privilégié et les relations sociales indispensables, comme le souligne l'expression paradoxale : « Un jour, Jeune et Belle, […] se promenait dans un bois charmant, suivie seulement de quelques-unes de ses nymphes, pour mieux goûter le plaisir de la solitude. »[1467]

Autour des protagonistes gravitent donc systématiquement et en permanence une foule anonyme et prévenante, attentive à leurs soins ou leur bonheur. Quels qu'ils soient, ces figurants témoignent autant d'une réalité historique, calque de la mondanité des auteurs, que d'effets récréatifs édéniques et euphoriques d'un merveilleux plus ou moins incarné.

Au cours de leurs pérégrinations, les héros croisent dans d'autres royaumes des peuplades mythiques qui les accueillent plus ou moins amicalement. Celles-ci relèvent soit de la tradition romanesque du XVIIe siècle (bergers élégants), soit de la culture antique (nymphes et divinités), soit du merveilleux traditionnel (gnomes, animaux doués de parole).

1.2.2. Bergers et bergères

Les bergers appartiennent à une catégorie amplement représentée au sein des contes qui puisent abondamment dans la culture littéraire du XVIIe siècle.

Elément décoratif (*Gracieuse et Percinet*, *Anguillette*, *Le Prince Lutin*), ou peuple à part entière d'un royaume idéal (*La Princesse Carpillon*, *L'Heureuse Peine*, *Les Colinettes*, *Jeune et Belle*), les bergers et bergères sont les ambassadeurs d'un monde enchanté et fantasmé qui n'a rien à voir avec une quelconque réalité rurale.

[1464] BGF 2, p. 576.
[1465] BGF 2, p. 655.
[1466] BGF 2, p. 656.
[1467] BGF 3, p. 120.

L'univers pastoral qui sert de cadre aux épanchements héroïques relève de l'utopie charmante, un *locus amoenus*, un microcosme merveilleux mondain rêvé par des auteurs aristocrates en quête d'un *exotisme familier*.

Chantres de l'amour, les bergers sont une référence régulièrement utilisée par les conteurs pour évoquer les sentiments de leurs personnages. Ainsi le prince Marcassin dépeint sa grotte comme le réceptacle de « la voix plaintive des bergers amoureux et maltraités »[1468], et l'abbé de Choisy, qui met en scène les amusements et fêtes champêtres au château de son héroïne, rappelle que « les bergers et les chalumeaux sont de la fondation du monde »[1469]. Dans l'univers esthétique et littéraire des conteurs, la référence pastorale aux romans précieux est un élément féerique et aristocratique, une culture partagée et revendiquée qui fait partie des *topoï* de l'écriture galante.

Le renvoi discret aux bergers dans un conte permet de situer immédiatement le contexte mondain. Dès qu'un héros est transporté dans un lieu féerique, il a de fortes chances d'y voir « des bergers et des bergères vêtus galamment, qui dans[ent] au son des flûtes et des musettes. »[1470] Ceux-ci peuvent même être des représentations figées (tableaux et sculptures) des désirs et des rêves des protagonistes : « Un jour qu'elle s'amusait à regarder les peintures de sa chambre […] [Hébé] remarqua une jeune bergère »[1471], ou encore dans *Le Prince Lutin* :

> « Le palais était d'or pur : il s'élevait dessus des figures de cristal et de pierreries, qui représentaient […] les chasses de Diane avec ses nymphes, les nobles exercices des amazones, les amusements de la vie champêtre, les troupeaux des bergères et leurs chiens, les soins de la vie rustique »[1472].

Les bergers sont également présents dans des contrées féeriques en tant que groupe social et population de résidants. Ainsi dans *Jeune et Belle*, les bergers d'une fée[1473] adoptent les manières courtisanes des royaumes plus classiques des autres contes : ils assistent aux fêtes et dîners et accompagnent les héros, toujours de façon anonyme et serrée, comme des hommes et dames d'honneur d'une cour normale : « Alidor fit part de ce repas aux bergers de ses amis qui l'étaient venus joindre. […] « Un nombre infini de bergers se détachaient par troupes pour venir faire leur cour

[1468] BGF 1, p. 988.
[1469] BGF 4, p. 851.
[1470] BGF 1, p. 161.
[1471] BGF 3, p. 101.
[1472] BGF 1, p. 240.
[1473] Ces bergers et bergères sont en réalité des nymphes qui *jouent* à être bergers pour accueillir et vérifier les sentiments de l'homme que la fée a choisi d'aimer. Il y a donc une double transposition des mœurs curiaux, qui malgré les différents filtres, restent les mêmes.

à Jeune et Belle »[1474]. Un commentaire du narrateur exhibe la constance des mœurs d'un espace à l'autre quand l'héroïne éprouve de la jalousie à voir des bergères converser avec son amant, car dit-il, « une bergère fort aimable peut être une rivale redoutable à une déesse même. »[1475] La transposition du monde courtisan dans le paysage pastoral permet de varier les mises en scène et de renvoyer les lecteurs vers un imaginaire connu.

Dans *La Princesse Carpillon*, ils forment un peuple plus commun, persécuté notamment par un centaure bleu à qui ils tentent d'offrir en sacrifice un petit prince abandonné, avant qu'il soit sauvé par l'un des leurs, un roi retiré de sa patrie et qui a pris l'habit de pâtre. Bien que d'abord effrayés par ce geste, les bergers sont présentés comme faibles et préférant immoler un enfant plutôt que de se faire massacrer eux-mêmes. Cette nation particulièrement grégaire n'est évoquée que par le pluriel : ce sont « les bergers » qui trouvent le nid, qui délibèrent, qui offrent le prince en sacrifice, qui s'écrient, *etc*. Vingt-cinq occurrences du collectif couvrent le conte. Les cinquante occurrences au singulier renvoient au roi Sublime ou au prince recueilli, seuls à pouvoir être individualisés car héros d'un rang supérieur[1476].

Dans *Les Colinettes*, ne semblent exister dans le territoire de la Fée du Lignon que des bergères, tant le récit est orienté vers ses lectrices et leurs frivoles occupations. Dans *L'Heureuse peine*, les bergers servent de décor vivant et ajoutent leur présence agréable au paysage laiteux et brillant : « toutes les bergères étaient jeunes et belles […] tous les bergers étaient aimables »[1477]. Ces individus ont une fonction essentiellement décorative qui permet d'ancrer le récit dans le merveilleux mais aussi de créer, par le jeu des références et de l'intertextualité, une esthétique particulière au conte qui enrichit la simple féerie magique et le rapporte davantage au romanesque.

A l'avenant, les nymphes et les divers peuples exotiques croisés par les héros lors de leurs voyages inter-royaumes participent du merveilleux fantasmagorique des contes.

[1474] BGF 3, p. 126.
[1475] BGF 3, p. 125.
[1476] Une occurrence évoque le maître des bergers Pâris, BGF 1, p. 636.
[1477] BGF 3, p. 184.

1.2.3. Peuples fabuleux

Tout comme les bergers, les nymphes forment la cour de divinités variées. Quelques exemples : dans *L'Ile de la Félicité*, la princesse se « promenait [dans ses jardins] avec toutes ses nymphes »[1478] ; dans *Les Chevaliers errants*, les héros séjournent parmi ces créatures et reproduisent tous les amusements de cour : « ces deux amants accompagnés de nymphes parées d'habit galants, allaient se promener sur le bord de la mer », « ils s'amusaient à voir danser les nymphes et les faunes sur une herbe fraîche et parsemée de fleurs »[1479], et s'égayent à « courir contre une de [c]es nymphes »[1480].

Toujours valorisées par une présentation éclatante, mais inférieure à celle du héros qu'elles doivent mettre en valeur, les nymphes sont des éléments conventionnels du décor que la narration distribue avec largesse. Majoritairement en groupe, elles accueillent, accompagnent, divertissent les personnages lors d'apparitions charmantes. Personnel de service luxueux, le conte les caractérise davantage (sauf exception) que leurs homologues humains (dames d'honneur, suivantes ou nourrices qui restent dans l'ombre d'une indéfinition fréquente) et les qualifient souvent par leurs vêtements. Ainsi quand Imis se réveille de son évanouissement, elle est servie « avec un profond respect » par des nymphes qui « étaient belles et vêtues d'habits magnifiques et galants »[1481]. Dans le Palais de Féerie, Gracieuse est accueillie par « vingt-quatre filles vêtues en nymphes ; la plus vieille avait dix-huit ans ; et chacune paraissait un miracle de beauté »[1482]. La nymphe, dont on emprunte l'habit pour définir un espace merveilleux, se voit élevée au rang de modèle d'un idéal galant.

Le roi du *Nain Jaune*, également accueilli par « vingt-quatre nymphes, belles et gracieuses »[1483], hésite d'abord à les détruire pour atteindre sa bien-aimée, retenu par la topique positive de la catégorie. Mme d'Aulnoy désacralise la figure et rompt la convention laudative. Appartenant ici et avec ironie au monde maléfique, les nymphes sont, comme tous les personnages collectifs, une quantité négligeable qui remplit le paysage, sert à sublimer le décor et participe au service des grands, mais n'en demeure

[1478] BGF 1, p. 132.
[1479] BGF 2, p. 621.
[1480] BGF 2, p. 619.
[1481] BGF 3, p. 151.
[1482] BGF 1, p. 163.
[1483] BGF 1, p. 561.

pas moins suppressible et interchangeable, sans conséquence aucune sur les états d'âme des protagonistes ou leur destin.

D'autres peuples, plus ou moins fabuleux, font également partie du décor des contes de façon ponctuelle. Les Amazones, tribu de femmes indépendantes et dirigeantes, mise en abyme des auteurs et de certains de leurs commentaires féministes[1484], sont évoquées dans plusieurs textes. Des gnomes, des sirènes et des monstres en tous genres se disputent le pittoresque et l'extraordinaire, empruntant tantôt à la mythologie, tantôt à la tradition littéraire et populaire, chaque auteur privilégiant tel ou tel élément magique. Ces personnages forment un décor dans le décor et apportent au texte des manifestations merveilleuses. Ils valident l'aspect fantasmagorique du conte par leur présence. Ainsi, quand Jeune et Belle et Alidor se promènent en bateau, ils aperçoivent :

> « […] douze sirènes sortir de l'eau ; un moment après, douze tritons parurent et se rangèrent avec les sirènes autour du petit bateau de Jeune et Belle. Les tritons firent des symphonies extraordinaires avec leurs cornets, et les sirènes chantèrent des airs gracieux »[1485].

La description fait l'objet d'une saynète distrayante en adaptant le merveilleux au domaine marin. Support renouvelé de l'intrigue, le spectacle est en réalité une diversion pour enlever le jeune homme, désiré par une autre fée. De même les « cent pagodes vêtus et faits de cent manières différentes »[1486] qui reçoivent Laideronnette dans le royaume de Serpentin vert offrent une description piquante et chaque apparition du peuple renouvelle le pittoresque par des compléments truculents et originaux.

Reproduisant un monde curial de référence, les populations exotiques possèdent le même système hiérarchique et surtout les mêmes pratiques galantes. Ainsi quand Parcin-Parcinet et Irolite arrivent dans un monde aquatique, « Les naïades admirèrent […] la beauté d'Irolite, et plus d'un triton fut jaloux des regards et des soins qu'attirait le jeune prince »[1487]. La transposition dans un univers quel qu'il soit ne change pas les usages mondains qui sont le seul modèle en vigueur.

[1484] Terme anachronique qui résume, toutes proportions gardées, les critiques de certaines conteuses sur le mariage et ses désillusions, apparentes notamment dans les moralités.
[1485] BGF 3, p. 136.
[1486] BGF 1, p. 581.
[1487] BGF 2, p. 75.

Enfin, des mentions de personnages secondaires divers, régulièrement disséminées dans les contes, offrent des évocations purement décoratives qui contribuent au luxe généralisé, comme les « six jeunes esclaves de bonne mine, vêtus d'habits or et bleu, avec des colliers et des chaînes d'or »[1488] qui gardent le troupeau d'Alidor pendant son absence ; les « douze mauresses vêtues de gaze, couleur de feu et or » à l'image du vêtement de la fée qu'elles entourent qui « était pareil aux leurs, et si couvert de pierreries qu'elle brillait comme le soleil »[1489] ; les « deux pages des plus beaux et des mieux tournés […] vêtus de satin vert garni de réseaux d'or plissés en falbala » ; ou encore les « Douze jeunes filles les unes plus belles que les autres, et parées galamment »[1490] qui apportent quantité de cadeaux somptueux à l'héroïne qui arrive au palais de la fée Turbodine. Réifiés et résumés par leurs atours, ces groupes de personnages sont des accessoires d'apparat et de confort dont les protagonistes disposent avec prodigalité.

Participant au rayonnement héroïque, la galerie des personnages décoratifs multiplie et démultiplie la figure centrale qui déborde sa propre individualité pour étaler un de ses critères d'élection : l'excès magnificent. Inscrites dans un ensemble paysager de correspondances, les cohortes pittoresques contribuent au décorum exotique et à l'élaboration d'une esthétique ornementale globale, où règne la profusion éclatante d'une surenchère quantitative et fastueuse. Quand Nadine Jasmin évoque, à propos des nymphes, « la gratuité narrative de ces figurantes au service exclusif de maîtresses féeriques » que les récits ne semblent « convoquer que pour leur faire endosser le rôle statique de muettes demoiselles de compagnie »[1491], c'est minimiser le fait que l'apparence et l'apparat des personnages participent à l'édification héroïque et narrative. C'est aussi oublier la part essentielle de l'ornementation dans le conte mondain qui délaisse parfois l'utilité diégétique au profit d'un attrait et d'une jouissance narratifs tout autres : le plaisir de l'excès futile que permet sans réserve le merveilleux.

Renouvelant les séries de personnages décoratifs, les animaux forment un arrière-plan foisonnant qui offre de nombreuses variations bigarrées à l'entourage héroïque.

[1488] BGF 3, p. 134.
[1489] BGF 3, p. 181.
[1490] BGF 3, p. 311.
[1491] Comme des autres figures décoratives qu'elle soumet essentiellement à la fable, voir Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 52.

1.2.4. Séries animalières

A l'image du genre voisin de la fable, les animaux sont un élément traditionnel du conte. Près de la moitié du corpus met en effet en scène un univers animalier plus ou moins développé[1492]. Ces animaux, authentiques et fantasmagoriques, parlants et hybrides, participent en premier lieu du merveilleux ornemental et occupent l'espace féerique sans étonner leurs homologues humains. Eléments à part entière du personnel merveilleux des contes, ils forment, entre autres, des peuples de dauphins, moutons ou oiseaux. Figurants anonymes, messagers ou compagnons zélés des héros, ils endossent un rôle généralement instrumental et performatif, et peuvent accéder, sous conditions, au statut héroïque[1493]. Ils sont plus rarement un adversaire qu'un adjuvant magique et secondaire, parfois sacrifié au bénéfice du protagoniste en difficulté. Occupant ainsi une fonction utilitaire au sein de la diégèse, l'animal sert généralement de facilitateur qui permet aux acteurs principaux d'accomplir leur destin. Les spécificités animalières offrent ainsi des effets pittoresques renouvelés qui alimentent le surnaturel et le fabuleux du conte[1494].

Les animaux entourent, accompagnent, vivent avec les personnages des contes dans une omniprésence criante[1495]. Témoins de la vie rustique ou précieuse contemporaine, ils intègrent toutes les strates sociales et s'affilient selon leurs dispositions et fonctions auprès de l'homme. Participant de la dichotomie manichéiste à l'œuvre dans les contes, la présence animale est aussi bien positive (notamment par l'hégémonie pastorale qui fait du mouton le témoin privilégié des amours et désespérances héroïques) que négative (bien que beaucoup plus restreinte dans ce cas). Le personnel animalier féerique divers, mais relativement réduit, atteste également des *habitus* mondains par la présence d'animaux de compagnie traditionnels comme les chevaux, les chiens, les chats ou les oiseaux décoratifs, voire plus insolites comme les

---

[1492] Trois auteurs se démarquent et affichent une ostensible utilisation des animaux : Mme d'Aulnoy en tout premier lieu, puis Mme de Murat et le chevalier de Mailly. Perrault, Mlle de La Force et quelques auteurs anonymes en font un usage plus mesuré. Quant aux autres conteurs, leurs récits s'exemptent quasiment de toute référence animalière.

[1493] Voir chapitre suivant.

[1494] Pour une analyse symbolique et psychanalytique détaillée du monde animal, voir Anne Defrance, *Les contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy (1690-1698) : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998, p. 115-154. Pour une étude des relations monstrueuses animaux-humains sur le plan amoureux, voir Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 326-328.

[1495] Voir à ce sujet les commentaires de Jacques Barchilon sur l' « omniprésence » zoologique chez Mme d'Aulnoy : Jacques Barchilon, « Mme d'Aulnoy dans la tradition du conte de fées », *Tricentenaire Perrault, op. cit.*, p. 139-140.

singes, et réinvestit le bestiaire folklorique et biblique par les traditionnels crapauds, serpents et couleuvres ou encore lions féroces, ces derniers restant exclusivement accessoires et cantonnés à remplir les marmites et les geôles des adversaires.

La fréquentation constante des animaux les inclut pleinement dans le quotidien des personnages qui les intègrent spontanément à leurs occupations et leur langage. C'est alors l'occasion d'établir un recensement quasiment exhaustif de certaines catégories, en de longues énumérations imagées comme les pratique régulièrement Mme d'Aulnoy. Ainsi, le prince cadet de *La Chatte blanche* achète tous les chiens possibles pour les ramener à son père, « de grands, de petits, des lévriers, des dogues, des limiers, chiens de chasse, épagneuls, barbets, bichons »[1496] ; Dans *Babiole*, le cortège royal de Magot « était composé de petits épagneuls, de levrons, de chats d'Espagne, de rats de Moscovie, de quelques hérissons, de subtiles belettes, de friands renards »[1497] ; pour amuser le petit prince on lui donne « des chiens, des chats, des oiseaux, des écureuils, et même un petit cheval appelé Criquetin, qui dansait la sarabande »[1498]. Hommes et animaux se côtoient donc couramment et leurs interactions s'insèrent foncièrement dans la diégèse et le discours.

Les animaux peuvent être associés et comparés à d'autres espèces en fonction d'attributions spécifiques enrichissant leur nature. Les rapprochements zoologiques participent du relief pittoresque de l'écriture de Mme d'Aulnoy et animent le récit. « La petite souris courait deçà, courait delà, dansait, cabriolait comme un petit singe, et la reine prenait un […] grand plaisir à la regarder »[1499] ; le géant qui sévit dans le royaume de la Belle aux cheveux d'or « mange un homme comme un singe mange un marron »[1500] ; et l'Oiseau bleu « voyait mieux qu'un lynx »[1501]. Les comparaisons restent topiques, quelle que soit l'espèce à laquelle elles sont attribuées. Mme d'Aulnoy peut également renverser les positions de comparant et comparé quand elle met en scène un singe venu en ambassade pour son roi dans un appareil ostentatoire que l'exubérante description ridiculise. Ainsi « Mirlifiche sur le tout, plus grave qu'un dictateur romain, plus sage qu'un Caton, montait un jeune levraut qui allait mieux l'amble qu'aucun

[1496] BGF 1, p. 756.
[1497] BGF 1, p. 512.
[1498] BGF 1, p. 510.
[1499] BGF 1, p. 367.
[1500] BGF 1, p. 181.
[1501] BGF 1, p. 205.

guilledin d'Angleterre »[1502]. L'incongruité des comparaisons apparemment valorisantes exhibe l'attitude affectée contrastant avec l'espèce simiesque et sa suite hétéroclite de chats et chiens, hérissons et belettes et autres guenons enrubannées, source de comique. Tous ces personnages gagnent en capacité mais surtout en couleur, leur représentation offrant au conte une peinture bigarrée et pétillante qui participe des *varia* stylistiques propres à la conteuse. La multiplication des références animalières jusque dans le langage souligne l'omniprésence de la catégorie actancielle qui devient un élément fondamental de la définition générique merveilleuse.

La présence zoologique anthropomorphe est une évidence dans le monde féerique[1503]. Dans des récits où cohabitent fées, ogres et dragons, le don de parole interrègne va de soi pour les protagonistes humains. Peu de personnages s'offusquent de rencontrer telle carpe à la conversation agréable ou d'être transporté par un attelage de souris ou de pigeons. Les rares justifications, ainsi inutiles, paraissent alors dissonantes et parasitaires. Mme d'Aulnoy s'égare même en explications spécieuses quand elle essaie de justifier l'étonnement de Merveilleuse, qui, surprise d'entendre répondre un mouton alors qu'elle est elle-même accompagnée d'une guenuche et d'un doguin parlants, balbutie qu'« une fée […] leur avait fait don de la parole, c'est ce qui rendait le prodige plus familier »[1504]. Les animaux parlants sont des éléments constitutifs du genre et participent du merveilleux magique des contes.

Eléments décoratifs et pittoresques, figurants anonymes, les animaux sont les citoyens de contrées fabuleuses, à l'instar des différents peuples rencontrés par les héros lors de leurs pérégrinations. Silhouette collective, ils occupent et incarnent l'espace merveilleux. Un roi mouton doit nécessairement s'entourer de sujets de même race, comme un roi de ses gnomes ou une reine de ses nymphes, de ses fées. C'est ainsi qu'au royaume du Mouton,

> « […] une centaine de moutons parés étaient autour de lui qui ne paissaient point l'herbe ; mais les uns prenaient du café, du sorbet, des glaces, de la limonade ; les autres des fraises, de la crème et des confitures ; les uns jouaient à la bassette, d'autres au lansquenet ; plusieurs avaient des colliers d'or enrichis de devises galantes, les oreilles percées, des rubans et des fleurs en mille endroits. »[1505]

[1502] BGF 1, p. 512.
[1503] Contrairement à l'analyse proposée par Maya Slater dans son article « Les animaux parlants dans *Les Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Perrault, op. cit.*, p. 157-163, nous soutenons l'idée que les animaux, même subalternes, ne sont pas négligés par Mme d'Aulnoy, mais bénéficient bien d'un traitement spécifique élaboré, qui participe notamment à la veine pittoresque de ses contes. Voir chapitre suivant notre analyse des figures animales singulières.
[1504] BGF 1, p. 413.
[1505] BGF 1, p. 412-413.

La transposition du *modus vivendi* curial d'un règne à l'autre ne fait pas l'économie des traits permanents de la galanterie alors en vogue. Le déplacement zoologique n'entraîne aucune modification du régime alimentaire ou d'adaptation morphologique transitionnelle. Les courtisans ovins assument le même emploi décoratif et adventice que leurs homologues humains et procèdent du merveilleux surnaturel et fantaisiste de la conteuse qui, quasi exclusivement, propose des collectifs et des peuples animaliers[1506].

Les protagonistes sont donc accompagnés de suites et compagnies multiformes ou se déplacent grâce à des équipages à deux ou quatre pattes. Les attelages hétéroclites permettent aux personnages (humains ou non) de voyager à travers différents paysages, selon les caractéristiques de chacun. L'ambassadeur du roi Magot se présente pour demander la main de Babiole dans un carrosse traîné par « six lapins blancs d'une excellente garenne »[1507] ; Florine dans *L'Oiseau bleu* fait apparaître de ses œufs magiques deux pigeons, un chariot, un ensemble de six souris vertes et un raton qui lui permettent de traverser un royaume de glace, à Cendrillon qui vit dans la pauvreté, sa marraine met à disposition un carrosse traîné par des souris (devenues chevaux), conduit par un rat (devenu cocher) et entouré de laquais d'origine reptilienne. Divers moyens de locomotion animaliers permettent ainsi aux héros de traverser forêts et contrées, des fidèles chevaux aux éléphants et chameaux en passant par des dauphins ailés. Ces ensembles cortégeants constituent un procédé narratif caractéristique des contes qui ajoute à l'esthétique exotique et excentrique du merveilleux.

Certains animaux accèdent à l'individualisation et collaborent à l'intrigue en tant qu'auxiliaire adjutatif ou oppositif. Ils endossent généralement un rôle utilitaire, accessoire ou essentiel, mais toujours insolite. Le cercle des opposants est assez restreint et réinvestit fortement la tradition biblique et folklorique. Outre les bêtes féroces historiques et imaginaires de l'époque (loup, lions, aigles et corbeaux[1508]), des

---

[1506] Mme d'Aulnoy met en scène, outre la nation ovine, le peuple des paons (*La Princesse Rosette*), le monde félin (*La Chatte blanche*) et les nations simiesque et volatile, ainsi que toute une suite aussi diverse que bigarrée (*Babiole*) dont la seule qualité est de renforcer coquettement le caractère spécifique du personnage central et son appartenance ou son opposition à telle ou telle espèce.

[1507] BGF 1, p. 512.

[1508] Loups, aigles et corbeaux vivent nombreux dans les campagnes et forêts de la France du XVIIe siècle. Très présents tout au long du Moyen Age dans les œuvres picturales et notamment sur les blasons, les lions parcourent les textes littéraires et appartiennent aux représentations canoniques de l'imaginaire du XVIIe siècle.

espèces les plus exotiques (tigres, éléphants, singes[1509]) aux plus courantes mais dévoyées (chevaux, chiens, oiseaux divers), les principaux acteurs du mal restent les crapauds, serpents et couleuvres. Qu'ils s'agisse de substitution (enfants dérobés à l'accouchement et remplacés par des chiots ou des chats pour accréditer une naissance monstrueuse[1510]), d'oiseaux chargés de vanter les mérites de leur maître[1511], ou tout simplement d'agresseurs manipulés par leur propriétaire[1512], ces animaux incarnent l'ennemi et une épreuve supplémentaire dans le parcours héroïque. Assez peu signifiants, ils forment un passage obligé du folklore féerique manichéen.

Les adjuvants, quant à eux, composent une galerie plus étendue de races disparates. Nourrice ou auxiliaire diégétiques, ils accompagnent assidûment les protagonistes dont ils sont les jokers magiques et sacrificiels lors des épreuves. Présent dès l'enfance du héros, l'animal adjutatif sert de substitut maternel et de support affectif ou divertissant. La douceur, la soumission et la loyauté sont les qualités essentielles de l'animal de compagnie héroïque qui souffre tous les caprices et vicissitudes de son maître. *La Princesse Carpillon* de Mme d'Aulnoy réinvestit en particulier le mythe de la louve capitoline en mettant en scène un animal féroce, nourrissant farouchement un petit humain voué à la mort par ses pairs. Un aigle élève le prince, condamné à mort par un funeste oracle, jusqu'à ce que des bergers le recueillent et qu'il retrouve une éducation humaine. L'exemple souligne le caractère protecteur de l'animal qui fait preuve de plus de compassion et de désintéressement que les hommes prêts à l'offrir en sacrifice une seconde fois au centaure les menaçant.

La majorité des textes présentent des compagnons fidèles et dociles à l'affection entièrement dévouée. Serviteurs au même titre que les domestiques ou suivantes des héros, ils les accompagnent dans leurs pérégrinations et les assistent au moindre danger. Ils servent régulièrement de messagers complices permettant l'accélération des événements. Grâce au bon sens du chien vert Frétillon qui, lors du voyage de la princesse, va chercher de la nourriture pour Rosette au meilleur endroit qui soit, c'est-à-

---

[1509] Animaux que nous qualifions d'exotiques par leur origine et leur rareté, même si les « montreurs » de l'époque en permettent une connaissance accrue du public.
[1510] Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, anonyme, *L'Oiseau de vérité*.
[1511] Mme de Murat, *Le Sauvage*.
[1512] Attaque d'un lion dans l'*Histoire de la Princesse Patientine* de Mme d'Auneuil, épisode aussi fugace qu'inutile et incongru et attaque d'une serpente venimeuse dans *L'Enchanteur* de Mlle de La Force ; la plupart des animaux sont inclus dans des geôles ou marmites (crapauds, couleuvres, vipères et serpents dans *La Bonne Femme*, Mlle de La Force, *La Belle au bois dormant* de Perrault et *Le Pigeon et la colombe* de Mme d'Aulnoy), ou encore régurgités par les personnages eux-mêmes dans *Les Enchantements de l'éloquence* de Mlle Lhéritier et *Les Fées* de Perrault.

dire dans la cuisine royale, le mariage avec le souverain devient possible, puisque son larcin conduit le roi des paons à retrouver le voleur et, ce faisant, l'héroïne. Le conte se clôt sur l'image heureuse, après l'hymen héroïque, des savoureux repas du chien, à qui la morale fait une belle part dans sa louange conclusive.

Semblablement, le petit chien Cabriole, initialement apporté en présent à la Belle aux cheveux d'or, devient le complice des aventures du prince, son confident et son partenaire face aux épreuves. Quand Avenant est désolé des refus de la princesse et néglige de manger, le chien « ne voulut pas souper non plus »[1513] ; face au pessimisme de son maître devant le danger, il le rassure et propose une stratégie de combat ; il est également le seul à visiter le héros en prison, à prendre de ses nouvelles et à lui en apporter ; enfin, le roi mort, c'est lui qui rappelle à la princesse le mérite du prince et permet le dénouement euphorique par l'union finale.

Dans *Le Mouton*, Mme d'Aulnoy renchérit sur le caractère zélé des adjuvants lors d'une mise en scène macabre de substitution d'organes censés prouver la mort de l'héroïne. Les trois compagnons, la guenuche Grabugeon, la mauresse Patipata et le doguin Tintin, proposent tour à tour leur vie pour sauver celle de leur maîtresse, mais seul le chien possède un cœur et une langue compatibles. L'épisode s'attarde sur le sacrifice de chacun des personnages et leurs déclarations de dévotion fidèle. La mise en avant du bon sens canin renforce le caractère pathétique de l'holocauste et l'erreur des deux vies inutilement sacrifiées. Leur mort fait également l'objet d'un enterrement et d'une stèle commémorative, geste rare dans le genre, démonstration du recueillement et de la reconnaissance de l'héroïne épargnée par le sort. L'anthropomorphisme ici à l'œuvre prête aux bêtes une réflexion et une abnégation qui dépassent le simple réconfort proposé couramment dans les textes. Leur subterfuge est opérant et permet à l'héroïne de quitter son royaume. L'intervention initiale des animaux relève donc d'un stratagème narratif à la double finalité : apporter du merveilleux par la présence d'animaux parlants et faire progresser la narration.

La projection anthropique émerge dans les contes selon des degrés éthiques très larges, passant du dévouement extrême à la jalousie coquette, à l'image du cheval dans *Babiole* « qui savait vivre, s'arrêta respectueusement à l'entrée de la grotte, et le prince qui savait encore mieux vivre que son cheval, f[it] une profonde révérence »[1514], mais face au « dauphin sellé et bridé, qui faisait si bien des voltes et des courbettes, […]

[1513] BGF 1, p. 180.
[1514] BGF 1, p. 528.

Criquetin en fut jaloux. »[1515] La rivalité des adjuvants dans la cour faite à leur maître se manifeste donc diversement, de la compétition émulative au conflit[1516], mais dans une posture systématiquement subalterne et asservie.

Les animaux composent donc un environnement décoratif grouillant, voire une deuxième cour autour du héros qu'ils servent avec un dévouement sans faille. Participant activement à la progression narrative, leur présence abondante et parfois pullulante contribue à la variété esthétique du merveilleux prolifique.

[1515] BGF 1, p. 529.

[1516] Les trois compagnons de Merveilleuse se disputent la primauté du sacrifice et en viennent « aux grosses paroles » (BGF 1, p. 411) ; c'est d'ailleurs pendant la confusion que le singe se jette d'un arbre pour se tuer.

CONCLUSION

La scénographie ostentatoire des espaces du conte exhibe en premier lieu la fonction divertissante des lieux investis par les protagonistes. Cependant (pré)fabriquée, esthétisée et dramatisée, la topographie merveilleuse est autant au service de l'apparat héroïque que de la construction narrative. Se substituant à l'action en de longues descriptions ou énumérations expansives et redondantes ou se réduisant à de courtes mentions hyper-assertées qui exhibent la généricité topique, la théâtralisation des lieux offre un cadre d'apparat qui s'harmonise avec les désirs et les pratiques héroïques. Proposant un écrin de choix aux aventures des protagonistes, les espaces et les peuples qui les occupent sont façonnés pour correspondre à l'hégémonie du beau et satisfaire le plaisir visuel fondé sur une extériorisation emphatique. S'inscrivant dans un paradigme de l'exceptionnalité, les espaces orchestrent la narration par leur présentation hyperbolique : c'est ainsi, grâce à l'ornementation démesurée qui (dé)marque les lieux stratégiques, que sont annoncées et révélées les péripéties majeures, à l'origine du renversement des destinées héroïques. En multipliant les populations décoratives qui s'intègrent parfaitement aux territoires, des plus mondains aux plus exotiques, les contes homogénéisent l'appareil esthétique environnemental qui participe de la profusion généralisée des contes.

CHAPITRE 2 : UN UNIVERS SPECTACULAIRE

INTRODUCTION

Loin de ne s'attacher qu'aux décors, la modalité du spectaculaire gagne tous les motifs. La mise en scène ostentatoire du *modus vivendi* des héros montre et démontre une logique *extériorisante* où l'existence se fonde sur la constance de l'apparat. « Je te nourrirai à merveille ; je te ferai des contes ; je te donnerai les plus beaux habits du monde ; tu n'iras qu'en Carrosse et en Litière ; tu t'appelleras Madame »[1517], tel est ainsi le programme de l'enchanteur qui tente de séduire l'héroïne du *Rameau d'or* de Mme d'Aulnoy. Les contes de fées du XVIIe siècle, loin d'être seulement des récits fantasmagoriques aux protagonistes éthérés, mettent en scène un prosaïsme pittoresque et quasi journalistique pour un lecteur moderne. Transports, modes vestimentaires autant que disettes et réceptions parsèment les contes de détails concrets qui ancrent la narration fabuleuse dans une matérialité inattendue. Si les contes relèvent en effet d'une stylistique paradoxale fondée sur une influence romanesque majeure, ils s'émancipent du genre tutélaire par une utilisation démonstrative d'éléments prosaïques et folkloriques.

Constamment tendue entre débordements imaginaires et référentialité séculière, l'hyperbole merveilleuse féconde tous les motifs d'un genre principalement fondé sur les jeux et les enjeux de l'apparence. Figure naturellement ostentatoire, le héros de conte concentre tous les moyens d'un apparat luxueux. Des atours d'orfèvrerie à l'accumulation parfois dégoulinante, en passant par des tenues qui signent et désignent la catégorie sociale, jusqu'aux occupations les plus contrastées, l'hégémonie héroïque s'affiche avec fastes et avertissements. Au cœur du texte comme de la diégèse, le protagoniste de conte est défini par des marqueurs spécifiques topiques. Cependant, des éléments discordants endogènes et exogènes viennent remettre en cause sa prééminence positive et saper les fondements de son autorité diégétique. Comment le conte de fées

[1517] BGF 1, p. 325.

mondain assemble-t-il des éléments aussi disparates que la civilité opulente, le fantasmagorique débridé et le pittoresque truculent, voire subversif et propose un renouvellement multiforme parfois ambigu ?

Nous verrons en premier lieu les signes extérieurs (sociaux, diégétiques, textuels) qui exhibent les traits définitionnels du héros, puis en quoi ces critères sont fragilisés par des indicateurs concurrents, contradictoires, provocateurs qui semblent remettre en cause l'image traditionnelle lisse que la mémoire a gardée des contes, pour en proposer une plus complexe, retorse et pittoresque.

2.1. Ostentations

La débauche matérielle à l'œuvre dans les contes relève principalement d'un luxe débridé, signe d'un merveilleux circonscrit à l'aristocratie. Parmi les extravagances féeriques, des mentions très précises ancrent les récits dans un référentiel contemporain qui a souvent incliné la critique à voir ces récits fictifs comme un « miroir de leur temps »[1518]. Les contes témoignent en effet d'une expérience sociale reproduite par une constellation d'auteurs appartenant à une monoculture d'influence curiale. En quoi cet étalage munificent à tous les titres participe-t-il d'une rhétorique et d'une poétique hyperboliques du merveilleux ? La richesse créative et démesurée du merveilleux qui inclut une « représentation datée »[1519] dans sa construction, propose en effet un paradigme ultra-codifié sans cesse miné d'incursions référentielles et offre un modèle singulier et paradoxal d'*elocutio*[1520].

Nous essaierons d'établir de quelle manière les parures, les divertissements et les occupations parfois les plus triviales sont métamorphosées par l'hyperbole et engagent le récit sur un mode équivoque et divertissant, autant qu'ils contribuent à l'édification

---

[1518] On aura reconnu en partie le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Raymonde Robert : « Les contes de fées miroir de leur temps », *op. cit.*, p. 347. Marie-Agnès Thirard a également établi de nombreux recensements d'objets dans les contes de Mme d'Aulnoy *Les contes de fées de Mme d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Lille, ANRT, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 440-460. Dans son article « Mots et choses dans les contes de Madame d'Aulnoy », Philipe Hourcade répertorie les thématiques privilégiées par la conteuse et donne quelques références séculières et intertextuelles, *Le conte en ses paroles*, art. cit., p. 331-344.

[1519] Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 247.

[1520] Nous nous inscrivons dans la lignée des remarques de Nadine Jasmin à propos d'une « idéologie nobiliaire » (Nadine Jasmin, *ibid*.) qui voit dans la magnificence exhibée par les contes de Mme d'Aulnoy une corrélation nécessaire entre le sang, le rang et l'apparent, que nous souhaitons systématiser et élargir pour approfondir cette perspective dans un corpus plus vaste qui permet de moduler les analyses au plus près des textes, en nous attachant davantage aux procédés de l'ostentation et du spectaculaire ainsi qu'à leur mise en œuvre textuelle.

de la narration comme marqueurs actanciels et diégétiques mais aussi comme pivot d'échanges interpersonnels.

2.1.1. Parures

Premier signe d'apparat et d'appartenance, les attributs vestimentaires du luxe, signes extérieurs de richesse et véritables prérogative et symbole d'un monde clos, participent à la fois à la reconnaissance de la société des protagonistes et à la profusion décorative du merveilleux.

2.1.1.1. Joailleries

Ornementation la plus appréciée et la plus visible, la joaillerie portée par les personnages évoque à la fois l'éclat des pierres précieuses et l'éclat de celui qui les arbore. La parade, l'étalage, le clinquant sont mis en scène par une prodigalité pécuniaire qui marque la distinction[1521] des héros (on ôtera bien évidemment de ces analyses la particularité rarissime des héros de basse condition notamment dans les contes de Perrault) et participent de leur définition. Comme l'indique Roland Barthes à propos de l'or, « on le porte sur soi comme une idée, celle d'un pouvoir terrible, puisqu'il lui suffit d'être vu pour être démontré ». L'ostentation métonymique des joyaux permet alors de montrer sa « surpuissance »[1522].

Si les héroïnes sont évidemment parées des plus belles pierres précieuses, les descriptions insistent surtout sur la quantité des bijoux qu'elles possèdent. Les représentations déploient ainsi des masses de diamants, rubis ou émeraudes dont l'abondance confine parfois à l'avalanche et fait littéralement crouler les jeunes femmes sous le poids immense des carats évoqués. Quelques mentions soulignant l'encombrement des joyaux : la fée Anguillette se transforme en une « une grande femme, belle, d'un air majestueux, et dont la coiffure et l'habit étaient couverts de pierreries. »[1523] ; dans *Le Sauvage* la princesse « était toute brillante de pierreries »[1524] ;

[1521] Voir à ce sujet Alain Faudemay, *La distinction à l'âge classique. Emules et enjeux*, Paris, Champion, 1992.
[1522] Roland Barthes, « Des joyaux aux bijoux », *Jardins des arts*, n°77, 1961, Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Eric Marty (éd.), Tome 1, Paris, Seuil, 1993, p. 912.
[1523] BGF 3, p. 87.
[1524] BGF 3, p. 293.

pour lui permettre de rentrer dignement dans son royaume après son escapade avec l'ambassadeur Fanfarinet, « la fée habilla Printanière d'une robe de brocard d'or et vert, semée de rubis et de perles ; elle noua ses beaux cheveux blonds avec des cordons de diamants et d'émeraudes »[1525] ; le prince Œillet qui vient de reprendre forme humaine apparaît « habillé d'une longue veste mêlée d'or et de soie verte, rattachée par de grandes boutonnières d'émeraudes, de rubis et de diamants »[1526] ; l'accumulation est parfois telle que les assemblages et superpositions couvrent entièrement les personnages qui disparaissent derrière les parures, ainsi la reine de l'île de la Magnificence « avait un habit si couvert de pierreries que l'on n'en remarquait point la couleur »[1527] ; ou la mère de Toute Belle qui, pour le mariage de sa fille :

> « […] se leva plus matin que l'aurore pour donner les ordres nécessaires, et pour choisir les pierreries dont la princesse devait être parée : ce n'étaient que diamants jusqu'à ses souliers, ils en étaient faits, sa robe de brocard d'argent était chamarrée d'une douzaine de rayons du soleil que l'on avait achetés bien cher »[1528].

La démonstration de la richesse tourne parfois au comique, voire au ridicule quand le personnage est affublé d'un ensemble surabondant et hétéroclite : Fanfarinet qui doit montrer à travers lui-même la puissance de son roi, parade avec « un habit tout en broderie, des perles, des bottes d'or, des plumes incarnates, des rubans partout, et tant de diamants (car le roi Merlin en avait des chambres pleines) que le soleil brillait moins que lui »[1529] ; le prince Marcassin quant à lui souffre des atours qu'on impose à sa carrure porcine. Sa mère « le couvrait de mille nœuds de nonpareilles couleur de rose »[1530] et quand il grandit, pour dissimuler sa laideur « Il portait de longues vestes qui lui couvraient les jambes, un bonnet à l'anglaise de velours noir pour cacher sa tête, ses oreilles, et une partie de son groin. »[1531] La discordance entre la bêtise ou la bestialité et la magnificence des apprêts induit et annonce les problèmes générés par le personnage.

Le déferlement de pierreries s'étend à l'ensemble des accessoires du personnage et animaux, montures, moyens de transport, suite, tous sont également marqués par la profusion et l'ostentation du luxe, à l'image du char de la fée qui conduit la famille de Belle-Belle à son mariage, dont elle admire :

[1525] BGF 1, p. 283.
[1526] BGF 1, p. 482.
[1527] BGF 3, p. 276.
[1528] BGF 1, p. 550-551.
[1529] BGF 1, p. 268-269.
[1530] BGF 1, p. 967-968.
[1531] BGF 1, p. 969.

> « […] l'équipage [qui] était tout couvert de pierreries, et qui précédait en cabriolant un char de perles et de topazes, vingt-quatre moutons le traînaient, leur laine était de fil d'or et de canetille très brillante, leurs traits de satin cramoisi, couverts d'émeraudes, les escarboucles n'y manquaient pas, ils en avaient à leurs cornes et à leurs oreilles. »[1532]

Des objets entiers sont parfois réalisés dans une seule pierre précieuse ou en sont couverts et reflètent la magnificence des possesseurs, tels « une petite barque d'améthyste, elle était ornée de mille banderoles de la même couleur, chargée de chiffres et de devises galantes »[1533], « une petite barque toute dorée […] garnie de velours cramoisi à fond d'or, et ce qui servait de clous était fait de diamants »[1534], un fauteuil fait « d'une broderie d'or relevée de perles en grande quantité partout où elles pouvaient être mises sans incommoder »[1535], « une coupe faite d'une seule émeraude »[1536], « un char de perles, dont le dais était d'un seul rubis »[1537], « une coupe faite d'un seul diamant »[1538] sont quelques exemples des possibilités du merveilleux qui autorise tous les délires imaginatifs.

La présentation anonyme et métonymique d'un chevalier rencontré par le prince Guérini lui fait automatiquement déduire les origines nobles du personnage, car il « était monté sur un si beau cheval et si richement équipé qu'on ne le pouvait regarder que comme un homme sorti de bon lieu »[1539]. Dans le contexte social fortement référentiel, l'apparence et les détails du train[1540] d'un personnage de conte permettent et suffisent à envisager entièrement l'individu.

L'excès définitoire qui caractérise l'utilisation des joyaux va jusqu'à poser une équivalence entre la beauté naturelle du personnage et la beauté due aux bijoux. L'extrémité du procédé révèle alors la conception artificielle de l'être et du paraître qui sont interchangeables. L'indifférence coutumière d'un prince est enfin brisée par l'arrivée d'« une princesse d'une beauté merveilleuse qui était suivie de toute sa cour, elle paraissait plus au-dessus de toutes les dames qui la suivaient [tant] par l'éclat de sa

[1532] BGF 1, p. 838.
[1533] BGF 3, p. 192.
[1534] BGF 1, p. 578.
[1535] BGF 4, p. 588.
[1536] BGF 4, p. 607.
[1537] BGF 4, p. 478.
[1538] BGF 3, p. 123.
[1539] BGF 4, p. 550.
[1540] Voir la définition d'Alain Faudemay, *op. cit.*, p. 137-141.

beauté que par celui des pierreries, et de toutes les magnificences dont elle était parée »[1541].

Le fils du roi Merlin qui a envoyé Fanfarinet demander la main de Printanière et qui ne sait pas que son ambassadeur s'est enfui avec la princesse, vient lui-même au royaume prendre des nouvelles. Pensant que la première démonstration de son train avait échoué, il est alors escorté de « mille chevaux et trente laquais bien habillés de rouge, avec de riches galons d'or »[1542] pour concurrencer les seuls « six joueurs de flûte » et « six hautbois »[1543] qui accompagnaient premièrement Fanfarinet. Comme le souligne Nadine Jasmin à propos de l'homme choisi par le prince Guerrier pour transmettre sa demande en mariage[1544], qui doit être « l'homme le plus capable et le plus riche, parce qu'il fallait paraître dans une occasion si célèbre, et persuader ce qu'il désirait »[1545], l'éloquence et la dépense sont corrélées et dans le cas de Fanfarinet, l'apparence même tient lieu de rhétorique : il n'a pas besoin de parler, sa seule vue a séduit la princesse qui lui propose de partir avec lui et non de rejoindre le roi qui l'a envoyé en mission.

Ainsi, plus la tenue comporte de gemmes, plus la valeur du personnage est fortifiée : la supériorité étant le principal critère de définition héroïque, l'étalage de la fortune confirme le rang[1546] et le sang. La hiérarchie sociale est alors extériorisée avec outrance et rappelle combien les héros sont maîtres et prodigues des biens matériels.

L'apparente désinvolture à l'égard de la dépense relevant de la distinction aristocrate[1547], qui par divers moyens (mises, train de vie, perte aux jeux) fait état d'une supériorité sociale intrinsèque et d'une générosité définitoire, est régulièrement minée par des remarques sur la vénalité de certains personnages royaux qui met à mal la représentation idéalisée du détachement monétaire.

Loin du mépris[1548] généralement affiché, plusieurs rois et pères (l'unicité du groupe social et sexuel est à cet égard très significative) montrent un fort intérêt, toujours à l'occasion de transactions conjugales, pour le profit qu'ils pourront en retirer. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, le père de Blanche qui cherche à se remarier

---

[1541] BGF 4, p. 578.
[1542] BGF 1, p. 284.
[1543] BGF 1, p. 268.
[1544] Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 253.
[1545] BGF 1, p. 696.
[1546] Voir la définition d'Alain Faudemay, *op. cit.*, p. 45.
[1547] Voir à ce sujet Alain Faudemay, *op. cit.*, p. 152-154.
[1548] Voir à ce sujet Norbert Elias, *La société de cour*, [1969], Paris, Calmann-Lévy, 1974, p. 47-61.

choisit une femme en fonction de ses ressources, car « Le mauvais état de ses affaires le fit pencher du côté de la richesse ; ainsi il s'attacha à une veuve qui n'était ni belle ni jeune, mais très opulente. »[1549] La narration insiste d'ailleurs sur ses mauvaises habitudes financières puisque « ses affaires avaient mal tourné pendant son mariage » alors que, si sa femme « n'avait point eu de bien », lui-même « en avait eu beaucoup ; cependant il n'en avait plus quand sa femme mourut »[1550]. Tous les malheurs de l'héroïne sont issus de cette mésalliance, mariage déséquilibré, inégalitaire qui place l'argent devant les sentiments. La riche marquise n'est pas non plus adepte de la générosité désintéressée et fait travailler sa belle-fille pour la punir et économiser des emplois de femme de chambre ou de cuisinière.

De même dans *Gracieuse et Percinet*, le roi, père de l'héroïne, épouse en secondes noces une femme hideuse qui a su le séduire par ses grandes possessions. L'extrême rapidité avec laquelle le mariage est décidé et organisé fait ressortir la cupidité du roi qui s'attache à Grognon au premier regard… de ses tonneaux remplis de louis d'or, de perles et de diamants et répond à la duchesse qui lui propose de l'épouser : « dès demain si vous voulez »[1551]. Sa convoitise est confirmée avec humour lors de la mise en scène de l'arrivée de Grognon pour la noce. La future belle-mère qui cherche à paraître plus qu'elle n'est et surtout à dépasser la fille du roi, prend le cheval de Gracieuse qu'elle trouve plus beau que le sien, mais ce dernier s'emballe, la fait tomber et la traîne sur plusieurs mètres. Devant la colère de Grognon, le roi qui frémit à « la seule idée de perdre les mille tonneaux d'or et de diamants »[1552] lui propose aussitôt de punir sa fille en conséquence. Le comique de la chute est redoublé par la critique qui fait imaginer la précipitation du roi pour sauver son mariage d'intérêt.

Enfin on a déjà évoqué l'avarice du Marquis de Montferrat qui récolte aussi longtemps qu'il peut les perles et les rubis produits par sa fille avant qu'elle se marie, de telle sorte qu'« il amassa de si grands trésors que rien ne lui pouvait plus manquer dans le cours de sa vie »[1553]. Norme de l'excès, l'accumulation et la prodigalité définissent et régissent les échanges merveilleux. Le système hyperbolique génère une surenchère permanente dans le paraître qui organise l'ensemble des stratégies actancielles et narratives.

[1549] BGF 2, p. 71.
[1550] BGF 2, p. 70-71.
[1551] BGF 1, p. 153.
[1552] BGF 2, p. 157.
[1553] BGF 4, p. 507.

De l'ostentation vaniteuse au désir de gain, la profusion des parures de joailleries que l'on montre avec plaisir et que l'on donne avec une apparente facilité (il s'agit parfois d'une véritable monnaie distribuée en prévision d'un voyage ou d'une mission) distingue et classe les personnages. L'éclat des pierreries doit ainsi nécessairement rejaillir sur le personnage détenteur qui apparaît alors embelli, magnifié, décuplé, dans un halo éblouissant.

Participant de la parure et premiers éléments visuels de l'ornementation, à l'image des bijoux, les vêtements témoignent du statut des personnages.

2.1.1.2. Costumes et falbalas[1554]

Contribuant à afficher le statut des personnages, la tenue vestimentaire et les étoffes qui la composent sont un signe social et un enjeu diégétique important. Elément décoratif (au même titre que les objets magiques, les paysages ou les personnages exotiques) tout autant que métonymique (complétant notamment la définition onomastique), la richesse de l'ornement vestimentaire s'accorde avec les précédentes remarques sur la somptuosité des bijoux. La description des vêtements, issue de l'usage des grands romans, permet en effet, comme l'indique Roland Barthes, de montrer « une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde »[1555]. Il s'agit donc de montrer ce que l'on est, à quel monde on appartient et d'afficher ses goûts personnels.

[1554] L'importance du vêtement fait l'objet d'un traitement thématique particulier dans les contes comme l'indiquent des titres (*La Princesse des Prétintailles*, *Les Colinettes*, *La Robe de sincérité*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Peau d'âne*) ou des noms de personnages (Fanfreluche, la princesse des Falbalas). Les contes insèrent régulièrement des thèmes et développements sur les moyens vestimentaires : dans *La Princesse des Prétintailles*, Mme d'Auneuil propose de nombreuses références au contexte de la mode (sur les interdictions de porter de l'or, sur les types de tissus et les vêtements alors en vogue), dans *Les Enchantements de l'éloquence* Mlle Lhéritier introduit une très longue digression gratuite sur les aptitudes de son héroïne à coiffer ou à utiliser les accessoires de la mode capillaire : « […] jamais personne n'avait su si bien qu'elle godronner des fraises et dresser des collets montés. Elle s'acquittait si habilement de toutes ces choses que je suis sûre que si elle eût vécu dans ce temps-ci, elle aurait su parfaitement faire aller les rayons et se serait attiré une grosse cour de tant de femmes qui sont, à tous moments, dans un chagrin mortel que leur rayon opiniâtre n'est pas dans toutes les formes, quelque soins qu'elles se soient donnés d'en faire faire des preuves de justesse à leurs toilettes. Blanche aurait donné à cet ornement, si utile aux belles du pays des pygmées, toute sa symétrie, et aurait encore renchéri sur Mme D**** avec qui aucune coquette n'oserait se brouiller parce qu'elle a l'heureux talent de se mieux coiffer et de mieux monter des cornettes que toutes les faiseuses de l'univers. Cette belle prérogative lui attire l'admiration et la complaisance d'un grand nombre de femmes, à cause qu'elle leur fait part de ses coiffures, et qu'elle leur tourne la tête comme elle l'a tournée. Mais laissons ces remarques pour continuer notre histoire. » BGF 2, p. 72-73.

[1555] Roland Barthes, *Système de la mode*, cité par Erman, *op. cit.*, p.67.

Afin de séduire Atimir, la princesse Ilérie, désespérée de le voir épouser sa sœur, l'appelle auprès d'elle pour lui annoncer sa mort. Elle le reçoit dans un cabinet où la mise en scène de ses atours frappe le prince de stupéfaction et d'amour :

> « Ilérie était assise sur une pile de carreaux de velours cramoisi en broderie d'or ; son habit était galant et magnifique, c'était un tissu jaune et argent ; ses cheveux, qui étaient noirs et parfaitement beaux, étaient relevés par des rubans de la même couleur que l'habit, et des attaches de diamants jaunes. »[1556]

La théâtralisation des étoffes et des couleurs, qui fait tableau et construit un écrin autour du personnage afin de le mettre en valeur, semble être plus importante que le personnage lui-même qui n'est alors qu'un élément enchevêtré parmi la profusion textile.

Signe d'identification et d'affiliation, c'est singulièrement par le vêtement que se (re)connaissent les personnages. Ainsi la princesse Aimée qui aperçoit sur une barque « Douze jeunes hommes vêtus d'habits légers, gris de lin et argent, couronnés de guirlandes d'immortelles »[1557] est d'abord rassurée par leur apparence galante qui ne peut qu'appartenir à des hommes de confiance. L'arrivée mystérieuse de son amant est ensuite réalisée progressivement : la jeune fille distingue un homme « vêtu d'un habit magnifique de la même couleur qui brillait dans tout son équipage »[1558], elle peut alors inférer, comme le lecteur, le potentiel héroïque du jeune homme. L'hypothèse est confirmée après une montée du suspense (l'homme ne se retourne qu'après l'envolée lyrique d'une chorale de nymphes) et le plaisir de la reconnaissance s'incarne dans le soulagement de la princesse.

Marqueur de l'origine, le vêtement permet de distinguer et de différencier. L'exotisme ou le pittoresque de certains personnages est mis en exergue par une tenue adéquate. La fée Turbodine, apparaît ainsi à Risette sous la forme d'« une dame d'une beauté et d'une magnificence surprenantes. Son habit était vert de mer brodé d'argent en écaille de poisson ; une quantité de diamants et de perles la faisaient briller comme un soleil […] sa coiffure était composée d'une petite écaille de tortue garnie d'or » et même son « petit page haut d'une coudée » est « vêtu de gaze or et vert »[1559], teintes reprenant celles des poissons. Le costume correspond alors au milieu aquatique et aux tonalités de l'animal dont elle porte le nom.

[1556] BGF 3, p. 99.
[1557] BGF 3, p. 192.
[1558] BGF 3, p. 193.
[1559] BGF 3, p. 310.

Afin de créer un effet d'exotisme galant, les habitants de l'île Paisible que rencontre la princesse Hébé en exil sont tous habillés uniquement de plumes. La narration détaille, au fur et à mesure de la progression de l'héroïne dans le palais, les différents gardes aux uniformes chamarrés :

> « […] ils étaient vêtus de plumes jaunes, ils avaient des carquois, des arcs et des flèches d'argent ; dans la seconde cour, ils étaient tous vêtus de plumes de couleur de feu, avec des sabres garnis d'or, ornés de turquoises ; on passa dans la troisième cour, où les gardes étaient vêtus de plumes blanches ; ils tenaient dans leurs mains des demi piques peintes et dorées, ornées de guirlandes de fleurs. »[1560]

La description, est totalement inutile pour l'ordre de la diégèse, elle ne sert, comme les gardes, qu'à orner le récit. Prolongeant et exacerbant le décor, la parure du prince lui-même est un morceau de bravoure bigarré où la multiplicité des matériaux et des coloris hésite entre magnificence et insolite :

> « […] son habit était de plumes d'oiseaux de mille différentes couleurs ; il avait par-dessus une espèce de mante traînante toute de plumes de cygne, rattachée sur les épaules avec les plus belles pierreries du monde ; sa ceinture était de diamants, où pendait par des chaînes d'or un petit sabre tout couvert de rubis ; une espèce de casque, fait avec des plumes comme le reste de l'habillement, couvrait sa belle tête ; et d'un côté du casque étaient attachées, avec un diamant d'une grosseur prodigieuse, des plumes de héron qui lui donnaient beaucoup de grâce. »[1561]

Qu'ils s'agissent de pierreries, d'étoffes précieuses ou d'éléments plus originaux, les constituants de la tenue des personnages s'affichent principalement sur un mode hyperbolique de la variété et de l'opulence.

Objet raffiné, le vêtement (ou même simplement les tissus qui le composent), devient le cristallisateur des relations (il est déjà le premier *medium* visuel du statut du personnage), voire des tractations interpersonnelles. Comme on peut offrir des bijoux, on offre des robes ou de quoi en faire. Le don de vêtements (toujours de grande valeur) montre affection et déférence ou au contraire rejet et mépris si la qualité est faible. Ainsi l'éducation hédoniste et savante de Gracieuse est marquée par la culture de l'habillement dès son enfance car « il n'y avait point de matin qu'on ne lui apportât une belle robe, tantôt de brocard d'or, de velours, ou de satin. »[1562] La satisfaction et la vertu de la jeune fille qui « était parée à merveille, sans être ni plus fière ni plus glorieuse »[1563], sont les preuves initiales de sa grandeur héroïque.

[1560] BGF 3, p. 103-104.
[1561] BGF 3, p. 102-103.
[1562] BGF 1, p. 151.
[1563] BGF 1, p. 151.

Manifestation de civilité, le don vestimentaire fait partie des premiers témoignages d'hospitalité. Le nain qui accompagne l'ambassadeur Fanfarinet et apporte les présents du roi est remercié par « plus de mille aunes de nonpareille de toutes les couleurs, dont il se fit de belles jarretières » et la princesse propose d'envoyer aux fées « plusieurs rouets d'Allemagne, avec des quenouilles de bois de cèdre »[1564]. La princesse Gracieuse est accueillie dans le Palais de Féerie après avoir été abandonnée dans la forêt par sa belle-mère et « Lorsqu'elle fut levée, on lui présenta des robes de toutes les couleurs, des garnitures de pierreries de toutes les manières, des dentelles, des rubans, des gants et des bas de soie, tout cela d'un goût merveilleux ; rien n'y manquait » [1565]. De même, le prince reçu dans le château de la Chatte blanche après un long voyage, est pris en charge par un ensemble de mains appartenant à des corps invisibles qui le lavent et l'habillent magnifiquement. On lui donne pour faire sa toilette « une chemise aussi belle que pour un jour de noces, avec une robe de chambre d'une étoffe glacée d'or, brodée de petites émeraudes qui formaient des chiffres » puis « on le rhabilla ; mais ce ne fut pas avec ses habits, on lui en apporta de beaucoup plus riches »[1566].

Quand le présent est manifestement sous-estimé, il devient le signe du mépris du donateur. Dans *Serpentin vert*, la princesse Laideronnette lors du mariage de sa sœur, reçoit de celle-ci et de son mari, qui ont hâte qu'elle les quitte car elle dépareille parmi les beautés du jour, « un vieux ruban qu'elle avait porté tout l'hiver à son manchon, et le roi qu'elle épousait lui donna du taffetas zinzolin pour lui faire une jupe »[1567]. Le dépit de l'héroïne est si grand qu'« elle aurait bien jeté le ruban et le zinzolinage aux nez des généreuses personnes qui la régalaient si mal »[1568]. L'accablement et la rancune qu'elle éprouve face à cet affront sont ensuite repris trois fois à travers la répétition des étoffes et des sentiments qu'ils suscitent : tout d'abord la jupe sert de couverture pour dormir, puis quand les pagodes lui offrent une « robe de chambre magnifique », « il n'était plus question de laideur, de jupe zinzolin ni de ruban gras »[1569] et quand la princesse subit de nouvelles attaques de sa famille qui décrie sa conviction d'être mariée à un bel invisible, elle la renvoie « avec des présents qui payaient de reste le taffetas zinzolin et le ruban de

[1564] BGF 1, p. 269.
[1565] BGF 1, p. 164.
[1566] BGF 1, p. 758.
[1567] BGF 1, p. 578.
[1568] BGF 1, p. 578.
[1569] BGF 1, p. 584.

manchon »[1570]. La princesse ressasse la condescendance et la méchanceté de sa famille qui ne souhaite plus la voir à cause de sa laideur : le vêtement concentre alors la violence des rapports des personnages et devient un marqueur de la rancœur de l'héroïne.

L'échange ou le don de vêtements peut ainsi être un moyen de l'enjeu narratif et contribuer à faire progresser ou non le récit. Quand Peau d'âne est contrainte par son père de l'épouser, la demande de robes *a priori* impossibles à réaliser doit, selon sa marraine-fée, la protéger de l'inceste. L'itération du procédé devient un stratagème narratif qui permet de retarder l'action et d'offrir des descriptions de la merveille. Pour s'attirer la bienveillance des fées on leur promet : « une hongreline de velours bleu, un cotillon de velours amarante, des pantoufles de satin cramoisi tailladé, de petits ciseaux dorés, et un étui plein de fines aiguilles »[1571]. La référentialité très concrète de l'énumération des cadeaux montre que l'obtention de l'aide féerique semble pouvoir être achetée par des vétilles bien matérielles.

La valeur définitionnelle du vêtement transparaît paradoxalement davantage lorsqu'il est en discordance avec celui qui le porte. Quand un personnage est habillé contrairement à sa condition, il est toujours ridiculisé par son entourage qui souligne alors l'impropriété de l'apparat, qu'il soit outrancièrement luxueux ou loqueteux. Les pauvres héroïnes, princesses affublées de haillons, souffrent des quolibets des belles quand elles doivent paraître avec de pauvres habits. Ainsi Rosanie, qui a été extraite de son (faux) milieu d'origine rustique et qui se retrouve à la cour pour être la fileuse attitrée de la reine, est bien embarrassée car elle ne sait pas ajuster ses vêtements et devient la risée du palais :

> « […] les filles de la reine et les autres dames de la cour, qui voyaient l'excès du mauvais air dont étaient mis ses habits et sa coiffure, en faisaient de grands éclats de rire, et faisaient mille plaisanteries sur son corset violet, et sur son tortillon, qu'elles soutenaient qu'on avait eu grand tort de lui ôter, puisqu'ils lui allaient bien mieux que les ajustements de demoiselle. »[1572]

L'incident n'est pas isolé et devient le sujet de conversation principal. Il fait l'objet de plusieurs développements narratifs, jusqu'au retournement de situation lorsque Rosanie obtient la baguette magique de l'enchanteur qui lui permet alors de s'arranger selon les règles en vigueur. De même, la fée Coquette a beau tenter

[1570] BGF 1, p. 590.
[1571] BGF 1, p. 265.
[1572] BGF 2, p. 146.

d'éduquer le prince dont elle s'est éprise, Brutalis est insensible et reste d'une bêtise crasse. Et pourtant « on lui donnait des habits magnifiques et agréables, on lui frisait ses longs cheveux ; Coquette lui mettait des mouches, il était beau comme l'amour, mais sa stupidité était toujours sans exemple »[1573]. Le décalage n'est cependant que temporaire et comme pour Rosanie un miracle (ici celui de l'amour) permet à Brutalis de devenir le héros parfaitement harmonieux Polidamour. La tension entre le physique, l'esprit, le rang et les signes matériels du statut héroïque est donc un ressort dramatique de la fiction qui offre un renouvellement du suspense actanciel. L'accord hyperbolique du *kalos kagathos* est poussé à l'extrême et s'incarne jusque dans les détails les plus matériels.

A contrario, quand un personnage laid est paré d'atours prestigieux censés l'embellir, la dissonance entre le statut médiocre du personnage et l'apparence somptueuse de ses attributs produit un renversement burlesque, source de comique. Comme le costume est généralement surchargé, les commentaires insistent sur l'inadéquation et l'incompétence du personnage à se vêtir selon son rang. La disharmonie est toujours signe d'un discrédit diégétique. Afin d'impressionner le prince Charmant, la reine « lui présenta sa fille plus brillante que le soleil, et plus laide par toutes ses parures, qu'elle ne l'était ordinairement. »[1574], mais Truitonne, malgré le travail des couturiers dégoûte le prince. Pareillement, la méchante Alix qui « était toujours dans une parure éclatante et faisait cent grimaces et cent contorsions pour se donner de l'agrément » a beau être « toute couverte d'or et de pierreries », elle fait « peur à tous ceux qui la regardaient ». Comme le souligne la narration « l'excès de sa parure ne la rendait que plus laide et de plus mauvais air. » [1575]

Si les textes montrent régulièrement une exubérance de la parure, ils prônent le bon usage de ceux qui sont seuls capables d'accorder correctement leur mise et vont jusqu'à mettre en valeur la beauté simple de la tenue de certaines héroïnes qui contraste justement avec le dérèglement et les égarements des incapables. Gracieuse, Florine et Blanche s'opposent ainsi à Grognon, Truitonne et Alix qui rivalisent vainement de richesses pour se vêtir. Les contes font alors l'éloge de leur modestie et de leur beauté fondamentale, indice de leur statut héroïque nécessairement confirmé (et valorisé par des vêtements à la hauteur de leur rang) à l'issue du récit. Dans *Gracieuse et Percinet*,

[1573] BGF 2, p. 483.
[1574] BGF 1, p. 191.
[1575] BGF 2, p. 74.

malgré la privation de ses vêtements habituels, l'héroïne « avec ses sabots, son habit de toile et son capuchon de laine » reste si belle que « ceux qui la rencontraient disaient : "Voilà quelque déesse déguisée", car elle ne laissait pas d'être d'une beauté merveilleuse. »[1576] Dans *L'Oiseau bleu*, ses ennemis empêchent Florine de se faire une belle robe pour l'arrivée du prince et « elle demeura donc avec une petite robe fort crasseuse : et sa honte était si grande, qu'elle se mit dans le coin de la salle, lorsque le roi Charmant arriva »[1577]. Dans *Les Enchantements de l'éloquence*, le texte insiste sur les facultés naturelles de Blanche :

> « […] on la laissait dans une négligence qui aurait été jusqu'à la malpropreté la plus dégoûtante sans les dispositions naturelles qu'elle avait à être propre de quelque manière qu'elle fût habillée ; ainsi malgré le soin qu'on prenait de lui donner des habits qui pussent la décorner, tout lui seyait : sa coiffure plate et son vêtement de grosse serge n'empêchaient pas qu'elle ne parût belle comme l'Amour »[1578].

Toutes trois, malgré les efforts de leurs opposantes pour les enlaidir, conservent un attrait hors du commun qui caractérise leur statut d'héroïne.

L'utilisation hypertrophiée du vêtement dans les contes révèle que l'être et le paraître sont intimement liés et que le premier est souvent affiché par le second qui suffit d'ailleurs à définir la globalité du personnage[1579].

Ainsi, quand le personnage change de statut, ses vêtements changent de même pour correspondre à sa nouvelle image. Après une dégradation passagère, le protagoniste généralement princier est réhabilité dans son honneur et dans son rang par la remise en ordre de son apparence vestimentaire qui peut alors confirmer pleinement la réintégration de son statut.

Quand la fée Turbodine trouve la princesse Risette échouée sur une terre inconnue après avoir été chassée de chez ses parents, avant de l'installer dans son nouveau royaume, elle commence par lui redonner une apparence princière : « elle la toucha d'une baguette de cristal garnie d'or, et aussitôt ses méchants habits furent changés en de magnifiques ajustements. »[1580] Ensuite elle crée autour d'elle un palais, des serviteurs, une profusion de biens, mais son premier geste a été de conserver

---

[1576] BGF 1, p. 170.
[1577] BGF 1, p. 191.
[1578] BGF 2, p. 73-74.
[1579] On ne refera pas ici l'analyse de l'emprunt de statut par l'emprunt de vêtements du meunier anobli et devenu Marquis de Carabas dans le conte de Perrault. Nous renvoyons à la lecture de l'article quasiment exhaustif de Nicolas V. Gaudin, « Etude sociocritique du "Chat botté" de Charles Perrault », *The French Review*, vol. LIX, n°5, 1986, p. 701-708.
[1580] BGF 3, p. 310.

l'apparence de son rang comme si le reste des attributions magnifiques ne pouvaient être accordées qu'à une personne *visiblement* de qualité. De même, dans *La Bonne Petite Souris*, lorsque la fée reconnaît la fille de la reine dans la dindonnière à qui elle parle, avant de la rétablir dans son rang, elle lui demande de se changer : « je voudrais que vous fussiez plus propre ; car vous ressemblez à une petite souillon ; prenez les beaux habits que voilà et vous accommodez. » Une fois habillée, Joliette reconnaît elle-même que « parée des diamants et des belles robes », il lui semble être « fille de quelque grand roi. »[1581]

Pour une femme de basse condition, l'appropriation de vêtements nobles permet de figurer et d'accréditer le changement social : le vêtement est l'objet cristallisateur et transitionnel par excellence qui montre au reste du monde ce qu'est (ou est devenu) la personne qui le porte. Les héroïnes de la paysannerie qui, par un mariage morganatique, accèdent à la royauté, sont d'abord habillées selon les codes de leur nouvel univers avant que la loi ratifie le changement déjà opéré et déjà validé par le reste des personnages. Ainsi lorsque Florise est choisie parmi de nombreuses autres villageoises pour épouser le fils du roi, « On lui ôta ses habits de village ; on lui en donna qui étaient tout brodés d'or. En un instant elle se vit couverte de perles et de diamants. »[1582] Par ce geste elle devient princesse héritière.

De même, avant que Griselidis soit amenée par le prince dans son palais pour l'épouser, « on la pare/Des ornements qu'on donne aux épouses des rois. »[1583]. Ce conte de Perrault est particulièrement symptomatique de l'attachement aux apparences et à la parure comme signe d'appartenance et de distinction. Les différents trajets effectués par l'héroïne selon les humeurs de son mari qui l'extrait de la campagne, l'amène à la cour puis l'en chasse, s'accompagnent systématiquement d'un changement de vêtements en correspondance avec la mise à jour du statut. A sa répudiation, « Dans sa chambre aussitôt seule elle se retire,/Et là se dépouillant de ses riches habits/Elle reprend, paisible et sans rien dire,/Pendant que son cœur en soupire,/Ceux qu'elle avait en gardant ses brebis »[1584] avant de les retrouver une dernière fois quand le prince reconnaît son erreur et la réinstalle dans son château en tant que reine. Il lui intime alors : « Reprenez les habits qu'exige votre rang »[1585].

[1581] BGF 1, p. 372.
[1582] BGF 4, p. 392.
[1583] BGF 4, p. 124-125.
[1584] BGF 4, p. 135.
[1585] BGF 4, p. 141.

C’est enfin grâce à sa tenue brillante que Cendrillon peut séduire le prince et devenir elle-même princesse : la magie a supplanté les codes sociaux et permis l’élévation de la jeune fille. C’est parce que les vêtements de Cendrillon sont les plus beaux et les plus riches que le regard du prince a été attiré. La brillance « des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries »[1586] expose ostensiblement la *valeur* de la jeune fille et semble montrer que la richesse appelle la richesse dans un monde de jeux de miroirs où il faut paraître (le) plus que l’on est pour réussir.

Le passage rituel d’un état à l’autre se traduit donc invariablement par la démonstration métonymique de l’enveloppe artificielle qui, mise ou démise, offre une vision différente du personnage.

C’est ainsi que la soustraction, généralement violente, des beaux vêtements fait partie des tortures infligées aux héroïnes. Souvent déceptif pour le bourreau, l’enlèvement des atours révèle la beauté supérieure et contrastive du personnage par rapport à son oppresseur. Dans *Plus Belle que Fée*, le déshabillage est l’occasion pour la narration de compléter le portrait hyperbolique de l’héroïne en multipliant les tournures superlatives :

> « Nabote ordonna impérieusement qu'on ôtât les beaux habits de Plus Belle que Fée, croyant lui dérober une partie de ses charmes. On la dépouilla donc, mais la fureur de Nabote n'eut par là que plus à croître. Que de beautés parurent au jour ! et que de confusion pour toutes les fées du monde ! On la vêtit de méchants haillons, on eût dit dans cet état que la beauté simple et naïve voulait triompher de la sorte sur la parure des plus grands ornements, jamais elle ne fut plus charmante. »[1587]

De même dans *Gracieuse et Percinet*, une première fois pour fouetter la princesse,

> « […] quatre furies se jetèrent sur elle par l'ordre de leur maîtresse, lui arrachèrent ses beaux habits et déchirèrent sa chemise. Quand ses épaules furent découvertes, ces cruelles mégères ne pouvaient soutenir l'éclat de leur blancheur : elles fermaient les yeux, comme si elles eussent regardé longtemps de la neige. »[1588]

Puis Grognon encore une fois « la traîna, avec le secours de ses femmes, dans un cachot où elle la fit déshabiller : on lui ôta ses riches habits, et on la couvrit d'un pauvre guenillon de grosse toile, avec des sabots dans ses pieds, et un capuchon de bure sur sa tête »[1589]. La récurrence des actions de la belle-mère pour enlaidir la princesse en lui

[1586] BGF 4, p. 226.
[1587] BGF 2, p. 311-312.
[1588] BGF 1, p. 158.
[1589] BGF 1, p. 167.

ôtant ses vêtements souligne à quel point le personnage intègre l'apparence et les moyens de paraître parmi les valeurs essentielles à la considération de l'individu. Bien que les commentaires narratifs essaient de compenser l'avilissement, la privation de l'apparat vestimentaire est suffisante pour entraîner temporairement la dégradation du statut héroïque.

Tout n'est donc qu'apparences et reflets dans les contes où le miroitement des matériaux précieux renvoie l'image que l'on veut donner et que les autres veulent bien recevoir. La théâtralisation des costumes endossés induit une théâtralisation des relations qui sont alors exaltées et exacerbées. L'omniprésence et l'hypertrophie symbolique du vêtement démontrent ainsi son importance comme signe distinctif de l'appartenance à une caste dont la détention adéquate motive l'enjeu diégétique.

Parmi les manifestations ostensibles du luxe à l'œuvre dans la plupart des contes mondains, les occupations des protagonistes participent à l'étalage du somptuaire.

2.1.2. Divertissements

Comme les héros appartiennent majoritairement à une société oisive, l'essentiel des contes les mettent en situation de vacuité à remplir. Parallèlement aux péripéties qui structurent le récit, les personnages sont présentés dans des occupations aristocrates traditionnelles, chasse, réceptions, divertissements qui renvoient à une pratique séculière[1590]. Nous avons vu précédemment à quel point les conversations remplissent l'espace diégétique. Les chasses, entre autres, permettent toujours de faire de fructueuses rencontres sur le plan narratif. Les autres occupations des protagonistes royaux s'inscrivent dans une pratique divertissante et ostentatoire de la civilité mondaine.

Si elle évoque une réalité contemporaine évidente, la présentation des distractions de la noblesse emprunte toujours le chemin de l'hyperbole par des énumérations allongées et des longueurs temporelles outrepassées.

Les divertissements sont ainsi rarement exposés en longueur, mais largement évoqués en listes d'activités récurrentes. Quelques exemples : une fois débarrassé d'un dragon, les plaisirs reprennent leurs droits et le narrateur précise qu'« Il est aisé d'imaginer que tous les plaisirs occupèrent cette belle Cour, l'on y faisait des

[1590] Pour l'aspect historique et référentiel, nous renvoyons aux relevés de Marie-Agnès Thirard, *op. cit.*, p. 455-458.

mascarades, des courses de bague, des tournois qui attiraient les plus grands princes du monde »[1591] ; pour séduire une reine particulièrement indifférente, le prince Lutin « lui donnait des fêtes enchantées, le bal et la comédie tous les soirs »[1592] ; dans *Grisélidis*, le narrateur rapporte les festivités des deux mariages, à celui de Grisélidis qui se conclut par « la danse, les jeux, les courses, les tournois »[1593] et à celui de sa fille qui achève son calvaire, où « Ce ne sont que plaisirs, que tournois magnifiques,/Que jeux, que danses, que musiques,/Et que festins délicieux »[1594] ; la présentation de la cour de la fée Plaisir résume la politique de faste récréatif : « Ce n'était que fêtes et parties de divertissements, repas somptueux, bals, opéras, comédies et appartements. »[1595] La négation restrictive délimite le champ d'action des personnages qui existent uniquement dans un principe de plaisir enivrant, que la quantité énumérée tente de mimer. Soulignant l'artifice de l'hyperbole, Mme d'Aulnoy indique à la fin du *Prince Lutin* : « cinq ou six volumes ne suffiraient point pour décrire les comédies, les opéras, les courses de bague, les musiques, les combats de gladiateurs, les chasses, et les autres magnificences qu'il y eut à ces charmantes noces. »[1596]

L'arrivée de Risette dans le palais de Turbodine est l'occasion pour la narration de développer longuement tous les plaisirs habituels de l'aristocratie et d'offrir de nombreux tableaux descriptifs. Parmi les énumérations des décors, des objets, des mets, se trouve la liste des jeux préparés pour occuper cette troupe : « l'hombre, la bête, le lansquenet, la bassette et le berlan. Les cartes étaient peintes en miniatures, des doubles louis servaient de jetons, et les fiches étaient de rubis, d'émeraudes et de topazes. »[1597] Après la visite de cette salle de jeux, la fée entraîne ses invités dans une autre pièce dédiée à la musique : la narration déroule ainsi sur plusieurs pages les différents divertissements auxquels se livrent les personnages.

Quelques attractions font l'objet d'une description plus précise, généralement parce qu'elles peuvent apporter du pittoresque exotique. Ainsi accueillant Laideronnette au royaume du prince qu'elle ne peut voir, les pagodes s'évertuent à égayer l'attente et la solitude la princesse :

[1591] BGF 1, p. 679.
[1592] BGF 1, p. 234.
[1593] BGF 4, p. 126.
[1594] BGF 4, p. 141.
[1595] BGF 3, p. 224.
[1596] BGF 1, p. 258.
[1597] BGF 3, p. 314-315.

> « Il n'y avait point de soir que l'on ne jouât une des plus belles pièces de Corneille ou de Molière. Le bal était très fréquent, et les plus petites figures, pour tirer avantage de tout, dansaient sur la corde, afin d'être mieux vues : au reste, les repas qu'on servait à la princesse pouvaient passer pour des festins de fête solennelle. »[1598]

Parmi les réjouissances proposées, Mme d'Aulnoy développe la description d'un concert qui est alors l'occasion de détails truculents ; elle adapte les habitudes de son siècle à des espèces imaginaires dans une scénographie ludique :

> « […] pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments ; tels avaient des théorbes, faits d'une coquille de noix, tels avaient des violes, faites d'une coquille d'amande, car il fallait bien proportionner les instruments à leurs tailles : mais tout cela était si juste et s'accordait si bien, que rien ne réjouissait davantage que ces sortes de concerts. »[1599]

De même Mme de Murat présente dans *Le Parfait Amour* un concert et un ballet aquatique qui célèbrent l'arrivée du couple dans un palais magique : « douze sirènes vinrent charmer par leurs chants doux et gracieux »[1600] puis

> « […] les naïades dansèrent un ballet avec des habits d'écailles de poissons de différentes couleurs, qui faisaient le plus bel effet du monde ; les corps des tritons, et d'autres instruments inconnus aux mortels, composaient la symphonie, elle était bizarre, mais nouvelle et très agréable. »[1601]

Le tableau mêle superlatifs et qualifiants vagues à des détails imagés qui s'intègrent à l'isotopie piscicole. La micro-hypotypose contribue ainsi à étendre le décorum dépaysant et à offrir une nouvelle scène esthétique.

De façon plus étonnante et affichant encore une fois la mondanité des contes, lorsqu'une héroïne est retenue prisonnière par un prétendant qu'elle refuse, si laid et si odieux soit-il, ce dernier lui offre des divertissements censés lui faire oublier son sort. Le (dé)règlement merveilleux des mœurs exacerbe ainsi les marques de civilité qui se manifestent dans les lieux et les circonstances les plus insolites.

Merveilleuse, qui a fui le château de son père qui a voulu la mettre à mort, se cache dans le domaine du Roi Mouton et « passait doucement ses beaux jours, attendant un sort plus heureux : le galant Mouton ne s'occupait que d'elle ; il faisait des fêtes, des concerts, des chasses ; son troupeau le secondait, jusqu'aux ombres, elles y jouaient

---

[1598] BGF 1, p. 585.
[1599] BGF 1, p. 584.
[1600] BGF 3, p. 75.
[1601] BGF 3, p. 76.

leurs personnages. »[1602] Le Mouton qui cherche à la séduire n'oublie rien de la galanterie en vigueur pour qu'elle ne désire pas rentrer chez elle. Vestige d'une vie antérieure humaine et aristocratique, l'usage mondain du divertissement permet également au mouton de conserver un semblant de dignité héroïque, même sous une forme animale dégradée.

La fée qui retient Blanche Belle, prisonnière sur ordre d'une reine jalouse de sa félicité, tente de diminuer sa peine : « elle lui faisait faire fort bonne chère, elle lui donnait même tous les jours le plaisir de la musique, et lui faisait porter des livres »[1603] ; l'enchanteur qui a enlevé la princesse Bleu lui « donnait tous les jours des plaisirs à la princesse, et ces jours si agréablement diversifiés auraient été des jours filés d'or et de soie pour une coquette »[1604] ; Pagan qui séquestre Imis essaie de la séduire et « donnait chaque jour des fêtes à la princesse, des divertissements dignes d'attirer l'admiration de tout le monde »[1605]. Tous ces amusements semblent bien incongrus pendant une séquestration. Les oppresseurs espèrent ainsi que la profusion des marques d'intérêt ostensiblement distribuées leur permettra d'arriver à leurs fins.

L'offre d'agréments est donc un signe de politesse et d'hospitalité nécessaire dans le monde merveilleux qui reflète les *habitus* aristocratiques. Recevoir signifie nécessairement divertir ; chaque fois qu'un personnage arrive dans un nouveau royaume, domaine, palais, il est aussitôt accueilli par son hôte selon un code de réception. Même si chez le roi des Gnomes la musique est « un peu barbare » et que dans le décor somptueux « l'art y manquait partout »[1606], l'accueil d'un hôte se fait toujours sur un mode bienveillant et courtois entre festins et louanges des invités[1607]. Les fêtes (festin, spectacles divers) sont alors un moyen de reconnaissance (les mêmes catégories d'individus pratiquent les mêmes passe-temps), d'intégration (la participation aux jeux reconnaît l'hôte invité comme appartenant au même monde élu et peut chercher à lui faire découvrir une variante exotique de ses pratiques) et de diversion (les amusements sont un dérivatif à l'ennui et aux malheurs subis par le personnage). La fréquence d'utilisation du verbe « donner » est ce titre édifiante : on *donne* des fêtes, des

[1602] BGF 1, p. 420.
[1603] BGF 4, p. 510.
[1604] BGF 2, p. 384.
[1605] BGF 3, p. 152.
[1606] BGF 3, p.74.
[1607] Ces descriptions ne sont pas sans rappeler les fêtes et banquets à la cour de France depuis les derniers Valois. Voir à ce sujet : Jean-Claude Mangolin et Robert Sauzet (dir.), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque du Centre d'études supérieur de la Renaissance, Tours, [1979], Maisonneuve et Larose, Paris, 1982.

jeux, des concerts, comme on *donne* des bijoux, des vêtements, des étoffes afin de montrer son rang, sa richesse et ses goûts. Dans un monde de l'apparence-apparat, plus on donne plus on reçoit d'estime. La *valeur* (morale et monétaire) des individus se compte aux moyens mis en dépense pour l'afficher.

L'hyperbole quantitative présente dans l'énonciation des différents passe-temps concerne aussi bien l'accumulation et la diversité des loisirs que leur longueur excessive. Afin de célébrer dignement le mariage du prince Guerrier et de la princesse Désirée, « Les noces du prince durèrent plusieurs mois, chaque jour fournissait une fête nouvelle »[1608], de même pour les unions ultimes dans *Le Sauvage* où les « divertissements […] durèrent plusieurs mois »[1609], Ariston, qui veut séduire Ravissante, utilise ses pouvoirs magiques « pour donner tous les jours de nouvelles fêtes à la princesse »[1610].

Si Mme d'Aulnoy et Mme de Murat en particulier développent quelques représentations de divertissements (généralement par des mises scènes de peuples et de coutumes exotiques mêlées à des références qui leur sont contemporaines), la plupart des auteurs n'offrent que des mentions succinctes et principalement enchaînées par séries afin de créer davantage un effet de quantité ou de fréquence étourdissantes qu'un réel apport diégétique. L'exposition des divertissements des protagonistes contribue donc à l'énonciation expansive des contes qui (sur)ajoute des éléments les uns aux autres pour les décrire et les expliquer, dans une mise en scène paradoxale du spectacle qui offre des effets d'amplification par l'usage systématique d'énumérations, mais n'offre que peu de représentations du spectacle lui-même, alors qu'il pourrait être l'occasion de tableaux brillants comme les décors ou les parures vestimentaires le proposent déjà.

Souvent inclus dans les occupations récréatives, les repas font généralement l'objet de mentions ou de relations à part, car l'alimentaire, s'il est un signe de distinction et d'apparat, est également un enjeu social et narratif très important dans des contes où se côtoient riches princes à l'abri de tout besoin et gens du peuple en quête de subsistance.

[1608] BGF 1, p. 721.
[1609] BGF 3, p. 301.
[1610] BGF 3, p. 162.

2.1.3. Boire et manger

Boire et manger, besoins humains primitifs, participent du phénomène clinquant des contes. Nécessité vulgaire, ils rappellent, dans les textes de Perrault, les périodes de famines et de rigueur du XVIIe siècle. Plaisir du faste[1611], ils sont dans les contes féminins un enjeu social. Comment donc ces impératifs élémentaires sont-ils devenus des marqueurs socio-littéraires d'un genre spéculaire ?

2.1.3.1. Famines et dévorations

Boire et manger sont un enjeu quotidien, voire une quête permanente pour des personnages de basse condition. Prétextes nécessaires à l'ancrage populaire dont se revendique Perrault, les problèmes nourriciers de ses personnages sont un support poétique au schéma narratif, déterminant pour l'intrigue. Aller puiser de l'eau, trouver de quoi nourrir sa famille, profiter d'un bon repas sont des éléments récurrents illustrant la thématique nourricière, et qui participent à l'avancement de l'intrigue.

Les travaux de cuisine, loin d'être un passe-temps agréable, sont généralement un moyen de chantage et de coercition. La malheureuse héroïne des *Fées* est ainsi obligée d'aller « deux fois le jour puiser de l'eau à une grande demi-lieue du logis » et de « manger à la cuisine et travailler sans cesse. »[1612]. De même, dans *Les Enchantements de l'éloquence* Blanche est forcée par sa belle-sœur « de s'occuper aux emplois des femmes de chambre, des femmes de charge, même des cuisinières. »[1613] L'adverbe renforce la gradation descendante des activités et connote ici le dégoût et l'aversion de la narration pour un statut impensable et inacceptable dans un milieu aristocrate. La relégation dans le lieu de préparation est donc une maltraitance reconnue et affichée, car il s'agit d'exclure du domaine civil, convivial et élevé.

Le bonheur ou le malheur du paysan proviennent essentiellement de son rapport à la nourriture et notamment de sa maîtrise de la pénurie. C'est ainsi que Blaise, le bûcheron des *Souhaits ridicules*, après s'être plaint de son infortune auprès de Jupiter, commence, pour fêter le don que vient de lui faire le dieu, par faire tirer du vin.

[1611] Pour un historique de l'intrusion du chocolat à Versailles et dans les contes, voir Jean Perrot, « Contes et chocolat : Plaisirs de Versailles/Plaisirs d'Eaubonne », *Tricentenaire Perrault*, *op. cit.*, p. 377-387.
[1612] BGF 4, p. 219.
[1613] BGF 2, p. 72.

L'allégresse aidant, le premier souhait qui lui vient à l'esprit est une aune de boudin qui seule, selon lui, pourrait parfaire ce moment de plaisir. La colère de sa femme devant ce peu d'ambition fait passer le boudin sur son visage pour la faire taire avant de lui être enlevé car « Elle aima mieux garder son bavolet / Que d'être reine et d'être laide »[1614] et de perdre ainsi la totalité des souhaits impartis. Le besoin primaire l'emportant sur toutes les prétentions possibles, le paysan ne peut échapper à son destin et conserve son statut social pour le prix d'un repas hasardeux.

Quand la disette fait rage, le seul recours possible pour le père du Petit Poucet lui semble d'abandonner ses enfants, charge nourricière trop lourde à supporter. Malgré les regrets éprouvés après une embellie financière, le retour de la famine et l'échec du premier abandon le contraignent à « les mener bien plus loin que la première fois » pour « ne pas manquer [son] coup »[1615]. Les vicissitudes alimentaires dominent l'amour parental et transgressent les lois humaines et sociales régissant les liens familiaux. Dans les contes témoignant d'un monde primitif, la contrainte de subsistance prévaut sur l'affect.

La présence ou l'absence de nourriture est avant tout un enjeu vital pour les personnages. Ainsi manger ou être mangé est, pour de frêles héros, une question de tous les instants, essentielle dans la poétique merveilleuse. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, le don de nourriture à la grand-mère malade, élément performatif à l'initiative du récit, provoque la mort de l'héroïne. La « galette et le petit pot de beurre »[1616], censés être une source de réconfort, deviennent des agents perturbateurs et néfastes pour le personnage. Le cadeau nourricier est alors dévoyé et change de destinataire : c'est le loup qui devient le double bénéficiaire de l'offrande en mangeant la grand-mère et la petite fille.

Pour échapper à un funeste destin (être mangé par son nouveau maître auquel il vient d'être légué), le Chat botté met en action son ingéniosité afin d'offrir au fils du meunier un statut qui lui procure les ressources nécessaires d'une subsistance fastueuse et par là même lui sauve la vie. Les dons au roi, comme les menaces à l'encontre des paysans : « vous serez tous hachés menu comme chair à pâté »[1617], ou le duel final avec l'ogre, toutes les actions du chat convergent vers le *manger*. La thématique essentielle de ce conte traduit la réalité et les préoccupations du temps : se nourrir ou périr. C'est

[1614] BGF 4, p. 177.
[1615] BGF 4, p. 243.
[1616] BGF 4, p. 201.
[1617] BGF 4, p. 215-216.

en effet un jeu de chat et de souris qui s'instaure entre les personnages autour de la nourriture : lapins et perdrix sont les premiers à en faire les frais, produits d'une chasse assidue destinée à séduire le roi. Les différents paysans qui travaillent sur les terres de l'ogre quittent un joug pour un autre et continuent de produire des comestibles quel que soit celui qui leur permet de se nourrir en retour. L'intrigue du conte est donc fondée sur un principe d'échange alimentaire entre un oppresseur et un opprimé qui se garantissent mutuellement subsistance.

De même, le Petit Poucet, condamné à disparaître à cause de l'incapacité de son père à gérer le manque de vivres, est entraîné dans une course alimentaire pour la survie. La perdition dans la forêt est un lâche stratagème du bûcheron pour ne pas assister à la lente dénutrition de ses enfants et leur offrir une mort rapide grâce aux bêtes sauvages. Le moyen utilisé par le Petit Poucet pour retrouver son chemin est opérant lorsqu'il s'agit de cailloux, mais échoue quand il utilise le pain prévu pour le nourrir, également objet de subsistance des oiseaux : le Petit Poucet est à nouveau victime de la pénurie alimentaire d'autrui. Une fois perdu, le héros est confronté à un dilemme ironique : être mangé par un ogre ou par des loups. Malgré les mises en garde, l'instinct de survie de l'enfant lui conseille de se réfugier chez l'ogre qui sera possiblement plus facile à convaincre qu'une meute de loups affamés. Le conte d'avertissement fonctionne ici à plein : de deux maux, choisir le moindre et toujours éviter la forêt et ses bêtes féroces qui sévissent largement au XVIIe siècle. Cependant, la nature de l'ogre étant la plus forte, le Petit Poucet et ses frères sont destinés à lui servir de dîner. Les suppliques de sa femme retardent l'échéance fatale et la fratrie est alors nourrie en prévision d'un meilleur festin. C'est encore une fois l'intelligence du garçonnet qui sauve de la mort ses frères en substituant les couronnes des petites ogresses et remplace ainsi le repas de l'ogre. Le protagoniste est donc au cœur d'un cercle vicieux dont l'enjeu est la subsistance et chacun peut être tour à tour le mangeur ou le repas d'un autre.

La construction poétique de *La Bonne Petite Souris* repose essentiellement sur le don et le contre-don nourricier. Alors qu'elle n'a que « trois pois cuits dans l'eau pour toute la journée, avec un petit morceau de pain noir »[1618] et qu'elle dépérit de son jeûne forcé, la reine enceinte et emprisonnée par le Roi du pays des Larmes, offre un de ses pois à une petite souris avec qui elle partage plusieurs jours de suite le même rituel. En retour, elle obtient « une perdrix excellente, cuite à merveille, et deux pots de

[1618] BGF 1, p. 367.

confitures », puis « toutes sortes de bonnes choses à manger » et « cent sortes de ragoûts » [1619]. La répétition de l'épisode augmente la narration et justifie la suite du récit : événement évaluatif, c'est à partir du don de la reine et sa confirmation vertueuse que la fée intervient pour l'aider.

Si le prince de *La Belle au bois dormant* cache son épouse à sa mère, c'est parce qu'il connaît sa difficile maîtrise de sa nature ogresse. Cependant il ne tarde pas à la laisser seule, et, sans le secours d'un serviteur fidèle, sa famille serait anéantie. Malgré les cinq impératifs de la reine « Je veux manger »[1620] et les détails culinaires qui les accompagnent, « à la sauce Robert »[1621], la princesse et ses enfants en réchappent, provoquant par dépit la mort de la reine, dans la marmite même qu'elle leur destinait, avalée par les bestioles monstrueuses de sa préparation culinaire.

L'amorce référentielle de ces textes met donc en scène des comportements sociaux hors-normes, tels que l'abandon ou le désir d'ingestion des enfants. Le bûcheron comme l'ogre sont des figures modernes de Cronos qui cherchent le contentement alimentaire au mépris de leur progéniture. Les enfants sont toujours les victimes d'ascendants nocifs et tyranniques que leur nature ogresse ou leur carence affective dirigent. Les parents de contes de fées sont les plus fortes menaces à la survie des enfants. Ils ne sont pas aptes à les protéger du danger, encore moins à les nourrir.

Mme d'Aulnoy, qui manie avec facilité le pittoresque, rejoint la crudité de Perrault dans sa poétique de l'alimentaire et adopte notamment un vocabulaire de la dévoration particulièrement expressif. Comme souvent chez la conteuse, les occurrences barbares côtoient des détails cocasses ou puérils conduisant l'ensemble à la limite du grotesque subversif. Dans *Finette Cendron*, l'ogre et sa femme qui se disputent leur butin font un usage outrancier du verbe « manger » sous les yeux de celles qui doivent leur servir de repas ; le verbe est ainsi utilisé 26 fois dans le conte, dont 16 par les ogres, soulignant l'obsession des deux monstres. L'atrocité des faits est caricaturée et dégradée par le détail burlesque de l'ogresse qui, se préparant à dévorer l'héroïne, fait « quérir du vinaigre, de l'huile et du sel pour la manger en salade »[1622]. Ce sont également leurs qualités de cuisinières que les prisonnières mettent en avant pour fléchir leurs geôliers : « elles faisaient de si bons ragoûts que l'on mangeait jusqu'aux plats ; […] pour du pain,

[1619] BGF 1, p. 368.
[1620] BGF 4, p. 194-195.
[1621] BGF 4, p. 194.
[1622] BGF 1, p. 448.

du gâteau et des pâtés, l'on en venait chercher chez elles de mille lieues à la ronde. »[1623]. Si Perrault met en scène le désir de manger les enfants dans *Le Petit Poucet*, Mme d'Aulnoy va plus loin dans une évocation intertextuelle en reprenant le motif de l'échange des couronnes dans *L'Oranger et l'abeille* et relate avec une précision sadique (mais comique) le bruit des os déchiquetés et le sang répandu lors du carnage du père, qui a, par inadvertance, mangé son « plus petit ogrichon »[1624]. Elle prête également des désirs anthropophages au héros Fanfarinet qui, échoué sur une île déserte, oublie son amour pour la princesse Printanière et lui déclare : « quand vous seriez plus belle que l'Aurore, cela ne me suffirait pas, il faut de quoi se nourrir ; j'ai les dents bien longues, et l'estomac bien vide. »[1625] La duplication de l'adverbe intensif souligne avec humour la situation et l'épisode extravagant à venir : la tentative de dévoration de la jeune fille par Fanfarinet.

Quand les personnages ne sont pas anthropomorphes et ne se nourrissent pas de plats à destination humaine (par exemple, le roi Mouton et ses sujets qui prennent le café et mangent des glaces au lieu de brouter dans les champs), Mme d'Aulnoy accorde toujours avec précision les aliments et les espèces et ne manque pas une occasion de glisser en détail le repas de tel ou tel personnage-animal ; ainsi le roi des îles Canaries propose à sa future princesse quantité de « moucherons et de vermisseaux »[1626], à la cour « La gent volatile, qui faisait cortège, s'ennuyait de voir un repas où elle n'avait ni chènevis ni millet »[1627], et, même prince, un sanglier mange « des truffes, des glands, des morilles, de l'herbe »[1628]. Chez la Chatte blanche, la présence d'une bisque de « souris fort grasses »[1629] gêne le dîner du prince invité, qui ne semble pas avoir l'estomac pour ce genre de mets. Les particularités des mœurs des personnages participent constamment d'un exotisme caractéristique du style imagé de Mme d'Aulnoy. Dans *La Grenouille bienfaisante*, la fée Lionne, parce qu'elle aime « les pâtés de mouches »[1630], exige de la reine qu'elle retient prisonnière de lui en faire un. La

---

[1623] BGF 1, p. 449.
[1624] BGF 1, p. 347. On rappellera les dix mentions de l'expression « char frache » déjà évoquées qui illustrent l'épisode des ogres, associée à de nombreux diminutifs hypocoristiques assez incongrus dans ce contexte cannibal, tels que « « bien grassette, bien douillette » ou encore « avec notre ogrelet, ils feront des ogrichons », BGF 1, p. 336.
[1625] BGF 1, p. 277.
[1626] BGF 1, p. 1015.
[1627] BGF 1, p. 513.
[1628] BGF 1, p. 969.
[1629] BGF 1, p. 760.
[1630] BGF 1, p. 666.

demande devient l'embrayeur d'un nouveau développement narratif : la première épreuve imposée à la reine et le début de la collaboration avec la fée Grenouille.

Les éléments pittoresques de l'alimentaire sont ainsi des prétextes à l'ancrage de la tradition féerique, et participent de l'effort dramatique comme embrayeurs, supports ou accessoires des péripéties. Cependant, les contes (notamment ceux d'influence précieuse) retranscrivent également le faste curial à travers la nourriture. Les repas, moment de divertissement parmi d'autres, deviennent alors le moyen privilégié d'exprimer des sentiments et de compter socialement dans un groupe prédéfini.

2.1.3.2. Abondances et bombances

Loin de ne proposer que des éléments de survie, les contes présentent une abondance de mets dont l'origine est souvent tue car allant de soi pour un milieu mondain et aisé. Pas de mention de la préparation ou du personnel pour mettre en œuvre un festin, les aliments semblent apparaître spontanément, par la magie ou la richesse[1631]. Les repas quotidiens sont également passés sous silence pour ne laisser place qu'aux collations galantes et autres soupers festifs. Dès lors, le signe culinaire est un marqueur socio-culturel qui met en scène un usage alimentaire démonstratif.

Le vocabulaire descriptif évoque dès l'abord le faste des banquets : « collation superbe »[1632], « grand souper délicat et bien entendu »[1633], « festin merveilleux »[1634], « superbe festin »[1635], « repas magnifique »[1636] sont les expressions récurrentes qui rapportent de façon superlative et vague les manifestations culinaires.

La magie est un procédé commode qui permet d'offrir à la fois une facilitation de l'action et des tableaux décoratifs. Dans *Plus Belle que Fée*, l'héroïne est secondée par son amant qui lui procure dans sa prison tout ce dont elle a besoin pour vivre selon son rang. Il fait ainsi apparaître dans une chambre magnifique « une table couverte de tout ce qui pouvait contenter la délicatesse du goût, et deux fontaines de liqueurs qui

---

[1631] Mme de Sévigné évoque déjà la facilité et l'opulence du souper servi au roi d'Angleterre par le duc de Chaulnes, en renvoyant elle-même au monde féerique : « les fées avaient fait trouver un souper tout servi, tout chaud, des plus beaux poissons de la mer et des rivières », lettre du 11 mars 1689, Madame de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 3 (septembre 1680 – avril 1696), 1978, p. 538.
[1632] BGF 3, p. 75 et sa variante « superbe collation », BGF 3, p. 152 et 163 par exemple.
[1633] BGF 3, p. 77.
[1634] BGF 3, p. 93.
[1635] BGF 3, p. 104.
[1636] BGF 3, p. 128 et 151.

coulaient dans des bassins de porphyre »[1637] qui disparaissent aussitôt le repas terminé. Une fois perdue dans la forêt des Merveilles, l'héroïne qui a besoin de se restaurer, lance une invocation à son amant magique et se retrouve sur une terre qui « était tout autour couverte de fraises, et de toutes sortes des plus excellents fruits » qui lui permettent de se trouver « aussi rassasiée et aussi forte que si c'eût été des meilleures viandes. »[1638] La princesse Laideronnette, devenue la reine Discrète depuis sa métamorphose, cherche un nouveau royaume solitaire et « Dès qu'elle l'eut marqué, il s'y éleva un petit palais, et on lui servit le plus galant repas du monde ; il n'était fait que de fruits, mais de fruits très rares, les oiseaux les apportaient, et tant qu'elle fut dans ce bois, elle ne manqua de rien. »[1639] Le berger Alidor, ignorant qu'il est protégé par la fée Jeune et Belle, est régalé de toutes sortes de gratifications qui lui apparaissent sans qu'il ait rien demandé. Ainsi « une agréable illumination » annonce « un repas délicat et magnifique qui fut servi devant lui »[1640] et qui participe à l'ensemble des prodiges qui forment un tableau esthétique. Subterfuge diégétique qui n'apporte qu'un supplément narratif piquant, le prince Nirée, perdu dans un désert, est régulièrement nourri par le bouillon magique d'un marmiton qui surgit inopinément. La description du personnage est alors l'occasion d'un renouvellement ornemental, pur ajout gratuit du narrateur, d'ailleurs vite oublié dans la suite de l'intrigue. Détail pittoresque dans la description d'un lieu apparemment idyllique, dans la prison de l'héroïne Persinette, « il y avait de certains biscuits qui étaient assez bons, et qui ne finissaient point. »[1641] Le merveilleux magique (justifié ou non par la narration) assiste donc en permanence les protagonistes qui trouvent tout ce qui leur est nécessaire pour subsister agréablement dans une nature abondante et bienfaitrice.

Le menu des contes est peu variant : évoqués sur le mode de la douceur, les repas se constituent d'aliments plutôt sucrés et présentés en cortèges interminables. La *copia* et la *splendor* sont les indices de la valeur des mets proposés. Quelques exemples : « une infinité de massepains, de pâtes, et de confitures sèches et liquides »[1642], « des bassins pleins de dragées, et plus de vingt pots de confitures »[1643], des fruits : abricots, oranges, citrons, cerises ou pommes dont certains poussent dans des

[1637] BGF 2, p. 315.
[1638] BGF 2, p. 324.
[1639] BGF 1, p. 600.
[1640] BGF 3, p. 123.
[1641] BGF 2, p. 336.
[1642] BGF 2, p. 101.
[1643] BGF 1, p. 151.

« arbres confits »[1644]. Ces friandises font partie des agréments d'une vie oisive et sont des attractions au même titre que la danse ou la comédie. Les plats salés sont également souvent les mêmes et renvoient davantage à des repas pris pour se restaurer d'un effort : rots, rôtis, ragoûts, pigeons, poulets, jambons… à l'image de la pause roborative introduite au milieu du récit des aventures d'Antijour, qui suspend discours et narration par la description d'un repas hautement pittoresque et référentiel :

> « […] le souper était servi avec une abondance et une propreté admirables. Les plats, les assiettes et toute la garniture des buffets étaient de vermeil. Le roi, après avoir lavé, se mit à table. […] Tous les mets furent très bien apprêtés. De bons jambons de Mayence et de Bayonne furent servis pour entremets, aussi bien que des cervelas de la bonne faiseuse ; des chapons gras et d'autres volatiles n'y furent pas oubliés. Le roi dit à son hôte : « Le hasard vous donne aujourd'hui de l'extraordinaire : un vaisseau français qui a ce matin péri proche d'ici nous a fourni ces viandes ; nous boirons aussi du vin de Champagne, dont il y avait bonne provision. […] » Le dessert fut des plus friands, il y avait force confitures sèches et liquides, des massepains à la royale, et toutes sortes de pâtisseries de pâtes et de conserves ; hors le fruit, tout y était en abondance. L'on y but des liqueurs ; le vin d'Espagne, de[s] Canaries, le muscat d'Assiotat, les eaux distillées et le ratafia n'y manquèrent pas. »[1645]

L'appareil du repas s'épanouit sur le mode hyperbolique et la prodigalité s'affiche avant tout pour l'œil des convives. La cérémonie alimentaire permet d'étaler le prestige de l'hôte dans la même théâtralité que les autres divertissements mondains[1646]. L'ambition déclarée est d'éblouir, la scénographie s'y attache.

Deux contes de Fénelon font figure d'exception et d'extrémisme de l'hyperbole alimentaire en présentant le récit d'un parcours orgiaque. Le *Voyage de l'île inconnue* et le *Voyage dans l'île des plaisirs*, doublets quasi identiques, rapportent les découvertes d'un voyageur au fur et à mesure de sa progression. De quelques passages dans le premier, au conte dans son ensemble pour le second, les textes présentent un délire imaginaire gustatif. Le *Voyage dans l'île des plaisirs* ne présente en effet qu'une longue énumération d'aliments et de plats que les hommes mangent dans des lieux uniquement dédiés à la consommation effrénée de denrées les plus diverses. Extravagance unique dans le corpus, ce pseudo-récit met en scène un dérèglement nourricier allant jusqu'à

[1644] BGF 1, p. 689.
[1645] BGF 3, p. 265.
[1646] On pourra penser également aux pyramides de fruits évoquées par Mme de Sévigné à la « cour de Bretagne », pyramides pour lesquelles « il faut faire hausser les portes […] Une pyramide veut entrer, ces pyramides qui font qu'on est obligé de s'écrire d'un côté de la table à l'autre », lettre du 5 août 1671, Madame de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1 (mars 1646 - juillet 1675), 1972, p. 312-313.

l'écœurement, afin d'illustrer une morale finale de sobriété particulièrement insolite dans le corpus global du merveilleux[1647].

2.1.3.3. Civilités

Boire et manger dans les contes merveilleux sont, pour les personnages de la noblesse, comme toutes les activités civiles, un passe-temps agréable et luxueux à partager. Les plaisirs mondains et ceux de la chère en particulier sont des actes sociaux car inscrits dans une praxis collective. Ainsi, la princesse enfermée chez Riquet ne prend aucun goût aux diverses distractions qu'on lui propose car « il ne manquait que la bonne compagnie »[1648] dans le repas, la comédie ou le bal qu'on lui donne. La *communio* du repas renforce le lien social des convives et les échanges commensaux permettent des rapprochements inédits et intimes. Indépendamment de tous les efforts du Chat botté pour rendre son maître agréable, c'est seulement après avoir bu « cinq ou six coups »[1649] que le roi donne sa fille au Marquis de Carabas : la communion dans la boisson a autant d'impact, sinon plus, que l'étalage des pseudo-possessions terriennes du Marquis. La convivialité de la chère achève d'élever le fils de meunier au rang princier grâce au partage d'une bonne table dans un cadre luxueux.

L'étalage, l'ostentation du faste culinaire répondent à la monstration du luxe de la parure et du décor merveilleux et ancrent le récit dans le milieu aristocratique contemporain[1650]. La fonction sociale de l'échange alimentaire renferme un enjeu déterminant qui permet à chacun de faire sa cour et de se situer dans le cercle galant. Comme le souligne Roland Barthes, la nourriture est « un système de communication, un corps d'images, un protocole d'usages, de situations et de conduites »[1651]. La table fait partie intégrante de la culture du plaisir comme en témoigne le personnel endormi

---

[1647] La singularité ouvertement didactique des contes de Fénelon explique le choix de l'outrance à titre d'exemplarité.
[1648] BGF 2, p. 289.
[1649] BGF 4, p. 217.
[1650] Mme de Sévigné rapporte de même la réception donnée pour le roi à Chantilly : « On dîna très bien, on fit collation, on soupa, on se promena, on joua, on fut à la chasse. Tout était parfumé de jonquilles, tout était enchanté », lettre du 26 avril 1671, Madame de Sévigné, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1 (mars 1646 - juillet 1675), 1972, p. 236. La concordance entre les amusements de contes et ceux de cour ou de campagne est frappante et souligne l'interaction constante entre le monde des conteurs et celui de leurs personnages.
[1651] Roland Barthes, « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine », *Annales*, n°5, 1961, Roland Barthes, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 926.

avec la Belle pour lui préparer un festin dès son réveil ou les recommandations de la Barbe bleue à sa femme pendant son absence l'incitant à faire « bonne chère »[1652].

Boire et manger sont des actes civils qui révèlent dans le conte merveilleux les catégories sociales. Mme d'Aulnoy dans *Babiole* met au jour dans un style facétieux la ligne de partage entre gens du monde et béotiens. Le peuple simien qui ne possède pas les codes du savoir-vivre est systématiquement désigné sur le mode de l'engloutissement excessif, qu'il s'agisse des mets royaux ou du peuple voisin. L'ambassadeur du roi des Magots venu demander la princesse en mariage fait bombance de confitures, en attendant l'audience de la reine. C'est alors l'occasion pour la conteuse de peindre un tableau haut en couleur présentant des singes affairés à ingurgiter qui « une tasse de cristal pleine d'abricots », qui « une bouteille de sirop », qui encore « des pâtes » ou « des massepains »[1653].

Les mets sont principalement des dons que l'on offre en signe de déférence, de civilité ou de séduction. Message social, la libéralité culinaire participe de l'étiquette d'un cercle qui contemple sa propre urbanité dans une production littéraire réflective. Grisélidis ou la jeune fille aimable des *Fées* et des *Enchantements de l'éloquence* permettent à leur interlocuteur de boire élégamment et par là dignement, grâce au récipient qu'elles proposent. Leur médiation, marque de politesse civile, les distingue du bas commun et les élève au rang d'honnête personne, les anoblissant officiellement grâce à un mariage morganatique. Selon les canons de l'esthétique féerique mondaine, il y a nécessairement concordance entre la maîtrise du savoir-vivre de l'honnête homme et le destin héroïque.

Les cadeaux du Chat botté marquent son allégeance au roi mais lui permettent surtout de le gagner à sa cause, Cendrillon offre à ses sœurs des oranges et des citrons au bal du prince en témoignage de son affection, espérant peut-être une marque d'intérêt de leur part. Les mets proposés à un hôte sont fréquemment une avance sur une compensation future. De même, le refus d'une offre alimentaire produit nécessairement des conséquences néfastes. Dans *La Princesse Printanière* de Mme d'Aulnoy, la reine éconduit une nourrice venue se présenter au palais qui se révèle être la fée Carabosse. Malgré l'envoi de « plus de cinquante livres de confitures, autant de sucre royal, et deux jambons de Mayence »[1654] en réparation, la colère de celle-ci ne s'apaise pas et influe

[1652] BGF 4, p. 206.
[1653] BGF 1, p. 513.
[1654] BGF 1, p. 270.

l'avenir de l'héroïne, en lui causant de nombreux malheurs. Le commerce nourriture contre don se réalise principalement en préjudice et à l'insu du héros, par le fait de parents indignes. Dans *Persinette*, le désir irrépressible de la reine pour le persil de la fée conduit son époux à promettre son futur enfant en échange d'une prodigalité de fines herbes. Et c'est sans heurts et sans regrets que la fée peut emporter la princesse dès sa naissance.

Ces échanges semblent cependant relever de la pure formalité : on offre et on reçoit, mais on mange peu (hormis quelques mentions chez Mme d'Aulnoy qui présente des héros affamés). La donation, qu'elle soit de fruits ou de pierreries, n'est pas l'objet d'une consommation immédiate, et l'ajournement en augmente d'autant la valeur. Malgré le déploiement gargantuesque du merveilleux, on est loin des ripailles rabelaisiennes. Le plaisir sensuel est évacué au profit d'une satisfaction de l'apparat et la transaction alimentaire prend alors valeur de marchandage où chacun cherche un intérêt. La liturgie du repas s'érige en un système théâtralisé et ostentatoire d'une *dispositio* artificielle. Partant, le manquement à la règle du don/contre-don est un échec de la sociabilité galante.

Nonobstant, la transaction culinaire est un *medium* subtil, prétexte à un échange intellectuel, qui s'entend uniquement dans le cercle prédéfini d'une élite. Au don de nourriture terrestre, élément nécessaire de subsistance physique, répond celui d'une nourriture spirituelle, intrinsèque à la société mondaine, celle de l'éloquence. L'art de bien parler est au cœur du récit merveilleux et s'affiche ostensiblement dans quelques textes comme le seul enjeu narratif efficient.

Le privilège langagier offert par les fées dans les contes de Perrault et Mlle Lhéritier, *Les Fées* et *Les Enchantements de l'éloquence*, répond à la proposition des héroïnes de boire dans un flacon adapté et non à même une fontaine, manifestation de leur *civilitas*. La douceur et la spontanéité du geste, marques d'une distinction d'âme et de naissance, concourent à créer le cérémonial conversationnel érigé en système et modèle dans les contes. L'échange alimentaire se double d'un échange verbal attestant pour les fées de la prédisposition honnête des jeunes filles. Le don vient alors couronner un talent existentiel par une perfection orale manifestée dans les *perles* de rhétorique que produisent les héroïnes. Ce qui sort métaphoriquement de la bouche des jeunes filles est une compensation galante de ce qui est entré organiquement dans celle du donateur. L'essence de l'échange mondain, de la convivialité de salon, transite par la

bouche et transcende l'alimentaire en éloquence[1655]. L'eau abreuve le corps et le verbe anime l'esprit : le langage est donc la nourriture véritable des personnages et la matrice du conte.

Moment de plaisir et de convivialité, le partage culinaire est tout autant moyen de séduction que d'apparat. Signe social, les mets s'offrent à la vue comme le reste des biens que l'on étale à ses amis ou ceux que l'on veut charmer. Les protagonistes appartenant en majorité à l'aristocratie de règne, leurs *habitus* témoignent des mœurs de leurs auteurs, eux-mêmes conscients de faire partie d'une élite et exaltant un bonheur matérialisé par la richesse. Les mises en scène galantes permettent ainsi aux mondains de se divertir et de se rappeler, grâce au récit, les passe-temps privilégiées que sont l'amour et les agapes. Boire et manger sont les marqueurs sociaux-historiques d'une caste dont le conte offre un reflet à peine déformé. L'esthétique de la chère du merveilleux mondain affiche une invasion du monde aristocratique dans celui des contes, substituant au folklore des nourrices celui du siècle de Louis XIV.

Le système de surabondance ostentatoire qui entoure principalement les pratiques héroïques place le protagoniste dans un spectacle permanent où apparition et représentation sont synonymes. La modélisation démonstrative des motifs se retrouve dans les marqueurs textuels qui annoncent et énoncent la présence héroïque et en font apparemment l'unique récipiendaire des moyens et des bénéfices génériques.

2.2. Un monde de héros…

Figure principale du récit sur laquelle repose l'intégralité de l'intrigue, le héros de conte est annoncé comme tel par divers procédés qui exhibent ses critères définitionnels et les rappellent régulièrement au lecteur.

2.2.1. Premiers plans

Le héros[1656] est par définition le personnage de l'exception, de la démesure, porteur de toutes les qualités possibles. Les premiers mots du conte *Le Pays des délices*

[1655] Voir également le constat d'Erasme sur la bouche qui a elle seule permet d'« absorber nourritures et boissons, à émettre des sons et à articuler le discours », traduit et cité par Michel Jeanneret dans *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, Paris, 1987, p. 33.
[1656] Pour une définition du héros, voir Philippe Hamon, « Héros, héraut, hiérarchies », *Le personnage en question*, *op. cit.*, p. 387-397.

de Mlle de La Force résument à eux seuls nombres de personnages des contes de la période : « Un roi eut une fille belle en toute perfection »[1657]. Rappelons que le terme héros, du grec *hêrôs* qui signifie demi-dieu, désignait des guerriers tels Ulysse ou Achille. C'est à la période classique qu'il a pris la valeur de personnage exceptionnel, d'homme hors du commun, au caractère, aux valeurs et au physique exemplaires. Le héros[1658] désigne également le personnage principal d'un récit en tant qu'il « organise l'espace interne de l'œuvre en hiérarchisant la population de ses personnages ». Philippe Hamon propose une définition du héros en tant que :

> « […] personnage mis en relief par des moyens différentiels [qui] relève à la fois de problèmes structuraux internes à l'œuvre (c'est le personnage au portrait le plus riche, à l'action la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente, etc.) et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques « positives » d'une société – ou d'un narrateur – à un moment donné de son histoire). »

Le héros narratif est donc repérable grâce à un ensemble de signes discriminants (omniprésence, quantité de paroles, qualités). Quels sont donc ces signes distinctifs et identifiants dans le genre merveilleux ?

Le personnage de conte emprunte à la longue tradition épique du héros admirable par ses qualités physiques et morales, ses prouesses et les valeurs qu'il porte. Défini par Aristote dans *La Poétique*, illustré par les récits de chevalerie, emblématisé dans les romans baroques ou discrédité par les picaros, le type héroïque est déterminé par une collection restreinte de qualités physiques et morales exceptionnelles. Les caractéristiques descriptives possèdent alors une « fonction symbolique et évaluative »[1659] qui organise le système des personnages selon des critères oppositifs de type bien/mal, beau/laid. Le héros est celui qui réunit la totalité des éléments positifs. Le protagoniste merveilleux s'inscrit ainsi dans l'harmonie du *kalos kagathos* antique où beauté extérieure et intérieure, grandeur d'âme et de naissance sont nécessairement corrélées. Les conteurs du XVIIe siècle assimilent systématiquement noblesse de sang et de rang, proposant une analogie des valeurs morales et seigneuriales. La place et le statut de héros sont ainsi inéluctablement réservés à l'aristocratie[1660] qui endosse la

---

[1657] BGF 2, p. 389.

[1658] Pour une analyse du héros en littérature, voir Philippe Sellier, *Le Mythe du héros*, Paris-Montréal, Bordas, 1970.

[1659] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipse, 2006, p. 52.

[1660] Rappelons que les rares cas de héros issus du peuple sont principalement mis en scène par Perrault, les autres protagonistes populaires étant généralement de faux plébéiens, comme en témoigne la scène de reconnaissance ultime révélant *in extremis* l'origine noble du personnage, élevé dans l'ignorance de son

responsabilité de l'action. Les « appellatifs signifiants »[1661] tels que « prince », « princesse », « roi » et « reine », qui sont visibles dès le seuil du récit dans les nombreux titres éponymes, participent d'emblée à la définition et la description du héros. La fonction cataphorique des titres (narratif et nobiliaire) se double d'une valeur ontologique ; en effet, posséder le statut de prince ou de princesse désigne par principe, le personnage comme héros du conte, la position sociale ayant valeur d'autorité, actancielle et définitionnelle.

L'excellence de la naissance détermine donc les qualités des personnages qui sont inévitablement beaux, bons et vertueux. L'idéal de noblesse confine dès lors à un certain élitisme social, peut-être idéologique[1662], mais surtout correspondant à un désir de merveilleux hyperbolique. C'est ainsi que le prince Charmant de *L'Oiseau bleu* refuse de croire les commentaires médisants des courtisans sur la princesse, ne pouvant concevoir « que le Ciel ait mis une âme si mal faite dans le chef-d'œuvre de la nature »[1663]. Au sein de l'univers héroïque, les correspondances physiques et morales affichent une évidence incontestable, fondatrice de la construction du protagoniste. De même, la fée marraine juge naturel de voir dans un nouveau-né « une élévation extraordinaire, une noblesse et une fierté digne du sang dont elle sortait »[1664]. La grandeur d'âme, comme la vertu et l'honnêteté constituent donc des qualités réputées innées et conséquemment attachées à la lignée aristocrate. Tout au long du conte *Fortunio*, le narrateur dissémine des indices qui laissent supposer l'origine élevée du personnage : « Cet enfant étant né avec les plus belles inclinations du monde »[1665], « Comme il était très bien né il fut fort reconnaissant des bontés qu'on avait eues pour lui »[1666], « l'équité du jugement »[1667]. Aisance, gratitude, discernement, bravoure, sont ainsi régulièrement illustrées par les actions du protagoniste en quête de légitimation filiale. Fortunio qui ignore ses origines, n'a en effet de cesse de prouver son mérite par

---

rang par des gens simples. Ainsi le fils du meunier qui « était beau, et bien fait de sa personne » (BGF 4 p. 215), en usurpant le titre de marquis et s'emparant des biens de l'ogre, peut accéder au statut héroïque et faire un mariage morganatique, comme la jeune fille douce et honnête des *Fées* ou Grisélidis pour lesquelles la beauté et la vertu font la noblesse.

[1661] Expression empruntée à Michel Erman, *op. cit.*, p. 34.

[1662] La critique a parfois voulu voir dans « le préjugé nobiliaire » un « réflexe de caste » et un « manichéisme social » d'auteurs prédisposés à écrire entre soi et sur soi. Voir à ce sujet Marcelle Maistre Welch : « Le peuple et le préjugé nobiliaire », *PFSCL*, vol XVII, n°32, p. 219-225, et Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 207 à 224, à qui nous empruntons respectivement les expressions.

[1663] BGF 1, p. 192.

[1664] BGF 2, p. 373.

[1665] BGF 4, p. 533.

[1666] BGF 4, p. 534.

[1667] BGF 4, p. 536.

la réussite d'exploits guerriers. La vérité de sa naissance, révélée *in extremis* dans une scène de reconnaissance traditionnelle (le père reconnaît une marque physique sur son fils et tous les acteurs du conte se retrouvent pour expliquer chacun leur part dans l'éducation du prince), achève la quête initiatique et valide son statut héroïque, d'abord gagné par ses prouesses. L'ensemble du récit vise donc à démontrer la distinction des valeurs aristocrates et justifier les liens entre l'excellence du sang et les capacités exceptionnelles des protagonistes.

Les critères distinctifs étant principalement fondés sur l'apparence, certains usent de leur bonne mine pour obtenir des privilèges et accéder à une fonction qui leur est normalement interdite. Galéran, héros en fuite du *Favori des fées* est ainsi accueilli à la cour d'un roi qui « voyait bien qu'il était de bon lieu »[1668]. Bien que simple gentilhomme, ses réussites au combat lui permettent d'obtenir la main de la princesse et de régner sur son royaume. La concordance aristocratie/grandeur/réussite est ici pervertie au profit d'une élévation sociale au mérite. Les héros sont donc élus dès la naissance par leur appartenance aristocratique, et rares sont ceux qui conquièrent (ou usurpent) des titres pré-attribués héréditairement et génériquement.

Le héros de conte est donc repérable à son hyper-présence narrative, sa (pré)détermination actancielle et sa circonscription sociale qui en font un personnage nécessairement hors du commun. Des marqueurs typiques l'annoncent et l'énoncent dès le commencement du récit par une mise en texte particulière.

2.2.2. Mises en scène initiales

Depuis la tradition des romans grecs, jusqu'aux romans baroques (*Artamène ou Le Grand Cyrus*, *La Clélie*, *Polexandre*) encore influents à la fin du XVIIe siècle, le titre oriente la lecture sur un personnage fil rouge. Les contes reprennent ce principe de l'éponymie qui permet de souligner et mettre en avant, dès le seuil du texte, celui dont on va suivre les aventures. Force est de constater l'hégémonie du personnage éponyme dans le corpus féerique[1669].

[1668] BGF 4, p. 569.

[1669] Seuls 25 contes sur 109 n'intègrent pas la mention d'un personnage dans le titre (84 dénominations élargies : nom propre, nom d'un statut –par exemple : princesse– personnage principal ou secondaire sous n'importe quelle forme : animale, végétale, groupe social). Au sens strict (personnage seul ou couple héroïque traditionnel), 61 contes mettent en avant le seul nom du protagoniste. Sur l'éponymie dans les

La fonction cataphorique du titre projette immédiatement une lecture du personnage confirmée par une narration consécutive rarement évolutive. L'intitulé (nom seul, double nom, nom et groupe nominal introducteur…) annonce non seulement le personnage central (voire un couple), mais également son origine sociale (on pense notamment aux innombrables mentions de « princesse » ante- ou postposées au nom ou au surnom qui indique également l'identité sexuelle du protagoniste) et géographique (tels les noms aux consonances exotiques dans les récits internes des contes de Mme d'Auneuil par exemple : *Histoire de la sultane Validé*, *Histoire de Zalmayde princesse des Canaries et du prince de Numidie*).

Les contes puisent aussi bien dans la tradition (les titres doubles présentant les noms du couple héroïque sont issus des romans grecs et médiévaux) que dans les œuvres de leurs contemporains (les nouvelles historiques ayant souvent recours à des titres de type : *L'histoire secrète de*… ou *La princesse de*…). L'en-tête d'un certain nombre de contes de Mme d'Auneuil, de Fénelon, de Choisy ou de quelques récits insérés de Mme de Murat imitent cet effet de réel ou de couleur historique par la citation des titres de noblesse et des fonctions des protagonistes (*Histoire de Grandimont, roi des Arsasides et de la princesse Philomèle*, *Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile*), les autres conteurs se limitent aux seuls prénoms ou surnoms. Ils se démarquent en cela des romans du XVIIe siècle qui n'entrent pas dans la sphère de l'intime, obéissant à la bienséance du nom officiel seul. Les auteurs assimilent de multiples influences, se nourrissant tour à tour les anciens comme les modernes. Les conteurs étant aussi des nouvellistes ou des romanciers, la facture de certains contes s'en trouve naturellement imprégnée. Ainsi les textes et recueils dont les titres évoquent une occupation mondaine plutôt qu'un héros unique renvoient aux nouvelles galantes qui présentent des circonstances de narration et des passe-temps mondains. *Le Voyage de campagne* de Mme de Murat ou *Les Petits Soupers de l'été de l'année 1699* de Mme Durand font écho aux *Divertissements de la Princesse Aurélie* de Segrais, eux-mêmes issus des pratiques de l'*Heptaméron*. Rappelons que certains textes du corpus féerique sont d'ailleurs baptisés par leurs auteurs « nouvelles » : *Nouvelles diverses du temps* et plusieurs séries de *Nouvelles du temps* de Mme d'Auneuil ou encore les contes parus en 1699 de Mme de Murat, qualifiés d'*Histoires sublimes et allégoriques* s'opposant aux recueils précédents : *Contes de fées* (1698) ou *Les nouveaux contes des fées* (1698).

---

contes de Mme d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, dont les conclusions sont applicables à l'ensemble des contes de notre corpus, *op. cit.*, p. 470-472. Voir l'annexe n°10 : titres – éponymie.

L'accent est alors davantage mis sur les conditions de production des textes et leur réception que sur les acteurs et leurs aventures merveilleuses. Dès l'ouverture du texte, les auteurs mettent en avant une écriture ludique de connivence en direction d'un lectorat initié. Le nom nécessite en effet, selon l'expression de Jean-Philippe Miraux, la « complétude de la lecture »[1670] du destinataire qui remplit la forme par des projections sociales, philosophiques, littéraires… selon son degré de culture. Partant, l'éponymie est le premier signe du conte, discriminant le protagoniste et par là même lui ouvrant la voie du monde héroïque.

Seuls les noms qui rendent compte d'une exception physique ou morale décelée à la naissance ou d'une habitude propre au personnage font l'objet d'une explication et d'une mise en scène particulière. La motivation patronymique nécessite une glose qui apparaît le plus souvent pléonastique tant la corrélation est adéquate entre le signe et le référent pragmatique. Ainsi « on nomma [la princesse] Blanche Belle parce qu'elle était l'une et l'autre »[1671], Risette à cause de ses ris qui « ne finissaient point »[1672], ou Le Petit Poucet car il « n'était guère plus gros que le pouce »[1673], mais surtout il s'agit de révéler l'émerveillement et l'enthousiasme d'une collectivité pour un être supérieur dont on marque l'exceptionnalité : « chacun s'empressa de chercher un nom à la princesse, qui exprimât ce qu'on ressentait pour elle : enfin on l'appela Aimée »[1674], « Il y avait une fois la fille d'un roi […] et à cause qu'elle était si belle, on la nommait la Belle aux Cheveux d'Or »[1675], « à cause de sa bonne grâce et de son esprit, on le nommait Avenant : tout le monde l'aimait »[1676]. L'avis du sens commun a donc valeur d'autorité et la parole générale devient désignation performative. Qu'il s'agisse du peuple ou d'une abstraction floue, l'opinion générale est autant indéterminable qu'unanime. C'est ainsi « qu'on s'était accoutumé d'appeler [le prince] Brutalis »[1677], « comme il avait l'esprit aliéné, on l'appelait vulgairement Mirou le fol »[1678], ou encore « on le nommait le roi Brun, parce qu'il fronçait toujours le sourcil »[1679]. L'expression

---

[1670] Jean-Philippe Miraux, *Le Personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997, p. 30.
[1671] BGF 4, p. 506.
[1672] BGF 3, p. 303.
[1673] BGF 4, p. 241.
[1674] BGF 1, p. 335.
[1675] BGF 1, p. 175.
[1676] BGF 1, p. 176.
[1677] BGF 2, p. 475.
[1678] BGF 3, p. 303.
[1679] BGF 1, p. 301.

d'un avis commun atteste une pratique répandue qui fait œuvre d'autorité et tient lieu d'état civil.

Si les géniteurs s'autorisent à appeler leurs enfants selon des qualités ou défauts innés, tels que ceux de Gracieuse (pour « sa beauté, sa douceur et son esprit, […] incomparables »[1680]), Toute Belle (« pour donner le dernier coup à sa vanité »[1681]) ou Furibond (« Elle voulut lui donner un nom qui inspirât du respect et de la crainte »[1682]), les fées mettent en avant les circonstances de la naissance ou les dons offerts aux héros, comme ceux de Persinette (que la mère a sacrifiée contre la possibilité de manger du persil appartenant à la fée), Désirée (longtemps attendue) ou encore Ravissante à qui la fée prédit le décuplement de ses charmes. Mais la majorité des attributions nominales est attestée par un ensemble vague qui constate la valeur, la beauté ou le caractère d'un héritier et le gratifie d'une désignation résultative. A l'image de la scène des dons, le processus de nomination permet donc de singulariser le personnage et de le faire accéder au statut héroïque. Cette mise en scène liminaire et cataphorique énonce un destin à la hauteur de la renommée prédestinée.

Le conte pratique donc une rhétorique modélisante qui enferme le héros dans une posture générique discriminante. Donnée d'emblée au seuil du texte, la figure héroïque est circonscrite dans une somme qualifiante qui le définit intégralement et induit les événements diégétiques. La présentation liminaire du héros le singularise et justifie son existence diégétique. Qu'il soit évoqué dès sa naissance ou *in medias res*, le protagoniste est enfermé dans un système emphatique et symbolique à forte valeur cataphorique. La peinture physique et morale offerte au lecteur annonce et justifie l'aventure héroïque positive. Prise en charge par le narrateur[1683], la description scénographie la destinée du personnage et l'érige en spécimen exemplaire d'une catégorie prototypale de l'idéal narratif. L'image est ainsi moteur de l'action puisque les signes linguistiques, les désignateurs (noms propres, qualificatifs, expansions prédicatives) qui la composent définissent le caractère du héros et le cheminement auquel il est nécessairement promis. Loin d'être la pause narrative détachable des romans baroques, le portrait des personnages féeriques[1684] appartient donc à l'économie

[1680] BGF 1, p. 151.
[1681] BGF 1, p. 543.
[1682] BGF 1, p. 223.
[1683] Seuls les récits imbriqués (récits énoncés par les personnages eux-mêmes) mettent en scène des portraits réalisés par d'autres personnages qui endossent le rôle du narrateur.
[1684] Terme générique à prendre ici au sens de description d'un personnage.

générale de l'œuvre, est lié à son déroulement et à l'espace dans lesquels il s'inscrit naturellement.

C'est principalement à partir de la présentation du héros que s'enclenche l'intrigue, l'exposition du personnage amorçant inéluctablement son destin héroïque. Mme de Murat dans *Le Parfait amour* ouvre ainsi son récit par la présentation des opposants (une fée et sa fille) au futur couple héroïque puis introduit le portrait du protagoniste, Parcin-Parcinet. A l'issue de cette description, la fée attaque le père du prince. La parataxe[1685] entre les deux paragraphes et les deux énoncés (portrait/déclaration de guerre) met en évidence le lien entre la représentation idéalisée du prince convoité par la fée pour sa fille et l'action engagée pour l'obtenir. Enjeu initial du conte, le nom de l'héroïne du conte éponyme de Mlle de La Force « Plus Belle que Fée » est à l'origine de la haine de la reine des fées, entraînant l'ensemble des actions du récit.

La plupart des textes mettent en scène les présentations des personnages dès le début du récit, aux premières lignes du texte ou sitôt après la situation initiale dans laquelle est logiquement introduit le protagoniste. Quelques exceptions retardent l'arrivée du héros, en proposant de faux-héros (princes légitimes destitués par leurs ambassadeurs tels un roi anonyme et Merlin remplacés respectivement par Avenant et Fanfarinet dans le cœur de la princesse Printanière et de la Belle aux cheveux d'or), une première version dégradée de leur apparence (le couple héroïque du *Rameau d'or* ne devient beau qu'après quelques aventures) ou quelques péripéties introductives provoquées par les parents et dont le héros supportera les conséquences (la princesse Désirée transformée en biche suite à l'inconséquence de sa mère). La description des personnages peut cependant se concentrer dans quelques commentaires sur l'excellence des qualités qui appartiennent à l'évidence générique merveilleuse.

Le héros de conte est donc un personnage hors du commun qui se réduit à une définition tautologique de perfection hyperbolique à cause de son statut. C'est la mise en scène de sa nature qui attribue la fonction suprême au personnage : éponymie démonstrative généralisée, scénographie de la naissance (prophéties et baptêmes féeriques qui inaugurent le récit et amorcent les péripéties héroïques), ouverture textuelle (présentation des origines aux première lignes du conte), tous les marqueurs

[1685] BGF 3, p. 58.

essentiels du récit, associés à des motifs et épisodes privilégiés (portraits, actions principales), concernent la présentation du ou des héros.

Participant à cet appareil/apparat de la nomination héroïque, l'entourage du protagoniste adresse régulièrement des signes admiratifs qui témoignent du rayonnement hyperbolique des héros.

2.2.3. Admirations héroïques[1686]

La grandeur héroïque, régulièrement affichée, exhibée et réitéré par des qualifiants systémiques, est redoublée d'une réverbération laudative des autres personnages qui renvoient une image glorifiée, attestée et confirmée dans une admiration sans borne. L'admiration est définie par Furetière comme une « action par laquelle on regarde avec étonnement quelque chose de grand et de surprenant. L'*admiration* est la fille de l'ignorance. […] Se dit aussi de la chose qui se fait admirer. Ce prince est l'*admiration* de son siècle. » La discordance entre les deux parties de la définition est à l'image de la tension critique et de l'évolution de l'appréhension de la notion au cours du XVIIe siècle : contraste entre la défiance à l'égard d'un saisissement non distancié, d'une souscription sans retenue au mensonge, apanage du peuple, et d'une appropriation critique, mesurée qui permet d'évaluer la grandeur de la chose admirée. Les signes de l'admiration héroïques sont concentrés dans l'expression de collectifs entièrement assujettis et tournés vers le protagoniste ; l'admiration alors nécessaire par leur situation contrainte est-elle totalement légitimatrice ou n'est-elle pas qu'une apparence de déférence et de révérence, conforme à un modèle préétabli ?

2.2.3.1. Le bruit et la fureur

La rumeur et le bruit populaire sont un moyen particulier, sinon privilégié, d'annonce et de caractérisation des protagonistes. La grandeur des héros paraît en effet autant dans leur physique admirable que dans le sillage de commentaires qu'ils suscitent. L'admiration des personnages secondaires et généralement collectifs se tourne principalement vers le héros, centre du récit comme de l'attention, dans un mouvement

[1686] Pour une étude théorique, pratique et diachronique de l'admiration, voir Delphine Denis et François Marcoin (dir.), *L'admiration*, Artois Presses Université, Manières de critiquer, 2004.

d'adhésion centripète qui annexe tous les autres composants et acteurs du conte. La rhétorique de l'admiration, de la louange participe et complète alors le portrait laudatif héroïque : ses qualités sont soulignées, mises en application, reflétées dans un discours et un métadiscours réflexif.

De nombreuses expressions qui sur-jouent l'éblouissement intègrent régulièrement le récit : à l'ouverture du conte *L'origine du Lansquenet* où les qualités de la princesse Lansquine « la firent adorer de ses sujets »[1687], comme au dénouement des aventures de Vert et Bleu où « Ils parurent si beaux avec une parure si simple et si belle, et qui avait tant de rapport à leurs noms, qu'on ne se lassait point de les admirer »[1688], en passant par l'arrivée de Blanche Belle à Naples, où « Le peuple ébloui de tant d'éclat allait jusqu'à l'adoration pour sa reine incomparable, et le roi était dans un contentement qu'on ne peut exprimer de posséder dans le milieu des applaudissements d'une grande ville »[1689]. L'enthousiasme de ces derniers étant suscité autant par la beauté de la jeune fille que par la richesse « des perles et des rubis »[1690] de ses vêtements.

Les héros sont également accompagnés d'une agitation sonore qui répercute la considération et le crédit qui leur sont accordés. Leur renommée est générée et amplifiée par le suffrage du peuple et des courtisans les entourant. Ainsi, lorsque le roi et la reine du conte de Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*, se déplacent, ils sont « précédés des trompettes, des hautbois, des timbales et des tambours, qui se faisaient entendre de bien loin »[1691]. L'accumulation appuie la théâtralisation de l'entrée royale et affiche par l'hyperbole lexicale et musicale le statut exceptionnel des personnages. L'ampleur du battage s'accorde à la réputation et au rang évoqués. De même, l'arrivée de la princesse Printanière chez son futur époux est orchestrée par un ensemble musical relayé par les acclamations de la population qui la découvre : « aussitôt les trompettes, les tambours et les violons firent un bruit agréable ; les cris du peuple redoublèrent ; enfin la joie parut extraordinaire. »[1692] La thématique du retentissement sonore des mérites du héros parcourt ainsi régulièrement les textes : les soldats et les capitaines de l'ancienne armée de Furibond reconnaissent Léandre pour

[1687] BGF 2, p. 739.
[1688] BGF 2, p. 386.
[1689] BGF 4, p. 507.
[1690] BGF 4, p. 507.
[1691] BGF 1, p. 902.
[1692] BGF 1, p. 270.

leur roi avec « de grands cris de joie »[1693]. Il en va de même pour les héroïnes, « toute la cour ne retentissait » que des exploits de « Marmoisan devenu Léonore ; on vantait à l'envi sa valeur, sa vertu, la solidité de son esprit, l'agrément de ses bons mots »[1694] ou, plus traditionnellement, découvrant la beauté d'Hébé, « toute la cour du prince, à cette vue, ne put s'empêcher de [lui] donner mille applaudissements. »[1695]

Dans un élan hyperbolique opposé, le silence peut afficher la stupéfaction extrême liée à l'admiration de l'objet héroïque. Dans *Plus Belle que Fée*, chaque arrivée de la princesse dans un nouvel endroit suscite une remarque d'étonnement. Lorsqu'elle est introduite dans le royaume de Nabote, « elle remarqua que toutes ces belles personnes étaient frappées d'admiration en la regardant, et elle entendit un murmure confus de louange et d'envie qui la satisfit merveilleusement »[1696] ; parvenue à la forêt des Merveilles, elle rencontre d'autres jeunes filles dont « l'excellence de sa personne les charma toutes, et il se fit en elles une suspension de tous leurs sens. Un silence attentif avait succédé à des cris d'admiration. »[1697]

Diffusées tout au long des contes, les expressions de l'admiration sont principalement émises par deux groupes sociaux apparemment très distincts, le peuple et les courtisans, qui se rejoignent dans une énonciation caudataire systématique.

2.2.3.2. Allégeances populaires

De façon évidente, le peuple forme un groupe social sous-représenté dans les contes mondains qui privilégient la distinction par la noblesse de rang. Sauf cas exceptionnel (notamment chez Perrault qui offre un éventail élargi de catégories sociales[1698]), le monde plébéien n'a pas accès au statut héroïque et se voit doublement discriminé par les schémas narratif et actanciel. Fonctionnellement, il ne constitue pas une pièce essentielle de la diégèse. Physiquement, il n'existe qu'à la périphérie du séjour des protagonistes qu'il ne peut alors que suivre et cortéger. Nobles héros et paysans vivent dans des mondes parallèles et hermétiques dont les frontières restent

[1693] BGF 1, p. 255.
[1694] BGF 2, p. 63.
[1695] BGF 3, p. 103.
[1696] BGF 2, p. 311.
[1697] BGF 2, p. 326.
[1698] On pense notamment à la longue énumération comique des prétendantes au passage de l'anneau dans *Peau d'âne* qui va des « Princesses » et « Marquises » aux « Dindonnières » en passant par les « Grisettes ».

univoquement poreuses pour que les premiers soient servis par les seconds. Le rôle dévolu au peuple se cantonne ainsi souvent à celui de l'admirateur, fasciné par les grands de son monde, dont on lui rapporte les exploits. Il acclame et glorifie des êtres qui lui sont supérieurs et dont il n'appréhende qu'un extérieur éclatant qui l'éblouit ou auquel il peut être convoqué à assister de loin. Ainsi dans *Peau d'âne* ou *Grisélidis*, le peuple paraît sur la scène publique et le théâtre des contes de façon régulière et prosaïque dans ses activités quotidiennes, mais surtout dans sa fonction commentative et laudative, acclamant les figures dominantes de la royauté. Dans *Babiole* de Mme d'Aulnoy, quand arrive le carrosse de Mirlifiche au royaume de la reine, « de quel étonnement fut frappé le peuple »[1699] à la vue de cet équipage. Elément ornemental du récit, il participe de l'aura héroïque du protagoniste. Quand le prince héritier de *Ricdin-Ricdon* découvre et enlève au détour d'une chasse une jeune beauté champêtre élevée par de rustres paysans qui la maltraitent, « les habitants du hameau »[1700] se montrent tout naturellement fascinés et jaloux de ce destin singulier et admirable.

Le peuple confirme ainsi les choix de ses dirigeants avec une constance naïve, qu'ils soient positifs comme dans *Marmoisan* où « Le peuple, qui avait été charmé des belles actions de Marmoisan […] combla le roi de bénédictions pour le consentement qu'il donnait à ce mariage »[1701] ou négatifs comme dans *Agatie*. Dans ce conte de Mme d'Auneuil, le peuple scythe est totalement ancré dans le rôle de spectateur sensible aux diverses manifestations publiques de ses souverains, auxquelles il adhère volontiers. Ainsi lors de son retour triomphal, la reine guerrière Thomiris découvre « la route […] bordée de peuple empressé de voir sa souveraine »[1702], ensuite la bravoure des princes ennemis sur le bûcher « fit jeter des cris d'admiration à tout le peuple », mais l'arrivée soudaine d'un équipage volant « avait rendu le peuple immobile ». Quand, enfin, du bûcher surgit un monstre, « le peuple épouvanté s'enfuit jusque sur les bords de l'Araxe »[1703]. Dans ce conte, la population est étroitement associée à la destinée royale dont elle loue les actions avec fidélité. Il leur faut voir la désolation s'abattre sur eux pour comprendre « que la cruauté de leur reine leur attirait des malheurs qui allaient détruire le pays »[1704].

[1699] BGF 1, p. 519.
[1700] BGF 2, p. 141.
[1701] BGF 2, p. 65.
[1702] BGF 2, p. 557.
[1703] BGF 2, p. 560-561.
[1704] BGF 2, p. 561.

Quand le Chat botté et son maître, qui appartiennent eux-mêmes à des classes sociales inférieures, rencontrent encore plus bas qu'eux, ils singent les puissants seigneurs en interpellant et intimidant les paysans qui cultivent les terres de l'ogre. Une fois la demeure seigneuriale passée aux mains du fils du meunier, rien ne change pour ceux qui continuent de cultiver les mêmes terres. Qu'il s'agisse de l'ogre terrible ou de l'imposteur Marquis de Carabas, les maîtres sont interchangeables ; la condition du paysan reste analogue, tout comme son statut de personnage utilitaire et collectif. De même dans *Finette*, de Mlle Lhéritier, le « peuple, loin de regretter Riche-Cautèle, […] fut ravi que sa mort assurât la succession du royaume de Bel-à-voir, dont le mérite était chéri de tout le monde »[1705]. Un prince chasse l'autre sans changer la condition du peuple qui applaudit à l'arrivée d'un nouveau tyran. L'unanimité de l'avis populaire approbateur et thuriféraire ne fait donc aucun doute dans les contes qui présentent systématiquement des peuples obéissants.

La parole populaire, majoritairement collective et narrativisée, s'inscrit ainsi dans une communication univoque et collective entièrement tendue vers le héros et sa définition dont elle motive et confirme le statut hyperbolique. Privée de discours direct, la voix rustique est relayée par le narrateur qui lui imprime sa marque de fabrique et l'harmonise dans une énonciation laudative généralisante. Secondairement vecteur de la poétique, l'expression du peuple demeure principalement vouée à la rhétorique de l'admiration héroïque.

Bien que plus près des protagonistes, les courtisans restent pour l'essentiel cantonnés dans le même rôle de flagorneurs.

2.2.3.3. Courtisaneries

Les représentants de cet ensemble social n'existent que rarement en tant qu'individus ; ils appartiennent à l'esthétique mondaine du conte en ce qu'ils représentent une foule fervente et enthousiaste qui assure la compagnie divertissante des héros et en relaient le modèle hyperbolique.

Lorsqu'un héros ou une héroïne paraît, la cour est nécessairement dans son rôle de louanges et d'amabilités déférentes. Ainsi l'engouement courtisan, feint ou réel courtisan donc , est tel que dans le conte *Plus Belle que Fée*, les gens de cour eux-

[1705] BGF 2, p. 109.

mêmes donnent ce surnom à la petite princesse nouvellement née[1706]. Des « jeunes filles »[1707] accompagnent ensuite la princesse pour la divertir et partager ses occupations. Et ce ne sont pas moins de « mille amants »[1708] qui se pressent pour l'admirer et la désirer. La reine des fées qui l'enlève, s'entoure elle-même d'une « cour », d'un « conseil » et de « cent jeunes beautés »[1709] (dont le quantifiant souligne l'indétermination caractéristique et le peu d'importance individualiste qui leur est accordée). Toujours chez Mlle de La Force, dans *L'Enchanteur*, il est intéressant de noter la présentation de la cour du « bon roi » au début du récit. Le narrateur intervient lui-même d'entrée de jeu en une prétérition qui se veut euphémisante et complice : « Je ne dirai point comme il fut reçu […] cela se doit entendre, on lui fit cent caresses, et tout le monde était étonné »[1710]. La présence de la cour est ensuite lourdement soulignée sur plusieurs pages et, à chaque nouvelle scène se produisant dans ce même lieu, le narrateur ne manque jamais de rappeler l'assiduité de l'assemblée qui semble faire corps avec son souverain, l'expression « la cour du bon roi » revenant à sept reprises sur l'ensemble du texte. La récurrence redondante de quelques termes tels que « cour » et « assemblée », la variation avec les expressions généralisantes « tout le monde », « un très grand nombre de princesses et de dames », « tous les esprits », « les dames », et « toutes les belles dames » sur deux pages de description et d'introduction à l'action, insistent sur cette présence entourant le roi, la permanence de cet ensemble /roi-cour/ qui ne semble pouvoir être dissocié. C'est cette même assistance, public caudataire, qui a baptisé son monarque le « bon roi »[1711].

Ce groupe social est essentiellement cité sous l'expression « la cour », dont l'article défini suppose l'identification générique immédiate du lectorat, mais aussi l'indistinction formelle. Ainsi, lorsque « le prince [donne] un tournoi, toute la cour »[1712] se déplace ; et quand un chevalier magnifique apparaît, « les cris […] arrêtèrent les combattants et firent tourner les yeux de toute la cour [dont] rien ne put égaler la curiosité »[1713]. Le lecteur semble *voir* le mouvement d'ensemble uniforme d'une société

[1706] Le commentaire du narrateur à ce propos est éloquent sur la référence explicite à la vie de cour au XVIIe siècle : « soit pour sa beauté, ou par l'envie de faire leur cour », BGF 2, p. 309.
[1707] BGF 2, p. 310.
[1708] BGF 2, p. 310.
[1709] BGF 2, p. 311.
[1710] BGF 2, p. 341.
[1711] BGF 2, p. 339.
[1712] BGF 2, p. 595.
[1713] BGF 2, p. 595-596.

à l'unisson de son seigneur. La cour n'existe donc que dans le collectif anonyme et n'extrait aucun individu de la masse.

Les rituels d'éloges participent ainsi nécessairement de la vie de cour et sont l'unique marqueur de la présence curiale. Quand la princesse Mama est rendue intelligente par Riquet et qu'elle se met à dire « des choses suivies, peu après de sensées, et enfin de spirituelles », la réaction de la cour est immédiate et partant « il n'était bruit que d'elle et que pour elle »[1714]. Les progrès langagiers de la princesse soulignés par la gradation ascendante mettent en œuvre la stylistique emphatique propre au conte merveilleux : le prodige de la parole maîtrisée se réalise dans une accélération magique et hyperbolique du processus naturel. A l'avenant, le commentaire courtisan qui se développe emplit tout l'espace de la cour en une sorte de tautologie confuse et unanime, révèle le caractère merveilleux et spectaculaire du phénomène comme du personnage : l'éloge définit la stature héroïque. La parole diffuse, anonyme et publique, se répand donc aisément et circule sans s'incarner dans une figure spécifique.

Cet artifice énonciatif est également fréquemment utilisé dans *Babiole* où la renommée de l'héroïne « volait d'un pôle à l'autre », sa « réputation […] fit bruit au royaume des Guenons»[1715], ou encore dans *Le Parfait Amour* où « la nouvelle du mariage de Parcin-Parcinet avec Azire fut répandue en un moment dans tout le palais »[1716]. Même en l'absence d'une origine et d'un agent précis, le discours de célébration des personnages se montre particulièrement efficient et participe du portait laudatif des héros comme de la rhétorique hyperbolique du genre. Dans le conte de Mlle de La Force, la publicité des qualités héroïques du prince Bleu devient un embrayeur narratif :

> « Le bruit de sa renommée volait partout, il ne fut pas ignoré de Tiphis et de Sublime, qui l'admiraient comme les autres. Zélindor était ému d'une secrète jalousie pour tant de louanges qu'on lui donnait, et la princesse Bleu encore plus émue, ne pouvait s'empêcher en secret de se destiner à un prince si charmant, et de souhaiter, au péril de mille travaux, qu'il fût celui qui lui était promis par les destinées. »[1717]

La dissémination de l'information auprès des différents personnages, qui selon leur statut acceptent ou rejettent la célébration du protagoniste, révèle les antagonismes et engage les actions agressives ou convergentes. De même, dans *Fortunio*, la gloire du

[1714] BGF 2, p. 288.
[1715] BGF 1, p. 510.
[1716] BGF 3, p. 60.
[1717] BGF 2, p. 375.

protagoniste, due à ses mérites avérés, est communiquée et développée dès son arrivée dans un royaume, avant même qu'il ait pu les démontrer : « Il s'était répandu un bruit que Fortunio était de grande valeur quelques princes qui l'avaient vu dans des occasions de guerre l'avaient dit »[1718]. La princesse, qui écoute ces éloges et qui a été promise au vainqueur du tournoi, espère que le prince supplantera l'autre prétendant fort laid, qu'elle répugne à épouser.

Le Prince Guérini présente un cas intéressant de circulation de la réputation qui, après s'être répandue dans la cour, (re)vient aux personnages-sources de la rumeur mais non initiateurs eux-mêmes. A l'arrivée à la cour du roi Godefroy, les deux chevaliers Guérini et Alcée se présentent sans donner leur origine, mais avec une aisance si particulière que le roi ne doute pas de leur noble naissance et impose à sa cour de les recevoir en conséquence. Il « leur fit de fort grands honneurs, et leur en fit rendre par tous ses courtisans. »[1719] Toutefois leur présence et leurs prétentions inquiètent les courtisans qui « proposèrent au roi de les envoyer combattre des géants qui faisaient trembler tous ses sujets »[1720]. Le roi un peu surpris ne s'oppose pas à l'idée puisque les deux chevaliers avaient fait part de leur désir de combats. Or, toutes les interpellations se font sans les deux hommes concernés, qui ignorent donc leur nouvelle notoriété, avant que la rumeur fasse son office :

> « Le bruit s'étant répandu dans la cour que les deux chevaliers étrangers voulaient entreprendre d'exterminer les géants, il parvint jusqu'à eux qui n'y avaient pas encore songé, et ils apprirent en même temps que le roi avait déclaré qu'ils pouvaient tout espérer de sa reconnaissance s'ils lui rendaient un service si important. »[1721]

La suggestion royale équivaut presque, en elle-même, à un ordre. Les deux princes, ravis de pouvoir montrer leur bravoure, vont donc *spontanément* « offrir leurs très humbles services au roi »[1722]. Les échanges courtisans et médisants ont ainsi favorisé la progression diégétique sans que les protagonistes concernés en aient pris l'initiative.

Le petit monde curial fait et défait les réputations, offrant principalement une popularité exacerbée. Rarissime cas de propagation négative, la calomnie autour du héros de *Ricdin-Ricdon* rend aussi compte des pratiques courtisanes du siècle.

[1718] BGF 4, p. 538.
[1719] BGF 4, p. 552.
[1720] BGF 4, p. 552.
[1721] BGF 4, p. 553.
[1722] BGF 4, p. 554.

Les héros disposent donc d'adjuvants et de faire-valoir collectifs empreints d'un réalisme social connu et partagé par le cercle des conteurs. Illustrant et exaltant les qualités des protagonistes, ces entités secondaires restent à la périphérie de la sphère héroïque, admirant de l'extérieur le scintillement auquel ils n'ont pas droit. L'hyperbole en jeu dans l'admiration inconditionnelle exposée par les faire-valoir héroïques peut susciter une certaine suspicion quant aux valeurs sous-jacentes qu'elle contient et rejoindre les dénigrements de la critique du XVIIe siècle. Le sujet admirant (ou plutôt alors l'objet dessaisi de son jugement), aveuglé et taxé d'inintelligence, est en effet un *topos* de l'âge classique[1723]. Dans les contes, le peuple qui, comme on l'a vu, admire sans retenue les grands, bons ou mauvais, et dé/re/tourne son adulation quand ceux-ci changent et se remplacent, en tant que marqueur réflexif de l'hyperbole héroïque, peut jeter, par son exagération, le discrédit à la fois sur son engouement et sur l'objet même de son admiration. En 1637, Georges de Scudéry dénonce déjà la naïveté du « peuple qui porte le jugement dans les yeux, se laisse tromper par celui de tous les sens le plus facile à décevoir »[1724] et qui peut rechercher à faire entrer l'extraordinaire dans son quotidien grâce à la représentation outrée des princes qu'il contemple de loin. De même, le monde courtisan dont les modalités admiratives n'existent peut-être que par respect et habitude[1725] instaure un doute sur le référent-source de l'éblouissement.

Les critères définitionnels héroïques sont donc les mêmes que ceux qui amènent à un trouble subversif : les contes jouent en permanence sur la tension intrinsèque d'une (re)présentation codifiée, uniformisée et contenant pourtant en elle-même des indices de remise en cause qui montrent l'hésitation générique d'une complète adhésion à la modélisation hyperbolique. Le genre merveilleux s'inscrit ainsi dans l'ambivalence du siècle qui reconnaît une adéquation nécessaire entre la grandeur du référent et l'admiration proportionnée qui lui est due. Comme l'affirme Silvain à propos du sublime,

> « […] l'admiration [est] excitée par l'extrême grandeur de la chose. Car enfin, on doit croire que les mouvements qu'on aperçoit dans un homme à la vue de quelque objet, sont conformes et proportionnés à ceux que l'objet doit produire

[1723] Voir à ce sujet Sophie Hache, « Le saisissement de l'âme : sublime et admiration à l'âge classique », *L'admiration, op. cit.*, p.121-133.

[1724] Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid*, [avril 1637], cité par Emmanuel Fraisse, « Lecture, critique et admiration à travers les exemples de Gide et Gracq », *L'admiration, op. cit.*, p. 80.

[1725] Voir à ce sujet l'ouverture de l'article de Christine Noille-Clauzade qui rappelle à propos du *Misanthrope* que « les louanges sans mesure seront à mettre au compte d'une simple politique de la politesse » et que « les mœurs admiratives peuvent être assimilées à une imposture (ou cécité ?) intellectuelle », « L'admiration classique, une passion critique », *L'admiration, op. cit.*, p. 146 et 147.

naturellement. Or comme l'effet des choses extraordinairement grandes, est de se faire admirer, il s'ensuit que le mouvement le plus ordinaire de l'Orateur dans le Sublime des Images, est celui de l'admiration. »[1726]

Si l'on considère donc le héros et ses attributs comme nécessairement et définitivement liés à l'hyperbole par nature, l'admiration doit se hisser à la hauteur de son objet, rendre compte de son excessivité et, par là même, en atteindre la vérité définitoire. Bien que supportée par des motifs problématiques, à l'authenticité précaire, l'admiration paradigmatique et exemplaire permet la définition héroïque hyperbolique.

Le héros de conte est ainsi régulièrement désigné, magnifié, célébré par de nombreux marqueurs génériques hyperboliques qui exhibent les traits définitoires de son statut. Apparemment unique récipiendaire de la gloire, le héros est attaqué dans ses fondements monolithiques par des mises en scène dissonantes et concurrencé par des personnages discordants qui outrepassent leur fonction et empiètent sur son territoire initialement (p)réservé.

2.3. … mais des éléments discordants

Loin de se cantonner à une figure simpliste et uniforme, le héros, comme on l'a vu, se double et se dédouble dans de multiples projections réfléchissantes. Lui-même capable de prendre d'autres apparences, il ne se limite pas à un personnage lisse d'exceptionnalité et de perfection. Endossant divers costumes, dégradé, voire destitué de son piédestal traditionnel ou concurrencé par d'autres personnages omniprésents et à forte saillance stylistique, le héros qui incarne et porte nécessairement l'ensemble de l'intrigue est régulièrement corrigé, neutralisé, voire sabordé par des mises en scène génériques discordantes.

2.3.1. Travestissements

Quand il n'est pas contrefait par un imposteur désireux de prendre sa place, le héros se dédouble lui-même pour changer d'apparence et échapper à quelque danger. Travestissements et métamorphoses sont les moyens les plus fréquemment utilisés pour disparaître, réapparaître et (re)paraître sous diverses formes transitoires dégradées,

[1726] Silvain, *Traité du sublime*, 1732, cité par Sophie Hache, *L'admiration*, *op. cit*., p. 126.

proposant ainsi de nouveaux épisodes et de nouvelles épreuves qui ajournent l'épiphanie héroïque dans un processus narratif structurant dilatoire.

2.3.1.1. Emprunts vestimentaires et sociaux

A un premier niveau de transformation, l'emprunt vestimentaire et social offre une condition d'adoption temporaire qui permet au héros de se cacher d'un cruel opposant ou d'échapper à une malédiction et de vivre un dépaysement exotique. La dégradation de statut occasionnée est toutefois momentanée pour ne pas entraver le cours de la destinée. Ainsi quand des personnages de basse ou de moyenne condition jouent un rôle de premier plan au sein du conte, il s'agit rarement de paysans ou pauvres *réels*, mais bien de nobles grimés pour les besoins de l'action[1727]. Si la rusticité est subie dès la naissance[1728], l'emprunt pastoral provient d'un choix plus ou moins consenti *a posteriori*.

Les futurs protagonistes, dont le conte dérobe d'abord l'identité au lecteur, sont donc parfois élevés au sein de familles agrestes ou allogènes dont la grossièreté fera d'autant plus rejaillir les qualités des héros. Citons, parmi d'autres cas, le prince du *Pays des délices* élevé par des pécheurs, les enfants de *La Bonne femme* éduqués en bergers, les héritiers royaux de *L'Oiseau de Vérité* sauvés et nourris par un meunier, la princesse Aimée recueillie au berceau par des ogres dans *L'Oranger et l'abeille* et devenue une sauvageonne, ou encore Fortunée confiée à une famille de laboureurs. Le cadre prolétaire fournit ainsi commodément une situation initiale problématique, mais offre surtout une peinture pittoresque de mœurs et de personnages secondaires prosaïques et contrastifs, creuset de la révélation héroïque. Le texte insiste alors sur la discordance physique ou morale entre la famille d'accueil et le protagoniste déconcerté et désorienté par ses inclinations personnelles et celles de son entourage.

Dans *Ricdin-Ricdon*, la jeune Rosanie, en « dépit de l'éducation » paysanne qu'elle a reçue, constate qu'elle « n'avait rien de l'air gauche du village »[1729]. La jeune fille, pourtant inconsciente de son origine royale, sent bien elle-même qu'elle a « des sentiments et des inclinations beaucoup au-dessus de [sa] naissance, dont la bassesse

[1727] Les contes de Perrault offrant une notable exception puisque les principaux acteurs y sont des bûcherons, des meuniers, des villageois ou au mieux de grands bourgeois enrichis.
[1728] Hormis pour Peau d'âne qui va cacher son déshonneur le plus loin possible de la cour, dans une métairie.
[1729] BGF 2, p. 143.

[la] désespérait »[1730]. C'est pourquoi elle suit facilement le prince qui la rencontre lors d'une chasse et lui propose de l'accompagner auprès de la reine pour fuir sa misérable condition. Tous les personnages élevés hors de leur sphère sociale légitime, bien que reconnaissants, sont ainsi prompts à quitter leur foyer d'adoption pour rejoindre logiquement le milieu auquel ils appartiennent.

L'inclusion liminaire du héros dans un milieu qui lui est hétérogène présente un dédoublement du personnage dans un (im-)possible narratif inférieur, rapidement réfuté par l'incohérence des critères définitionnels. L'épisode de déroute actancielle et lectoriale dans le monde rural se transforme alors en une stratégie répulsive et suspensive de la révélation héroïque.

Le *costume* privilégié et davantage adopté par les héros est celui de berger, dans lequel ils espèrent trouver la paix et une vie idéale, vision idyllique qui révèle l'influence des grands romans baroques. L'univers pastoral[1731] des contes s'avère ainsi une contrée merveilleuse à part entière, spatialement délimitée, un lieu protégé dans lequel il leur est possible de vivre *incognito*. L'adoption du vêtement champêtre semble en effet faire jaillir spontanément une terre de refuge dans laquelle la tenue crée une nouvelle identité. Une fois revêtus de la parure de berger, les héros jouent un rôle de composition, se dédoublent en une nouvelle forme et endossent une nouvelle existence parfois fort éloignée de leur condition primitive.

Dans *Le Rameau d'or*, Sans Pair et Brillante, prince et princesse de souche, deviennent bergers à l'issue de diverses péripéties, se rencontrent pour la première fois sous cette forme et s'éprennent alors l'un de l'autre. Ils éprouvent des scrupules à aimer quelqu'un d'un rang inférieur et leur nouvelle apparence est source de tergiversations morales inscrites, dans des discours de lamentations qui retardent la déclaration réciproque et partant la révélation de leur réelle condition. Les réticences héroïques soulignent la nécessaire concordance des personnages. En effet, alors que l'espace idyllique rejoint et favorise les préoccupations des héros, la tradition morale et générique d'une union fondée sur un accord social et esthétique symétrique des parties empêche l'anticipation d'un mariage non conforme aux critères électifs.

Dans *Jeune et Belle*, une princesse-fée charmée par un beau berger *joue à la bergère* en créant de toutes pièces un univers pastoral féerique pour y vivre un amour

[1730] BGF 2, p. 148.
[1731] Sur le pastoral au XVIIe siècle voir Jean-Pierre van Elslande, *L'imaginaire pastoral du XVIIe siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999.

caché. Après des moments heureux parmi les autres bergers et bergères, la fée Mordicante enlève Alidor et le retient prisonnier. Seul l'aide du dieu Zéphyr permet aux amants de se retrouver. Une fois leur idylle découverte par la cour, la fée anoblit Alidor en lui octroyant le don de féerie, le château des Fleurs qu'elle avait créé et le royaume y attenant dont la narration relève *in extremis* les origines communes avec des aïeuls souverains, afin d'établir une concordance sociale entre les deux personnages. La parenthèse pastorale, si elle permet à une reine de devenir pour un temps bergère, doit être résolue dans le temps curial : il ne peut y avoir de mésalliance dégradante pour le rang des héros. Le dénouement rétablit donc *in fine* les rapports sociaux en vigueur.

Dans *La Bonne femme*, une aristocrate se retire à la campagne pour fuir les médisances et les intrigues de la cour. Elle s'installe, heureuse, en bergère avant de perdre tous ses moutons. En recueillant trois enfants parés de pierreries, elle peut recomposer un troupeau qui lui permet de vivre et élève les enfants trouvés comme les siens. Après les péripéties d'usage des trois héros, ils convient la bonne femme à leur mariage qui souhaite ensuite reprendre sa vie simple, à laquelle se joint la reine veuve. Mlle de La Force fait ici l'apologie d'une vision idyllique de la rusticité tranquille, loin des agitations de cour, en surestimant de beaucoup le quotidien pastoral. Ces bergers de salon, aux sentiments hypertrophiés, aux facilités de subsistance merveilleuses, proposent un dépaysement hors de toute référentialité.

Proposant une vision paroxystique de la dégradation de fonction du personnage, Mme d'Aulnoy dans *La Princesse Carpillon* établit un véritable programme politique et didactique du renversement pastoral. La narration rapporte ainsi la destitution du roi Sublime qui finalement adhère pleinement à son nouvel état, revendiquant une simplicité et une exemplarité morale attachée à la condition rustique :

> « […] ils s'établirent dans une plaine fertile, la plus agréable de toutes celles qu'ils auraient pu choisir. En ce lieu, le roi changeant son sceptre à une houlette, acheta un grand troupeau et se fit berger. Ils bâtirent une petite maison champêtre, à l'abri d'un côté par les montagnes, et située de l'autre sur le bord d'un ruisseau assez poissonneux. En ce lieu, ils se trouvaient plus tranquilles qu'ils ne l'avaient été sur leur trône : personne n'enviait leur pauvreté ; ils ne craignaient ni les traîtres ni les flatteurs : leurs jours s'écoulaient sans chagrin, et le roi disait souvent : « Ah! si les hommes pouvaient se guérir de l'ambition, qu'ils seraient heureux ! J'ai été roi, me voilà berger ; je préfère ma cabane au palais où j'ai régné. »[1732]

Loin d'être une déchéance, l'adoption de cette nouvelle vie champêtre permet au roi de relativiser le prix des fastes et d'apprécier le coût de la vie.

[1732] BGF 1, p. 629.

La noblesse prend ainsi le bas peuple comme habit d'emprunt pour se protéger, se cacher ou vivre un moment fantasmé, mais souhaite rarement conserver l'état primitif de ce mode de vie et prétend recréer un monde paysan ou pastoral à son image, c'est-à-dire sans contrainte matérielles ou triviales. Quand les *realia* sont plus rudes, le passage du héros dans le monde populaire devient un élément « exotique mondain »[1733] excitant pour le cercle élitiste (auctorial et lectorial) car, de nature transitoire, il fait prévaloir la noblesse de cœur et de sang. Les jeunes filles maltraitées par des rustres ou des tortionnaires, déchues de leur éden royal, telles Gracieuse poursuivie par l'inimitié de Grognon ou Peau d'âne obligée de vivre recluse sous les traits d'une souillon, renaîtront auréolées d'une gloire supérieure aux yeux de leur société d'origine.

Autre type de dédoublement et de changement formel, le travestissement[1734] homme/femme offre un subterfuge et un ressort dramatique subversif qui permet à des héroïnes de supplanter le pouvoir des hommes et de manifester des qualités chevaleresques typiquement masculines : les récits ne glorifient jamais autant les exploits de l'homme que lorsqu'ils sont accomplis par une femme, révélant le parti-pris auctorial. Véritable désacralisation de l'héroïsme viril, l'appropriation du masculin par les femmes devient un véritable vol de l'identité. Pour échapper à une destinée contrariante et éviter les obligations et les violences d'une soumission institutionnelle, certaines héroïnes endossent en effet le rôle d'un frère ou d'un gentilhomme en quête de gloire.

Cinq contes sont ainsi construits sur l'échange et la dissimulation sexuelle temporaire de personnages féminins remplaçant des figures masculines : *Constance sous le nom de Constantin* du chevalier de Mailly, *Le Sauvage* de Mme de Murat, *Belle-Belle ou le chevalier Fortuné* de Mme d'Aulnoy, *Marmoisan* de Mlle Lhéritier et la princesse Zalmayde dans *Les Chevaliers errants* de Mme d'Auneuil. Issu de motifs déjà présents au Moyen Age[1735] et dans des récits-sources des contes[1736], le procédé permet

---

[1733] Selon l'expression d'Yvan Loskoutoff dans son ouvrage, *La sainte et la fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Paris, Droz, 1987, p. 206. Voir notamment son étude de la pauvreté des personnages et l'attrait du « guenillon », p. 205-213.

[1734] Sur la notion dans les contes, voir Catherine Velay Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 245-299 et *La fille en garçon*, Carcassonne, Garae/Hesiode, 1992.

[1735] Sur le travestissement vestimentaire médiéval, voir Marie de Rasse, « Travestissement et transvestisme féminin à la fin du Moyen Âge », *Questes*, n°25, p. 81-98. Sur le travestissement féminin voir Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », dans Femmes travesties : un "mauvais" genre, *Clio*, Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 29 mai 2006, consulté le 18 août 2013. URL : http://clio.revues.org/252 ; DOI : 10.4000/clio.252.

aux héroïnes de fuir une situation difficile et de conquérir autonomie et reconnaissance. Versions épurées des textes initiaux aux détails plus violents ou érotiques, les contes jouent subtilement sur l'équivoque sexuelle, généralement à l'origine de la découverte de la supercherie après avoir été à l'initiative de la multiplication des intrigues et des croisements actanciels (des hommes et femmes sont amoureux d'un même personnage ambivalent). Mais au lieu de finir sur le bûcher comme leurs prédécesseurs, les héroïnes sont reconnues et admirées grâce aux valeurs et au mérite dont elles ont fait preuve au combat. Exception faite pour Zalmayde dans *Les Chevaliers errants*, qui n'accomplit pas le combat prévu, mais ne fait que le chemin pour aller se venger.

L'artifice qui transpose l'héroïsme guerrier dans une figure féminine traditionnellement associée à la faiblesse et à la douceur dénature ainsi l'image conventionnelle de l'homme vainqueur de tous les dangers. *Belle-Belle* et *Marmoisan* en particulier insistent sur la dégradation des personnages-cibles en présentant un vieux seigneur appelé à combattre mais incapable lui-même et qui doit faire appel à ses filles pour le remplacer, et un prince d'une grande indigence morale qui meurt sans dignité dès l'ouverture du récit. Le conte de Mlle Lhéritier est celui qui pousse l'argumentaire le plus loin par le rétablissement de l'honneur perdu de Marmoisan grâce aux actions héroïques de sa sœur jumelle. Renforcé par la thématique du double substitutif, le récit montre la réussite et la compensation par une femme des manquements d'un homme.

La substitution révélée *in fine* rétablit la vérité des sexes dans leurs rôles traditionnels et adoube l'héroïne qui a triomphé de tous les obstacles. Expression d'une perfection transgenre, ces héroïnes parfaitement accomplies rassemblent les qualités des deux sexes, et transcendent le masculin dans un féminin idéalisé, libéré des contraintes sociales et statutaires.

Le héros hante ainsi toutes les strates sociales en autant de figures et trajets narrativement potentialisés. La démultiplication curiale, populaire ou fantasmée du personnage dans des habits d'emprunt stratégique, participe de la description kaléidoscopique du héros, seul capable d'être reconnu quel que soit son environnement, tant ses critères et marqueurs définitoires débordent sa simple apparition conditionnée. Cependant les différents travestissements subis par les héros multiplient des apparences

---

[1736] Giambattista Basile, *Le Conte des contes, ou le divertissement des petits enfants*, [1634-1636], Françoise Decroisette (trad.), Strasbourg, Circé, 1995, Troisième journée, Sixième divertissement et Quatrième journée, Sixième divertissement, p. 345-353 ; Giovan Francesco Straparole, *Les nuits facétieuses*, Joël Gayraud (trad. et éd.), Paris, José Corti, 1999, Quatrième nuit, Fable I, p. 185-196.

trompeuses et complexifient l'image unitaire affichée par le héros parfait. Abaissement, noirceur, supplémentation, désirs d'évasion, la multiplication des révélations souligne les failles qui sapent la façade démonstrative.

Au-delà des emprunts formels qui altèrent la représentation classique, de plus profondes transformations déstabilisent les héros. La métamorphose animale devient ainsi le vecteur d'une remise en cause de la nature héroïque.

2.3.1.2. Métamorphoses animales

L'anthropomorphisme à l'œuvre dans ces textes personnifie des animaux aux *habitus* plus mondains que sauvages et métamorphose des hommes dont l'apparence bestiale révèle *a contrario* des vices bien humains. Etres hybrides dès la naissance ou à la suite d'un sort, ces personnages, dont la quête de rédemption structure le récit, élaborent des *scénarii* diégétiques et discursifs spécifiques, rehaussant la rhétorique féerique. Comment en effet assumer son statut héroïque quand on devient un canari ou un sanglier ? Qui de l'homme ou de l'animal possède la plus grande bestialité et qui a le plus à perdre à être ainsi métamorphosé ?

La confusion et la profusion inter, trans- et multi-générique des espèces définissent et motivent le genre merveilleux, et la métaphore comme la métamorphose animalière offrent des prétextes actanciels et poétiques à d'insolites *varia* lexicales et narratives.

Des comparaisons ou métaphores animalières scandent ainsi les textes de manière topique. Les analogies interrègnes entraînent généralement la dévalorisation de l'humain dont l'image est alors réduite à une catégorie ou une particularité zoologique. Les multiples présentations de la princesse Truitonne dans *L'Oiseau bleu* s'accompagnent ainsi fréquemment d'un trait péjoratif qui renforce la caractérisation négative du personnage. C'est diversement qu'elle est « bête », ayant à la fois « moins bonne mine qu'une huitre à l'écaille » et possédant « des dents plus longues que les défenses d'un sanglier »[1737]. La variété des tours descriptifs ancre le personnage dans une bestialité difforme et grotesque, l'enfermant définitivement dans la catégorie du monstrueux antipathique. Mme d'Aulnoy joue également sur l'équivoque quand Truitonne lance à celui qui vient de lui refuser sa main qu'il est « un plaisant

[1737] BGF 1, p. 217.

roitelet »[1738]. L'invective visant à rabaisser le personnage et signifiant, selon le Dictionnaire de l'Académie, « Fort petit oiseau » et péjorativement « Un petit Roi »[1739] prend corps dans la métamorphose qui s'ensuit, puisque Charmant est transformé en Oiseau bleu. L'apostrophe devient alors imprécation performative et s'incarne dans la métamorphose magique et punitive.

Mme d'Aulnoy en particulier varie les tournures et les associations, même chez ses héros positifs. Au roi qui file la métaphore chasseresse et prétend avoir attrapé une « colombe », sa fille rétorque que la proie en question est bien « plutôt une chouette »[1740]. La princesse Gracieuse, tremblante et apeurée, qui s'apprête à subir les tortures de Grognon, apparaît « comme un pauvre mouton »[1741] ; Merveilleuse, perdue dans la forêt, a peur d'être mangée « comme un poulet » par « les lions et les loups »[1742] ; si Léandre, devenu lutin par la grâce d'une fée, parcourt les airs « comme un oiseau »[1743], la reine qui découvre Babiole, stupéfaite reste « plus muette qu'une carpe, [et] ouvrait deux grands yeux »[1744] devant le discours de la petite guenon, en une posture particulièrement évocatrice et ridicule. Ces quelques exemples soulignent la combinaison imagée des races et des genres qui crée un spectacle fantaisiste, voire cocasse, mais toujours renouvelé et piquant.

Une évocation animalière prépondérante chez Mme d'Aulnoy assimile les personnages (féminin ou masculin) à la race simiesque. De nombreux commentaires référant aux singes sont en effet proférés par les protagonistes comme autant d'invocations et d'injures méprisantes. Ainsi transparaît le mépris d'une reine captive qui éprouve dégoût et crainte de devoir laisser son enfant à « son magot de fils »[1745]. Telle belle-mère est une « magotte »[1746], tel héros difforme est « un petit magot »[1747], tel prétendant encore est « un magot qui fait peur »[1748]. « Magot », « bête » et « monstre » sont alors parfaitement synonymes et utilisés tour à tour indifféremment. Le recours aux

---

[1738] BGF 1, p. 197.
[1739] La définition complète souligne et appuie le caractère méprisant de l'énoncé : « Il ne se dit qu'odieusement, & pour déprimer la puissance du Roi dont on parle. *Ce n'est pas un Roi, ce n'est qu'un Roitelet* », Dictionnaire de l'Académie, 4e édition, 1762.
[1740] BGF 1, p. 154.
[1741] BGF 1, p. 158.
[1742] BGF 1, p. 412.
[1743] BGF 1, p. 229.
[1744] BGF 1, p. 521.
[1745] BGF 1, p. 367.
[1746] BGF 1, p. 154.
[1747] BGF 1, p. 226.
[1748] BGF 1, p. 784.

comparaisons dévaluatives discrédite l'image du personnage et l'assimile peu ou prou à l'animal désigné en une caricature burlesque.

Dans tout le corpus, seuls deux personnages atteignent un véritable statut autonome et souverain en tant qu'opposant de premier plan. Le roi des singes qui souhaite épouser l'héroïne du conte éponyme *Babiole* et le loup du *Petit Chaperon rouge*. Le premier est l'avatar bestial d'une version hypéronymique de l'époux malfaisant et mal-aimé. Sollicitant la main de la princesse, sa mère est obligée de lui donner sous le prétexte d'une ancienne union guerrière. Comme pour un prétendant humain, Magot use de son autorité royale et masculine pour contraindre la princesse et l'enlever. L'épisode qui semblait être l'obstacle premier à l'alliance des héros, ne devient finalement qu'un élément secondaire et totalement ignoré dès que Babiole s'échappe de son escorte et rejoint un nouveau territoire. Le dénouement escamote Magot et l'aventure simiesque au profit d'autres adjuvants et péripéties sans lien avec la situation initiale.

Le second, le loup, apparaît comme le véritable héros du conte de Perrault, à la fois élément performant narratif (c'est sur ses indications que la petite fille emprunte un chemin plutôt qu'un autre) et entier bénéficiaire de la quête en tant que seul survivant au dénouement et dévorateur des deux femmes. Incarnation de la tentation et du mal par excellence, la figure du loup cache celle de l'humain, évoquée à demi-mots dans la moralité, espèce plus dangereuse car d'apparence familière. Il s'agit d'ailleurs de l'unique cas de pleine réussite de l'opposant au personnage principal. A l'exception de ce récit d'avertissement, la poétique narrative des contes expose des animaux adversaires conventionnels, dont la nécessaire présence constitue un procédé supplémentaire du détour narratif et un divertissement stylistique topique. Loin de menacer réellement le héros, ces animaux hostiles ajoutent au suspense et au plaisir rhétorique de la peur.

Le seul protagoniste adjuvant et héros à la fois est le Chat botté. Acteur principal et éponyme de l'ensemble des actions du conte, il supplante le héros conventionnel tributaire du manque et accède à la première place héroïque par son omniprésence. Auxiliaire de la réussite de son maître, c'est d'abord pour son propre compte qu'il œuvre et fomente divers stratagèmes. Ses manœuvres visent en effet à enrichir le fils du meunier et partant à le sauver d'une mort certaine. Moteur du récit, le chat humanisé (botté, sur deux pattes et parlant) tire les ficelles de l'intrigue et manipule les hommes,

des simples paysans au roi, en passant par l'ogre terrible. La fadeur et la passivité du héros *officiel* l'effacent du champ de l'action et laisse toute latitude à l'épiphanie du félin qui clôt le récit sur un dénouement et un épilogue triomphants. Réduit au silence, déplacé, déshabillé et rhabillé, marié expressément, le fils du meunier ne conserve qu'une *apparence* héroïque par quelques marqueurs conventionnels (le rang filial, la perte initiale, le mariage final) mais n'est pas l'acteur de son destin.

Outre la représentation traditionnelle de l'adjuvant serviable ou de l'opposant contradicteur, les animaux parlants sont singulièrement des hommes, prisonniers d'une enveloppe bestiale. Métamorphosés dès la naissance ou à la suite d'un enchantement, ces personnages affichés d'emblée comme animaux, conservent un *logos* et un *ethos* humains qui leur permettent d'évoluer dans les deux règnes. A travers la bestialité, c'est évidemment l'humain qui est détaillé et modélisé. Il s'agit alors davantage d' « illusion d'animaux parlants »[1749] et le véritable intérêt narratif réside dans la tension entre le corps et l'esprit discordants de ces figures transgénériques. C'est principalement sous cette forme, l'humain emprisonné dans le bestial, que l'animal accède au statut héroïque. L'éponymie caractéristique[1750] marque en effet la perspective primordiale du personnage et place la métamorphose comme thème principal de l'œuvre.

Bien qu'en apparence animal, le personnage conserve la plupart de ses attributs humains discriminants. Occupations, sentiments et discours restent ceux de son espèce d'origine. L'anthropomorphisme galant des contes fait preuve d'une grande variété d'attitudes et de particularismes expressifs voire truculents, illustrant les *habitus* mondains dans une scénographie souvent incongrue. Ainsi une couleuvre, reconnaissante d'avoir été épargnée par Léandre, lui fait « toutes les petites mines et les airs gracieux dont une couleuvre est capable »[1751] ; la Chatte blanche reçoit son prince avec égards : musique, dîner, conversation, spectacle, chasse, tous les divertissements de la noblesse sont évoqués lors de son séjour au royaume félin ; le mouton agit de même avec Merveilleuse ; l'Oiseau bleu rapporte de son palais divers bijoux qu'il offre à la princesse captive ; et la Grenouille bienfaisante met « du rouge et des

[1749] Selon l'expression de Maya Slater dans son article « Les animaux parlants dans *Les Contes des fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Perrault*, *op. cit.*, p. 158.
[1750] Une majorité des textes mettant en scène des animaux de façon significative, élève les protagonistes au rang héroïque et à l'éponymie. Le titre mentionne toujours (sauf exception : Babiole) la forme animale revêtue par le personnage. Quelques exemples : *La* ***Biche*** *au bois*, *Le* ***Chat*** *botté*, ***Anguille****tte*. Voir l'annexe n°11 : les animaux.
[1751] BGF 1, p. 226.

mouches »[1752]. Le décalage entre l'attitude mondaine et l'apparence bestiale apporte une couleur comique à la peinture pittoresque des mœurs animalières.

Quand il s'agit d'une naissance monstrueuse, ou d'une transformation infantile, l'entourage met en œuvre une éducation humaine afin de polir l'animalité de l'enfant, mais qui suscite généralement le grotesque. Babiole et le prince Marcassin sont élevés comme de petits humains et affublés de divers atours censés les embellir. Cependant, la dissonance du sauvage et de l'apprêté confère au personnage une attitude ridicule. La guenon est ainsi « habillée comme une princesse, on lui faisait tous les jours des robes neuves, et on lui apprenait à ne marcher que sur ses pieds »[1753] et « si la Cour était en deuil, elle traînait une longue mante et des crêpes qui la fatiguaient beaucoup »[1754] ; le cochon, quant à lui, était couvert « de mille nœuds de nonpareilles couleur de rose ; ses oreilles étaient percées ; […] on lui mettait des souliers et des bas de soie attachés sur le genou, pour lui faire paraître la jambe plus longue »[1755]. L'accoutrement de ces personnages en fait des animaux savants que l'on exhibe à défaut de pouvoir cacher, or l'incongruité de la parure les avilit d'autant par la charge comique qu'elle présente. Malgré les efforts parentaux, la nature prédomine et transparaît dès que les héros ne se contraignent plus et c'est ainsi à la chasse qu'excelle le sanglier alors qu'« il connut bien que le luth et le théorbe ne lui convenaient pas »[1756] comme c'est également « sur le haut d'un volet de fenêtre ou sur le coin d'une cheminée » que la guenon trouve refuge, loin de « son panier ouaté, plumé, propre et mollet »[1757]. La dualité des héros les tourmente et leur hybridité est source de conflits intérieurs ou avec leur entourage qui les rejette après avoir échoué à les assimiler.

A l'opposé de la civilité anthropienne manifestée par les personnages désireux de préserver leur humanité, surgit un maniérisme animalier fort savoureux. Les contraintes zoologiques donnent lieu à des situations et discours aux vocables créatifs et imagés.

Ainsi, d'heureuses circonstances permettent à la reine de répondre à l'injonction de la fée Lionne de lui apporter un pâté de mouches : la Grenouille bienfaisante et ses comparses attrapent suffisamment d'insectes pour réaliser le plat. En retour, « La reine

[1752] BGF 1, p. 673.
[1753] BGF 1, p. 509.
[1754] BGF 1, p. 510.
[1755] BGF 1, p. 968.
[1756] BGF 1, p. 969.
[1757] BGF 1, p. 511.

ravie lui fit une profonde révérence : car il n'y avait pas moyen d'embrasser Grenouillette »[1758]. La contingence bestiale limite les rapports galants et les astreint à des adaptations parfois burlesques. Constancio devenu pigeon découvre avec stupéfaction son nouveau corps et ses particularités comme « ses pieds pattus » mais « ignorait de quel secours peuvent être des plumes »[1759]. Il conserve cependant ses nobles manières et les transpose selon les possibilités de ses nouveaux membres. Remerciant son hôte pour son hospitalité, « il lui faisait la révérence à la pigeonne en tirant un peu le pied, il la becquait d'un air caressant »[1760]. La métamorphose animale est alors un prétexte aux tableaux colorés et aux néologismes plaisants. La transposition zoologique renouvelle la stylistique et la poétique du récit dans un foisonnement hétéroclite démultiplié.

La transformation bestiale n'est qu'un passage, une dégradation transitoire de l'image héroïque avant l'épiphanie ultime du personnage. Vécues par les protagonistes comme une déchéance de leur statut, les métamorphoses ont pour objectif soit de les protéger (masque temporaire pour échapper à un ennemi féroce), soit de les abaisser au monde grotesque et faire ressortir par contraste leurs qualités sublimes (ou renforcer leur spécificité brutale). L'animalité est une épreuve diégétique qui participe de la formation du héros, de son parcours initiatique. La pénitence est généralement promulguée par l'ordonnance de fées à qui le protagoniste ou ses parents ont fait défaut. Le héros doit donc expier une faute dont il n'est pas nécessairement responsable, mais qu'il doit réparer. C'est ainsi que la mère de Marcassin voit dans un songe prémonitoire la menace sur son fils, celle de Désirée oublie de remercier la fée qui l'a aidée à concevoir la princesse, et c'est la Chatte blanche elle-même qui transgresse l'ordre des fées en n'épousant pas le prince choisi, tout comme Laideronnette provoque le nouvel enchantement de Serpentin vert par sa transgression de l'interdit.

La métamorphose animalière est un motif performatif qui déclenche les péripéties du conte et conduit intégralement l'action héroïque. Le roi des singes désire et cherche à enlever Babiole à cause de sa transformation en guenon ; Serpentin vert doit user de stratagèmes pour conquérir une princesse sans se dévoiler ; et la Biche, la Chatte blanche, le Mouton ou le prince Marcassin doivent trouver l'amour sous leur forme animale pour être désenchantés. La métamorphose est ainsi le nœud de l'action

[1758] BGF 1, p. 670.
[1759] BGF 1, p. 881.
[1760] BGF 1, p. 883.

auquel s'ajoute la problématique amoureuse qui intensifie et complexifie les relations et les échanges interrègnes. L'ambition du héros est alors de retrouver forme humaine à travers le désir de l'autre dans une quête initiatique qui doit l'amener à s'aimer en tant qu'individu hybride et transgenre pour se faire aimer du partenaire. Comme les personnages refusent majoritairement leur nouvelle condition, la transformation est source de désespoir, de conflits et surtout d'une quête de réhabilitation physique et sociale. Marcassin ne trouve le bonheur que dans la solitude et ne désire rien d'autre. Ses supplications commencent en effet avec son amour pour Ismène « Il faut te guérir, car de tous les malheurs, le plus grand c'est d'aimer sans être aimé »[1761]. Ses relations sociales fonctionnent uniquement sur le mode de la violence et ses passages à l'acte le conduisent à refuser le commerce humain pour préserver son intégrité physique et mentale.

Dans le monde des contes galants où les personnages vivent exclusivement en communautés, la métamorphose entraîne la disgrâce sociale. Les hommes-animaux ne peuvent notamment plus régner sur d'autres humains et sont contraints de quitter leur royaume. Ils sont rejetés de leur cercle car leur forme ne correspond pas aux critères élitistes de la société de classes à laquelle ils appartiennent. La dysharmonie physique et donc fonctionnelle n'est en effet pas compatible avec le statut régalien et la nécessaire accordance entre la beauté extérieure et la noblesse d'âme exigée et reconnue comme le fondement physiognomonique du héros. La destitution de règne(s) engendre l'exclusion du groupe social. Ainsi la Chatte blanche ne gouverne plus qu'un empire de félins, ses courtisans ayant été également transformés ou réduits à l'état de main ambulante par le même sort ; le Mouton évolue avec ses semblables dans une campagne idyllique mais exempte de toute contingence gouvernementale ; l'enchanteur rappelle à son ami le roi Charmant, devenu Oiseau bleu, et qui veut retourner aux affaires, que « Tel qui veut obéir à un homme, ne veut pas obéir à un perroquet : tel vous craint étant roi, étant environné de grandeur et de faste, qui vous arrachera toutes les plumes vous voyant un petit oiseau »[1762]. La mésalliance que constituerait l'union d'une princesse avec un paon, fût-il roi, transparaît dans la répugnance du frère de Rosette : « voyez la belle alliance qu'elle nous donnerait, des petits paonneaux pour neveux »[1763]. Le mépris

[1761] BGF 1, p. 970.
[1762] BGF 1, p. 210.
[1763] BGF 1, p. 289.

affiché signale donc l'imperméabilité des castes et des règnes. L'animalité discrédite le pouvoir régnant qui doit rester une entité immaculée et inatteignable.

La transformation animale remet donc en cause l'autorité royale et principalement masculine. La dévalorisation liée à l'animalité opère un traitement dissymétrique selon l'appartenance sexuelle. Les femmes se voient en effet généralement mieux traitées que les hommes. La forme animale étant le révélateur de l'intériorité profonde, les personnages féminins sont davantage transformés en animaux dits « doux » (chatte, biche), que les hommes qui peuvent se retrouver avec une version hirsute de leur personnalité (serpent, porc ou oiseau au bec agressif). Les caractéristiques physiques animalières propres sont utilisées positivement par les femelles au profit de l'amant alors que les mâles exercent des pressions et agressions à cause de leur nature sauvage. Comme sa laideur empêche Alidor d'approcher Livorette, sa transformation en serin lui permet de s'introduire dans l'intimité de la princesse et de la violer en toute impunité. De même, Marcassin qui échoue à séduire, menace Ismène de sa férocité : « je suis un sanglier redoutable ; […] pensez-y, ne me désespérez pas »[1764] et lors de la nuit de noce, la princesse se suicide avant de subir le viol de la bête. Marcassin égorge ensuite Zélonide, épousée de force, qui tentait de le tuer dans son sommeil. Le Mouton essaie vainement par les suppliques et le chantage de garder Merveilleuse dans le monde souterrain des ombres. Les mâles proposent donc un schéma relationnel fondé sur l'autorité et la violence. Les relations amoureuses animales et imposées par la contrainte, sont nécessairement vouées à l'échec car contre-nature et anti-galantes. La dissymétrie entre les partenaires exclut tout sentiment et tout accouplement harmonieux. Ce n'est que lorsque les amants prennent une forme similaire ou qu'ils acceptent la différence, qu'ils peuvent s'unir. L'accord vient de la réduction de l'altérité. Comme la princesse qui ne voit plus les difformités de Riquet, le partenaire doit approuver et tolérer les spécificités de son *alter ego* afin de les dépasser et les effacer.

L'épreuve qualifiante que constitue la transformation animalière permet donc un rebondissement diégétique et apporte au récit un nouveau souffle narratif et merveilleux. Les épisodes sont largement développés, voire constituent l'intrigue principale de certains contes de Mme d'Aulnoy. Chez les autres conteurs, le passage à l'animalité représente généralement une métamorphose auxiliaire et un ressort

[1764] BGF 1, p. 971.

dramatique parmi d'autres (se cacher, pouvoir voler…) qui ajoutent au merveilleux narratif et participent de l'ornement féerique. Les héros, comme leurs ennemis, prennent diverses formes selon qu'ils cherchent à se cacher ou à nuire à tel ou tel autre personnage. Tel roi se transforme-t-il en aigle pour enlever celle dont il tombe amoureux lors de son voyage, tel prince en perroquet pour convaincre une princesse de le suivre[1765] ; Fortunio prend l'apparence des animaux qu'il aidés pour s'approcher au plus près d'une princesse[1766] ; les personnages de *Quiribirini* se transforment à volonté grâce au mot magique et prennent la forme des animaux qu'ils croisent[1767], comme Alexis dans *L'Apprenti magicien* se change en cheval, en carpe ou en oiseau selon ses besoins[1768]. La métamorphose est donc un outil magique facilitateur de l'intrigue et un élément merveilleux conventionnel du genre féerique. Loin d'apparaître fréquemment dans le corpus, ce ressort accessoire traditionnel est réinvesti par les conteurs mettant en avant des motifs folkloriques aussi bien que galants. La médiation animalière, quand elle est maîtrisée et non subie, est toujours au service de l'intrigue amoureuse et appuie les intérêts des protagonistes.

Dans de rares cas, la métamorphose est définitive. Châtiment ou récompense, la transformation intervient à l'issue du récit pour clore l'intrigue et partager le sort des protagonistes. Truitonne est ainsi punie par l'enchanteur et la fée qui lui donne l'apparence de ce qu'elle était déjà à l'état humain « afin qu'il lui restât au moins une partie de son nom et de son naturel grondeur »[1769]. Le roi Mouton, quant à lui, se suicide de dépit et ne peut donc reprendre forme humaine. Seuls Constancio et Constancia choisissent de demeurer à l'état de pigeon et colombe et refusent le monde humain et son asservissement charnel[1770]. En abandonnant leur enveloppe humaine, ces héros optent pour une vie simple et naturelle, témoignage de leur amour véritable, délesté des contingences physiques.

Malgré une approche euphorique du héros, les personnages-animaux tiennent des discours fort moralisants pour le règne humain. Comme dans la fable, l'animal est

---

[1765] Chevalier de Mailly, *Le Roi magicien*.
[1766] Chevalier de Mailly, *Fortunio*, il est à noter que le héros a croisé trois animaux et pouvait bénéficier de trois transformations, mais n'en a utilisé que deux (aigle puis fourmi) pour se rendre dans la chambre de la princesse, la troisième aurait pu servir dans les combats, mais elle a pu être « oubliée » par le conteur dans le cours de l'intrigue.
[1767] Chevalier de Mailly, *Quiribirini*.
[1768] Anonyme, *L'Apprenti magicien*.
[1769] BGF 1, p. 221.
[1770] Voir à ce sujet l'intéressante analyse de la symbolique de la transsubstantiation de l'humain en animal par Anne 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, p. 145-147.

un *medium* subtil qui permet une dénonciation détournée des vices. La bestialité à l'œuvre est donc plus humaine qu'animale et la condamnation vise les défauts des hommes. Ainsi, à la princesse qui lui reproche de ne pas tenir parole, le prince Marcassin rétorque : « Il faut bien, lui dit-il en souriant à la marcassine, qu'il y ait un peu de l'homme mêlé avec le sanglier »[1771]. Loin de condamner l'animal, c'est l'homme qui est ici accablé par les reproches sous-jacents de l'auteur. C'est finalement quand il accepte son animalité, que le sanglier s'adoucit et vit en harmonie avec son enveloppe. La condition animale est en effet enviable aux hommes car elle leur procure la liberté que la société restreint. Aussi Marcassin plaide-t-il, pour convaincre Marthésie de l'épouser, en faveur d'une vie sauvage et d'un apaisement (re)trouvé dans la nature : « J'ai appris, depuis que je suis habitant de ces forêts, que rien au monde ne doit être plus libre que le cœur ; je vois que tous les animaux sont heureux, parce qu'ils ne se contraignent point »[1772]. Les hommes ont donc à apprendre des animaux et de leur liberté d'aimer. Le texte valorise l'animalité et discrédite l'artifice d'une éducation contre-nature, en mettant en scène une vision pastorale qui serait sans perversité par opposition au monde social et notamment curial. Ce mythe de l'âge d'or déjà présent dans l'influence pastorale qui marque les contes s'inscrit ici dans une vision idyllique du merveilleux.

La transformation bestiale est donc un état généralement temporaire dont l'annulation possible motive le héros à poursuivre sa quête de rédemption, et partant à alimenter la narration, pour retrouver sa forme humaine. C'est finalement l'acceptation de l'animalité par le couple héroïque qui autorise le désenchantement et le retour à l'humanité, quand les personnages ne décident pas de conserver définitivement leur nouveau statut et d'adopter une vie plus quiète.

La présence animalière offre ainsi un élément prétexte supplémentaire aux *varia* pittoresques du merveilleux et notamment chez Mme d'Aulnoy qui multiplie les situations ludiques et critiques. L'anthropomorphisme mondain ostensiblement mis en scène dans les contes et transposé au domaine animal est à l'origine de situations inédites et souvent incongrues. Le paradigme galant adapté et adopté par les héros animaux est en effet source de comique grotesque et de renversements actanciels moralisants.

[1771] BGF 1, p. 990.
[1772] BGF 1, p. 987.

La métamorphose permet commodément de fournir un obstacle narratif en soi. Les personnages éprouvent les mêmes passions, subissent les mêmes tourments et affrontent les mêmes épreuves diégétiques que leurs homologues rigoureusement humains. Les amants, contraints par leurs formes inadéquates et incompatibles, devront trouver le remède pour accéder au dénouement euphorique.

Enjeu éthique et narratif, le passage à la bestialité offre aux conteurs des intermédiaires de choix pour dénoncer les vices humains et écorner les clichés du merveilleux. La métamorphose est ainsi le lieu privilégié d'une critique des mœurs et des relations hommes-femmes. Hormis les figures traditionnelles du mal, les animaux sont systématiquement mis en scène de sorte à faire émerger leur caractère bienveillant et dévoué, voire sacrificiel[1773]. *A contrario*, les humains, emprisonnés dans une forme exogène qui les discrédite, révèle leur nature profonde, violente et régressive. Les représentations classiques semblent donc s'interpoler et le manichéisme simpliste remis en cause. Cependant, le contexte général et générique galant rétablit *in fine* (sauf exception) les conventions et confirme le statut héroïque humain, le passage à l'animalité restant un moyen d'extérioriser et de saisir le caractère trouble de l'homme à travers des épisodes qui renouvellent l'intérêt diégétique.

Le foisonnement des formes adoptées par le héros renouvelle sa description premièrement unitaire et dé/re/considère sa définition. Le héros est donc bien défini par l'hyperbole, il est tout excès dans chaque domaine : suprématie actancielle et narrative, omniprésence diégétique, rayonnement multiple et démultiplié, même ses avatars dépréciatifs débordent les catégories traditionnelles et investissent l'espace narratif en totalité.

Si l'hétérogénéité et le disparate enrichissent le personnage héroïque d'une nouvelle complexité, ils n'en contiennent pas moins les germes d'une dispersion et d'une concurrence potentiellement néfaste pour la mémorisation lectorielle. Des figures singulières, voire récurrentes, prennent également selon les contes, une place narrative et actancielle importante et imposent une présence réminiscente qui rivalise avec celle du héros.

[1773] Tels les compagnons de Merveilleuse, la guenuche Grabugeon et le doguin Tintin qui proposent leurs organes pour les substituer à ceux de leur maîtresse afin de l'épargner.

2.3.2. Concurrences

L'ampleur diégétique de certains personnages les met en concurrence directe avec les héros légitimes. Au cœur des intrigues, des femmes, traditionnelles bénéficiaires de la quête chevaleresque et romanesque, qui sont pourtant souvent réifiées et l'objet de tractations conjugales, s'émancipent du joug masculin et briguent des aventures qui leur sont conventionnellement interdites. Figures tutélaires du renouvellement du genre, les fées émergent en même temps que la mode et dominent une grande partie de la production de la période. Portée aux nues ou décriées, les fées et les controverses dont elles sont l'objet au cœur même des récits soulignent leur position prépondérante. Enfin, dans la galerie du personnel merveilleux hétéroclite, la laideur et l'agressivité caractérisent de nombreux personnages dont certains se détachent par une singularité exceptionnelle qui se mesure à la domination héroïque positive.

2.3.2.1. Subversions féminines[1774]

A l'image de la répartition entre les auteurs de contes, les héros sont majoritairement des héroïnes qui gagnent tous les terrains du conte (protagonistes, adjuvants, opposants et même figures du narrateur). La titrologie souligne l'omniprésence et la prévalence féminine. L'éponymie met en avant des héroïnes affichées d'emblée comme les seuls personnages dignes de l'intérêt du récit. Il ne s'agit pas de L'*Enéide*, de l'*Odyssée* ou de la *Henriade*, mais bien de *Belle-Belle*, de *Fortunée* ou de *La Chatte blanche*[1775]. Le partage sexuel des héros[1776] est patent selon le *gender*[1777] auctorial et s'affiche dans les versions gémellaires d'un même canevas incarné par un héros masculin ou féminin, comme l'illustrent *Le Petit Poucet* et *Finette*

[1774] Voir à ce sujet l'analyse de Nadine Jasmin sur l'indigence des figures masculines, *op. cit*., p. 350-368 et l'importance de la présence et du pouvoir féminin dans les contes de Mme d'Aulnoy, *op. cit*., p. 368-379. Voir également sa définition de l'imaginaire auctorial féminin selon une opposition diurne/nocturne des motifs, *op. cit*., p. 660-670.
[1775] Trois contes de Mme d'Aulnoy.
[1776] Les conteuses sont majoritaires et mettent davantage en scène de héros féminins que leurs homologues masculins. Sur la question féministe et les *gender studies*, voir notamment l'étude de Nathalie Grande, *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves (1654- 1678)*, Paris, Champion, 1999.
[1777] Nous utilisons le terme anglais à dessein de mise en exergue.

Cendron[1778]. De même, dans *Les Fées* et *Les Enchantements de l'éloquence*, deux variantes du même schéma narratif, les femmes sont passives (ou méchantes et stéréotypées comme la marâtre et sa fille) et subissent leur destinée chez Perrault, mais sont source de l'action chez Mlle Lhéritier, le prince attendant que les fées décident du sort de Blanche. Il assiste donc à son destin, atone et obéissant, ne réapparaissant qu'au dénouement pour épouser la jeune fille adoubée par des femmes. La parité du titre *Vert et Bleu* de Mlle de La Force renvoyant au couple héroïque cache en réalité une disproportion de traitement entre les deux protagonistes : les qualités physiques et morales de la princesse sont dépeintes en longueur dès l'ouverture du récit quand celles du prince sont plus brièvement rapportées. Ce sont les velléités maritales de la princesse qui sont suivies comme ses occupations et ses épreuves, le prince restant spectateur des événements. Loin de montrer le parcours conjugué de deux personnages équivalents, le conte favorise l'héroïne, le prince n'étant que le faire-valoir nécessaire à la résolution de la prophétie (la nécessaire accordance avec son opposé devant assurer le bonheur de la princesse).

L'univers des contes est donc majoritairement féminin. Même si les héros y combattent encore des chevaliers et des monstres, les occupations des personnages se rapportent davantage à la galanterie et aux relations mondaines. La classification sexuelle se vérifie à nouveau, les conteurs privilégiant les quêtes belliqueuses et les conteuses les intrigues plus sentimentales. L'influence romanesque et précieuse à l'œuvre dans ces récits impose la thématique amoureuse et ses ressorts narratifs (coup de foudre, errements sentimentaux, mariage final)[1779]. La suprématie féminine nécessite une adaptation des épreuves traditionnelles qui renvoient à des activités appropriées telles que le filage ou les préparations culinaires[1780]. Cependant, les femmes endossent facilement les rôles masculins et les supplantent ouvertement dans de nombreux

---

[1778] Voir à ce sujet Anne Defrance, « Ecriture féminine et dénégation de l'autorité : les contes de fées de Madame d'Aulnoy et leurs récits-cadres », *Auteur, autorité sous l'Ancien Régime*, Revue des Sciences Humaines, Lille III, n° 238, avril-juin 1995, p. 114.

[1779] Pour une étude approfondie des *topoï* romanesques chez Mme d'Aulnoy, voir Nadine Jasmin, *op. cit.* ; cette analyse peut facilement s'étendre à l'ensemble du corpus féminin et même chez quelques conteurs. Notre propos n'est pas de refaire un travail déjà pertinent et convaincant que nous considérons comme acquis ; il est ici un point d'appui et un pivot pour nos conclusions ultérieures.

[1780] Les héroïnes sont souvent enfermées dans des tours pour ne pas faire ombrage à leurs adversaires, mais doivent également trier des plumes de toutes les couleurs (BGF 1, p. 169), filer des pelotes indémêlables pour Gracieuse (BGF 1, p. 167) et Laideronnette, (BGF 1, p. 594) ou réaliser des bouquets de fleurs rares (BGF 1, p. 670) et des pâtés de mouches (BGF 1, p. 666). Gracieuse qui subit toutes ces épreuves se voit aussi offrir une boîte qu'elle ne doit pas ouvrir pour éprouver sa curiosité : la référence antique à Pandore permet d'utiliser la traditionnelle critique misogyne et de caractériser l'épreuve comme purement féminine.

domaines. Dégradés, relégués, parfois oubliés, les hommes sont émasculés par des femmes fortes omnipotentes et tyranniques. Le conte mondain bouleverse le schéma actanciel traditionnel et propose, outre les marâtres agressives qui gouvernent leur époux, des héroïnes qui tiennent les rênes de leur destin. Les pères, comme les maris, sont souvent impuissants à défendre leurs enfants face aux attaques de belles-mères tentaculaires[1781]. Les femmes interagissent alors entre elles dans une sphère essentiellement féminine, maîtresses des destinées des personnages, dominant l'enjeu narratif du conte. Fées[1782], épouses ou rivales mettent ainsi en place des stratégies quasi guerrières pour éliminer les obstacles et conquérir leur proie. Dans *Le Parfait Amour* de Mme de Murat, la fée Danamo cherche à unir sa repoussante fille avec son neveu Parcin-Parcinet. Elle attaque son propre frère et le fait tuer pour s'emparer de son royaume et élever son fils. Elle éloigne de la cour la rivale aimée par le prince et lui ordonne d'épouser un autre prétendant. Après la fuite des amants, elle combat le prince et emprisonne le couple dans l'attente de leur union. C'est grâce à l'arrivée *in extremis* d'une fée bienveillante que les affrontements s'achèvent et que les amants se retrouvent. L'ensemble du récit a donc été guidé par les stratagèmes et les volontés de la fée auxquels tous les autres personnages ont dû se soumettre. Le dénouement en *deus ex machina* souligne la rigidité du procédé et l'emprise du monde féminin sur le déroulement diégétique. Seule une autre femme (et de façon artificielle) peut défaire la puissance féminine.

Au contraire de la plupart des contes, notamment folkloriques, où la jeune fille subit un mariage choisi par sa famille, certains récits arrogent à l'héroïne le pouvoir d'arbitrer en la matière. La Belle aux cheveux d'or et la princesse Printanière préfèrent

---

[1781] Voir notre article sur la monstruosité à l'œuvre dans les *Contes* de Perrault, où nous montrons notamment que les pères et les maris, par leur passivité, sont généralement les artisans du malheur de leur épouse ou de leurs enfants. Voir Christine Rousseau, *La littérature et ses monstres*, *op. cit*., p. 207-224.
Il est cependant à noter la perversité de certains héros, qui loin d'être les dignes (et fades) représentants de la galanterie, agressent les héroïnes. Quelques princes s'approchent dangereusement des chambres des jeunes filles, voire s'y retrouvent pendant leur déshabillage ou leur coucher (tel Alidor dans *Le Prince lutin* de Mme d'Aulnoy) ou comme Percinet assiste, caché, à la torture de Gracieuse qui est fouettée à moitié nue. Mais le plus grand crime est commis par Alidor, le héros fort laid du *Dauphin* de Mme d'Aulnoy, qui, transformé en serin, entre dans la chambre de la princesse, assiste à sa toilette et se permet de lui « becqueter […] le bout de l'oreille, et […] les mains » (BGF 1, p. 1014), avant de venir pendant son sommeil « se mettre auprès de sa charmante épouse » qu'il viole à son insu, comme le révèle la naissance d'un enfant neuf mois plus tard. Marmoisan, quant à lui, échoue et est tué avant de perpétrer son forfait. Ces « gentilshommes » sont donc déficients et s'écartent des conventions héroïques en vigueur dans les contes.

[1782] Il est important de rappeler ici la domination quantitative des femmes dans le domaine féérique : les récits sont des contes de *fées*, et non de *sorciers* ou de *magiciens*, parce qu'il n'y a quasiment que des fées qui exercent leurs pouvoirs, personnage uniquement féminin.

l'ambassadeur au roi venu demander leur main ; la princesse Printanière fait ainsi une déclaration particulièrement directe et directive au jeune homme sans rien cacher de ses intentions : « je vous épouserai […] : je sais que vous n'êtes pas prince, vous me plaisez autant que si vous l'étiez »[1783]. L'aveu spontané et presque brutal propose un contraste parodique avec la métaphore précieuse de l'incendie allumé par les yeux de la belle, bafouillée précédemment par le jeune homme. L'opposition tranchée entre les deux personnages, un héros décontenancé et les avances d'une jeune fille enfermée censée être fragile, crée un comique de caractère et de situation assez surprenant[1784]. Les prises de décision féminines sont ainsi notablement efficientes et motivent l'intrigue quand leurs homologues masculins en subissent passivement les conséquences. Les femmes semblent donc plus fortes, elles élèvent la vertu et la raison au-dessus de la sensualité, résistent au désir masculin, et diffèrent des aveux qui pourraient les fragiliser.

Comme dans les romans précieux, maîtresse du cœur de l'amant, l'héroïne éprouve la sincérité de son prétendant et répugne à un consentement trop rapide. Ainsi Gracieuse, pourtant victime de l'inimitié de Grognon et soutenue par le prince Percinet, répond à son aide pressante par : « je veux que le temps me confirme vos sentiments »[1785] et remet sans cesse la fuite possiblement salvatrice, mais déshonorante à ses yeux. De même, la princesse Trognon, devenue la bergère Brillante, repousse les sentiments de Sans-Pair, qu'elle croit un simple berger et avec qui elle veut éviter une mésalliance. La deuxième partie du récit s'attarde sur les atermoiements des deux héros qui éprouvent des sentiments réciproques mais s'en défendent. Les fausses hésitations féminines, à la fois stratégies narratives dilatoires et choix actanciels, démontrent leur pouvoir de domination sur les héros masculins, comme sur la fable.

La féminisation de certaines attitudes héroïques confine à la sensiblerie parodique et ridiculise des personnages facilement impressionnables. Vapeurs, étourdissement, pleurs, désespoir sont autant de faiblesses normalement dévolues aux femmes que subissent des héros alors peu virils. Ainsi Parcin-Parcinet s'évanouit en apprenant le départ de sa bien-aimée et la nourrice a « des peines infinies »[1786] à le faire revenir à lui ; le prince Marcassin, amoureux sans retour, tombe « dans une affreuse

[1783] BGF 1, p. 271.
[1784] On peut aussi noter la lucidité de la princesse Carpillon, enlevée par le prince Bossu, qui réplique à son ravisseur qu'elle préfère épouser son vieux père car il vivra moins longtemps que lui.
[1785] BGF 1, p. 168.
[1786] BGF 3, p. 66.

mélancolie »[1787] ; et le roi mouton, quitté par Merveilleuse, entre dans un état dépressif, dépérit, puis meurt d'amour. Les figures masculines, royales et patriarcales sont ainsi régulièrement mises à mal dans ces récits où le féminin règne. Les commentaires des personnages et des narrateurs rappellent incidemment la faiblesse des hommes. Mlle de La Force dans *Vert et Bleu* évoque les difficultés pour une fée d'accomplir le destin de la princesse qui doit trouver « un homme parfait » alors que « la nature, défaillante dès ce temps-là, ne produisait plus que difficilement, et les personnes extraordinaires étaient pour lors aussi rares qu'elles le sont à présent. »[1788] La suspicion, le mépris éprouvés par les conteuses jettent l'anathème sur le masculin au profit d'un univers féminin hégémonique.

Le rêve d'un monde féminin supérieur transparaît ainsi périodiquement à travers la présence d'amazones ou de personnages guerriers telle la princesse Aimée, élevée comme une sauvageonne par des ogres. L'adaptabilité des héroïnes à tous les milieux (sociaux, spatiaux, culturels), à l'image de la princesse Printanière qui cherche (et trouve) de la nourriture sur une île déserte alors que son amant se complaît dans ses lamentations, élève ces femmes au rang des héros épiques, capables de braver tous les dangers et par comparaison rabaisse leurs homologues masculins.

Cette tendance à la surévaluation féminine et à la dégradation masculine amène certaines conteuses et notamment Mme d'Aulnoy à proposer des récits égocentrés sur leurs héroïnes dans un monde unisexe, débarrassé des hommes. Le rêve d'un monde purement féminin point dès son premier conte, *L'Ile de la félicité*, où le héros vient troubler la quiétude de la princesse qui « n'avait jamais vu d'hommes »[1789] et qui, après son aventure avec le prince, « ordonna que l'on fermât pour jamais les portes de son palais »[1790]. De même, dans *L'Oranger et l'abeille*, les protagonistes arrivent dans le royaume de Linda qui craignant « de n'être pas toujours aimée de celui qu'elle choisirait pour époux […] n'y recevait que des dames et des vieillards, plus philosophes que galants »[1791]. L'expérience malheureuse des héroïnes confirme leur premier choix de rester dans l'indifférence de l'amour et des hommes qui les déçoivent.

Amazones, guerrières, insensibles, les contes mettent en scène des héroïnes apparemment indépendantes et puissantes. Cependant, cette utopie narrative et

[1787] BGF 1, p. 976.
[1788] BGF 2, p. 373.
[1789] BGF 1, p. 139.
[1790] BGF 1, p. 145.
[1791] BGF 1, p. 358.

merveilleuse est inscrite et circonscrite à l'espace de la fable : les héroïnes sont toujours rattrapées par les contingences. Même encloses dans un lieu asexué, les inaccessibles sont soumises par les tourments de l'amour comme toutes les autres héroïnes qui sont invariablement mariées au dénouement. L'émancipation est alors factice et éphémère comme le soulignent souvent les morales amères de Mme de Murat qui évoquent les désillusions du mariage. L'issue du récit présente donc un retour à l'ordre et aux valeurs traditionnelles grâce à l'institution du mariage qui rétablit les rôles conventionnels de chacun et, après les avoir libérées temporairement, enferment à nouveau les femmes dans un statut restrictif. Partant, le constat d'échec posé par les conteuses vaut autant pour leur propre condition auctoriale : la liberté narrative est elle-même limitée par les bornes du conte et la fin du récit signe l'arrêt du discours affranchi. Cette extinction frustrante de la voie/voix diégétique peut expliquer la propension logorrhéique des contes féminins : tant que le récit existe, les conteuses comme les héroïnes sont libres et puissantes, le silence conduisant inéluctablement à la mort symbolique des femmes.

2.3.2.2. Clair-obscur féerique

Personnage merveilleux par excellence, la fée est une figure pour le moins ambiguë[1792]. Issue de la tradition antique et médiévale, elle arbore en cette fin de XVIIe siècle de nouvelles caractéristiques thaumaturgiques plus mondaines et sophistiquées. A l'image du genre auquel elles donnent leur nom, les fées sont *dépoussiérées* et réinvesties par des contemporains volontiers anthropomorphes. L'hégémonie d'un personnage générique définitoire et plénipotentiaire en fait des rivales de choix face à l'uniformisation lisse des protagonistes et notamment des héroïnes bienséantes. Leur inscription manichéenne particulièrement arrêtée en fait une figure hyperbolique par nature : traditionnellement bonnes ou mauvaises, les fées se partagent le soutien des protagonistes dans un combat souvent radical. Leur présence générique contradictoire est ainsi nécessaire pour l'épiphanie ultime du héros.

Au fil des textes, elles remplacent et supplantent dieux et déesses antiques, proposant une alternative moderne à la suprématie mythologique traditionnelle.

[1792] Voir à ce sujet les problèmes de catégorisation (positif *vs* négatif) présentés par Noémie Courtès, dans *L'écriture de l'enchantement : magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 377 sqq.

Victimes cependant de leur succès, les fées sont anéanties par ceux-là mêmes qui les ont adulées aux origines du mouvement.

Lors de la scène initiale et initiatrice, qualités physiques et morales sont les principales attributions octroyées au futur protagoniste, mais aussi dons en nature attestant de l'immense richesse pécuniaire des marraines au train de vie et aux *habitus* bien aristocratiques[1793], signes d'une caractérisation signifiante d'appartenance à l'élite héroïque. L'omniprésence des fées et leur immense pouvoir performatif en font des éléments essentiels à la narration, auxquels les autres personnages, ou le conteur lui-même lorsqu'il est contraint par des situations insolubles, ont souvent recours pour faire progresser l'intrigue.

La confiance, ou peut-être précisément la méfiance des humains envers les fées, est très généreusement récompensée. Si les hommes craintifs et respectueux les honorent convenablement, le retour compensatoire est positivement disproportionné. Gloire, richesse, bonheur, prospérité sont les moindres des largesses offertes. Cependant, si les fées donnent beaucoup, elles s'assurent toujours du mérite des personnages gratifiés. L'honnêteté, la générosité, et par-dessus tout le désintéressement, sont les principales qualités reconnues et couronnées. Les fées de *La Bonne Petite Souris*, *La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri*, *Les Enchantements de l'éloquence*, *La Reine des fées* et *Les Fées*, usent ainsi d'un stratagème de dissimulation, se présentant tantôt sous l'apparence d'un animal ou d'une femme du peuple pour éprouver la sincérité des personnages. Une fois le mérite expertisé et avéré, le don est aussitôt accordé, sans que l'élu ne soit toujours bien conscient du présent qui lui est octroyé, ni de l'origine de sa félicité. La fée de *La Bonne Petite Souris* énonce par ailleurs un véritable programme moral à la reine bénéficiaire et lui révèle qu'à cause de leur richesse et de leur pouvoir « on ne [les] aime que par intérêt »[1794], les obligeant à éprouver par la ruse la valeur des individus. Si, par ailleurs, le protagoniste choisit judicieusement la vertu, la sagesse, l'élévation spirituelle, il est assuré d'obtenir davantage.

L'appui des fées peut également être sollicité par des protagonistes défaillants, incapables de dépasser humainement leurs difficultés. C'est donc tout naturellement que

[1793] Dans *La Biche au bois*, les présents apportés par les fées pour la naissance de la princesse forment un véritable trousseau (berceau, toiles diverses) et la scène s'apparente davantage à une réunion familiale qu'à une cérémonie magique : les fées prenant l'enfant sur leurs genoux, la langeant et la faisant téter.
[1794] BGF 1, p. 370.

les personnages se tournent vers leurs marraines divines, dont l'intercession doit nécessairement apporter réponse, résultat et félicité. Le prince des *Enchantements de l'éloquence*, issu d'une lignée magique, appelle à l'aide Dulcicula, pour guérir celle qu'il a blessée à la chasse (et dont il est tombé amoureux), puis c'est le mérite et la grâce de Blanche qui agiront seuls sur les donations de la seconde marraine. Toute l'intrigue repose ainsi sur l'interventionnisme des fées qui confirment ou transposent le destin des jeunes filles, le prince restant à l'écart, informé régulièrement du déroulement des événements, initiateur du processus, mais sans pouvoir y prendre une part active.

La médiation féerique apporte concours et soutien sur l'interpellation des protagonistes ou selon la nature même des fées qui sont l'adjuvant traditionnel des contes. Leur intrusion dans la fable n'est pas nécessairement justifiée, mais toujours motivée par les impératifs narratifs.

Les fées assistent donc les actants tout au long de leur parcours héroïque, mais peuvent également retarder leur succès afin de ménager l'intérêt du récit. Les personnages expérimentent alors la douleur, la frustration et élaborent des stratégies qui participent de la construction narrative et actancielle. Plus il y a de péripéties, d'obstacles au triomphe héroïque, plus le conte se développe et s'enrichit. La contrainte et l'empêchement motivent et justifient la création littéraire qui peut alors se complaire dans l'énonciation de sa propre réalité. Les protagonistes s'épanchent et leurs lamentations élaborent un art du discours pathétique, comme leurs atermoiements et les péripéties qui en émanent développent la fable. Les amants du *Parfait Amour* échafaudent ainsi des subterfuges pour se rencontrer et échapper à la sujétion de la fée Danamo. Son projet de double mariage contrecarre leurs propres velléités et les différentes épreuves imposées aux héros leur procurent l'occasion de se plaindre et d'évoquer leurs souffrances sentimentales à de nombreuses reprises. C'est lors de l'annonce du mariage qu'Irolite révèle son amour et procure à Parcin-Parcinet le courage de s'opposer à ce dessein. Le discours plaintif permet l'épiphanie amoureuse et amorce la quête du bonheur. La fée est donc le personnage performatif par excellence, grâce à qui tous les autres prospèrent ou échouent.

Les fées sont la figure magique dominante des contes. Peu de sorciers ou de magiciens, les femmes s'imposent en effet sur la scène féerique du côté des héroïnes comme du côté du merveilleux. Nadine Jasmin évoque ainsi un « partage sexuel du

pouvoir »[1795], une hégémonie plénipotentiaire féminine, une disproportion quantitative et qualitative des fées par rapport aux sorciers, qui par ailleurs doivent s'allier pour résister à leurs maléfices[1796]. Femme forte et autoritaire, la fée se substitue souvent à un pouvoir royal inefficient et marginalisé. C'est d'ailleurs généralement sur l'appel inquiet de rois et de reines que les fées interviennent auprès de leur progéniture et l'on a vu les obligations rendues par ces derniers pour obtenir leurs faveurs car les rancunes étaient tenaces. La critique féministe a voulu y voir une volonté de revendication des conteuses dans un espace libertaire, un creuset d'idées subversives et d'émancipation contre la domination masculine. Cependant, le pouvoir des fées est circonscrit à l'espace restreint du conte et au célibat de l'héroïne. Le dénouement offre en effet toujours une résolution conforme aux convenances, un mariage statutaire *ad hoc*, qui restaure les rôles consacrés de chacun. Si les fées sont toutes-puissantes dans le cadre merveilleux, elles échouent dans la transposition pragmatique.

Protagonistes cautionnaires du merveilleux, les fées affichent malgré tout des caractères bien prosaïques, Mary-Elizabeth Storer allant jusqu'à leur attribuer le qualificatif de « campagnardes »[1797]. Mesquine ou jalouse, la fée accuse de nombreux défauts humains et aux prises avec l'amour, elle succombe, cherchant vengeance et réparation. Figure mondaine triomphante, la fée est cependant victime de ses tourments au même titre que les délicates héroïnes traditionnelles. Si les fées du corpus classique cèdent parfois à l'image folklorique, elles pratiquent souvent une galanterie outrée. Comme les autres héros des contes, les fées s'adonnent à des occupations mondaines, aux jeux de salons, sont coquettes et frivoles et disposent de compagnies courtisanes. Les palais de Formidable et Lumineuse dans *L'Heureuse Peine*, de la reine Plaisir dans *L'Ile de la magnificence* ou de Turbodine dans *Le Turbot* de Mme de Murat sont ainsi l'objet de longues, voire très longues (sur plusieurs pages) descriptions qui affichent, étalent et exhibent la richesse et la somptuosité des lieux et des compagnies féeriques. Sur les quarante-six pages du conte *Le Turbot*, six concernent l'hypotypose progressive du palais de la fée et les occupations qui y sont rattachées. Treize pour cent du texte sont donc consacrés à un « un palais dont la structure était sans pareille »[1798], « des appartements infinis »[1799], « des allées bordées de fontaines de cristal, d'émaux et de

[1795] Nadine Jasmin, *op. cit*. p. 380.
[1796] Mme d'Aulnoy, *L'Oiseau bleu*.
[1797] Mary-Elisabeth Storer, *op. cit.*, p. 102.
[1798] BGF 3, p. 312.
[1799] BGF 3, p. 313.

porcelaine »[1800] dans lesquels se trouvent « un grand nombre de dames belles et magnifiques »[1801] qui jouent ou qui soupent, dansent ou écoutent des concerts. Transposés dans l'univers des fées, le palais et les activités relèvent du même principe hyperbolique des divertissements mondains. Bien que sous la forme d'un batracien, la fée Grenouille conserve des habitudes raffinées et met une année à préparer son équipage pour aller voir l'époux de la reine qu'elle protège, « car elle était trop fière pour vouloir paraître dans une grande Cour comme une méchante grenouillette de marécage. »[1802] La description de ses atours et de son cortège est alors l'occasion pour Mme d'Aulnoy de proposer une variation pittoresque et animalière de la magnificence de l'équipage mondain.

Résidentes d'espaces fastueux identiques, les fées éprouvent des sentiments analogues aux héros humains. Amplifiés par leurs pouvoirs, les états d'âme des fées suscitent des répercussions bien plus dangereuses pour les autres personnages. La jalousie est souvent le mobile de la vengeance et des exactions féeriques. Vexées de n'être pas invitées lors des baptêmes royaux, elles poursuivent de leur inimitié les descendants de parents négligents, telle la fée de la Fontaine que ses sœurs tentent de modérer en la flattant ; envieuses de la beauté de simples mortelles, elles les font enlever, telle Plus Belle que Fée, pour les posséder dans leur cour. Amoureuse sans retour, Formidable se venge sur la fille du roi dans *L'Heureuse Peine* de Mme de Murat et lui prédit une vie de malheurs. Désobéie par Persinette qu'elle avait enlevée à la naissance, la fée l'abandonne dans un désert, loin de son amant. Le dépit et la rancune[1803] motivent donc souvent les représailles de personnages dont la colère s'enflamme facilement comme la reine qui menace sa propre fille qui a été trop dispendieuse avec le fard de jeunesse.

Personnage relevant du folklore merveilleux, la fée s'ancre ici dans l'actuel en adoptant des goûts, des désirs et un mode de vie galants. L'omniprésence et la mondanité des fées concurrencent, éclipsent, voire détrônent les figures héroïques. En réinvestissant la thématique précieuse de l'amour et de ses affres, les fées subrogent les héroïnes traditionnelles et s'affichent au premier plan actanciel et narratif. Ainsi Ragotte, rejetée par le roi, qu'elle tente vainement de séduire par une déclaration

[1800] BGF 3, p. 314.
[1801] BGF 3, p. 314.
[1802] BGF 1, p. 672.
[1803] Rancune est d'ailleurs le nom de deux fées dans *La Tyrannie des fées détruite* de Mme d'Auneuil et *Le Roi porc* de Mme de Murat.

enflammée puis de contraindre par la menace, le transforme en mouton pour le punir de son mépris[1804].

Au fur et à mesure du succès littéraire des contes, la fée gagne en fonctions et spécificités, rénovant le schéma classique. Les derniers contes de Mme d'Auneuil érigent ce personnage, par convention secondaire, en figure de proue et lui offrent l'avant-scène des récits. Le paradigme féerique subit ainsi une double évolution, qualitative et quantitative, parallèle à la progression générique. Les premières attributions des rares fées les cantonnent à distribuer des qualités aux héros et à les guider dans leur parcours initiatique. Silhouettes transparentes et utilitaires, elles remplissent alors une fonction adjuvante et magique. Par la suite, plus on leur fait honneur et les révère, plus leur image positive participe à l'euphorie générale de la fable et du fabuleux. Dans *Le palais de la magnificence* du chevalier de Mailly, les fées sont les seuls personnages mis en scène, puisque le conte présente une sorte de récit unique de dénouement, à savoir le mariage d'un prince auquel sont conviées des fées du monde entier, dont on rapporte l'arrivée magnifique. Le récit exclusivement laudatif est un faire-valoir rhétorique à la gloire des personnages.

Cependant plus les récits les mettent en scène, plus leur présence et leurs propriétés se dégradent et les expressions péjoratives se multiplient. De la simple sorcière conventionnelle nécessaire à l'accomplissement de la destinée héroïque, les fées deviennent de véritables harpies, intrigantes pour leur propre compte, et occupent une large place diégétique. Les Fanfreluche, Carabosse et autres Ragotte[1805] sont dans un premier temps le passage obligé du conte merveilleux, une épreuve narrative qui permet au héros d'en ressortir grandi et confirmé dans son statut. Les Bénigne, Gentille et Protectrice[1806] forment le paradigme positif, adjuvant nécessaire des protagonistes et facilitateur de leur destin. Progressivement, des indices équivoques et inquiétants apparaissent. Certaines actions punitives ne sont plus justifiées et relèvent de la simple méchanceté gratuite. Ainsi, à Alidor qui demande ce qu'il a pu faire pour entraîner le courroux de Grognette, la fée répond : « Je n'en sais rien moi-même, […] mais je te traiterai comme si je le savais. »[1807] Le héros attribue ensuite tous ses ennuis à la fée qui

[1804] Mme d'Aulnoy, *Le Mouton*.
[1805] Respectivement fées malfaisantes des contes de Mme d'Aulnoy : *Babiole*, *La Princesse Printanière* et *Le Mouton*.
[1806] Respectivement fées bienfaisantes des contes de Mme d'Aulnoy : *Le Rameau d'or*, *Le Prince Lutin*, et *Serpentin vert*.
[1807] BGF 1, p. 1017.

s'attaque également à son amante. La malveillance de Grognette devient un stratagème narratif qui apporte rebondissements et discours plaintifs supplémentaires de la part des héros. C'est également la malice d'une fée « qui avait apparemment trop bu au festin d'où elle sortait »[1808] qui doue un jeune prince appelé à naître à devenir un cochon. Mme de Murat discrédite ici avec fantaisie le personnage tout-puissant et apporte une touche d'humour à son récit. Le don initial de la fée détermine alors l'ensemble du texte et la quête du héros qui cherche à devenir pleinement humain. L'intervention féerique dépend donc de motivations affectives, souvent versatiles et capricieuses et qui restent parfois obscures. Les fées éprouvent des sentiments bien humains et subissent les mêmes affres émotionnelles.

Première victime du succès de ces « ramas de contes de fées qui […] assassinent depuis un an ou deux »[1809], les fées subissent le déchaînement singulier des auteurs sur le personnage qu'ils se sont évertués à faire émerger et ennoblir. La catagenèse subie par l'ensemble de la catégorie du personnel magique ne permet quasiment plus, à la fin du XVIIe siècle, de différencier les fées adversatives par convention ou dessein. A l'origine, l'hostilité du personnage est un stratagème narratif facilitant l'épiphanie héroïque par un jeu d'oppositions de principe, aisément vaincues. Mais au déclin du premier mouvement littéraire, la volonté de punir puis la noirceur intrinsèque en font des personnages néfastes, à la nocivité gratuite et à l'agressivité incessante. Toute-puissance, abus de pouvoir, aigreur définissent à présent l'essence de personnages devenus des monstres déviants. La titrologie, comme le lexique définitionnel ou qualifiant mettent en avant l'aspect excessif de la nuisibilité féerique. Le recueil *La Tyrannie des fées détruite* de Mme d'Auneuil exhibe cette nouvelle posture et présente des héros victimes d'une « maudite engeance » qui « s'était rendue redoutable par les maux qu'elles faisaient souffrir à ceux qui osaient leur désobéir. »[1810] Le vocabulaire fortement dépréciatif, comme les supplices infligés aux héros, marquent la réprobation et la condamnation jetées sur ces personnages. « fureur », « impérieuses », « cruelles », « rage », « barbare »[1811] sont les désignateurs utilisés aux première pages de ce texte pour les décrire. Si la présentation reste globalement négative, le palais et certaines manières des fées conservent quelques raffinements des premiers contes. La jeune

[1808] BGF 3, p. 201.
[1809] Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, p. 69.
[1810] BGF 2, p. 511.
[1811] BGF 2, p. 511-512.

Philonice, enlevée pour sa beauté, fait « le délice de toutes les fées » du royaume qui « l'accablaient de caresses et de présents »[1812]. L'autoritarisme et l'égocentrisme des fées sont ici exacerbés et les représailles sont régulièrement détaillées afin d'en tirer un portrait plus sombre. La princesse est ainsi édifiée par les personnages qu'elle croise qui lui rapportent le châtiment qu'ils ont subi pour s'être moqué ou opposé aux fées. Comme dans les autres récits, c'est finalement le non-respect de leur autorité et de leurs caprices qui nuit aux héros. Le déclin de la figure féerique va de pair avec le crépuscule d'un genre qui s'essouffle et qui cherche de nouvelles inspirations, notamment orientales.

En autorisant la réussite héroïque, grâce un interventionnisme parfois extravagant et théâtral, les fées s'arrogent un pouvoir déterminant dans l'accomplissement narratif. Figure performative par excellence, les fées ont pouvoir de vie et de mort sur tous les personnages et sont les facilitateurs des destinées. Omniscientes, omnipotentes, les fées font et défont les intrigues. Parques modernes, leur prescience les affilie aux Sirènes de L'*Odyssée* et les inscrit dans la tradition folklorique des sorcières et magiciennes du Moyen Age. Ambivalentes, elles dispensent gratifications et mauvais sorts selon leur gré. Ce sont elles qui attribuent les rôles, arbitrent bons et méchants, ouvrent et ferment les récits, introduisent le merveilleux et régissent le déroulement de la narration. Incarnation suréminente du manichéisme, elles apparaissent à l'orée du genre comme les garantes d'une morale traditionnelle vertueuse, avant de sombrer dans les turpitudes infernales, rejetées et discréditées par celles-là mêmes qui les avaient initialement portées aux nues.

Les fées accompagnent ainsi la re-création du genre : de l'apogée jusqu'au déclin de la première vogue, la courbe de présence féerique est proportionnelle à la production des contes. L'augmentation présentielle et symbolique est en effet progressive et fonction du succès des textes. La montée en puissance du genre voit s'épanouir dans le personnage féerique une omniprésence, une omnipotence et une hégémonie, mais déjà aussi les premiers signes d'une faiblesse poétique : associées à la coquetterie, à une mondanité plus superficielle, les fées incarnent des défauts très *humains*, mesquinerie, jalousie, prétention… La saturation lexicale et poétique qui s'affiche au plus fort des parutions exacerbe les particularités du personnage qui, décrié et désacralisé, est alors détruit par ses auteurs. La fée est devenue une figure

[1812] BGF 2, p. 513.

monstrueuse, et les contes de Mme d'Auneuil marquent la fin d'un personnage-type, d'une mode, d'un genre qu'il devient une nécessité de *tuer* pour mieux renouveler[1813]. Leur définition, leur présentation et leur pouvoir sont ainsi uniquement modalisés par l'hyperbole qui en font un personnage de premier plan, parfois à égalité avec les héros traditionnels.

Autres concurrents du héros, les personnages négatifs de tous genres, opposants conventionnels à la félicité des protagonistes, par leurs spécifications souvent disproportionnées, laissent une trace mémorielle bien plus prégnante.

2.3.2.3. Galerie de grotesques

Loin de n'offrir que des personnages beaux, bons et vertueux, les contes mettent en scène des opposants négatifs, laids et agressifs qui sont nécessaires à l'antagonisme primordial sur lequel se fonde principalement le genre. Présentant des séries exotiques de nains, d'ogres, de géants, d'êtres difformes, les textes s'attachent à les décrire avec une précision qui semble suggérer une délectation du laid. Hyper ou dystrophies physiques et monstruosités morales mises en avant, les personnages négatifs rivalisent d'omniprésence narrative avec les héros avec lesquels ils se confondent parfois.

Bien que les auteurs aient fait le choix d'une célébration de la beauté avec un goût prononcé pour la magnificence démonstrative, la laideur[1814] n'est pas totalement absente des récits féeriques. Comme le beau et le bon, le laid et le malfaisant s'attirent nécessairement dans les contes qui posent la dichotomie des personnages selon une adéquation parfaite entre l'apparence et l'essence. Comme l'indique Nadine Jasmin à propos du motif de la métamorphose, l'esthétique du laid impose un « surmarquage

---

[1813] Mme Durand annonce déjà le déclin des fées dans son récit des origines (type fictionnel que l'on pratique quand on a épuisé tous les ressorts du genre que l'on cherche à réinventer) : « Vous aurez une fille de moi, dont la destinée sera belle et brillante, et les connaissances si étendues qu'on la nommera fée, nom qui sera honoré pendant plusieurs siècles, et qui ne tombera dans quelque sorte d'avilissement que parce que tout a une période, après quoi vient la décadence ; les plus puissants empires éprouveront le même sort ; mais il viendra un jour que des femmes illustres célébreront les fées, et renouvelleront leurs faits avec beaucoup d'esprit et d'art ; on regardera d'abord ces ouvrages comme les effets d'une imagination vive et féconde, ce sera alors qu'une simple mortelle apprendra par le dieu du Parnasse, la véritable origine de ce qu'on voudra faire passer pour des fables ; je ne puis vous celer que de vos descendantes, les unes auront de suprêmes vertus, les autres de grands vices, mais toutes une puissance ou merveilleuse ou redoutable ; pour vous, charmante Ogilire, vous serez la première des sibylles, connue dans tout le vaste univers sous ce nom fameux, et vous participerez à l'immortalité. » BGF 2, p. 468.

[1814] Sur le concept de laideur, voir Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Muller (trad.), Belval, Circé, 2004 ; Muriel Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, Champ Vallon, 1994 ; Raymond Polin, *Du laid, du mal, du faux*, Paris, PUF, 1948 ; *Le beau et le laid au Moyen Age*, Sénéfiance n°43, Publication de l'Université de Provence, 2000.

manichéen généralisé » et une « justice distributive strictement organisée »[1815] qui partage les catégories actancielles. Nécessité relative, le laid permet au beau d'exister. Dès Aristote[1816], l'*aiskhros* s'oppose au *kalon*, puisqu'il est le comique sans douleur, l'en-deçà de la noble tragédie. Ces notions demeurent antithétiques durant le Moyen Age, jusqu'à l'époque classique où le laid n'a d'existence que par opposition au beau, en ce qu'il est une rupture de l'harmonie divine du corps et de l'esprit sans défaut de l'homme fait à l'image de Dieu. Le laid n'est cependant pas qu'un repoussoir pour des auteurs comme Perrault et Mme d'Aulnoy en particulier, mais bien au contraire un moyen de créer un plaisir esthétique à partir d'objets hideux. Le plaisir de l'effroi est d'autant plus attrayant que le lecteur anticipe la finalité heureuse du récit. L'hypotypose tératologique est alors un objet esthétique admirable par son décalage dans le paradigme dominant. Les textes mettent en scène un assortiment de personnages menaçants, naturellement inhérents au genre. Marâtres, sorcières, ogres, gnomes et monstres divers peuplent inévitablement les contes merveilleux. Ces êtres repoussants sont les opposants privilégiés du héros qui lui servent de faire-valoir réflexifs et antinomiques. Si la laideur est caractéristique des concurrents de l'acteur principal, elle n'est pas exclusive à la fonction et certains protagonistes souffrent également de difformités. Néanmoins, le dénouement nécessairement heureux permet une métamorphose rédemptrice et réparatrice accordant *in extremis* la beauté conforme à la norme héroïque[1817]. Le laid apporte au récit merveilleux une dimension poétique et ornementale supplémentaire. La stylistique du monstrueux (physique ou psychologique) participe donc d'un plaisir de l'effroi[1818], mais aussi d'un agrément esthétique du pittoresque.

La galerie des personnages négatifs offre une palette variée de types classiques. Depuis les plus vraisemblables, loups ou humains estropiés ou haineux aux plus fabuleux, ogres, satyres, dragons et monstres hybrides en tous genres. Pour beaucoup de ces personnages malplaisants, une dénomination générique suffit à remplir la fonction référentielle. La classification largement diffusée de ces personnages est un élément

---

[1815] Nadine Jasmin, *op. cit.*, p. 63.

[1816] Pour Aristote, « le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur », *op. cit.*, p. 49.

[1817] Ainsi les héros du *Rameau d'or* sortent de leur chrysalide avec force détails imagés et grotesques mimant les craquements des os prenant forme harmonieuse, Trognon devient Brillante et Torticolis Sans-Pair. Une fois métamorphosés, les personnages peuvent enfin investir une narration galante, comme si le conte ne pouvait avoir lieu avec des protagonistes d'une pareille laideur.

[1818] Fonction conative du récit qui vise à impressionner le lecteur par la description de personnages hideux et effrayants.

nécessaire et suffisant à la reconnaissance immédiate du lecteur qui associe le concept archaïque hérité de la tradition folklorique à ses propres représentations culturelles. Les descriptions du personnel hostile ou maléfique ne semblent donc pas nécessaires. Ainsi, dans *La Princesse Léonice*, Mme d'Auneuil indique à la première apparition que le dragon geôlier possède « trois langues de feu »[1819], à la deuxième mention qu'il est « effroyable »[1820], puis il est simplement nommé le « dragon » tout au long de ses huit nouvelles occurrences. Point n'est besoin de longs développements pour que le lecteur reconnaisse en ce monstre celui terrassé par Saint Michel ou Saint Georges. Le détail des trois langues peut également faire écho aux trois têtes de Cerbère, mêlant ainsi cultures antique et biblique. Dans *La Princesse couronnée par les fées* du Chevalier de Mailly, le peuple des ogres, ennemis des fées, demande asile à une princesse. Le seul adjectif qui caractérise cette catégorie est encore « effroyable »[1821] utilisé une seule fois sur les quatre récurrences du mot « ogre ». Dans les textes de Perrault, quasiment aucune esquisse physique des monstres (aucune précision pour les ogres de *La Belle au bois dormant*, celui du *Chat botté* ou du *Petit Poucet*), seule une insistance parfois sur leur brusquerie ou leur bêtise[1822], mais l'emploi de termes neutres ou génériques ne permet pas d'en brosser un portrait distinctif. Seul le loup est caractérisé par la grandeur de ses membres à travers les exclamations de la fillette.

Quand ils ne sont que des figures secondaires ou collectives, ces monstres sont évoqués par référence au type qu'ils incarnent. Ces mentions restreintes renvoient à l'imaginaire collectif du malfaisant et du mystérieux, dans lequel les lecteurs puisent et projettent leurs propres visions d'horreur et de vilenie.

Cependant, quelques personnages bénéficient d'un traitement enrichi qui esquisse une image plus expressive et colorée du monstrueux. Des détails systématiques et piquants particularisent ces archétypes figés et leur donne un corps remarquable. Le dragon de *L'Ile de la magnificence* fait ainsi l'objet d'un exposé notablement chiffré :

> « Il était d'une grandeur énorme ; son corps était couvert d'écailles noires, semées de tâches rouges ; il avait *six* horribles griffes ; *trois* langues, ou plutôt *trois* dards

[1819] BGF 2, p. 586.
[1820] BGF 2, p. 587.
[1821] BGF 4, p. 586.
[1822] Ainsi les ogres sont trompés ou tournés en ridicule par des serviteurs, des enfants ou même un chat et le grand méchant loup devient « compère le loup » (BGF 4, p. 200) lors de sa rencontre avec le Petit Chaperon rouge. Ces figures sont de la sorte si bien entrées dans l'imaginaire collectif et leur présence si familière qu'elles ne nécessitent pas d'*ecphrasis* ou de glose et permettent, par leur proximité, un jeu sur leurs signes emblématiques.

sortaient de son affreuse gueule, armée de *quatre* rangs de dents ; il avait *quatre* cornes de taureau, et *deux* grandes ailes noires souillées de sang. »[1823]

L'énumération des détails physiques souligne la férocité d'un monstre s'apparentant aux légendaires Scylla, Hydre de Lerne ou à toute Chimère antique. La référence mythologique sous-jacente ajoute à l'expressivité du féroce et la numération matérialise l'imagination du lecteur.

Les acteurs patibulaires à qui les contes procurent une plus large exposition possèdent une onomastique imagée aux consonances évocatrices et agressives. La dénomination singularisante et symbolique offre un programme de lecture immédiat fortement stéréotypé. Outre les noms totalement transparents tels que Violente[1824], Feintise[1825] ou La Rancune[1826], beaucoup de patronymes[1827] évoquent plus ou moins ouvertement les caractéristiques acrimonieuses ou disgracieuses des personnages, à l'image de Truitonne[1828], Brutalis[1829] ou Mordicante[1830], jusqu'aux sonorités gutturales et nasillardes comme celles de Grognon[1831] ou Bizarrine[1832]. Ces désignations cataphoriques appuient l'esquisse descriptive, astreignent les protagonistes négatifs à une incarnation du mal haïssable et leur attribuent une vocation emblématique purgative. Parallèle antagoniste du héros, le méchant présente un caractère de symétrie parfaite opposée à la *kalokagathia*.

Les monstres humains, êtres hybrides ou difformes, sont les figures sur lesquelles s'attardent davantage les auteurs. Sujets de véritables hypotyposes, ils semblent remplir une fonction à la fois cathartique et exotique à la faveur d'une complaisance du laid. C'est en effet avec une délectation manifeste que Perrault procède au portrait par la négation de Riquet à la houppe devenu beau au terme du récit ; sa bien-aimée ne remarque ainsi plus :

« […] la difformité de son corps, ni la laideur de son visage, […] sa bosse ne lui sembla plus que le bon air d'un homme qui fait le gros dos ; et […] au lieu que jusqu'alors elle l'avait vu boiter effroyablement, elle ne lui trouva plus qu'un certain air penché qui la charmait ; ils disent encore que ses yeux qui étaient louches, ne lui en parurent que plus brillants, que leur dérèglement passa dans son esprit pour

[1823] BGF 3, p. 253. Nos italiques.
[1824] Mme d'Aulnoy, *La Chatte blanche*.
[1825] Mme d'Aulnoy, *La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri*.
[1826] Anonyme, *L'Apprenti magicien*.
[1827] Voir l'annexe n°12 : l'onomastique.
[1828] Mme d'Aulnoy, *L'Oiseau bleu*.
[1829] Mme Durand, *Le Prodige d'amour*.
[1830] Mme de Murat, *Jeune et Belle*.
[1831] Mme d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*.
[1832] Mme d'Auneuil, *La Princesse Patientine dans la forêt d'Erimente*.

> la marque d'un violent excès d'amour, et qu'enfin son gros nez rouge eut pour elle quelque chose de martial et d'héroïque. »[1833]

Tous ces éléments étaient tacites à l'apparition du personnage, dont la seule esquisse insistait sur une idée globale de laideur. La description grotesque et burlesque de Riquet parodie le traditionnel portait héroïque, éloge de la beauté parfaite.

Nombre de princes et princesses, héros désignés ou protagonistes secondaires, sont ainsi victimes d'infirmités de naissance ou causées par un maléfice. La narration se plaît alors à rappeler tout au long du texte ces difformités, atrophies ou impotences par des commentaires désobligeants et attentatoires. De telle manière, la malheureuse Mélisène persécutée par la Fée Lubantine est dé/re/marquée par la récurrence des vocables « laid » et « laideur » à sept reprises[1834], tout comme Azire dans *Le Parfait Amour*, Disgrâce, Douleur et Désespoir aux patronymes emblématiques dans *Le Sauvage*, Alix des *Enchantements de l'éloquence* ou bien encore l'aînée des trois filles du Comte de Solac dans *Marmoisan*.

Si la plupart des auteurs ne s'appesantissent pas outre mesure sur ces créatures hideuses et se cantonnent à des expressions topiques et limitées, il y a chez Mme d'Aulnoy, une tendance nette à la peinture minutieuse des caractères effrayants ou grotesques. Un tiers de ses contes mettent ainsi au premier plan des personnages estropiés ou tortus. A l'exemple de Grognon dont le portrait supplante en longueur et détails celui de Gracieuse et lui ravit la première place dans le récit :

> « Il y avait dans cette même Cour une vieille fille fort riche, appelée la duchesse Grognon, qui était affreuse de tout point : ses cheveux étaient d'un roux couleur de feu ; 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 : mais comme elle n'avait point de dents on ne la craignait pas. Elle était bossue devant et derrière, et boiteuse des deux côtés. »[1835]

Autant la duchesse est particularisée grâce à de nombreux éléments imagés, autant la princesse reste dans une beauté indéfinie et diaphane, plus belle que « Vénus »[1836] selon la comparaison traditionnelle.

Quand Laideronnette découvre l'apparence du Serpentin vert, la narration lui fait évoquer son portrait en pensée dans un procédé particulièrement artificiel : « Quel

---

[1833] Perrault, *Riquet à la houppe*, p. 238-239.
[1834] Mme Durand, *La Fée Lubantine*.
[1835] Mme d'Aulnoy, *Gracieuse et Percinet*, p. 151-152.
[1836] BGF 1. p. 155.

horrible monstre ! disait la princesse en elle-même, il a des ailes verdâtres, son corps est de mille couleurs, ses griffes d'ivoire, ses yeux de feu, et sa tête hérissée de longs crins. »[1837] L'insistance sur les détails particularisants permet d'imprimer dans la mémoire du lecteur la laideur du personnage qui s'oppose à la beauté ultimement recouvrée à l'issue du récit. Or, si le conte donne à voir les signes de la difformité du personnage, elle escamote ceux de sa beauté, proposant les habituels traits superlatifs de l'indéfinition héroïque et lui attribuant « une figure si charmante »[1838]. La prévalence descriptive du négatif ébranle le modèle héroïque de perfection.

De même, *Le Prince lutin*, *Le Rameau d'or*, *Babiole* ou encore *Le Prince marcassin* affichent des princes et princesses dont la laideur repoussante est développée avec force détails cocasses et piquants. Ces personnages difformes (voire animalisés) font l'objet de portraits au pittoresque comique dont l'exposé des différents aspects hideux s'oppose en tous points à ceux des héros. L'amusement auctorial se fait jour dans la truculence associée au laid, quand Mme d'Aulnoy s'attarde notamment sur les spécificités du compagnon animalier de la princesse Rosette, « son petit chien appelé Frétillon, qui était vert comme un perroquet, qui n'avait qu'une oreille, et qui dansait à ravir »[1839] ou du monstre qui veut épouser la Belle aux cheveux d'or :

> « […] un géant qui est plus haut qu'une haute tour ; il mange un homme comme un singe mange un marron ; quand il va à la campagne, il porte dans ses poches des petits canons dont il se sert au lieu de pistolets, et lorsqu'il parle bien haut, ceux qui sont près de lui deviennent sourds. »[1840]

Elle se démarque ici du style bienséant et policé généralisé chez les autres conteurs et, quand elle insiste sur les défauts d'une Truitonne ou d'un Furibond, offre au lecteur des pièces incongrues et édifiantes de portraits à charge ouvertement jubilatoires. Véritables anti-portraits héroïques, ces ecphrases confinent à la caricature et à la parodie subversive d'un auteur (et d'un genre) qui, par son succès, est maître de sa création et peut se permettre cette auto-dérision réflexive. Il y a dans l'hyperbole affreuse et grotesque une part de critique envers la grandiloquence du modèle héroïque. L'attrait, l'attractivité, voire la fascination pour la laideur pittoresque qui se dégage de ces mises scène (dé)montrent la supériorité picturale et narrative, voire axiologique du laid sur le beau qui concurrence intimement l'hégémonie héroïque positive.

[1837] BGF 1, p. 579.
[1838] BGF 1, p. 603.
[1839] BGF 1, p. 287.
[1840] BGF 1, p. 181-182.

Les personnages à l'*eidos* effrayante sont donc un passage obligé des contes, incarnant et cristallisant l'abominable, tenant le rôle nécessaire d'opposant à la réussite de la mission du héros et constituant un ornement stylistique à part entière parmi les variations pittoresques. L'ordre féerique (à l'image du divin) présente un paradigme normatif dont le beau est la valeur de référence affichée et le laid, figure du désordre, contraste par son aberrance et sa discordance. Parce qu'ils sont informes, infirmes ou indignes, ils sont détestables et avilis, car n'entrant pas dans le moule prédéfini des bons acteurs. L'équilibre canonique des caractères endogènes et exogènes héroïques trouve son versant antonymique dans ces physionomies repoussantes. Faire-valoir conventionnel du protagoniste, nécessairement perdants, les ennemis hideux (au sens propre ou figuré) n'opposent pas une résistance rédhibitoire au héros qui les vainc généralement sans trop de difficultés. L'ecphrase monstrueuse devient alors chez certains auteurs divertissement narratif et montre ludique d'un talent burlesque.

Toutefois, par leur singularisation même, les monstres concurrencent l'uniformité héroïque et rivalisent dans l'économie générale diégétique. Expressifs, colorés, truculents, ces personnages impressionnent et impriment davantage l'imaginaire par leurs rugosités disparates. La forte présence de ces marqueurs du discordant, du grotesque, du difforme met à mal de la typologie attendue des personnages par l'héroïsation de personnages négatifs et la dégradation des héros attendus.

CONCLUSION

La théâtralisation de l'ostentatoire générique imprimée en permanence à tous les traits définitoires du conte inscrit le récit et le texte dans une surenchère de la (dé)monstration. Figure égocentrée qui concentre et envahit tous les autres motifs, le héros étale ses marqueurs définitoires depuis le titre annonciateur de sa réussite jusqu'au dénouement euphorique confirmateur, en passant par une récurrence continue, inépuisable, assourdissante, de témoignages et de reflets de sa supériorité actancielle.

L'hyperbole ainsi affichée dans tous les signes et les sèmes permet la reconnaissance immédiate et incontestable des statuts et devient l'emblème définitionnel du héros. Cependant l'irruption retentissante, voire cacophonique dans l'apparente unicité et uniformité d'un milieu à l'élitisme homogène, de manifestations discordantes fissure la façade lisse donnée conventionnellement à voir. Si la finalité des contes semble rester l'obtention d'une beauté parfaite, la présence régulière de protagonistes laids et agressifs au fort pouvoir sensationnel montre que les contes ne sont pas aussi simplistes que l'on veut faire croire. L'accession à l'éponymie de figures dégradées qui supplantent la traditionnelle perfection héroïque, la prévalence de personnages *a priori* secondaires, la multiplication de ces silhouettes négatives qui grignotent l'espace diégétique, de nombreux éléments hétérogènes, incongrus, effrayants (re)définissent ainsi l'esthétique générique à traverse un prisme élargi, varié, qui atteste du principe kaléidoscopique à l'origine du conte.

L'emploi des mêmes marqueurs hyperboliques pour des figures altérées les élève au rang héroïque et leur permettent de concurrencer, voire de discréditer la domination du héros traditionnel. Malgré des effets subversifs notoires, le renversement n'est jamais totalement abouti et reste circonscrit à l'espace diégétique. Le mariage conventionnel, l'épiphanie euphorique, l'élimination des opposants rétablissent *in fine* (et *in extremis*) le schéma canonique de gloire positive. Le conte semble ainsi vouloir épuiser les multiples variations textuelles possibles et offrir un plaisir de la bigarrure ornementale hétéroclite et de la transgression mesurée.

Cependant, hors des frontières textuelles, l'image mémorielle persistante reste davantage celle de la galerie des monstres que des héros tous hyperboliquement beaux et interchangeables. Série de marâtres exécrables, pères médiocres, monstres effrayants, tortures et épreuves impossibles sont ainsi plus frappants et laissent une image

résiduelle plus forte. Dans le choc des hyperboles contrastées entre figures négatives et figures positives, la réussite n’est finalement pas la plus visiblement apparente.

CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE

L'ostentation et la profusion des espaces et des personnages décoratifs façonnés pour le plaisir esthétique créent un paradigme du beau et de l'exceptionnel qui offre un cadre privilégié aux protagonistes du conte. Sur le devant de la scène merveilleuse, le héros évolue ainsi dans un décor artificialisé, fabriqué à sa mesure dont les changements s'opèrent à vue selon les caprices d'une narration qui ne cherche pas à gommer les traits de son arbitraire, mais bien au contraire les exhibe avec outrance. Si le spectaculaire du décor est ainsi (dé)mont(r)é, il n'en demeure pas moins un élément essentiel de la progression narrative en ce qu'il désigne les lieux stratégiques et permet la transfiguration héroïque.

En permanence sur l'avant-scène du conte, le héros concentre et redéploie tous les critères de son élection dans une parade élargie qui convoque de multiples admirateurs. Changeant de costume en fonction des nécessités diégétiques, le héros se démultiplie et trouve une résonnance parfois surprenante dans des figures contrastées qui le concurrencent et tentent de le destituer.

Si des éléments disparates viennent attaquer la figure hégémonique du conte, la dégrader et tenter de rivaliser avec elle, l'altération est toujours temporaire et permet, par un ricochet exponentiel, de fortifier le rôle principal. L'hyperbole merveilleuse, en abaissant exagérément la position du héros par des artifices génériques nécessaires et transitoires, exalte et motive le statut héroïque, unificateur de l'ensemble du récit.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de ce parcours stylistique spiralaire, force est de constater que l'hyperbole modélise toutes les strates des contes de fées parus à la fin du XVIIe siècle. Du niveau le plus micro-structural jusqu'aux macrostructures poétiques, l'hyperbole définit, justifie et confirme le genre merveilleux. Profusion, foisonnement, démultiplications, redoublements, dérivations, mais aussi créations débridées sont ainsi les déclinaisons de l'hyperbole qui propagent ses moyens d'expression.

L'analyse du texte féerique met au jour une pratique scripturale minutieuse, où les mots et leur agencement exhibent le spectacle du merveilleux. Marqueurs privilégiés de l'excès, le lexique et les figures de rhétorique se (dé)multiplient pour mimer la prolifération et l'exceptionnalité des objets du conte. Saturant les récits par des procédés récurrents, la distribution lexicale dépasse les cadres insuffisants de l'existant pour exposer des créations originales et fantaisistes et s'amplifie jusqu'à submerger les contes de listes qui ne s'embarrassent même plus à travailler l'explicitation. La prolifération devient alors un but en soi et le signe d'une énonciation logorrhéique.

Le verbal est ainsi au cœur du dispositif merveilleux qui en fait son principe générateur. Le discours du narrateur, mais aussi des personnages, devient le moyen et la fin d'une production générique exponentielle qui s'affiche ostensiblement et joue de multiples formes pour (se) divertir et se développer. Mises en scène diverses, ingérence auctoriale fréquente, discordances démonstratives, le conte révèle une énonciation scalaire, paradoxale dans un genre hérité d'une tradition orale univoque. Au-delà de l'uniformité narrative et langagière manifeste, des parlers hétérogènes viennent rompre la régularité de l'expression et renouveler (voire, dans certains contes, envahir) le texte par des saillances, notamment rustiques et infantiles, qui se veulent des re/récréations ludiques et transitoires. La complexité et la disparité des prises de parole à tous les niveaux diégétiques favorisent l'amplification de la narration.

Le genre féerique s'élabore ainsi sur une structuration composite et enchevêtrée qui s'étend par ajouts successifs. La *dispositio* supplétive des contes additionne, intercale, annexe les épisodes diégétiques dans une surcharge narrative qui débordent les limites d'un genre paradoxalement bref. Les nombreux personnages qui

dé/re/doublent le protagoniste participent à la mise en œuvre d'intrigues plurielles qui trouvent leur cohérence dans la figure héroïque centrale du conte.

Marqué par une emphase systématisée qui se propage autour de lui, du décor au personnel romanesque, le héros rassemble et dirige tous les motifs diégétiques. Inscrit dans un environnement à sa mesure, distingué par des attributs outranciers, entouré de spectateurs enthousiastes, le héros domine le récit par la théâtralisation de son statut hors du commun. Les antagonismes et les rivalités qui émergent ou les transgressions qui dégradent momentanément sa représentation, contribuent à la glorification d'un idéal soumis aux bornes du texte.

Des *minores* aux auteurs les plus célébrés, le conte s'édifie ainsi dans l'excès généralisé. Si des particularités esthétiques auctoriales affleurent, l'hyperbole apparaît comme le point de convergence de ces nombreux textes. De la brièveté singulière des contes de Perrault ou de Fénelon à l'expansion romanesque de Mme de Murat ou de Mlle de La Force, l'esthétique de l'hyperbole (dé)marque tous les motifs merveilleux selon de subtiles variations. La réduction ultime des textes de Perrault, pour extraordinaire qu'elle soit dans un corpus majoritairement extensif, sans s'apparenter à un contre-point absolu, offre néanmoins une singularité manifeste. En resserrant au maximum la poétique narrative de ses récits, Perrault intègre les caractéristiques emblématiques du genre (définition superlative étendue, ingérence auctoriale, oralité feinte) dans une prosodie au rythme efficace et cadencé. L'influence prépondérante du romanesque sur le reste du corpus féminin déploie, intensifie et entremêle les procédés d'une expansivité exacerbée. Mme d'Aulnoy, auteur le plus prolixe et le plus inventif, renouvelle le genre et y imprime une empreinte pittoresque particulière. Réinvestissant les codes utilisés par la plupart des conteurs (luxe ostentatoire, hégémonie et uniformisation héroïque, démultiplication des structures), Mme d'Aulnoy les complète et les métamorphose pour proposer un style personnel plus riche et bigarré. Négligeant parfois certains raccords avec désinvolture, la conteuse s'attache à spécifier les détails d'une fantasmagorie chargée de référentialité, dans des paradigmes hétéroclites qui tendent à épuiser toutes les potentialités littéraires.

Le genre ainsi réapproprié par un milieu mondain s'énonce avec force effets spectaculaires qui fondent une nouvelle tradition du merveilleux, ancrée dans une pratique galante, où l'apparat est sublimé par un verbe prolifique. L'abondance des prolongements superfétatoires divers exhibe une esthétique du plaisir verbal et un plaisir

esthétique du verbe qui génèrent du texte dans un système additif permanent. Ne cessant de répéter ses dispositifs hyperboliques, le conte s'élabore selon une prolixité générale et générique proposant une écriture du disparate qui accumule les motifs et les dispose ou les développe de façon aléatoire. La narration joue ainsi avec ses propres codes, les détourne ou les contourne, et affiche un arbitraire capricieux. Genre hybride, kaléidoscopique et protéiforme, le conte propose une politique paradoxale de la surenchère permanente, du surnombre, de la surqualification, du grossissement, saturant le texte, et ce d'autant plus qu'il est bref, dans un processus jubilatoire. En concentrant dans un espace restreint les multiples éléments du conte, l'esthétique de l'hyperbole, si elle peut exister dans d'autres corpus et dans d'autres déclinaisons, permet spécifiquement d'accéder à la vérité du genre tel qu'il est pratiqué dans l'écriture mondaine des années 1690-1709. Si le conte peut se définir sans ces nombreux suppléments, il n'atteint, dans cette période particulière de la fin du XVIIe siècle, sa complétude et son apogée galantes qu'avec ses ornements hyperboliques.

ANNEXES

Annexe n°1 : titre, genre, moralité

Titres	Sous-titre générique : conte	Sous-titre générique : autre	Aucun sous-titre générique	Moralité
Anonyme				
Nouveau Conte de fées				
Le portrait qui parle	Conte des fées			
Le Gage touché				
L'Apprenti magicien	Conte de fée			
L'Oiseau de vérité	X			
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	Conte premier			
Mme d'Aulnoy				
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas				
L'île de la Félicité			X	
***Les Contes des Fées*, tome 1**				
Gracieuse et Percinet	X			X
La Belle aux Cheveux d'Or	X			X
L'Oiseau Bleu	X			X
Le Prince Lutin	X			X
***Les Contes des Fées*, tome 2**				
La Princesse Printanière	X			X
La Princesse Rosette	X			X
Le Rameau d'Or	X			X
L'Oranger et l'Abeille	X			X
La Bonne Petite Souris	X			X
***Les Contes des Fées*, tome 3**				
Saint-Cloud	X			
Don Gabriel Ponce de Léon		Nouvelle espagnole		
Le Mouton	X			X
Suite de *Don Gabriel*				
Finette Cendron	X			X
Suite de *Don Gabriel*				
Fortunée	X			X
Suite et fin de *Don Gabriel*				
Saint-Cloud				
***Les Contes des Fées*, tome 4**				
Babiole	X			X
Don Fernand de Tolède		Nouvelle		

		espagnole		
Le Nain Jaune	X			X
Suite de *Don Fernand*				
Serpentin Vert	X			X
Suite et fin de *Don Fernand*				
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**				
La Princesse Carpillon	X			X
La Grenouille Bienfaisante	X			X
La Biche au bois	X			X
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**				
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	X			
La Chatte Blanche	X			X
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	X			
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	X			X
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	X			
Le Pigeon et la Colombe	X			X
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	X			
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	X			X
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	X			
Le Prince Marcassin	X			X
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	X			
Le Dauphin	X			X
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	X			
Mme d'Auneuil				
La Tyrannie des fées détruite	Nouveau conte de fées			
Agatie princesse des Scythes	Nouveau conte des			

	fées			
La Princesse Léonice	Nouveau conte de fées			
Le Prince Curieux	Nouveau conte de fées			
Les Chevaliers errants			X	
Le Génie familier		Nouvelles persanes		
Nouvelles diverses du temps				
La Princesse des Prétintailles		Nouvelles diverses du temps		
L'Origine de l'Occasion				
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes		Nouvelles diverses du temps		
Les Colinettes		Nouvelles du temps		
L'Origine du lansquenet		Nouvelles du temps		
Mlle Bernard				
Ines de Cordoue				
Le Prince Rosier			X	
Riquet à la houppe			X	
Choisy				
Histoire de la princesse Aimonette			X	
Mme Durand				
La Comtesse de Mortane				
La Fée Lubantine			X	
Les Petits Soupers de l'été 1699				
L'Origine des fées			X	
Le Prodige d'amour			X	
Fenelon				
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne			X	
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante			X	
Histoire d'une jeune princesse			X	
Histoire de Florise			X	
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile			X	
Histoire de Rosimond et			X	

de Braminte				
L'anneau de Gygès				
Voyage dans l'île des plaisirs				
Voyage dans l'île inconnue				
Mlle de La Force				
Les contes des contes				
Plus Belle que Fée	X			X
Persinette	X			X
L'Enchanteur	X			X
Tourbillon	X			X
Vert et Bleu	X			X
Le Pays des délices	X			X
La Puissance d'Amour	X			X
La Bonne Femme	X			X
Mlle Lhéritier				
Œuvres meslées				
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie		Nouvelle héroïque et satirique		X
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur		Nouvelle		
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette		Nouvelle		X
La Tour ténébreuse et les jours lumineux				
Ricdin-Ricdon	X			X
La Robe de sincérité			X	X
Chevalier de Mailly				
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames				
Blanche Belle	X			
Le Roi magicien	X			
Le Prince Roger	X			
Fortunio	X			
Le Prince Guérini	X			
La Reine de l'Ile des Fleurs	X			
Le Favori des fées	X			
Le Bienfaisant ou Quiribirini	X			
La Princesse couronnée par les fées	X			
La Supercherie malheureuse	X			
L'Ile inaccessible	X			

Recueil de contes galants				
Constance sous le nom de Constantin			X	
Le Palais de la magnificence			X	
La Princesse délivrée			X	
Mme de Murat				
Contes de fées				
Le Parfait Amour	X			
Anguillette	X			
Jeune et Belle	X			
Les Nouveaux Contes des Fées				
Le Palais de la vengeance	X			X
Le Prince des feuilles	X			X
L'Heureuse Peine	X			X
Histoires sublimes et allégoriques				
Le Roi Porc		Histoire		
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette		Histoire allégorique		
Le Sauvage		Histoire		
Le Turbot		Histoire		
Voyage de campagne				
Le père et ses quatre fils			X	
Journal pour Mlle de Menou				
L'Aigle au beau bec	X			
La Fée Princesse	X			
Peine Perdue	X			
Perrault				
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules				
Griselidis		Nouvelle		
Peau d'âne	X			X
Les Souhaits ridicules	X			X
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités				
La Belle au bois dormant	X			X2
Le Petit Chaperon rouge	X			X
La Barbe bleue			X	X2
Le Maître chat, ou le Chat botté	X			X2

Les Fées	X			X2
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	X			X2
Riquet à la houppe	X			X2
Le Petit Poucet	X			X
Préchac				
Contes moins contes que les autres				
Sans Parangon	X			
La Reine des fées	X			

Annexe n°2 : le substantif « fée » et ses dérivés

Titres	Fée(s)	Féerie	Autre
Anonyme			
Nouveau Conte de fées			
Le portrait qui parle	26		
Le Gage touché			
L'Apprenti magicien	1		
L'Oiseau de vérité	8		
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	86		
Mme d'Aulnoy			
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas			
L'île de la Félicité	2	1	
***Les Contes des Fées*, tome 1**			
Gracieuse et Percinet	12	7 (dont 4 Palais de Féerie et 2 Château de Féerie)	
La Belle aux Cheveux d'Or	1		
L'Oiseau Bleu	16		
Le Prince Lutin	27	2	
***Les Contes des Fées*, tome 2**			
La Princesse Printanière	20		
La Princesse Rosette	6		
Le Rameau d'Or	22	1	
L'Oranger et l'Abeille	10 (dont 6 « la royale fée Trufio » expression lexicalisée, magique)	1	
La Bonne Petite Souris	33		
***Les Contes des Fées*, tome 3**			
Saint-Cloud	3		
Don Gabriel Ponce de Léon	3		
Le Mouton	7		
Suite de *Don Gabriel*	1		
Finette Cendron	7		
Suite de *Don Gabriel*			
Fortunée	5		
Suite et fin de *Don Gabriel*			

Saint-Cloud			
***Les Contes des Fées*, tome 4**			
Babiole	10		
Don Fernand de Tolède			
Le Nain Jaune	39	3	
Suite de *Don Fernand*			
Serpentin Vert	39		
Suite et fin de *Don Fernand*			
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**			
La Princesse Carpillon	38		
La Grenouille Bienfaisante	33	1	Féos 1
La Biche au bois	46		
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**			
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	1		
La Chatte Blanche	50	2	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	4		
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	11		
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	1		
Le Pigeon et la Colombe	39	1	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	1		
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	9		
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	3		
Le Prince Marcassin	31	1	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	2		
Le Dauphin	15		
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	1		
Mme d'Auneuil			
La Tyrannie des fées détruite	109	3	

Agatie princesse des Scythes	29		
La Princesse Léonice	29		
Le Prince Curieux	17		
Les Chevaliers errants	106		
Le Génie familier	21 (seulement dans *L'Histoire de la Princesse Patientine*)		
Nouvelles diverses du temps			
La Princesse des Prétintailles	9		
L'Origine de l'Occasion			
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes			
Les Colinettes	9		
L'Origine du lansquenet			
Mlle Bernard			
Ines de Cordoue			
Le Prince Rosier	8		
Riquet à la houppe			
Choisy			
Histoire de la princesse Aimonette	18		
Mme Durand			
La Comtesse de Mortane			
La Fée Lubantine	34	1	
Les Petits Soupers de l'été 1699			
L'Origine des fées	21	1	
Le Prodige d'amour	28		
Fenelon			
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne	7		
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante	4		
Histoire d'une jeune princesse	4		
Histoire de Florise	8		
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile	9		
Histoire de Rosimond et de Braminte	11		
L'anneau de Gygès			
Voyage dans l'île des plaisirs			
Voyage dans l'île inconnue			

Mlle de La Force			
Les contes des contes			
Plus Belle que Fée	99 (dont 55 pour le nom de l'héroïne)		
Persinette	26		
L'Enchanteur	2		
Tourbillon	13	1	
Vert et Bleu	19		
Le Pays des délices			
La Puissance d'Amour	18		
La Bonne Femme	10		
Mlle Lhéritier			
Œuvres meslées			
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	1 (dans adresse)		
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur	32	2	
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	12	1	
La Tour ténébreuse et les jours lumineux			
Ricdin-Ricdon			
La Robe de sincérité		4	
Chevalier de Mailly			
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames			
Blanche Belle	11	1	
Le Roi magicien	18	2	
Le Prince Roger	4	2	
Fortunio	12		
Le Prince Guérini	16		
La Reine de l'Ile des Fleurs	2	3	
Le Favori des fées	17		
Le Bienfaisant ou Quiribirini	2	4	
La Princesse couronnée par les fées	27	1	
La Supercherie malheureuse	2		
L'Ile inaccessible	13	2	
Recueil de contes galants			
Constance sous le nom de Constantin			
Le Palais de la magnificence	19	2	
La Princesse délivrée	11	1	Féene 2

Mme de Murat			
Contes de fées			
Le Parfait Amour	74		
Anguillette	61		
Jeune et Belle	79	1	
Les Nouveaux Contes des Fées			
Le Palais de la vengeance	32		
Le Prince des feuilles	46		
L'Heureuse Peine	53		
Histoires sublimes et allégoriques			
Le Roi Porc	52	1	
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette	35	1	
Le Sauvage	21	2	
Le Turbot	52	5	
Voyage de campagne			
Le père et ses quatre fils	3		
Journal pour Mlle de Menou			
L'Aigle au beau bec	21		
La Fée Princesse	65	1	
Peine Perdue	19		
Perrault			
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules			
Griselidis			
Peau d'âne	5		
Les Souhaits ridicules			
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités			
La Belle au bois dormant	17		
Le Petit Chaperon rouge			
La Barbe bleue	1		
Le Maître chat, ou le Chat botté			
Les Fées	4		
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	4		
Riquet à la houppe	6		
Le Petit Poucet	1		
Préchac			
Contes moins contes que les autres			
Sans Parangon	60		

La Reine des fées	100		Féer 4

Annexe n°3 : le substantif « merveille » et ses dérivés

Titres	Merveille(s)	Merveilleux/ se(s)	Merveilleu-sement	S'émerveiller
Anonyme				
Nouveau Conte de fées				
Le portrait qui parle	2	4		
Le Gage touché				
L'Apprenti magicien				
L'Oiseau de vérité	1	1		
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	1	3		
Mme d'Aulnoy				
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas				
L'île de la Félicité	1	3		
***Les Contes des Fées*, tome 1**				
Gracieuse et Percinet	3	2		
La Belle aux Cheveux d'Or	3	2		
L'Oiseau Bleu	5	2	1	
Le Prince Lutin	6	3		
***Les Contes des Fées*, tome 2**				
La Princesse Printanière	4	3	1	
La Princesse Rosette	1			1 émerveillé
Le Rameau d'Or	2	5		
L'Oranger et l'Abeille	3	3		
La Bonne Petite Souris	3	2		
***Les Contes des Fées*, tome 3**				
Saint-Cloud		1		
Don Gabriel Ponce de Léon		6		
Le Mouton		30 (1 adjectif simple pour 29 occurrences du prénom de l'héroïne)		
Suite de *Don Gabriel*				
Finette Cendron	6	2		
Suite de *Don Gabriel*				
Fortunée	1			
Suite et fin de *Don Gabriel*				
***Les Contes des Fées*,**				

tome 4				
Babiole	4	4		
Don Fernand de Tolède				
Le Nain Jaune		3		
Suite de *Don Fernand*	1			
Serpentin Vert	3	1	2	
Suite et fin de *Don Fernand*				
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**				
La Princesse Carpillon	1	2		
La Grenouille Bienfaisante	4	3	1	
La Biche au bois		6		
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**				
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	1	1		
La Chatte Blanche	3	6		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*		1		1 émerveillé
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	1	6		
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	1	1		
Le Pigeon et la Colombe	1	7		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	6	10	1	
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Prince Marcassin	1			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Dauphin	1	2	2	
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	3	1		
Mme d'Auneuil				
La Tyrannie des fées détruite	1			
Agatie princesse des Scythes				

La Princesse Léonice		2		
Le Prince Curieux		1		
Les Chevaliers errants		3		
Le Génie familier		1		
Nouvelles diverses du temps				
La Princesse des Prétintailles				
L'Origine de l'Occasion				
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes				
Les Colinettes				
L'Origine du lansquenet				
Mlle Bernard				
Ines de Cordoue				
Le Prince Rosier	1	2		
Riquet à la houppe				
Choisy				
Histoire de la princesse Aimonette	1			
Mme Durand				
La Comtesse de Mortane				
La Fée Lubantine		1		
Les Petits Soupers de l'été 1699				
L'Origine des fées	1	3		
Le Prodige d'amour	2	3		
Fenelon				
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne				
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante		2		
Histoire d'une jeune princesse				
Histoire de Florise				
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile				
Histoire de Rosimond et de Braminte		2		
L'anneau de Gygès		2		
Voyage dans l'île des plaisirs				
Voyage dans l'île inconnue	1	1		
Mlle de La Force				
Les contes des contes				
Plus Belle que Fée	7	6	1	
Persinette	2			
L'Enchanteur	1			

Tourbillon	1	1	1	
Vert et Bleu				
Le Pays des délices	1	1		
La Puissance d'Amour	2	2	1	
La Bonne Femme	2			
Mlle Lhéritier				
Œuvres meslées				
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	1	2		
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur	2	4		
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	6			
La Tour ténébreuse et les jours lumineux				
Ricdin-Ricdon		6		
La Robe de sincérité	1	19		
Chevalier de Mailly				
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames				
Blanche Belle	3	1		
Le Roi magicien		2		
Le Prince Roger	1			
Fortunio	1	1		
Le Prince Guérini				
La Reine de l'Ile des Fleurs		1		
Le Favori des fées				
Le Bienfaisant ou Quiribirini		2		
La Princesse couronnée par les fées				
La Supercherie malheureuse	1			
L'Ile inaccessible	2	4		
Recueil de contes galants				
Constance sous le nom de Constantin				
Le Palais de la magnificence	1			
La Princesse délivrée		1		
Mme de Murat				
Contes de fées				
Le Parfait Amour	3	6		
Anguillette	3	7		
Jeune et Belle	3	8		
Les Nouveaux Contes des Fées				

Le Palais de la vengeance	3	4		
Le Prince des feuilles		4		
L'Heureuse Peine	4	3		
Histoires sublimes et allégoriques				
Le Roi Porc	2	5	1	
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette	2	9	2	
Le Sauvage	1	8		
Le Turbot	1	11		
Voyage de campagne				
Le père et ses quatre fils	1	3		
Journal pour Mlle de Menou				
L'Aigle au beau bec		2		
La Fée Princesse	2	1		
Peine Perdue				
Perrault				
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau-d'Ane et celui des Souhaites ridicules				
Griselidis				
Peau d'âne	1	1		1 s'émerveiller
Les Souhaits ridicules		1		
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités				
La Belle au bois dormant				
Le Petit Chaperon rouge				
La Barbe bleue				
Le Maître chat, ou le Chat botté				
Les Fées				
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre				
Riquet à la houppe				
Le Petit Poucet				
Préchac				
Contes moins contes que les autres				
Sans Parangon		2	1	1 émerveillées
La Reine des fées	2			

Annexe n°4 : les nombres hyperboliques « cent » et « mille »[1]

Titres	100	1000	Autres
Anonyme			
Nouveau Conte de fées			
Le portrait qui parle	1 Quatre ou cinq cents	3	
Le Gage touché			
L'Apprenti magicien	4 Deux cents	Dix mille	
L'Oiseau de vérité	3 Deux cents		
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	2	3	
Mme d'Aulnoy			
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas			
L'île de la Félicité	Trois cents x2	4	
***Les Contes des Fées,* tome 1**			
Gracieuse et Percinet	1 Deux cents	12	Milliers x 2
La Belle aux Cheveux d'Or	3	4	La centième
L'Oiseau Bleu	1 Cinq ou six cents	19 Soixante mille	Mille millions
Le Prince Lutin	5 Deux cents Six cents Quatre cent mille x 2	8	Dix millions Cent mille mille mille millions x 2
***Les Contes des Fées,* tome 2**			
La Princesse Printanière	7	7	
La Princesse Rosette	5	3 Dix mille Trente mille	
Le Rameau d'Or	7 Deux cents x5	8 Quatre mille	
L'Oranger et l'Abeille	2	6	
La Bonne Petite Souris	5	4	
***Les Contes des Fées,* tome 3**			
Saint-Cloud		3	
Don Gabriel Ponce de	Deux ou trois	4	

[1] Apparaît d'abord la quantité nette du terme dans sa fréquence utilisée seule (cent, mille), à laquelle des occurrences complexes (nombre multiplié par un autre, ex : deux cents, quarante mille, cent mille…) sont parfois à ajouter.

Léon	cents		
Le Mouton	1 Cinq cents	11	1 centaine
Suite de *Don Gabriel*		2	
Finette Cendron	4	6	
Suite de *Don Gabriel*		1	
Fortunée		1	
Suite et fin de *Don Gabriel*	1	4	
Saint-Cloud			
***Les Contes des Fées*, tome 4**			
Babiole	2 Deux cent mille	5 Quinze mille	
Don Fernand de Tolède		5	
Le Nain Jaune	3 Cent mille	6 Sept ou huit mille	
Suite de *Don Fernand*		1	
Serpentin Vert	7 Quatre ou cinq cent	10	
Suite et fin de *Don Fernand*	2	4	
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**			
La Princesse Carpillon	2 Cent douzaines Cent mille	15	
La Grenouille Bienfaisante	3 Quatre cents		
La Biche au bois	6 Cent mille Six cent mille Cent millions	20 Vingt-quatre mille	1 centaine
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**			
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	2	5	
La Chatte Blanche	5 Quatre cents Cinq cents x3 Cent mille Cinq cent mille	23 Quatre mille Trente ou quarante mille	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*			
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	2 Cinq cents	15 Soixante mille Cinq cent mille	
Suite des Contes			

***Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	3		
Le Pigeon et la Colombe	6	14	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*		2	
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	10 Trois cents Six cents Cinq cent mille Cinq cent mille et unième	11	
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	3		
Le Prince Marcassin	7	13	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*		1	
Le Dauphin	4	13	
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	2	1 Sept mille x3	
Mme d'Auneuil			
La Tyrannie des fées détruite	4	3 Cent mille	
Agatie princesse des Scythes	1	2 Dix mille	
La Princesse Léonice		3	
Le Prince Curieux		2	
Les Chevaliers errants	4 Cent mille	22	
Le Génie familier	1	2	
Nouvelles diverses du temps			
La Princesse des Prétintailles			
L'Origine de l'Occasion			
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes	1	2	
Les Colinettes		5	
L'Origine du lansquenet			
Mlle Bernard			
Ines de Cordoue			
Le Prince Rosier		2	
Riquet à la houppe		1	
Choisy			
Histoire de la princesse	1	2	

Aimonette			
Mme Durand			
La Comtesse de Mortane			
La Fée Lubantine		2 Deux mille	
Les Petits Soupers de l'été 1699			
L'Origine des fées	1	1 Quatre mille	
Le Prodige d'amour	Deux cents	10	
Fenelon			
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne	3	2	
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante	1		
Histoire d'une jeune princesse		1	
Histoire de Florise			
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile			
Histoire de Rosimond et de Braminte	1		
L'anneau de Gygès			
Voyage dans l'île des plaisirs			
Voyage dans l'île inconnue	1		
Mlle de La Force			
Les contes des contes			
Plus Belle que Fée	5	11 Six mille	
Persinette	4	3	
L'Enchanteur	5	7	
Tourbillon	1	3	
Vert et Bleu	2	5	
Le Pays des délices	Deux cents	2	
La Puissance d'Amour	4	3	
La Bonne Femme	7	5	
Mlle Lhéritier			
Œuvres meslées			
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	5	12	
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur	8	9	A milliers
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	6	9	
La Tour ténébreuse et les jours lumineux	3	2	

Ricdin-Ricdon	7	16 Mille et un	
La Robe de sincérité	7	34	
Chevalier de Mailly			
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames			
Blanche Belle		3	
Le Roi magicien	2	3	
Le Prince Roger		2	
Fortunio	1	4	
Le Prince Guérini		1 Deux mille	
La Reine de l'Ile des Fleurs	1	4	
Le Favori des fées	1	1	
Le Bienfaisant ou Quiribirini		4	
La Princesse couronnée par les fées	Cinq cents	1	
La Supercherie malheureuse	1	1	
L'Ile inaccessible	4	2	
Recueil de contes galants			
Constance sous le nom de Constantin		3	
Le Palais de la magnificence		1	
La Princesse délivrée		2	
Mme de Murat			
Contes de fées			
Le Parfait Amour	1	13	
Anguillette	2	21 Deux mille	
Jeune et Belle	4	17	
Les Nouveaux Contes des Fées			
Le Palais de la vengeance		6 Deux mille	
Le Prince des feuilles	1	3	
L'Heureuse Peine	2	3 Quatre mille	
Histoires sublimes et allégoriques			
Le Roi Porc	Deux cents	2	
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette	1	6	
Le Sauvage	Deux cents x2	2	
Le Turbot	1 Deux cents	8	

Voyage de campagne			
Le père et ses quatre fils	1 Trois cents	4	
Journal pour Mlle de Menou			
L'Aigle au beau bec		4	
La Fée Princesse	2 Trois cents	6	
Peine Perdue	1	2	
Perrault			
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules			
Griselidis	3	9	
Peau d'âne	3	2	
Les Souhaits ridicules		1	
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités			
La Belle au bois dormant	7	Douze mille	
Le Petit Chaperon rouge			
La Barbe bleue		1	
Le Maître chat, ou le Chat botté		1	
Les Fées			
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	1	2	
Riquet à la houppe		2	
Le Petit Poucet	1 Deux cents		
Préchac			
Contes moins contes que les autres			
Sans Parangon	Cinq cents Cent mille	11 Trois mille Onze mille	Plusieurs milliers
La Reine des fées	1 Deux cents x2 Trois cents Cinq cents	3	Plusieurs milliers

Annexe n°5 : Relevé isotopique de « chat », pages 762-763 de *La Chatte blanche*, édition Nadine Jasmin, Champion.

Le prince se coucha sans dire mot, car il n'y avait pas moyen de faire conversation avec les mains qui le servaient: il dormit peu, et fut réveillé par un bruit confus. Les mains aussitôt le tirèrent de son lit, et lui mirent un habit de **cha**sse. Il regarda dans la cour du château, il aperçut plus de cinq cents **chats**, dont les uns menaient des lévriers en laisse, les autres sonnaient du cor, c'était une grande fête, **Chatte** Blanche allait à la **cha**sse : elle voulait que le prince y vînt. Les officieuses mains lui présentèrent un cheval de bois qui courait à toute bride, et qui allait le pas à merveille ; il fit quelque difficulté d'y monter, disant qu'il s'en fallait beaucoup qu'il ne fût chevalier errant comme don Quichotte : mais sa résistance ne servit de rien, on le planta sur le cheval de bois. Il avait une housse et une selle en broderie d'or et de diamants. **Chatte** Blanche montait un singe, le plus beau et le plus superbe qui se soit encore vu, elle avait quitté son grand voile, et portait un bonnet à la dragonne qui lui donnait un petit air si résolu, que toutes les souris du voisinage en avaient peur. Il ne s'est jamais fait une **cha**sse plus agréable ; les **chats** couraient plus vite que les lapins et les lièvres; de sorte que lorsqu'ils en prenaient, **Chatte** Blanche faisait faire la curée devant elle, et il s'y passait mille tours d'adresse très réjouissants; les oiseaux n'étaient pas de leur côté trop en sûreté, car les **chatons** grimpaient aux arbres, et le maître singe portait **Chatte** Blanche jusque dans le nid des aigles pour disposer à sa volonté des petites altesses aiglonnes.

La **cha**sse étant finie, elle prit un cor qui était long comme le doigt, mais qui rendait un son si clair et si haut, qu'on l'entendait aisément de dix lieues; dès qu'elle en eut sonné deux ou trois fanfares, elle fut environnée de tous les **chats** du pays, les uns paraissaient en l'air, montés sur des chariots, les autres dans des barques abordaient par eau; enfin il ne s'en est jamais tant vu. Ils étaient presque tous habillés de différentes manières ; elle retourna au **chât**eau avec ce pompeux cortège, et pria le prince d'y revenir. Il le voulut bien, quoiqu'il lui semblât que tant de **chatonnerie** tenait un peu du **sab**bat et du sorcier, et que la **Chatte** parlante l'étonnât plus que tout le reste.

Dès qu'elle fut rentrée chez elle, on lui mit son grand voile noir ; elle soupa avec le prince, il avait faim et mangea de bon appétit ; l'on apporta des liqueurs dont il but avec plaisir, et sur-le-champ elles lui ôtèrent le souvenir du petit chien qu'il devait porter au roi ; il ne pensa plus qu'à ***miauler*** avec **Chatte** Blanche c'est-à-dire, à lui tenir bonne et fidèle compagnie. Il passait les jours en fêtes agréables, tantôt à la pêche ou à la **cha**sse,

puis l'on faisait des ballets, des carrousels, et mille autres choses où il se divertissait très bien; souvent même la belle **Chatte** composait des vers et des chansonnettes d'un style si passionné, qu'il semblait qu'elle avait le cœur tendre, et que l'on ne pouvait parler comme elle faisait sans aimer : mais son secrétaire, qui était un vieux **chat**, écrivait si mal, qu'encore que ses ouvrages aient été conservés, il est impossible de les lire.

Le prince avait oublié jusqu'à son pays. Les mains dont j'ai parlé continuaient de le servir. Il regrettait quelquefois de n'être pas **chat**, pour passer sa vie dans cette bonne compagnie. « Hélas ! disait-il à **Chatte** Blanche, que j'aurai de douleurs de vous quitter, je vous aime si chèrement ! Ou devenez fille ou rendez-moi **chat**.» Elle trouvait son souhait fort plaisant, et ne lui faisait que des réponses obscures où il ne comprenait presque rien.

Une année s'écoule bien vite, quand on n'a ni souci ni peine, qu'on se réjouit et qu'on se porte bien. **Chatte** Blanche savait le temps où il devait retourner, et comme il n'y pensait plus, elle l'en fit souvenir. « Sais-tu, lui dit-elle, que tu n'as que trois jours pour chercher le petit chien que le roi ton père souhaite, et que tes frères en ont trouvé de fort beaux?» Le prince revint à lui, et s'étonnant de sa négligence : « Par quel **cha**rme secret, s'écria-t-il, ai-je oublié la chose du monde qui m'est la plus importante? Il y va de ma gloire et de ma fortune, où prendrai-je un chien tel qu'il le faut pour gagner le royaume, et un cheval assez diligent pour faire tant de chemin?» Il commença de s'inquiéter, et s'affligea beaucoup.

Légende :

Chatte : terme de la famille de « chat »

Château : terme qui possède une consonance commune avec le référent « chat »

Miauler : terme qui se rapporte à la qualité de chat

Annexe n°6 : les qualifiants de la beauté hyperbolique

Titres	Beau(x)	Belle(s)	Beauté(s)	Grand/e (s)	Grandeur (s)
Anonyme					
Nouveau Conte de fées					
Le portrait qui parle	8	14	7	10	3
Le Gage touché					
L'Apprenti magicien	6	1	3	6	
L'Oiseau de vérité	22 (dont 11 : nom du héros, Beau Soleil) (+ 15 bel, dont 14 : nom du héros, Bel Astre)	33 (dont 18 : nom de l'héroïne, Belle-Etoile)	7	6	
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	9	12	7	5	2
Mme d'Aulnoy					
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas					
L'île de la Félicité	6	10	8	19	1
***Les Contes des Fées*, tome 1**					
Gracieuse et Percinet	14	19	7	22	
La Belle aux Cheveux d'Or	10	37 (dont 24 : nom de l'héroïne éponyme)	8	21	
L'Oiseau Bleu	9	19	4	19	2
Le Prince Lutin	20	18	3	40	3
***Les Contes des Fées*, tome 2**					
La Princesse Printanière	17	25	2	36	2
La Princesse Rosette	18	24		27 (dont 3 : nom du héros, Grand Prince)	
Le Rameau d'Or	12	26	17	25	5
L'Oranger et l'Abeille	8	17	10	24	1
La Bonne Petite Souris	8	17	3	19	
***Les Contes des Fées*, tome 3**					

Saint-Cloud	2	2		2	1
Don Gabriel Ponce de Léon	1	12	5	15 (+1 grandissime)	
Le Mouton	8	10	5	12	
Suite de *Don Gabriel*	5	1		8	1
Finette Cendron	19	41 (dont 25 : nom de l'héroïne, Belle de nuit)	3	22	
Suite de *Don Gabriel*		6	1	15	
Fortunée	6	9	3	7	
Suite et fin de *Don Gabriel*		6		7	1
Saint-Cloud					
***Les Contes des Fées*, tome 4**					
Babiole	5	12	1	38	
Don Fernand de Tolède	1	1		5	
Le Nain Jaune	7	38 (dont 25 : nom de l'héroïne, Toute Belle)	8	23	
Suite de *Don Fernand*		8	2	5	1
Serpentin Vert	9	15 (+ 5 nom de l'héroïne, Bellotte)	8	17	1
Suite et fin de *Don Fernand*	1	4	1	7	
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**					
La Princesse Carpillon	7	27	10	45	9
La Grenouille Bienfaisante	6	12	5	28	3
La Biche au bois	4	30	8	36	
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**					
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	6	12	5	22	1
La Chatte Blanche	23	21	8	33	1
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*		5		3	
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	15	53 (dont 21 : nom	5	48	1

		de l'héroïne, Belle-Belle)			
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**					
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	1	8 (dont 6 : nom héroïne, Belle-Belle)		5	
Le Pigeon et la Colombe	10	34	13	37	6
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	1	5 (dont 5 : nom héroïne, Belle-Belle)		7	
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	28	84 (dont 54 : nom de l'héroïne, Belle-Etoile)	13	55	5
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**					
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	4	7 (dont 1 : nom de l'héroïne, Belle-Etoile)	3	8	
Le Prince Marcassin	16	15	3	36	4
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	3	6	1	13	
Le Dauphin	19	10	10	32	1
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	1	4	2	6	
Mme d'Auneuil					
La Tyrannie des fées détruite	12	20	21	32	5
Agatie princesse des Scythes	10	6	5	25	1
La Princesse Léonice	4	11	5	17	
Le Prince Curieux	6	3	3	6	
Les Chevaliers errants	12	53	36	43	36 (dont 29 : nom de l'héroïne,

					la fée des Grandeurs)
Le Génie familier	2	22	9	32 (dont 11 : nom du héros, le Grand seigneur)	1
Nouvelles diverses du temps					
La Princesse des Prétintailles	2	5	2	5	
L'Origine de l'Occasion		3	3		
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes	2	7	4	4	
Les Colinettes	8	9	6	10	
L'Origine du lansquenet		1	3	3	
Mlle Bernard					
Ines de Cordoue					
Le Prince Rosier		2	2	4	
Riquet à la houppe			4	4	
Choisy					
Histoire de la princesse Aimonette	4	2	3		
Mme Durand					
La Comtesse de Mortane					
La Fée Lubantine	4	22	5	6	
Les Petits Soupers de l'été 1699					
L'Origine des fées	2	11	4	14	2
Le Prodige d'amour	23	21	10	22	
Fenelon					
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne	5	1		6	1
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante		3	6	2	
Histoire d'une jeune princesse		1			
Histoire de Florise	1	7	7	6	
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile		1	1	5	
Histoire de Rosimond et de Braminte	2	2		9	
L'anneau de Gygès		1		11	
Voyage dans l'île des plaisirs	2			13	
Voyage dans l'île inconnue	2			3	
Mlle de La Force					

Les contes des contes					
Plus Belle que Fée	21	77 (dont 56 : nom de l'héroïne : Plus Belle que Fée)	13	30	
Persinette	8	5	4	6	
L'Enchanteur	12	37 (dont 17 : nom de l'héroïne, Isène la Belle)	5	25	
Tourbillon	21	14	4	14	
Vert et Bleu	5	10	8	12	1
Le Pays des délices	9	5	2	13	
La Puissance d'Amour	3	12	5	22	
La Bonne Femme	20	14	3	33	2
Mlle Lhéritier					
Œuvres meslées					
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	7	20	6	27	1
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur	11	40	9	13	
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	3	9 (+ 19 : nom du héros, Bel-à-voir)	6	11	1
La Tour ténébreuse et les jours lumineux	1	4	1	14	1
Ricdin-Ricdon	12	63	32 (dont 6 : nom du héros, Général Belles-Idées et 8 : héroïne, la Belle Fileuse)	50	
La Robe de sincérité	23	62	20	60	8
Chevalier de Mailly					
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames					
Blanche Belle	3	26 (dont	5	18	1

		26 : nom héroïne : Blanche Belle)			
Le Roi magicien	3	7	8	14	
Le Prince Roger	6	8	2	13	
Fortunio	5	2	1	23	
Le Prince Guérini	3			29	
La Reine de l'Ile des Fleurs	1	5		12	
Le Favori des fées	1	2	5	14	1
Le Bienfaisant ou Quiribirini	3	5	7	13	
La Princesse couronnée par les fées		1		15	
La Supercherie malheureuse		3	2	28	2
L'Ile inaccessible	1	4	5	36	
Recueil de contes galants					
Constance sous le nom de Constantin	2	2		20	
Le Palais de la magnificence	1	1		17	1
La Princesse délivrée			2	13	
Mme de Murat					
Contes de fées					
Le Parfait Amour	8	38	15	21	4
Anguillette	16	64	20	18	1
Jeune et Belle	50	113 (dont 91 : nom de l'héroïne : Jeune et Belle)	21	10	1
Les Nouveaux Contes des Fées					
Le Palais de la vengeance	4	14	7	6	2
Le Prince des feuilles	10	23	15	5	3
L'Heureuse Peine	17	40	12	7	1
Histoires sublimes et allégoriques					
Le Roi Porc	8	24	10	19	1
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette	14	43	15	55 (+ 19 : nom du héros, Grandimont)	5
Le Sauvage	15	26	15	28 (+ 2 Louis le	1

				Grand)	
Le Turbot	15	40 (dont 6 : nom de l'héroïne Fleurbelle)	15	58	5
Voyage de campagne					
Le père et ses quatre fils	8	8	2	12	2
Journal pour Mlle de Menou					
L'Aigle au beau bec	16	25 (dont 21 : nom de l'héroïne, la princesse Belle)	7	12	
La Fée Princesse		7	8	11	
Peine Perdue	4 (+ 9 : nom du héros, prince Isabel)	4	4	4	
Perrault					
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules					
Griselidis	17	8	12	19	1
Peau d'âne	13	7	5	18	1
Les Souhaits ridicules	1		1	7	
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités					
La Belle au bois dormant	3	9		14	
Le Petit Chaperon rouge		1	5 (+ 14 : mère-grand)		
La Barbe bleue		5	3		
Le Maître chat, ou le Chat botté	6	1		9	
Les Fées	2	5		3	
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	4	17	2	9	
Riquet à la houppe	6	7	8	8	
Le Petit Poucet	3			13	1
Préchac					
Contes moins contes que					

les autres					
Sans Parangon	10	106 (dont 15 : nom de l'héroïne, Belle Main et 74 : nom du héros, Belle Gloire)	6	77	
La Reine des fées	6	13	10	46	

Annexe n°7 : contes insérés dans un récit-cadre

Titres	Récit-cadre	Recueil	Date
Anonyme			
Nouveau Conte de fées			
Le portrait qui parle		Nouveau Conte des fées	1699
Le Gage touché			
L'Apprenti magicien	Le Gage touché		1697
L'Oiseau de vérité			
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage			
Mme d'Aulnoy			
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas			
L'île de la Félicité	Hypolite, comte de Duglas (roman)		1690
***Les Contes des Fées,* tome 1**			
Gracieuse et Percinet		Les Contes des fées Tome 1	1697
La Belle aux Cheveux d'Or			
L'Oiseau Bleu			
Le Prince Lutin			
***Les Contes des Fées,* tome 2**			
La Princesse Printanière		Les Contes des fées Tome 2	1697
La Princesse Rosette			
Le Rameau d'Or			
L'Oranger et l'Abeille			
La Bonne Petite Souris			
***Les Contes des Fées,* tome 3**			
Saint-Cloud	Saint-Cloud (conte)	Les Contes des fées Tome 3	1697
Don Gabriel Ponce de Léon			
Le Mouton			
Suite de *Don Gabriel*			
Finette Cendron			
Suite de *Don Gabriel*			
Fortunée			
Suite et fin de *Don Gabriel*			

Saint-Cloud			
***Les Contes des Fées*, tome 4**			
Babiole		Les Contes des fées Tome 4	1697
Don Fernand de Tolède	Don Fernand de Tolède (nouvelle)		
Le Nain Jaune			
Suite de *Don Fernand*			
Serpentin Vert			
Suite et fin de *Don Fernand*			
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**			
La Princesse Carpillon		Contes Nouveaux Tome 1	1698
La Grenouille Bienfaisante			
La Biche au bois			

Annexe n°7 bis : prise de parole des narrateurs

Auteur	Récits-cadres	Narrateur externe (au conte)	Personnage-narrateur (personnage du conte)	Demande de l'auditoire	Proposition du narrateur
Anonyme	Le Gage touché	X			
Mme d'Aulnoy	Hypolite, comte de Duglas (roman)	X		X	
	Saint-Cloud (conte)	X		X	
	Don Gabriel Ponce de Léon (nouvelle)	X		X	X
	Don Fernand de Tolède (nouvelle)	X		X	
	Le Nouveau Gentilhomme bourgeois	X		X	X
Mme d'Auneuil	La Tyrannie des fées détruite		X		
	Les Chevaliers errants		X		
	Le Génie familier		X		
Mlle Bernard	Inès de Cordoue (roman)				
Mme Durand	La comtesse de Mortane	X			X
	Les Petits Soupers de l'année 1699	X			X
Mlle Lhéritier	La Tour ténébreuse	X			X
Mme de Murat	Voyage de campagne	X			X

Annexe n°8 : fratries

Titres	Enfant unique (= d'un seul mariage ; possibilité de ½ frère ou sœur)	Fratrie	Fratrie (décédée)	Personnage sans filiation mentionnée
Anonyme				
Nouveau conte des fées				
Le portrait qui parle	X			
Le Gage touché				
L'Apprenti magicien	X			
L'Oiseau de vérité		3 sœurs		
Le prince Michel et la Princesse sauvage	X			
Mme d'Aulnoy				
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas				
L'île de la félicité				X
***Les Contes des Fées*, tome 1**				
Gracieuse et Percinet	X			
La Belle aux cheveux d'or	X			
L'Oiseau Bleu	X			
Le Prince Lutin	X			
***Les Contes des Fées*, tome 2**				
Le Rameau d'Or	X			
L'Oranger et l'Abeille	X			
La Princesse Printanière			1ers enfants morts, héros = nouvel enfant	
La Princesse Rosette		X		
La Bonne Petite Souris	X			
***Les Contes des Fées*, tome 3**				
Saint-Cloud				X
Don Gabriel Ponce de Léon				
Le Mouton		3 filles		
Suite de *Don Gabriel*				
Finette Cendron		3 filles		
Suite de *Don Gabriel*				
Fortunée		1 fille ; 1 garçon		

		(fausse fratrie)		
Suite et fin de *Don Gabriel*				
Babiole	X			
***Les Contes des Fées*, tome 4**				
Don Fernand de Tolède				
Le Nain Jaune			1 fille survivante	
Suite de *Don Fernand*				
Serpentin Vert		Jumelles		
Suite et fin de *Don Fernand*				
***Les Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**				
La Princesse Carpillon	X			
La Grenouille Bienfaisante				X
La Biche au bois	X			
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**				
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois				
La Chatte Blanche		3 fils		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné		3 filles		
***Suite des Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 3**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Pigeon et la Colombe			1 fille survivante	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri		3 filles		
***Suite des Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 4**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Prince Marcassin	X			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				

Le Dauphin		Nombre indéterminé ; le cadet = le héros		
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*				
Mme d'Auneuil				
La Tyrannie des fées détruite	XX		1 fille ; 2 garçons	
Agatie princesse des Scythes	X			
La Princesse Léonice			2 filles	
Le Prince Curieux				X
Les Chevaliers errants	XXXXX			X
Le Génie familier	X	1 garçon ; 2 filles		
Nouvelles diverses du temps				
La Princesse des Prétintailles	X			
L'Origine de l'Occasion	X			
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes	X			
Les Colinettes	X			
L'Origine du lansquenet				X
Mlle Bernard				
Ines de Cordoue				
Le Prince Rosier	X			
Riquet à la houppe	X			
Choisy				
Histoire de la princesse Aimonette		1 fille, des frères (un seul nommé et actif)		
Mme Durand				
La Comtesse de Mortane				
La Fée Lubantine	X			
Les Petits Soupers de l'été 1699				
L'Origine des fées				X
Le Prodige d'amour	X			
Fenelon				
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne				
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante				
Histoire d'une jeune princesse				
Histoire de Florise				

Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile				
Histoire de Rosimond et de Braminte				
L'anneau de Gygès				
Voyage dans l'île des plaisirs				
Voyage dans l'île inconnue				
Mlle de La Force				
Les contes des contes				
Plus Belle que Fée				1ers enfants (non actifs), puis 1 fille (héroïne)
Persinette	X			
L'Enchanteur	X			
Tourbillon	X			
Vert et Bleu	X			
Le Pays des délices	X			
La Puissance d'Amour	X			
La Bonne Femme		2 filles et 1 garçon (trouvés)		
Mlle Lhéritier				
Œuvres meslées				
Les Enchantements de l'Eloquence	X			
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette		3 filles		
La tour ténébreuse et les jours lumineux				X
Ricdin-Ricdon	X			
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie		6 enfants (4 filles) dont des jumeaux : Marmoisan et Léonore		
La Robe de sincérité			1 fille (« restée », autres enfants peut-être)	
Chevalier de Mailly				
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames				
Blanche Belle		1 fille		
Le Roi magicien	X			

Le Prince Roger		1 fils aîné (autres non mentionnés)		
Fortunio	X (adopté)			
Le prince Guérini	X			
La Reine de l'Ile des Fleurs		2 sœurs		
Le Favori des fées				X
Le Bienfaisant ou Quiribirini	X			
La Princesse couronnée par les fées				X
La Supercherie malheureuse		1 garçon, 1 fille		
L'Ile inaccessible				X
Recueil de contes galants				
Constance sous le nom de Constantin	X			
Le palais de la magnificence				X
La princesse délivrée	X			
Mme de Murat				
Contes de fées				
Le Parfait Amour	X			
Anguillette		Non déterminée (héroïne = la plus jeune des filles)		
Jeune et Belle	X			
Les Nouveaux Contes des Fées				
Le Palais de la vengeance	X			
Le Prince des feuilles	X			
L'Heureuse Peine		Jumelles		
Histoires sublimes et allégoriques				
Le Roi Porc	X			
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette		3 garçons / 3 filles 2 fratries différentes		
Le Sauvage		4 filles		
Le Turbot	X			
Voyage de campagne				
Le père et ses quatre fils				
Journal pour Mlle de Menou				
L'Aigle au beau bec				X

La Fée Princesse	X			
Peine Perdue	X			
Le Bonheur des moineaux				X
L'Origine des hérissons				X
Commencement d'un conte qui n'a point été achevé	X			
Perrault				
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau-d'Ane et celui des Souhaites ridicules				
Griselidis	X			
Peau d'âne	X			
Les Souhaits ridicules				X
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités				
La Belle au bois dormant	X			
Le Petit Chaperon rouge	X			
La Barbe bleue		2 filles		
Le Maître chat, ou le Chat botté		3 fils		
Les Fées		2 filles		
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	X (2 ½ sœurs)			
Riquet à la houppe	X (+ jumelles)			
Le Petit Poucet		7 frères		
Préchac				
Contes moins contes que les autres				
Sans Parangon		1 fille ; 1 garçon		
La Reine des fées		1 fille		

Annexe n°9 : insertions de textes exogènes

Titres	Inscriptions, lettres, chansons
Anonyme	
Nouveau Conte de fées	
Le portrait qui parle	
Le Gage touché	
L'Apprenti magicien	
L'Oiseau de vérité	
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	
Mme d'Aulnoy	
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas	
L'île de la Félicité	3
***Les Contes des Fées*, tome 1**	
Gracieuse et Percinet	2
La Belle aux Cheveux d'Or	2
L'Oiseau Bleu	6
Le Prince Lutin	4
***Les Contes des Fées*, tome 2**	
La Princesse Printanière	1
La Princesse Rosette	
Le Rameau d'Or	8
L'Oranger et l'Abeille	2
La Bonne Petite Souris	
***Les Contes des Fées*, tome 3**	
Saint-Cloud	1
Don Gabriel Ponce de Léon	3
Le Mouton	1
Suite de *Don Gabriel*	1
Finette Cendron	
Suite de *Don Gabriel*	4
Fortunée	3
Suite et fin de *Don Gabriel*	7
Saint-Cloud	
***Les Contes des Fées*, tome 4**	
Babiole	1
Don Fernand de Tolède	2
Le Nain Jaune	3
Suite de *Don Fernand*	4
Serpentin Vert	9

Suite et fin de *Don Fernand*	
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**	
La Princesse Carpillon	6
La Grenouille Bienfaisante	
La Biche au bois	2
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**	
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	1
La Chatte Blanche	1
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	2
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Le Pigeon et la Colombe	3
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	3
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Le Prince Marcassin	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Le Dauphin	2
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	
Mme d'Auneuil	
La Tyrannie des fées détruite	
Agatie princesse des Scythes	
La Princesse Léonice	
Le Prince Curieux	
Les Chevaliers errants	2
Le Génie familier	1
Nouvelles diverses du temps	

La Princesse des Prétintailles	
L'Origine de l'Occasion	
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes	
Les Colinettes	
L'Origine du lansquenet	
Mlle Bernard	
Ines de Cordoue	
Le Prince Rosier	2
Riquet à la houppe	1
Choisy	
Histoire de la princesse Aimonette	
Mme Durand	
La Comtesse de Mortane	
La Fée Lubantine	3
Les Petits Soupers de l'été 1699	
L'Origine des fées	3
Le Prodige d'amour	4
Fenelon	
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne	
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante	
Histoire d'une jeune princesse	
Histoire de Florise	
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile	
Histoire de Rosimond et de Braminte	
L'anneau de Gygès	
Voyage dans l'île des plaisirs	
Voyage dans l'île inconnue	
Mlle de La Force	
Les contes des contes	
Plus Belle que Fée	2
Persinette	
L'Enchanteur	1
Tourbillon	1
Vert et Bleu	8
Le Pays des délices	
La Puissance d'Amour	6
La Bonne Femme	4
Mlle Lhéritier	

Œuvres meslées	
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur	2
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	
La Tour ténébreuse et les jours lumineux	
Ricdin-Ricdon	2
La Robe de sincérité	4
Chevalier de Mailly	
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames	
Blanche Belle	
Le Roi magicien	
Le Prince Roger	
Fortunio	
Le Prince Guérini	
La Reine de l'Ile des Fleurs	
Le Favori des fées	
Le Bienfaisant ou Quiribirini	
La Princesse couronnée par les fées	
La Supercherie malheureuse	
L'Ile inaccessible	
Recueil de contes galants	
Constance sous le nom de Constantin	
Le Palais de la magnificence	
La Princesse délivrée	
Mme de Murat	
Contes de fées	
Le Parfait Amour	9
Anguillette	8
Jeune et Belle	8
Les Nouveaux Contes des Fées	
Le Palais de la vengeance	4
Le Prince des feuilles	2
L'Heureuse Peine	6
Histoires sublimes et allégoriques	
Le Roi Porc	

L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette	
Le Sauvage	
Le Turbot	2
Voyage de campagne	
Le père et ses quatre fils	
Journal pour Mlle de Menou	
L'Aigle au beau bec	
La Fée Princesse	
Peine Perdue	
Perrault	
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules	
Griselidis	
Peau d'âne	
Les Souhaits ridicules	
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités	
La Belle au bois dormant	
Le Petit Chaperon rouge	
La Barbe bleue	
Le Maître chat, ou le Chat botté	
Les Fées	
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	
Riquet à la houppe	
Le Petit Poucet	
Préchac	
Contes moins contes que les autres	
Sans Parangon	
La Reine des fées	

Annexe n°10 : titres – éponymie

Titres	Eponyme (prénom)	Personnage (qualité descriptive)	Lieu	Autre
Anonyme				
Nouveau Conte de fées				
Le portrait qui parle				X
Le Gage touché				X
L'Apprenti magicien		X		
L'Oiseau de vérité		X		
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage				
Mme d'Aulnoy				
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas	X			
L'île de la Félicité			X	
***Les Contes des Fées,* tome 1**				
Gracieuse et Percinet	XX			
La Belle aux Cheveux d'Or	X			
L'Oiseau Bleu		X		
Le Prince Lutin	X			
***Les Contes des Fées,* tome 2**				
La Princesse Printanière	X			
La Princesse Rosette	X			
Le Rameau d'Or				X
L'Oranger et l'Abeille		XX		
La Bonne Petite Souris	X			
***Les Contes des Fées,* tome 3**				
Saint-Cloud			X	
Don Gabriel Ponce de Léon	X			
Le Mouton	X			
Suite de *Don Gabriel*				
Finette Cendron	X			
Suite de *Don Gabriel*				
Fortunée	X			
Suite et fin de *Don Gabriel*				
Saint-Cloud				
***Les Contes des Fées,* tome 4**				
Babiole	X			
Don Fernand de Tolède	X			
Le Nain Jaune		X		

Suite de *Don Fernand*				
Serpentin Vert		X		
Suite et fin de *Don Fernand*				
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**				
La Princesse Carpillon	X			
La Grenouille Bienfaisante		X		
La Biche au bois		X		
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**				
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	X			
La Chatte Blanche		X		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	XX			
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Pigeon et la Colombe		XX		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	XX			
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**				
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Prince Marcassin		X		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*				
Le Dauphin		X		
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*				
Mme d'Auneuil				
La Tyrannie des fées détruite				X
Agatie princesse des Scythes	X			
La Princesse Léonice	X			
Le Prince Curieux		X		
Les Chevaliers errants		X		
Le Génie familier				X

Nouvelles diverses du temps				
La Princesse des Prétintailles	X			
L'Origine de l'Occasion				X
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes				X
Les Colinettes				X
L'Origine du lansquenet				X
Mlle Bernard				
Ines de Cordoue	X			
Le Prince Rosier		X		
Riquet à la houppe	X			
Choisy				
Histoire de la princesse Aimonette	X			
Mme Durand				
La Comtesse de Mortane	X			
La Fée Lubantine	X			
Les Petits Soupers de l'été 1699				X
L'Origine des fées				X
Le Prodige d'amour				X
Fenelon				
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne				
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante				
Histoire d'une jeune princesse				
Histoire de Florise				
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile				
Histoire de Rosimond et de Braminte				
L'anneau de Gygès				
Voyage dans l'île des plaisirs				
Voyage dans l'île inconnue				
Mlle de La Force				
Les contes des contes				
Plus Belle que Fée	X			
Persinette	X			
L'Enchanteur		X		
Tourbillon	X			
Vert et Bleu	XX			
Le Pays des délices			X	
La Puissance d'Amour				X

La Bonne Femme		X		
Mlle Lhéritier				
Œuvres meslées				
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	X			
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur				X
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	X			
La Tour ténébreuse et les jours lumineux			X	
Ricdin-Ricdon				X
La Robe de sincérité				X
Chevalier de Mailly				
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames				
Blanche Belle	X			
Le Roi magicien		X		
Le Prince Roger	X			
Fortunio	X			
Le Prince Guérini	X			
La Reine de l'Ile des Fleurs	X			
Le Favori des fées		X		
Le Bienfaisant ou Quiribirini				X
La Princesse couronnée par les fées	X			
La Supercherie malheureuse				X
L'Ile inaccessible			X	
Recueil de contes galants				
Constance sous le nom de Constantin	XX			
Le Palais de la magnificence			X	
La Princesse délivrée		X		
Mme de Murat				
Contes de fées				
Le Parfait Amour				X
Anguillette	X			
Jeune et Belle	X			
Les Nouveaux Contes des Fées				
Le Palais de la vengeance			X	
Le Prince des feuilles	X			
L'Heureuse Peine				X
Histoires sublimes et				

allégoriques				
Le Roi Porc		X		
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette			X	
Le Sauvage		X		
Le Turbot		X		
Voyage de campagne				X
Le père et ses quatre fils		X		
Journal pour Mlle de Menou				
L'Aigle au beau bec		X		
La Fée Princesse				
Peine Perdue				X
Perrault				
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules				
Griselidis	X			
Peau d'âne	X			
Les Souhaits ridicules				X
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités				
La Belle au bois dormant	X			
Le Petit Chaperon rouge	X			
La Barbe bleue	X			
Le Maître chat, ou le Chat botté	X			
Les Fées		X		
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	X			
Riquet à la houppe	X			
Le Petit Poucet	X			
Préchac				
Contes moins contes que les autres				
Sans Parangon	X			
La Reine des fées		X		

Annexe n°11 : les animaux (contes éponymes)

Titres	Héros	Adjuvant	Opposant
Anonyme			
Nouveau Conte de fées			
Le portrait qui parle		Cheval = Brillant Phénix	
Le Gage touché			
L'Oiseau de vérité	(chats et chatte à la place enfants)	oiseau de vérité	
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage			
Mme d'Aulnoy			
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas			
L'île de la Félicité			
***Les Contes des Fées*, tome 1**			
Gracieuse et Percinet			
La Belle aux Cheveux d'Or		Carpe, corbeau, hibou ; chien Cabriole	
L'Oiseau Bleu	Roi Charmant = oiseau bleu Truitonne = truie	Attelage de pigeons, de souris ; oiseaux	
Le Prince Lutin		Couleuvre = fée Gentille	
***Les Contes des Fées*, tome 2**			
La Princesse Printanière		rossignol	
La Princesse Rosette	(roi des paons)	Chien Frétillon	
Le Rameau d'Or	Sans-pair = grillon Brillante = sauterelle	Trasimène = aigle	
L'Oranger et l'Abeille	Aimée = abeille	(chameau = moyen de transport)	
La Bonne Petite Souris		Souris = fée	
***Les Contes des Fées*, tome 3**			
Saint-Cloud			
Don Gabriel Ponce de Léon			
Le Mouton	Roi Mouton	Guenuche Grabugeon, doguin Tintin ; peuple mouton = hommes	
Suite de *Don Gabriel*			

Finette Cendron		(cheval = moyen de transport)	
Suite de *Don Gabriel*			
Fortunée		Reine = poule	
Suite et fin de *Don Gabriel*			
Saint-Cloud			
***Les Contes des Fées*, tome 4**			
Babiole	Babiole = guenon	(dauphin ailé : moyen de transport) ; cheval = Criquetin	Roi des singes + suite (divers animaux)
Don Fernand de Tolède			
Le Nain Jaune			Lions
Suite de *Don Fernand*			
Serpentin Vert	Serpent	Serin (= seigneur d'Espagne)	Animaux divers
Suite et fin de *Don Fernand*			
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**			
La Princesse Carpillon		Aigle (nourrice)	
La Grenouille Bienfaisante	Grenouille = fée ; Lionne = fée	Grenouilles (6000) ; chauve-souris	Corbeau ; cheval
La Biche au bois	Désirée = biche		
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**			
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois			
La Chatte Blanche	Chatte	Chien = poète ; chats ; singes, chiens de chasse	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*			
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné		Cheval = Camarade	
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*			
Le Pigeon et la Colombe	Constancio = pigeon Constancia = colombe	Mouton = Ruson	Serpents ; éléphants
Suite du *Gentilhomme*			

Bourgeois			
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri		Tourterelle = fée ; petit oiseau vert	Chiots remplacent enfants
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**			
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*			
Le Prince Marcassin	Marcassin = prince		
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*			
Le Dauphin	Alidor = serin	Dauphin	
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*			
Mme d'Auneuil			
La Tyrannie des fées détruite			
Agatie princesse des Scythes			Cheval emballé
La Princesse Léonice		Levrette = fée	
Le Prince Curieux			
Les Chevaliers errants			
Le Génie familier			Lion
Nouvelles diverses du temps			
La Princesse des Prétintailles			
L'Origine de l'Occasion			
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes			
Les Colinettes			
L'Origine du lansquenet			
Mlle Bernard			
Ines de Cordoue			
Le Prince Rosier			
Riquet à la houppe			
Choisy			
Histoire de la princesse Aimonette			
Mme Durand			
La Comtesse de Mortane			
La Fée Lubantine			
Les Petits Soupers de l'été 1699			
L'Origine des fées			
Le Prodige d'amour			Tigres (puis adjuvants)

Fenelon			
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne			
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante			
Histoire d'une jeune princesse			
Histoire de Florise			
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile			
Histoire de Rosimond et de Braminte			
L'anneau de Gygès			
Voyage dans l'île des plaisirs			
Voyage dans l'île inconnue			
Mlle de La Force			
Les contes des contes			
Plus Belle que Fée		Biche aux pieds d'argent = fée ; jeunes filles transformées en animaux	
Persinette			
L'Enchanteur			Serpent
Tourbillon			
Vert et Bleu		Fourmis	
Le Pays des délices		Huitre	
La Puissance d'Amour			
La Bonne Femme		Elevage de moutons ; perdrix	Serpents
Mlle Lhéritier			
Œuvres meslées			
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie			
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets de la douceur			Sanglier ; couleuvres et crapauds = punition
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette			
La Tour ténébreuse et les jours lumineux			
Ricdin-Ricdon			
La Robe de sincérité			
Chevalier de Mailly			
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames			

Blanche Belle			
Le Roi magicien	Roi magicien = aigle, oiseau Prince = perroquet		
Le Prince Roger			
Fortunio		Lion : aigle ; fourmi	
Le Prince Guérini			
La Reine de l'Ile des Fleurs		Chien = prince de l'île des Emeraudes	
Le Favori des fées			
Le Bienfaisant ou Quiribirini	Bienfaisant et le roi (biche, poisson, perroquet) ; oiseaux, scorpions		
La Princesse couronnée par les fées		Perroquets	
La Supercherie malheureuse		(chasse aux sangliers)	
L'Ile inaccessible		Dauphins ; monstres marins	
Recueil de contes galants			
Constance sous le nom de Constantin			
Le Palais de la magnificence		(éléphants ; dromadaire : moyen de transport)	
La Princesse délivrée			
Mme de Murat			
Contes de fées			
Le Parfait Amour			
Anguillette		Anguillette = fée	Course de chevaux
Jeune et Belle		Moutons	
Les Nouveaux Contes des Fées			
Le Palais de la vengeance			
Le Prince des feuilles		Papillons	
L'Heureuse Peine			
Histoires sublimes et allégoriques			
Le Roi Porc	Prince Cochon	Carpe	
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette		Rossignol = Philomèle ;	

		lion = Grandimont ;	
Le Sauvage	Le Sauvage (mi-homme mi-chèvre)	Embletin = cheval	200 serins
Le Turbot	Papillon = Fortuné	Turbot = roi de Coquerico	
Voyage de campagne			
Le père et ses quatre fils			
Journal pour Mlle de Menou			
L'Aigle au beau bec	Roi = aigle Prince des Charmes = rossignol		
La Fée Princesse		(Eléphant = moyen de transport)	
Peine Perdue		(oiseau de paradis ; poisson aux écailles magiques)	
Perrault			
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules			
Griselidis			
Peau d'âne		(Ane)	
Les Souhaits ridicules			
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités			
La Belle au bois dormant		(agneau ; chevreau ; biche = substitution repas)	(crapauds, vipères, couleuvres, serpents)
Le Petit Chaperon rouge			Loup
La Barbe bleue			
Le Maître chat, ou le Chat botté	Chat botté	(lapin, perdrix)	
Les Fées			(serpent, crapauds)
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre		6 souris = chevaux ; rat = cocher ; 6 lézards = 6 laquais	
Riquet à la houppe			
Le Petit Poucet			

Préchac			
Contes moins contes que les autres			
Sans Parangon			Oiseau jaune
La Reine des fées			

Annexe n°12 : l'onomastique

Titres	**Noms**
Anonyme	
Nouveau Conte de fées	
Le portrait qui parle	Impériale Complaisante Aménophis Cyrus Phénix Les Amours Philonide Brillant (cheval) Philonide (personnage évoqué)
Le Gage touché	
L'Apprenti magicien	Alexis Robert Bonbenêt La Rancune Plongeon
L'Oiseau de vérité	Roi des Tartelettes (et des Darioles) Landrirette Roi Friand Beau soleil Bel Astre Belle Etoile roi de l'Eau rose
Le Prince Michel et la Princesse Sauvage	Vagabond Fidèle Sauvage Mlle de Montmeuse Michel Fée Loupvend La Cocquesel
Mme d'Aulnoy	
Histoire d'Hypolite, comte de Duglas	
L'île de la Félicité	Adolphe Félicité Eole Borée Est Sud-Ouest Nord Zéphyr L'Envie Bichar (cheval)
***Les Contes des Fées*, tome 1**	

Gracieuse et Percinet	Gracieuse Percinet Grognon
La Belle aux Cheveux d'Or	La Belle aux cheveux d'or Avenant Galifron Cabriole (chien)
L'Oiseau Bleu	Florine Truitonne Charmant = L'oiseau bleu Soussio
Le Prince Lutin	Furibond Léandre = Lutin Abricotine Prince des Plaisirs tranquilles Roi des Nains Gentille (Belle-)Blondine Gris-de-lin (cheval) Perceforêt (singe) Briscambille (singe)
***Les Contes des Fées*, tome 2**	
La Princesse Printanière	Printanière Fanfarinet Carabosse Merlin Chancelier Gambille Amiral Chapeau-Pointu
La Princesse Rosette	Rosette Frétillon (chien)
Le Rameau d'Or	Torticolis = Sans Pair Trognon = Brillante Trasimène Roi Brun Bénigne
L'Oranger et l'Abeille	Aimée Aimé Amour fidèle Ravagio Tourmentine Linda Trufio
La Bonne Petite Souris	Joliette Roi Joyeux Reine Joyeuse Cancaline
***Les Contes des Fées*, tome 3**	
Saint-Cloud	Madame D…

	Monsieur de Saint-P… Comtesse de F… Nymphe de Saint-Cloud
Don Gabriel Ponce de Léon	Don Felix Sarmiento Dona Henrica de Palacios Don Louis Isidore Sarmiento Mélanie Sarmiento Lucile don Gabriel Ponce de Léon Dona Juana Don Louis Comte Alonso d'Aguilar Don Estève Don Fernand de la Vega Dona Iphigénie d'Aguilar Rose Don Manuel Ponce de Leon (personnage évoqué) Reine de Grenade (personnage évoqué) Roi Chico (personnage évoqué)
Le Mouton	Merveilleuse Ragotte Roi Mouton Patipata Grabugeon Tintin
Suite de *Don Gabriel*	
Finette Cendron	Fleur d'Amour Belle de nuit Fine Oreille = Finette = Cendron Prince Chéri Princesse Chérie Cendrillon Merluche (Merlin dégradé ?)
Suite de *Don Gabriel*	
Fortunée	Bedou Fortunée prince Œillet Reine des bois
Suite et fin de *Don Gabriel*	
Saint-Cloud	
***Les Contes des Fées*, tome 4**	
Babiole	Babiole Biroqua Biroquie (rivière fille de Biroqua) Seine Tamise Euphrate

	Gange Mirlifiche Gigogna Perroquet Criquetin (cheval, fils de Bucéphale) Monette (= espèce de singe : mone) Fanfreluche Roi Magot Margots (= les pies) Margot la pie Fagotin (personnage évoqué)
Don Fernand de Tolède	Don Fernand de Tolède Don Jaime de Casaréal Dona Léonore Dona Mathilde comte de Fuentes comtesse de Fuentès Don Francisque Zoromy Achmet
Le Nain Jaune	Nain jaune Toute belle fée du Désert roi des Mines d'or
Suite de *Don Fernand*	
Serpentin Vert	Bellotte Laideronnette Serpentin vert Reine Discrète Magotine Protectrice Carabosse Polichinelle Proserpine Amour
Suite et fin de *Don Fernand*	
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 1**	
La Princesse Carpillon	Prince Bossu Sublime Princesse Carpillon Roi des îles Paisibles Centaure bleu Fée Amazone
La Grenouille Bienfaisante	Moufette Moufy Fée Lionne Grenouille/Grenouillette
La Biche au bois	La Biche/bichette

	Désirée Guerrier Noire Biche Blanche Ecrevisse fée de La Fontaine Tulipe Longue Epine Giroflée Becafigue
***Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, tome 2**	
Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois	La Dandinadière Gilles/Gillet/Gillot de la Dandinardière (personnage évoqué) Sieur de Villeville baron de St Thomas Marthonide/Marthe Virginie/Marie Vicomte de Bergenville prieur de Richecour Mme du Rouet Mme de Lure Maître Robert Christoflet Vicomte de Berginvi Le Maure Alain
La Chatte Blanche	Chatte blanche / Blanchette Migonnet Perroquet Toutou Violente Martafax (personnage évoqué) Lermite (personnage évoqué)
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Belle-Belle ou Le Chevalier Fortuné	Belle-Belle / Fortuné Léger Le bon tireur Forte échine Fine oreille L'impétueux Trinquet Grugeon Seigneur de la Frontière Seigneur Matapa Floride Camarade (cheval)
Suite des Contes	

***Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 3**	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Le Pigeon et la Colombe	Constancia Constancio fée Souveraine Ruson l'Amour fidèle l'Amour prince Pigeon Mirtain
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	Roussette/Amirale Rousse Brunette Blondine/reine Blonde Belle-Etoile Chéri Petit Soleil Heureux Feintise Tourterelle Pomme qui chante Eau qui danse Petit oiseau vert qui dit tout Corsine
***Suite des Contes Nouveaux ou Des Fées à la Mode*, tome 4**	
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Le Prince Marcassin	Marcassin Corydon Ismène Zélonide Marthésie
Suite du *Gentilhomme Bourgeois*	
Le Dauphin	Le Dauphin Alidor = Serin = Bibi Livorette roi des Bois Grognette
Suite et fin du *Gentilhomme Bourgeois*	
Mme d'Auneuil	
La Tyrannie des fées détruite	Philonice Serpente Elise

	Philoxipe
Agatie princesse des Scythes	Agatie Thomiris Amazone Grand Cyrus (personnage évoqué) Ménalipe Agatrice
La Princesse Léonice	Léonice Florinice L'Envieuse La Levrette Céphise Ligdamon
Le Prince Curieux	Curieux Modeste Prodigue Ambitieux Mandane (personnage évoqué) Crésus (personnage évoqué) Cyrus (personnage évoqué)
Les Chevaliers errants	
Le Génie familier	
Nouvelles diverses du temps	
La Princesse des Prétintailles	Princesse des Prétintailles Princesse des Falbalas Bizarre
L'Origine de l'Occasion	Le Hasard Sympathie l'Occasion
L'Inconstance punie ou l'Origine des cornes	Alcimède Roi de Mauritanie Caliston Reine de Numidie Vénus (personnage évoqué) Amours (personnage évoqué) Doucereuse Badine
Les Colinettes	Coline princesse de Marseille fée du Lignon prince des Gaules Astrée (personnage évoqué) Céladon (personnage évoqué) Junon (personnage évoqué) Syrinx (personnage évoqué) Vénus (personnage évoqué) Mars (personnage évoqué) Reine Bérénice (personnage évoqué)
L'Origine du lansquenet	Lansquine, reine de Phocide

	Pharonine L'Envie L'Avarice Junon (personnage évoqué) Les Furies (personnage évoqué) Minerve
Mlle Bernard	
Ines de Cordoue	
Le Prince Rosier	Florinde
Riquet à la houppe	Seigneur de Grenade Riquet à la houppe Mama Arada
Choisy	
Histoire de la princesse Aimonette	Maugis d'Aigremont Aimonette duc Aimond Renaud de Montauban Prince Lohier Prince de Mongé Tigrine Roland le Furieux Archevêque Turpin Charlemagne Ganelon (personnage évoqué) Reine Bathilde (personnage évoqué) Lara (chienne)
Mme Durand	
La Comtesse de Mortane	
La Fée Lubantine	Circé Armide Roi Absolu (personnage évoqué) Mélisène Lubantine Ciridor Roi de l'île Douce Célinte Vénus
Les Petits Soupers de l'été 1699	
L'Origine des fées	Ogilire Briarée Camus Momus Plutus Jupiter Apollon Cupidon Les Grâces Les 11 Sybilles

	Mélusine Phoebus (personnage évoqué) Diane (personnage évoqué)
Le Prodige d'amour	Brutalis / Polidamour Mlle Coquette Azindara Brillante
Fenelon	
Histoire d'une vieille reine et d'une jeune paysanne	Péronelle
Histoire de la reine Gisèle et de la fée Corysante	Corysante Gisèle
Histoire d'une jeune princesse	Aglaor
Histoire de Florise	Florise Rosimond Gronipote
Histoire du roi Alfaroute et de Clariphile	Alfaroute Clariphile
Histoire de Rosimond et de Braminte	Braminte Rosimond
L'anneau de Gygès	Crésus Orodes Callimaque Cyrus
Voyage dans l'île des plaisirs	ø
Voyage dans l'île inconnue	ø
Mlle de La Force	
Les contes des contes	
Plus Belle que Fée	Plus Belle que Fée Désirs Phraates Nabote Cléopâtre (personnage évoqué) Marc-Antoine (personnage évoqué)
Persinette	Persinette
L'Enchanteur	Isène la Belle Seigneur des Iles Lointaines L'enchanteur Carados Candor Adelis
Tourbillon	Tourbillon Uliciane Prétintin Nirée Morphée Protée

	Arrogant Zéphyr Flore Félicité Astolphe Ganymède Thétis Ulysse (personnage évoqué) Circé (personnage évoqué)
Vert et Bleu	Vert Bleu Zelindor Sublime Tiphis Printemps
Le Pays des délices	Faveur Miracle Avances / reine des Avances L'Amour La Jouissance L'Heure du berger Les Plaisirs La Modestie Les Grâces
La Puissance d'Amour	Lantine prince de Sabée / Panpan Seigneur du Roc Affreux Absolue l'Amour les jeux les Ris les Grâces les Plaisirs le Désespoir
La Bonne Femme	Finfin Lirette La Bonne Femme Mme Tu-Tu Mirtis
Mlle Lhéritier	
Œuvres meslées	
Marmoisan ou l'Innocente Tromperie	Marmoisan Léonore comte de Solac Ioland comte de Genac Marquis de Brivas comte de Richevol
Les Enchantements de l'Eloquence ou les effets	Eloquentia Nativa Dulcicula

de la douceur	Alix Blanche Mme D**** (personnage évoqué) Homère (personnage évoqué) Achille (personnage évoqué) Mélusine (personnage évoqué) Logistille (personnage évoqué) Quinault (personnage évoqué) Urgande (personnage évoqué) Maugis (personnage évoqué) Merlin (personnage évoqué) Lirgandée (personnage évoqué)
L'adroite Princesse ou Les Aventures de Finette	Nonchalante Babillarde Finette Riche-Cautèle / Riche-en-Cautèle Bel-à-voir Moult-Bénin Comte Ory (personnage évoqué) Régulus (personnage évoqué)
La Tour ténébreuse et les jours lumineux	Richard 1er d'Angleterre Comte de Mortain et de Lancaster Philipe Auguste (personnage évoqué) Léopold duc d'Autriche (personnage évoqué) Varnery (personnage évoqué) Jean-sans-terre (personnage évoqué) Alasie / Alix de France (personnage évoqué) Bérengère (personnage évoqué) Princesse de Flandres, comtesse de Hainaut (personnage évoqué) Philippe de Flandres (personnage évoqué) Baudouin comte de Hainaut (personnage évoqué) Blondel de Nesle Princesse Sophie
Ricdin-Ricdon	Aimant-Joie Roi Prudhomme Rosanie / La Belle fileuse Planjoli Songecreux Laborieuse Ricdin Ricdon Penséemorne Labourée-Lamboy Riante Image Vigilentine Bonavis Longuevue Disantpeu Sirène Général Belles-idées

	Général Bongoût
La Robe de sincérité	Herminie Philantrope Cléarque Elismène Téléphonte Misandre Chasseris Dinocrite Cléophane Léandrin Célénie Télanor Anaxaride Hélène (personnage évoqué) Ménélas (personnage évoqué) Pâris (personnage évoqué) Pénélope (personnage évoqué) Alcyone (personnage évoqué) Mausole (personnage évoqué) Hypsicratée (personnage évoqué) Mithridate (personnage évoqué) Zénobie (personnage évoqué)
Chevalier de Mailly	
Les Illustres fées, contes galants dédiés aux dames	
Blanche Belle	Blanche Belle Lamberie marquis de Montferrat Fernandin roi de Naples
Le Roi magicien	ø
Le Prince Roger	Comte de Poitou Roger Princesse Tullie d'Angoulême comte de Catalogne comte d'Angoulême comtesse d'Angoulême Mélusine (personnage évoqué)
Fortunio	Fortunio
Le Prince Guérini	Philippe, roi de Lombardie Guérini Alcée Godefroy, roi d'Arles Pontiane Eleuthérie
La Reine de l'Ile des Fleurs	Reine de l'île des fleurs
Le Favori des fées	Galéran Murcie Pontian Marcian

	Roi d'Epire roi de Sparte
Le Bienfaisant ou Quiribirini	Bienfaisant
La Princesse couronnée par les fées	ø
La Supercherie malheureuse	ø
L'Ile inaccessible	ø
Recueil de contes galants	
Constance sous le nom de Constantin	Constance / Constantin Vivian ; roi de Suède
Le Palais de la magnificence	Fée des Etats du Mogol fée de Constantinople fée de l'Empire du Sophi de Perse fée du grand Caire Pompée (personnage évoqué) Scipion (personnage évoqué) Caton d'Utique (personnage évoqué) Roi Juba (personnage évoqué) César (personnage évoqué)
La Princesse délivrée	ø
Mme de Murat	
Contes de fées	
Le Parfait Amour	Danamo Irolite Parcin-Parcinet Ormond Azire Favorable Mana 12 Amours Calypso (personnage évoqué) Ulysse (personnage évoqué) Flore (personnage évoqué)
Anguillette	Anguillette / Hébé Atimir Ilérie Plousine Cléonice prince de l'île Paisible Junon (personnage évoqué) Pallas (personnage évoqué) Vénus (personnage évoqué) Pomone (personnage évoqué) Diane (personnage évoqué) Flore (personnage évoqué) les Grâces (personnage évoqué) Hébé (personnage évoqué) princesse Carpillon (personnage évoqué)

Jeune et Belle	Jeune et Belle Alidor Mordicante Zéphyr (petit) Amour Amour (personnage évoqué) Psyché (personnage évoqué) Flore (personnage évoqué)
Les Nouveaux Contes des Fées	
Le Palais de la vengeance	Imis Philax Pagan l'Enchanteur Céoré Orizée
Le Prince des feuilles	Ravissante Ariston 12 petits Amours Prince des Feuilles Prince de l'île des Papillons Fée de la Grotte Princesse des Linottes Amphitrite (personnage évoqué) Flore (personnage évoqué) Zéphyr (personnage évoqué) L'Amour (personnage évoqué)
L'Heureuse Peine	Aimée Naimée Formidable Lumineuse Blanc-Blanc (levrette) Du Boulay (personnage évoqué) Prince de l'île Galante
Histoires sublimes et allégoriques	
Le Roi Porc	Ondine Authomasis Miris Pactole Bienfaisante Tranquille Rancune Prince Cochon Bourgillone Gabalis Thétis (personnage évoqué)
L'Ile de la Magnificence ou la princesse Blanchette	Plaisir Esprit Mémoire Entendement

	Félicité Histoire Prudence Philomèle, roi des Arsasides Roi Peudaquets Les Fariboles (peuple) Princesse Féverole Prince Petit-Pois Antijour Antinuit La Rochois (personnage évoqué) Du Mesnil (personnage évoqué) Cléopâtre (personnage évoqué)
Le Sauvage	Constantine/Constantin Obligeantine le Sauvage Richardin Corianthe Roi des Cataractes du Nil Roi des îles Tercères (personnage évoqué) Roi de Sicile Roi de Canarie Roi Louis le Grand (personnage évoqué) Princesse de Savoie (personnage évoqué) Le Grand Seigneur (personnage évoqué) Le Moghol (personnage évoqué) Roi Guillaume (personnage évoqué) Roi des Fontaines amères Disgrâce Douleur Désespoir Magotin Gambille Trottemal Embletin (cheval) Fleurianne Carabut
Le Turbot	Mirou le fol Risette Fortuné Lucidan Isotte Princillon Princillette Turbodine Le Turbot Baron (personnage évoqué) la Duchesse de Bourgogne (personnage évoqué) troupe de Guénégaud (personnage évoqué) Callot (personnage évoqué)

	Grimaut Grimasse Trudon Brillantin Fleurbelle
Voyage de campagne	
Le père et ses quatre fils	Haraguan Facinety Isaline Céphise Tirandor Artidas Delfirio Mondor Adonis (personnage évoqué) Roi Papindara (personnage évoqué)
Journal pour Mlle de Menou	
L'Aigle au beau bec	Le roi Aigle au beau bec Belle prince des Agréments prince des Charmes prince des Enjouements Mamaton Roi de Lydie
La Fée Princesse	Fée Princesse Ménodie Zélindor Fée Reine Fée du Serpent
Peine Perdue	Peine Perdue Anarine Prince Isabel roi des Enchanteurs roi des Nations
Perrault	
Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaites ridicules	
Grisélidis	Grisélidis
Peau d'âne	Peau d'âne
Les Souhaits ridicules	Blaise Fanchon Jupiter
Histoires ou Contes de temps passé avec des moralités	
La Belle au bois dormant	Aurore Jour

	Empereur Cantalabutte
Le Petit Chaperon rouge	Le Petit Chaperon rouge
La Barbe bleue	La Barbe bleue Anne
Le Maître chat, ou le Chat botté	Marquis de Carabas
Les Fées	Fanchon
Cendrillon ou la petite pantoufle de verre	Cendrillon/Cucendron/Culcendron Javotte
Riquet à la houppe	Riquet à la houppe
Le Petit Poucet	Le Petit Poucet Guillaume Pierrot
Préchac	
Contes moins contes que les autres	
Sans Parangon	Belle Main Sans Parangon Belle Gloire Ligourde Clairance Fièvre Goutte Mauvaise Nouvelle
La Reine des fées	Comte d'Urgel Urraca Méridiana Prince Guilledin Guillemot Merlusine Belsunsine Barbasta Mamelec Monomotapa Antoine de Bourbon Jeanne d'Albret François 1er (personnage évoqué) L'électrice

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

A. Bibliographie primaire

1. ANTHOLOGIES

Le cabinet des fées ou Collection choisie de contes de fées et autres contes merveilleux. Ornés de figures, MAYER Charles-Joseph de (éd.), Amsterdam, 1785-1789, 41 volumes

2. AUTEURS

ANONYME, « L'Apprenti magicien » et « L'Oiseau de vérité », *Le Gage touché, histoires galantes et comiques*, Paris, Martin Jouvenel, 1696

ANONYME, « Le Prince Michel & la Princesse Sauvage ou les Contes du Centaure et des Fées des Contrées de Saint Miel. Par M...V...A», Bibliothèque de Nancy, manuscrit n° 377, Saint-Miel, 1701

AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, (baronne d')

(Barneville, 1650 - Paris, 14 janvier 1705)

« L'île de la félicité », *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*, Paris, L. Sevestre, 1690, « Seconde partie »

*Les Contes des fées Par Madame D***, tome premier, Paris, Cl. Barbin, 1697

*Les Contes des fées Par Madame D***, tome second, Paris, Cl. Barbin, 1697

*Les Contes des fées Par Madame D***, tome troisième, Paris, Cl. Barbin, 1697

*Les Contes des fées Par Madame D***, tome quatrième, Paris, Cl. Barbin, 1697

*Contes nouveaux ou les Fées à la mode Par Madame D***, tome premier, Paris, Vve de Th. Girard, 1698

*Contes nouveaux ou les Fées à la mode Par Madame D***, tome second Paris, Vve de Th. Girard, 1698

*Suite des Contes nouveaux ou des Fées à la mode. Par Madame D***, tome troisième, Paris, N. Gosselin, 1698

*Suite des Contes nouveaux ou des Fées à la mode. Par Madame D***, tome quatrième, Paris, N. Gosselin, 1698

AUNEUIL, Louise de Bossigny, (comtesse d')

(16.. - 17..)

La Tyrannie des fées détruite, Nouveaux contes. Dédiés à Madame la duchesse de Bourgogne, Paris, Vve R. Chevillon, 1702

Nouvelles diverses du temps. La Princesse des Pretintailles. Par Madame la comtesse D.L., mois de septembre, Paris, P. Ribou, 1702

L'Inconstance punie. Nouvelles du temps. Par Madame la comtesse D.L., mois de novembre, Paris, P. Ribou, 1702

Les Colinettes, nouvelles du temps. Par Madame la Comtesse D.L., mois de mars, Paris, P. Ribou, 1703

« La Princesse Patientine dans la forêt d'Erimente », *Les Chevaliers errans et le Génie familier, Par Madame la comtesse D., Amsterdam*, E. Roger, 1709

BERNARD, Catherine

(Rouen, 1662 - Paris, 6 septembre 1712)

« Le Prince rosier », « Riquet à la houppe », *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*, Paris, Jouvenel, 1694

CHOISY, François-Timoléon (Abbé de)

(Paris, 16 août 1644 - Paris, 2 octobre 1724)

L'Histoire de la Princesse Aimonette, Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit n° 3186

DURAND, Catherine (Dame de Bédacier)

(16.. – Paris, 1736)

« La Reine des fées », *La Comtesse de Mortane. Par Madame**** [2 vol.], Paris, Vve Claude Barbin, 1699

« Le Prodige d'amour » et « L'Origine des fées », *Les Petits Soupers de l'été, de l'année 1699, ou Avantures galantes avec l'origine des Fées. Par Madame Durand*. [2 vol.], Paris, J. Musier et J. Rolin, 1702

FENELON, François Salignac de la Mothe

(Château de Fénelon Sainte-Mondane, 6 août 1651 - Cambrai, 7 janvier 1715)

« Fables et opuscules pédagogiques », *Œuvres spirituelles de Messire François de Salignac de La Mothe-Fénelon*, Anvers, H. de la Meule, 1718

LA FORCE, Charlotte-Rose Caumont de

(**1650 - 1724)**

Les Contes des contes, Paris, Simon Bernard, 1697

Les Contes des Contes. Par Mademoiselle de ***, Paris, Simon Benard, 1698

L'HERITIER, Marie Jeanne de Villandon

(Paris, novembre 1664 - Paris, 24 février 1734)

« Marmoisan ou L'Innocente tromperie », « Les Enchantemens de l'éloquence ou Les Effets de la douceur » et « Les Avantures de Finette ou L'Adroite princesse », *Œuvres Meslées, contenant l'Innocente tromperie, l'Avare puni, les Enchantemens de l'Eloquence, 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, J. Guignard, 1696

Ricdin-Ricdon, La Tour ténébreuse et les Jours lumineux, conte anglois, accompagnés d'historiettes et tirés d'une ancienne chronique par Richard, surnommé Cœur de Lion, roi d'Angleterre, avec le récit des diverses aventures de ce roi, Paris, Vve de Cl. Barbin, 1705

MAILLY, (Chevalier de)

(1657 - 1724)

Les Illustres fées, contes galants, dédiés aux dames, Paris, Brunet, 1698

MURAT, Henriette-Julie de Castelnau, (comtesse de)

(Brest, 1670 - Château de la Buzardière, 24 septembre 1716)

*Contes de fées, dédiez à Son Altesse Serenissime Madame la Princesse Douairière de Conty... Par Madame la comtesse de M****, Paris, Cl. Barbin, 1698

Histoires sublimes et allégoriques, Par Madame la comtesse D., dédiées aux fées modernes, Paris, F. et P. Delaulne, 1699

« Le Père et ses quatre fils », *Voyage de campagne. Par Mme la Comtesse de M****,* Paris, Vve de Cl. Barbin, 1699

« L'Aigle au Beau Bec », « L'Origine des Hérissons », « Peine Perdue » et « La Fée Princesse », *Ouvrages de Mme la Comtesse de Murat*, Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit n° 3471

PERRAULT, Charles

(Paris, 12 janvier 1628 - Paris, 16 mai 1703)

Contes en vers, deuxième édition, Paris, Vve Coignard, 1694

La Belle au bois dormant, Mercure Galant, février 1696

Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités, Paris, Cl. Barbin, 1697

PRECHAC, Jean de

(1647 ? -1720)

Contes moins contes que les autres, Paris, Cl. Barbin, 1698

B. Bibliographie secondaire

1. ANTHOLOGIES

Le Nouveau Cabinet des fées, Réédition partielle du *Cabinet des Fées*, tomes 2 à 18, Genève, Slatkine, 1978

Il était une fois les fées, textes réunis et présentés par Raymonde Robert, Nancy, PUN, 1984

Le Cabinet des fées, Contes choisis et présentés par Elisabeth Lemire, Arles, Picquier, 1994

Contes choisis et présentés par Elisabeth Lemire, Arles, Picquier, 2000

Bibliothèque des Génies des Fées. Première édition critique intégrale et augmentée du *Cabinet des Fées*, 20 vol., Nadine Jasmin (dir.), Paris, Champion, 2003 et suiv.

Mme d'Aulnoy, *Contes des fées suivi des Contes nouveaux ou les fées à la mode*, Bibliothèque des Génies et des Fées, tome 1, Paris, Champion, 2004

Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand, Mme d'Auneuil, *Contes*, Bibliothèque des Génies et des Fées, tome 2, Paris, Champion, 2005

Mme de Murat, *Contes*, Bibliothèque des Génies et des Fées, tome 3, Paris, Champion, 2006

Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes, *Contes merveilleux*, Bibliothèque des Génies et des Fées, tome 4, Paris, Champion, 2005

2. Auteurs

ANONYME

« L'Apprenti magicien » et « L'Oiseau de vérité », *Le Gage touché, histoires galantes et comiques* [1696], René Godenne (éd.), Genève, Slatkine, 1980

AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, (baronne d')

(Barneville, 1650 - Paris, 14 janvier 1705)

Contes de Madame d'Aulnoy - Tome I : Les Contes des Fées, édition du Tricentenaire, Philippe Hourcade (éd.), Jacques Barchillon (intro.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997- 1998

Contes de Madame d'Aulnoy - Tome II : Les Nouveaux Contes, édition du Tricentenaire Philippe Hourcade (éd.), Jacques. Barchillon (intro.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1997- 1998

AUNEUIL, Louise de Bossigny, (comtesse d')

(16.. - 17..)

La Tyrannie des fées détruite [1702], Alice Colanis (éd.), Paris, 1990

BERNARD, Catherine

(Rouen, 1662 - Paris, 6 septembre 1712)

«Riquet à la houppe », *Perrault Contes*, Gilbert Rouger (éd.), Paris, Garnier, 1991

« Le Prince Rosier » et « Riquet à la houppe », *Inès de Cordoue, nouvelle espagnole*, [1696], *Œuvres, tome I : Romans et nouvelles*, textes établis, présentés et annotés par Franco Piva, Paris, Nizet, 1993

FENELON, François Salignac de la Mothe

(Château de Fénelon Sainte-Mondane, 6 août 1651 - Cambrai, 7 janvier 1715)

« Fables et opuscules pédagogiques », *Œuvres de M. François de Salignac de La Mothe Fénelon*, Paris, Galimard, 1983

Œuvres I, J. Le Brun (éd.), Paris, Gallimard, 1983

L'HERITIER, Marie Jeanne de Villandon

(Paris, novembre 1664 – Paris, 24 février 1734)

« L'Adroite Princesse...», *Charles Perrault. Contes*, Roger Zuber (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 1987

« Les Enchantements de 1'éloquence... », *Perrault. Contes*, Gilbert Rouger (éd.), Paris, Garnier, 1991

« Marmoisan », *La fille en garçon*, Catherine Vellay-Vallantin (éd.), Carcassonne, Graé-Hésiode, 1992

PERRAULT, Charles

(Paris, 12 janvier 1628 - Paris, 16 mai 1703)

Catherine Bernard et Charles Perrault. Les deux Riquet à la Houppe mai 1696 – janvier 1697, Jeanne Roche-Mazon (intro.), Paris, 1929

Contes de Perrault, Gilbert Rouger (éd.), Paris, Garnier, 1967

Contes, Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1981

Contes, Roger Zuber (éd.), Paris, Imprimerie nationale, 1987

Contes, Marc Soriano (éd.), Paris, Flammarion, 1989

PRECHAC, Jean de

(1647 ? - 1720)

Contes moins contes que les autres, précédés de L'Illustre Parisienne, Françoise Gevrey (éd.), Paris, 1993

2. Autres textes

BASILE Giambattista, *Le Conte des contes, ou le divertissement des petits enfants*, [1634-1636], Françoise Decroisette (trad.), Strasbourg, Circé, 1995

LA FAYETTE Madame de, *Romans et nouvelles*, Emile Magne (éd.), Alain Niderst (intro.), Paris, Garnier, 1970

MONTPENSIER Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans (duchesse de), *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose*, Paris, C. Sercy et Cl. Barbin, 1659

SCUDERY Madeleine de, *« De l'air galant » et autres conversations (1653-1684*), Delphine Denis (éd.), Champion, Source classique, Paris, 1998

SEVIGNE Madame de, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1 (mars 1646 - juillet 1675), 1972

SEVIGNE Madame de, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2 (juillet 1675 - septembre 1680), 1974

SEVIGNE Madame de, *Correspondance*, Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 3 (septembre 1680 - avril 1696), 1978

STRAPAROLE Giovan Francesco, *Les nuits facétieuses*, Joël Gayraud (trad. et éd.), Paris, José Corti, 1999

URFE Honoré, *L'Astrée*, Vaganay (éd.), Slatkine reprints, Genève, 1966

VILLIERS Pierre 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

II. LES AUTEURS DEVANT LA CRITIQUE

1. Charles Perrault

BRODY Jules, « Charles Perrault, conteur (du) moderne », *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, XVIe colloque du C.M.R., Marseille, C.M.R. 17, 1987, p. 79-90

CHARRIERE Georges, « Du Social au sacré dans les contes de Perrault », *Revue de l'Histoire des Religions*, avril-juin 1980, p. 159-189 et juillet-septembre 1980, p. 289-315

CHUPEAU Jacques, « Sur l'équivoque enjouée au Grand Siècle : l'exemple du Petit Chaperon Rouge de Charles Perrault », *XVIIe siècle*, n°150, Janvier-Mars 1986, p. 35-42

DEMORIS René, « Du littéraire au littéral dans *Peau d'Âne* de Perrault », *Revue des Sciences humaines*, n° 166, avril-juin 1977, p. 261-279

ESCOLA Marc, *Contes de Perrault*, Paris, Gallimard, 2005

FUMAROLI Marc, « Les Enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la Littérature », *Le Statut de la littérature : Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Droz, 1982, p. 153-186

GAUDIN Nicolas V., « Etude sociocritique du "Chat botté" de Charles Perrault », *The French Review*, vol. 59, n° 5, 1986, p. 701-708

GHEERAERT Tony, « Une Allégorie de la civilité : *Cendrillon* ou L'Art de plaire à la cour », *XVIIe siècle*, n°208, juillet-septembre 2000, p. 485-499

LOSKOUTOFF Yvan, « La Surenchère enfantine autour des contes de Perrault », *XVIIe siècle*, n°153, janvier-mars 1986, p. 343-350

MALARTE Claire-Lise, « Les Contes de Perrault, œuvre 'moderne' », *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes, XVIème colloque du C.M.R.*, Marseille, C.M.R. 17, 1987, p. 91-100

MALARTE Claire-Lise, « Perrault à travers la critique depuis 1960. Bibliographie annotée », *PFSCL*, vol. XV, *Biblio 17*, n°47, 1989

MARIN Louis, « Manger, parler, aimer dans les *Contes* de Perrault », *Biblio 17*, n°30, Tübingen, Narr, 1987, p. 29-39

MECHOULAN Eric, « Il n'y a pas de fées, il n'y a que des interprétations : lecture du *Petit Chaperon Rouge* », Paris-Seattle-Tübingen, *PFSCL*, vol. XIX, n°37, 1992, p. 489-500

NEPOTE-DESMARRE Fanny, « Parole et sacrifice. L'enfant dans les *Contes* de Perrault », *Littératures Classiques*, n°14, janvier 1991, p. 47-58

PRINCE Nathalie, « "Il était une fois un bûcheron et une bûcheronne qui avaient sept enfants […]" ou des fratries dans les contes de fées des Grimm et de Perrault », *Fratries : Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 387-396

ROUSSEAU Christine, « Monstre et monstruosité dans les contes de Perrault », *La littérature et ses monstres*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 207-224

SERMAIN Jean-Paul, « "C'est votre fille le petit chaperon rouge". Les noms propres dans les contes de Perrault », Claire Badiou-Monferran (dir.), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2010

SIMONSEN Michèle, *Perrault, Contes*, Paris, PUF, 1992

SORIANO Marc, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, [1968] Paris, Gallimard, 1977

TROUBETZKOY Wladimir, « Le Poucet ou le bonheur des marmots », *Littératures*, n°23, automne 1990, p. 47-53

VELAY VALLANTIN Catherine, « *Barbe-Bleue*. Le dit, l'écrit, le représenté (XVIIIe-XIXe siècles) », *Romantisme*, vol. XXII, n°78, 1992, p. 75-89

VELAY VALLANTIN Catherine, « L'Invention d'un public enfantin au XVIIIe siècle : entre famille et école, les éditions des contes de Perrault », *Revue Française d'Histoire du Livre*, n°82-83, 1er et 2e trimestre 1994, p. 19-38

ZUBER Roger, « Public d'enfants ? Public d'adultes ? Les contes de Charles Perrault », *Thèmes et genres littéraires aux XVIIème et XVIIIème siècles : mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1992, p. 185-187

ZUBER Roger « Les *Contes* de Perrault et leurs voix merveilleuses », *Les Emerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, 1997

2. Mme d'Aulnoy

BARCHILON Jacques, « Madame d'Aulnoy dans la tradition du conte de fées », *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 125-133

DEFRANCE Anne, *Ecriture et fantasmes dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy (1690-1698) : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Thèse pour le doctorat sous la direction de René Démoris, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 1987

DEFRANCE Anne, « Ecriture féminine et dénégation de l'autorité : les contes de fées de Madame d'Aulnoy et leurs récits-cadres », *Auteur, autorité sous l'Ancien Régime, Revue des Sciences Humaines*, Lille III, n° 238, avril-juin 1995, p. 111-126

DEFRANCE Anne, *Les contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy (1690-1698) : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998

HOURCADE Philippe, « Tricentenaire des *Contes des fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Charles Perrault : Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 135-141

HOURCADE Philippe, « Mots et choses dans les contes de Madame d'Aulnoy », *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Anne Defrance, Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2007, p. 331-344.

HUBERT Renée Riese, « Le Sens du voyage dans quelques contes de Madame d'Aulnoy », *The French Review*, vol. 46, n° 5, 1973, p. 931-937

JASMIN Nadine, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Paris, Champion, 2002

JYL Laurence, *Mme d'Aulnoy ou la fée des contes*, Paris, Laffont, 1989

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

MAISTRE WELCH Marcelle, « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n° 28-1, 1993, p. 75-85

SLATER Maya, « Les animaux parlants dans *Les Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, 1998, p. 157-164

THIRARD Marie-Agnès, *Les Contes de fées de madame d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Thèse Nouveau Régime de Littérature française, Lille III, 1994

THIRARD Marie-Agnès, « L'Influence de la pastorale dans les Contes de Madame d'Aulnoy », *Tricentenaire Charles Perrault : Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 165-180

THIRARD Marie-Agnès, « Le Meccano des contes de Madame d'Aulnoy», *PFSCL*, vol. XXVI, n° 50, 1999, p. 175-193

THIRARD Marie-Agnès, *Les contes de fées de Mme d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999

WELCH Marcelle Maistre, « Les Jeux de l'écriture dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Romanische Forschungen*, vol. 101, n° 1, 1989, p. 75-80

ZIMMERMANS Margarete, « 'Il le croqua comme un poulet': Discours alimentaire chez Madame d'Aulnoy », *PFSCL*, *Biblio 17*, n° 86, 1994, p. 537-555

3. Autres Auteurs

BERTRAND Dominique, « L'éducation selon Fénelon, ou l'enfant et le pédagogue à l'épreuve du rire et de la gaîté », *Littératures Classiques*, n°14, 1991, p. 215-225

MALARTE Claire Lise, « *Le prince Guérini* du Chevalier de Mailly », *PFSCL*, *Biblio 17*, n° 60, 1991, p. 209-215

THIRARD Marie-Agnès, « Les Contes de Mlle de La Force : Un nouvel art du récit féerique à travers un exemple privilégié », *PFSCL*, vol. XXVII, n° 53, 2000, p. 573-585

WELCH Marcelle Maistre, « Manipulation du discours féerique dans les contes de fées de Mme de Murat », *Cahiers du Dix-Septième siècle*, vol.V, n° 1, 1991, p. 21-29

III. AUTOUR DU CONTE ET DU MERVEILLEUX

Théorie dramatique, Théophile de Viau, Les Contes de fées, Actes de Las Vegas, *PFSCL*, n° 60, 1991

BARCHILON Jacques, *Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975

BARCHILON Jacques « Aspects de la fiction et de la vraisemblance à travers romans et contes merveilleux », *PFSCL*, n° 8, hiver 1977-1978, p. 13-24

BELLEMIN-NOËL Jean, *Les Contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, 1983

BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, T. Carlier (trad.), Paris, Laffont, 1976

BOUVIER Émile, « La Croyance au merveilleux à l'époque classique », *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Paul Bénichou*, Marc Fumaroli (éd.), Paris, Nizet, 1951

COURTES Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986

COURTES Noémie, *L'écriture de l'enchantement : magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2004

DALLA VALLE Daniela, « Le merveilleux et la vraisemblance dans la description des romans baroques », *XVIIe siècle*, n° 152, Juillet-Septembre 1986

DEFRANCE Anne, MECHOULAN Eric, « L'art de tourner court. Conte, nouvelle et périodisation au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n° 34, automne 1998, p. 173-189

DEFRANCE Anne, « Les premiers recueils de contes de fées », *Féeries*, n°1, 2004, p. 27-48

DELAPORTE Victor, *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, [1891], Genève, Slatkine, 1968

DELARUE Paul, TENÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions de France, édition en un volume reprenant les quatre tomes publiés entre 1976 et 1985*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1964

DENS Jean-Pierre, « Configuration d'un débat : vraisemblance et merveilleux au XVIIe siècle », *PFSCL*, n° 30, 1989, p. 187-193

DI SCANNO Teresa, *La mode des contes de fées de 1690 à 1705*, Gêne, Université, 1968

DI SCANNO Teresa, *Les contes de fées à l'époque classique. 1680-1715*, Naples, Ligori, 1975

FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux,* Paris, Champion, 2003

FORESTIER Georges, « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *XVIIe siècle*, vol. XLVI, n° 182, 1994, p. 95-103

FRANCILLON Roger, « Les fées au chevet du roman », *SRLF*, vol. XXII, 1983, p. 79-107

FRANZ Marie-Louise Von, *L'interprétation des contes de fées*, [1978], Paris, J. Renard 1990

FRANZ Marie-Louise Von, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, J. Renard, 1990

FRANZ Marie-Louise Von, *La femme dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, 1992

FRANZ Marie-Louise Von, *L'individuation dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2001

FRANZ Marie-Louise Von, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 2001

GAILLARD Aurélia, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux, (1660-1724*), Paris, Champion, 1996

GHEERAERT Tony, « Une Allégorie de la civilité : *Cendrillon* ou l'art de plaire à la cour », *XVIIe siècle*, n° 208, juillet-septembre 2000, p. 485-499

HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine : la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La fontaine, Lhéritier…*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010

JACQUES George, « Au siècle de Propp, Soriano, Bettelheim : les *Contes* de Perrault, encore et toujours de la littérature », *Recherches sur le conte merveilleux*, Georges Jacques (dir.), *Recherches sur le conte merveilleux*, Louvain la Neuve, PUL, 1981, p. 7-55

JASMIN Nadine, « 'Amour, Amour, ne nous abandonne point' : La représentation de l'amour dans les contes de fées féminins du Grand Siècle », *Tricentenaire Charles Perrault : Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 213-234

JEAN Georges, *Le Pouvoir des contes* [1981], Paris, Casterman, 1990

KOHN Renée, « La Fontaine et le merveilleux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 26, 1974, p. 117-129

LOSKOUTOFF Yvan, *La Sainte et la Fée : dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*, Genève, Droz, 1987

MAGNE Bernard, « Le chocolat et l'ambroisie. Le statut de la mythologie dans les contes de fées », *Cahiers de littérature du XVIIème siècle*, n° 2, 1980, p. 95-146

MALARTE Caire Lise, « La nouvelle tyrannie des fées, ou la réécriture des contes de fées classiques », *The French Review*, vol. LXIII, n° 5, 1990, p. 827-837

MARIN Catherine, *Pouvoir et subversion féminine. Les contes de fées à l'époque classique en France*, Thèse, Madison, University of Wisconsin, 1991

MARIN Catherine, « Les Contes de fées de la fin du dix-septième siècle et la problématique de la morale », *RLA*, vol. 6, 1994, p. 125-129

MILLET Gilbert, LABE Denis, *Les mots du merveilleux et du fantastique*, Paris, Belin, 2003

NIDERST Alain, « Quelques topoï des contes de fées de la fin du XVIIe siècle », *PFSCL*, *Biblio 17*, n° 60, 1991, p. 147-157

PATARD Geneviève, *La Poétique du conte de 1690 à 1700 en France*, mémoire de D.E.A. de Lettres Modernes, sous la direction de Philippe Sellier, Paris IV-Sorbonne, 1993

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte et Les transformations du conte merveilleux, suivi de Les transformations des contes merveilleux, L'Étude structurale et typologique du conte d'E. Mélétinsky*, Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, Claude Kahn (trad.), Paris, Seuil, 1970

RAYNARD Sophie, *Tradition précieuse et représentation du féminin dans les contes de fées de Charles Perrault à Mme Leprince de Beaumont*, Thèse de Littérature française, Université de la Sorbonne-Paris IV, 1999

RAYNARD Sophie, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, G. Narr, 2002

ROBERT Raymonde, « L'infantilisation du conte merveilleux au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, n° 14, 1991, p. 33-46

ROBERT Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.) Paris, Champion, 2002

ROBERT Raymonde, « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, n°1, 2004, p. 73-91

RONZEAUD Pierre, « Littérature et irrationalités au XVIIe siècle », *XVIIe siècle*, n°182, 1994, p. 39-52

SEIFERT Lewis, « Entre l'écrit et l'oral : la réception des contes de fées « classiques », *Le conte en ses paroles, La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Anne Defrance, Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2007, p. 21-33

SERMAIN Jean-Paul, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? », *PFSCL*, 1987, p. 541-552

SERMAIN Jean-Paul, *Métafictions*, Paris, Champion, 2002

SERMAIN Jean Paul, « La face cachée du conte », *Féeries*, n°1, 2004, p. 11-26

SERMAIN Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005

SIMONSEN Michèle, *Le conte populaire Français*, Paris, PUF, 1981

STORER Marie-Elisabeth, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Paris, Champion, [1928], Genève, Slatkine, 1972

VERDIER Gabrielle, *Figures de la conteuse dans les contes de fées féminins, XVIIème siècle*, Paris, PUF, 1993

VERDIER Gabrielle, « Grimoire, miroir : Le livre dans les contes de fées littéraires », *L'épreuve du lecteur : livres lectures dans le roman d'ancien régime*, Actes du VIIIe

colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, Paris, Peeters, 1995, p. 129-139

VERSELLE Vinvent, « Le dire qui décrit : paroles d'ogres », *Le conte en ses paroles, La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Anne Defrance, Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2007, p. 345-356

ZUBER Roger, « Siècle de rêve ou siècle de fait ? Remarques sur un concept classique », *XVIIe siècle*, vol. XLVI, 1994, p. 65-70

Revue *Féeries*

Le Recueil, Féeries, n°1, 2004

Le Conte oriental, Féeries, n°2, 2005

Politique du conte, Féeries, n°3, 2006

Le conte la scène, Féeries, n°4, 2007

Le rire des conteurs, Féeries, n°5, 2008

Le conte les savoirs, Féeries, n°6, 2009

Le Conte et la Fable, Aurélia Gaillard et Jean-Paul Sermain (dir.), *Féeries*, n°7, 2010

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents, Jean Mainil (dir.), *Féeries*, n°8, 2011

Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm, Ute Heidmann (dir.), *Féeries*, n°9, 2012

IV. LINGUISTIQUE, RHETORIQUE ET STYLISTIQUE

A. Bibliographie primaire

ARISTOTE, *La Poétique*, Dupont-Roc Roselyne, Lallot Jean (éd.) Seuil, Paris, 2011

BARY René, *La Rhétorique Française, où pour principale argumentation l'on trouve les secrets de notre langue*, Paris, Pierre Le Petit, 1665

BOILEAU Nicolas, *L'Art poétique*, [1674], Jean-Pierre Collinet (éd.), Paris, Gallimard, 1985

BOUHOURS Dominique, *Doutes sur la langue françoise proposez à Messieurs de l'Académie Françoise par un gentilhomme de province*, [1674], Genève, Slatkine, 1972

BOUHOURS Dominique, *Remarques nouvelles sur la langue françoise*, [1675], Genève, Slatkine, 1973

BOUHOURS Dominique, *Suite des Remarques Nouvelles sur la langue françoise*, [1692], Genève, Slatkine, 1973

CHAPELAIN Jean, « La Lecture des vieux romans », [1647], *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*, Fabienne Gégou (éd.), Paris, Nizet, 1971

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, [1827], Gérard Genette (intro.), Paris, Flammarion, 1977

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, [1690], 3 vol., Paris, S.N.L - Le Robert, 1984

LAMY Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, [1675], Christine Noille-Clauzade (éd.), Paris, Champion, 1998

MERE Chevalier de, *Œuvres Complètes : les discours (Des agréments, de l'esprit, de la conversation)*, tome 2, Paris, F. Roches, 1930

MORVAN DE BELLEGARDE Jean-Baptiste, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Paris, Jean et Michel Guignard, 1702

PLATON, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1963

QUINTILIEN, *Institution oratoire de Quintilien*, volume 4, livre VIII, C. V. Ouizille (trad.), Bibliothèque Latine-Française, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1840

SEGRAIS Jean Régnault, *Les Nouvelles françaises ou les divertissements de la Princesse Aurélie*, Roger Guichemerre (éd.), Paris, STFM, 1992

VAUGELAS Claude Favre de, *Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire*, Paris, Vve Jean Camusat, Pierre Le Petit, 1647

VAUGELAS Claude Favre de, *Nouvelles remarques de M. Vaugelas sur la langue française. Ouvrage posthume*, [1690], Louis Augustin Alemand (éd.), Genève, Slatkine, 1972

B. Bibliographie secondaire

Les verbes modaux, Patrick Dendale, Johan van der Auwera (dir.), *Cahiers Chronos*, n°8, Amsterdam, Rodopi, 2001

Stylistique de l'Archaïsme. Colloque de Cerisy, Laure Himy-Piéri et Stéphane Macé (dir.), Bordeaux, PUB, 2010

AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, 2003

ARRIVE Michel, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 53-63

AUSTIN John, *How to do things with words*, [1962], *Quand dire c'est Faire*, tr. fr. Paris, Seuil, 1970

BEAUCHAMP Paul, « Quelques faits d'écriture dans la poésie biblique », *Recherches de Science Religieuse*, n° 61, 1973, p. 127-138

BONHOMME Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005

BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900, tome IV : La langue classique (1660-1715), Première partie*, Paris, Colin, 1913

BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900, tome IV : La langue classique (1660-1715), Deuxième partie*, Paris, Colin, 1924

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dir.), *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil, 2002

CORBLIN Francis, « Les désignateurs dans les romans », *Poétique*, n°54, 1983, p. 199-211

CORDOBA Pierre Emmanuel, « Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage », *Le personnage en question*, IVe colloque du SEL, Toulouse, PUM, 1984, p. 33-44

COURTES Joseph, *Sémiotique narrative et discursive : méthodologie et applications*, Paris, Hachette, 1993

DECLERCQ Gilles, « Stylistique et rhétorique au XVIIème siècle, L'analyse du texte littéraire classique », *XVIIe siècle*, vol. XXXVIII, juillet août 1986, p. 207-222

DENIS Delphine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Librairie générale française, 1994

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les Procédés Littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1980

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du Français classique*, Paris, Belin, 1998

FRÉDÉRIC Madeleine, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tubingen, Niemeyer, 1985

FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de Style*, Paris, Nathan Université, 1995

GAILLARD Gabriel-Henri, *Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles : avec des exemples*, Paris, Delalain, (nouv. éd.), 1823

GARDINER Alain, *Langage et acte de langage. Aux sources de la pragmatique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1989

GRANGER Gilles G., « A quoi servent les noms propres ? », *Langages*, n°66, 1982, p. 21-36

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966

HEUVEL Pierre van den, *Parole, mot, silence pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Problématique de l'isotopie », *Linguistique et sémiologie*, I, Lyon, PUL, 1976, p. 11-33

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les actes de langage dans le discours, Théorie et fonctionnement*, Armand Colin, Cursus, Paris, 2008, p. 5-8.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Enonciation*, Paris, Armand Colin, 2009

KIBEDI VARGA Aron, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », CAIEF, n°18, 1966, p. 53-65

KLINKENBERG Jean-Marie, « Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiologie littéraire », *Le français moderne*, juillet 1973, p. 285-290

LALLEMAND Marie-Gabrielle, « Les ornements rhétoriques du récit historique L'exemple du portrait », *Littératures classiques*, n° 30, printemps 1997, p. 105-119

LANDY-HOUILLON Isabelle, « Archaïsmes et néologismes : la réconciliation des Anciens et des Modernes ? », Louise Godard de Donville (dir.), *D'un siècle à l'autre, Anciens et Modernes*, Actes du XVIe colloque du C.M.R. 17, Marseille, janvier 1986-1987, p. 193-207

LAUGAA Maurice, « Le récit de liste », *Etudes françaises*, vol. 14, n° 1-2, 1978, p. 155-181

LE GUERN Michel, « La répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIIe siècle », *XVIIe siècle*, n° 152, 1986, p. 269-278

MACE Stéphane, « L'emphase : un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique », Mathilde Levesque, Olivier Pédeflous (dir.), *L'Emphase, copia ou brevitas ?*, Paris, PUPS, 2010, p. 21-35

MAGNE Bernard, « Le puzzle du nom. Tentative d'inventaire de quelques-unes des choses qui ont été trouvées au fil des ans à propos des noms de personnages dans *La Vie mode d'emploi* », *Perecollages 1981-1988*, Toulouse, PUM, 1989

MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991

MOLINIE Georges, *La Stylistique*, [1993], Paris, PUF, 2004

MONNIER Jean-Michel, « "Champ de variance" et structuration lexico-sémantique en poésie, (Sur le chemin des *pierres* de Supervielle) », Besançon, PUFC, 1992

MORIER Henri, *Dictionnaire de Rhétorique et de poétique*, Paris, PUF, 1981

PARRY Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928

PASCHOUD Adrien et MÜHLETHALER Jean-Claude, « Poétiques de la liste (1460-1620) : entre clôture et ouverture », *Versants*, n°56/1, 2010

PLANTIN Christian, « La genèse discursive de l'intensité », *Langages*, n° 80, 1985, p. 35-53

PRUVOST Jean et SABLAYROLLES Jean-François, *Les néologismes*, Paris, PUF, (2e éd.), 2003

RASTIER François, « Systématique des isotopies », *Essais de sémiotique poétique avec des études sur Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*, Algirdas Julien Greimas et *al*., Paris, Larousse, 1972, p. 80-105

RASTIER François, *Le développement du concept d'isotopie*, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, 1981

REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991

RECANATI François, *Les Enoncés performatifs*, Paris, Editions de Minuit, 1981

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 3e éd. corrigée, 1997

SABLAYROLLES Jean-François, *L'innovation lexicale*, Paris, Champion, 2003

SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995

SEARLE John Rogers, *Les Actes de langage : essai de philosophie du langage*, [1969], Hélène Pauchard (trad.), Paris, Hermann, 1972

SEARLE John Rogers, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, [1979], Paris, Editions de Minuit, 1982

SEYLAZ Jean-Luc, « Un aspect de la narration stendhalienne : la qualification intensive dans le début de *Lucien Leuwen* », *Etudes de Lettres*, n° 3, 1980, p. 31-49

SIBLOT Paul, « Isotopie et réglage du sens », *Cahiers de Praxématique*, n° 12, 1989, p. 91-109

SPITZER Léo, *Études de style*, [1928], Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault (trad.), Paris, Gallimard, 1993

VANDERVECKEN Daniel, *Les Actes de discours*, Liège, Mardaga, 1988

VETTERS Carl, « Les verbes modaux pouvoir et devoir en français », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, volume 82, n° 82-3, 2004, p. 657-671

VETTERS Carl, « Modalité et évidentialité dans pouvoir et devoir : typologie et discussions », *Langue française, n° 173*, mars 2012, p. 31-47

V. ETUDES GENERALES

ADAMANTIOS le Sophiste, *Physiognomonica*, IVe siècle av. J.-C.

BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, seconde édition, Isabelle Kolitcheff (trad), Julia Kristeva (prés.), Paris, Seuil, 1970

BAR Francis, *Le genre burlesque en France au XVIIème siècle, Etude de style*, Paris, d'Artrey, 1960

BARTHES Roland, « Des joyaux aux bijoux », *Jardins des arts*, n° 77, avril 1961, p. 2-14

BARTHES Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1982

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Tome 1, Eric Marty (éd.), Paris, Seuil, 1993

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976

BEUGNOT Bernard, *L'Entretien au XVIIème siècle*, Montréal, PUM, 1971

BIASON Maria Teresa, « Les formes brèves dans le contexte culturel du XVIIème siècle en France », *RLMC*, Juillet-Septembre, 1992, p. 263-286

BOURGUIGNON Odile, *Le Fraternel*, Paris, Dunod, 1999

BOUTON Christophe, LAURENT Valéry, RAÏD Layla, *La physiognomonie : problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, Paris, Kimé, 2005

BRAY René, *La préciosité et les précieux*, [1948], Paris, Nizet, 1968

BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973

BURY Emmanuel, « Du topos moral au signe théâtral : les avatars classiques des Adelphes de Térence (XVIe-XVIIe siècles) », *Fratries, Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau, Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 161

CARDAN Jérôme, *La Métoposcopien*, [1558], Paris, Aux amateurs de livres, 1990

CHAMBEFORT Françoise, « Le topos de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XIIe siècle. La description au Moyen Age », *Bien dire et bien aprandre*, n° 11, 1993, p. 119-130

CHAMBERS Ross, *Story and situation, narrative seduction and the power of fiction*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1984

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977

CHARTIER Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987

CHARTIER Roger, « Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne *Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, p. 127-147

COLLINET Jean-Pierre et SERROY Jean, *Romanciers et conteurs du XVIIème siècle*, Ophrys, Paris, 1975

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

DALLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977

DALLENBACH Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Editions du Seuil, collection Poétique, 2001

DECLERCQ Gilles, « Stylistique et rhétorique au XVIIe siècle : l'analyse du texte littéraire classique », *XVII Siècle*, n° 152, 1986, p. 207-222

DEMORIS René, *Le Roman à la première personne : du classicisme aux lumières*, Genève, Droz, 2002

DENIS Delphine, « Réflexions sur le 'style galant' : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, p. 147-158

DENIS Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997

DENIS Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIIème siècle*, Paris, Champion, 2001

DENIS Delphine et MARCOIN François (éd.), *L'admiration. Manières de critiquer*, APU, 2004

DENS Jean-Pierre, « L'Art de la conversation au dix-septième siècle », *Les Lettres Romanes*, n° 3, tome XXVII, août 1973, p. 215-224

DESMARETS Hubert, « Le masque de f(r)er(e) : réflexions sur le poncif de la fraternité cachée dans la paralittérature », *Fratries : Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 423-430

DUMONCEAUX Pierre, « La lecture à voix haute des œuvres littéraires au XVIIe siècle : modalités et valeurs », *Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, p. 117-125

ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985

ELIAS Norbert, *La société de cour*, [1969], Calmann-Lévy, 1974

ELSLANDE Jean-Pierre van, *L'imaginaire pastoral du XVIIe siècle, 1600-1650*, Paris, PUF, 1999

ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipse, 2006

ESCOLA Marc, *La Bruyère II. Rhétorique du discontinu*, Paris, Champion, 2001

FAUDEMAY Alain, *La Distinction à l'âge classique. Émules et enjeux*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1992

FRAISSE Emmanuel, « Lecture, critique et admiration à travers les exemples de Gide et Gracq », Delphine Denis et Francis Marcoin (éd.), *L'Admiration*, Arras, APU, 2004

FUMAROLI, Marc, « La parole vive au XVIIe siècle : la voix », *Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, p. 7-11

FUMAROLI Marc, SALAZAR Philippe-Joseph et BURY Emmanuel (dir.), *Le Loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996

GAGNEBIN Muriel, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, Champ Vallon, 1994

GENETIOT Alain, *Les genres lyriques mondains (1630-1660)*, Genève, Droz, 1990

GÉNETIOT Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, 1969

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

GENETTE Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

GEVREY Françoise, *L'Illusion et ses procédés : de "La Princesse de Clèves" aux "Illustres françaises"*, Paris, José Corti, 1988

GLAUDES Pierre, REUTER Yves, *Le personnage*, Paris, PUF, 1980

GODARD DE DONVILLE, Louise, *Signification de la mode sous Louis XIII*, Aix-en-Provence, Edisud, 1978

GODENNE René, « L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750 », *CAIEF*, n°18, 1966, p. 67-78

GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland, « Le thème du double », *La Figure du double*, Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Didier Erudition, 1995, p. 25-35

GRANDE Nathalie, *Stratégies de romancières. De Clélie à La Princesse de Clèves (1654-1678)*, Paris, Champion, 1999

GRANDE Nathalie, « Du long au court : réduction de la longueur et invention des formes narratives, l'exemple de Madeleine de Scudéry », *XVIIe siècle*, n° 215, février 2002, p. 263-271

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973

HACHE Sophie, « Le saisissement de l'âme : sublime et admiration à l'âge classique », *L'admiration*, Delphine Denis et Francis Marcoin (éd.), *L'Admiration*, Arras, APU, 2004

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Persée*, n°6, 1972, p. 86-110

HAMON Philippe, « Héros, héraut, hiérarchies », *Le personnage en question, Travaux de l'Université de Toulouse-le-Mirail*, Actes du IV Colloque du S.E.L., 1-3 décembre 1983, Toulouse, PUM, 1984, p. 387-397

HAUGEARD Philippe, « Beauté, sagesse et rang de naissance : la représentation des sœurs dans la littérature narrative du XIIe et du début du XIIe siècle », *Fratries, Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 141-150

HAUTCOEUR Guiomar « De l'harmonie à la scission : la fraternité amoureuse dans le roman (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Fratries, Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 171-180

HAUTCŒUR Guiomar, « La voix du personnage. Réflexions sur la notion de psychologie dans le roman ancien et moderne (XVIIe-XVIIIe siècles) », *La fabrique du personnage*, Françoise Lavocat (éd.), Paris, Champion, 2007, p. 199-212

HEPP Noémi, « La notion d'héroïne », *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Wolfgang Leiner (dir.), Tubingen, Narr, 1978, p. 9-27

JEAN Joan de, « L'écriture féminine : sexe, genre et nom d'auteur au XVIIème siècle », *Littératures Classiques*, n° 28, 1996, p. 137-146

JEANNERET Michel, *Des mets et des mots, Banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, Paris, 1987

JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992

LAFOND Jean, *Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI-XVIIe siècles)*, Paris, Vrin, 1984

LATHUILLERE Roger, *La préciosité : étude historique et linguistique*, Genève, Droz, 1966

LAUFER Roger, *Style rococo, Style des « Lumières »*, Paris, José Corti, 1963

LAVATER Johann Caspar, *Essai sur la physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer*, La Haye, J. V. Karnebeek, I. V. Cleef, 1781-1803

LAVATER Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente* (1775-1778, 4 vol.), *Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, Paris, Depélafoi, 1820

LAVOCAT Françoise, *La Fabrique du personnage*, Paris, Champion, 2007

LEBEGUE Raymond, *Etudes sur le théâtre français, tome 1 : Moyen Age, Renaissance, baroque*, Paris, Nizet, 1977

LETT Didier, « Genre et rang dans la fratrie dans les *exempla* de la fin du Moyen Age (XIIIe-XVe siècle) », *Fratries, Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau, Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003, p. 151-159

LEVER Maurice, *La Fiction narrative en prose au XVIIème siècle. Répertoire bibliographique du genre romanesque en France 1600-1700*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1976

LEVER Maurice, *Le Roman français au XIIe siècle*, Paris, PUF, 1981

LEVER Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1996

LEVY-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990

LODGE David, *L'Art de la fiction*, Paris, Payot & Rivages, 1996

MACÉ Stéphane, *L'Éden perdu. La pastorale dans la poésie française de l'âge baroque*, Paris, Champion, 2002

MAISTRE WELCH Marcelle, « Le peuple et le préjugé nobiliaire », *PFSCL*, 1990, vol. XVII, n°32, p. 219-225

MAITRE Myriam, *Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris, 1999

MANGOLIN Jean-Claude et SAUZET Robert (dir.), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, Actes du colloque du Centre d'études supérieur de la Renaissance, Tours, [1979], Maisonneuve et Larose, Paris, 1982

MAUSS Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *L'Année sociologique* [1932-1924], Paris, PUF, 2007

MECHTHILD Albert, « Le geste et la parole dans la conversation mondaine au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, n° 12, janvier 1990, p. 149-152

MERLIN Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994

MIRAUX Jean-Philippe, *Le Personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan, 1997

MOLINIE Georges, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, [1982], 2e éd., Toulouse, PUM, 1995

MONGREDIEN Georges, *La vie quotidienne sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1948

MONTALBETTI Christine (prés.), *Le Personnage*, Paris, Flammarion, 2003

MONTANDON Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992

NIDERST Alain, « La Bigarrure de prose et de vers dans les textes classiques », *Thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles, Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, PUF, 1992, p. 167-171

NOILLE-CLAUZADE Christine, *Les Univers de la diction. De la figure au style : analyse de la rhétorique classique*, thèse de doctorat, Jean Mesnard (dir.), Université Paris IV, 1993

NOILLE-CLAUZADE Christine, « La nouvelle au XVIIème siècle ou la vérité de la fiction », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, vol. 1, Vincent Engel, Michel Guissard (dir.), Ottignies, Quorum, 1997, p. 149-157

NOILLE-CLAUZADE Christine. « Le Burlesque au XVIIe siècle : une question de style, de genre ou d'auteur? », *Poétiques du burlesque*, Dominique Bertrand (dir.), Paris, Champion, 1998, p. 271-282

NOILLE-CLAUZADE Christine, « La figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratiques*, n° 109-110, juin 2001, p. 5-14

NOILLE-CLAUZADE Christine, *L'Univers du style. Analyses de la rhétorique classique*, Metz, Presses du Centre Linguistique des Textes et des Discours, 2003

NOILLE-CLAUZADE Christine, « L'admiration classique, une passion critique », Delphine Denis et Francis Marcoin (éd.), *L'Admiration*, Arras, APU, 2004, p. 121-133

NOILLE-CLAUZADE Christine, *Le Style*, Paris, Flammarion, 2004

NOILLE CLAUZADE Christine, « Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique», *Littérature*, n° 137, mars 2005, p. 55-68

NOILLE-CLAUZADE Christine, « Le pouvoir de la voix », *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Anne Defrance et Jean-François Perrin (dir.), Paris, Desjonquères, 2007, p. 45-47

NOILLE-CLAUZADE Christine, « Qui était Chimène ? Le personnage et ses possibles au XVIIe siècle », *La fabrique du personnage*, Françoise Lavocat (éd.), Paris, Champion, 2007, p. 287-307

NOILLE CLAUZADE Christine, « La raison des effets : la logique de l'argumentation dans les *Contes* de Perrault », Claire Badiou-Monferran (dir.), *Il était une fois l'interdisciplinarité : approches discursives des Contes de Perrault*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2010, p. 141-147.

PARMENTIER Bérangère, « Arts de parler, arts de faire, arts de plaire. La publication des normes éthiques au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n° 37, juillet-septembre, 1999, p. 141-154

PATARD Geneviève, « De la quenouille au fil de la plume : histoire d'un féminisme à travers les contes du XVIIe siècle en France », *Tricentenaire Charles Perrault*. *Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 235-243

PELICIER Yves, « La problématique du double », *La figure du double*, Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Didier Erudition, 1995 p. 126

PELLEGRIN Nicole, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime. Femmes travesties : un "mauvais" genre », *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, n° 10, 1999, p. 21-53

PELOUS Jean-Michel, *Amour précieux, Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980

PERROT Jean, « Contes et chocolat : « Plaisirs de Versailles/Plaisirs d'Eaubonne », *Tricentenaire Charles Perrault*. *Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*, Jean Perrot (dir.), Paris, In Press, 1998, p. 377-387

PLANTIÉ Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France, 1641-1681*, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1994

POLEMOS DE LAODICEE, *De Physiognomonia*, IIe siècle av. J.-C.

POLIN Raymond, *Du laid, du mal, du faux*, Paris, PUF, 1948

PRINCE Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1997, p. 177-196

RABAU Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Champion, 2000

RASSE Marie de, « Travestissement et transvestisme féminin à la fin du Moyen Âge », *Questes*, n° 25, 2013, p. 81-98

RIVARA René, *La Langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000

ROSENKRANZ Karl, *Esthétique du laid*, Sibylle Muller (trad.), Belval, Circé, 2004

ROUSSEAU Christine, *L'art de la répétition dans les contes de Perrault et trois contes de Mme d'Aulnoy : "Le Rameau d'or", "L'Oranger et l'abeille", "Le Mouton»*, Nantes, 1999

ROUSSEAU Christine, « La parole-fée dans les contes mondains du XVIIe siècle. Avoir voix au chapitre ou rester dans l'ombre », à paraître dans *Initiales* fin 2013

SALAZAR Philipe-Joseph, *Le culte de la voix au XVIIème siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995

SANVEE Mathieu René, « Gémellité : la singularité d'un destin », *Fratries, Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'antiquité à nos jours*, Florence Godeau et Wladimir Troubetzkoy (dir.), Paris, Kimé, 2003

SAULNIER Sophie, *Les nombres, lexique et grammaire*, Rennes, PUR, 2010

SELLIER Philippe, *Le Mythe du héros*, Paris-Montréal, Bordas, 1970

SELLIER Philippe, « 'Se tirer du commun des femmes' : la constellation précieuse », *L'Autre au XVIIe siècle*, *Biblio 17*, n°117, 1999, p. 313-329

SPICA Anne-Elisabeth, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIIe siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002

TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978

TROUBETZKOY Wladimir (dir.), *La Figure du double*, Paris, Didier Erudition, 1995

TROUBETZKOY Wladimir, *L'ombre et la différence, le double en Europe*, Paris, PUF, 1996

TRUCHET Jacques, « Jeux de l'oral et de l'écrit dans la littérature française du XVIIe siècle », *XVIIe siècle*, n° 181, octobre-décembre 1993, p. 747-756

VAN GORP Hendrik, *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion classiques, Paris, 2005

VERDIER Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur. Bilan de recherches », Actes du troisième colloque de la SATOR à Fordham, Tubingen, *PFSCL*, *Biblio 17 (suppl)*, n°61, 1991, p. 89-99

ZUBER Roger, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Colin, 1968

ZUBER Roger, « Littérature et classicisme », Pierre Abraham, Roland Desné (dir.), *Histoire littéraire de la France*, t. IV (1660-1715), Éditions sociales, 1975, p. 67-85

ZUBER Roger, *Les Émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVIIe siècle français*, Paris, Klincksieck, 1997

TABLE DES MATIERES

Remerciements……p. 2

INTRODUCTION GENERALE……p. 4

PREMIERE PARTIE : LEXIQUE ET FIGURES DU MERVEILLEUX HYPERBOLIQUE……..……...……p. 15

INTRODUCTION……..……...……p. 15

Chapitre 1 : Le lexique hyperbolique……..……..…p. 17

Introduction……...……p. 17
1.1. Fréquence de quelques termes signifiants……..……...…p. 17
1.1.1. Le substantif « fée » et ses dérivés……..……p. 18
1.1.1.1. Fréquences statistiques……...……..……p. 18
1.1.1.2. Dénominations féeriques……..……p. 19
1.1.1.3. Qualifications féeriques……p. 22
1.1.1.4. Dérivations féeriques……p. 24
1.1.1.5. Mythologies féeriques……..…p. 25
1.1.2. Le substantif « merveille » et ses dérivés……p. 29
1.1.2.1. Fréquences statistiques……..…p. 29
1.1.2.2. Qualifications merveilleuses……p. 30
1.1.3. Les emplois hyperboliques de « cent » et « mille »……..…p. 34
1.1.3.1. Référentiels paradoxaux……...……p. 34
1.1.3.2. Hypertrophie quantitative……..……p. 36
1.1.3.3. Apparence et apparat……p. 37
1.1.3.4. Calculs galants……..…p. 40
1.1.3.5. Additions et multiplications……..…p. 41
1.2. Les néologismes……..…p. 45
1.2.1. Les adjectifs……..…p. 46
1.2.2. Les substantifs……..……p. 49
1.2.3. Les verbes……p. 51
1.3. Dérivations et isotopies……..……..…p. 53
1.3.1. Répétitions et variations simples……...…p. 53
1.3.2. Déclinaisons étendues……..……p. 55
1.3.3. Débordements et invasions……..……p. 57
1.3.4. Cas particulier : parentés et oppositions onomastiques……..……p. 59
1.3.4.1. Affinités héroïques……..……..…p. 60
1.3.4.2. Dérivations familiales……..……..…p. 61
1.3.4.3. Oppositions contractuelles……..……..…p. 63
1.4. L'onomastique……..…..……p. 65
1.4.1. Topique du personnage……..……..……p. 66
1.4.2. Taxinomie fonctionnelle……..……p. 67
1.4.3. Individualisations héroïques……..……..……p. 69
1.4.3.1. Motivations désignatives……..……p. 70
1.4.3.2. Programme narratif……..……..……p. 72
1.4.3.3. Caractérisations définitives……..……..……p. 74
1.4.3.4. Les qualificatifs héroïques « beau », « belle », « grand » …...……p. 77
1.4.3.5. *Addenda*……p. 79

Conclusion……p. 81

Chapitre 2 : Les figures de l'hyperbole……...……..…p. 82

Introduction…….….…p. 82
2.1. Figures grammaticales de l'hyperbole : le système superlatif…….…….…p. 82
2.1.1. Omniprésence superlative……..……..…p. 83
2.1.1.1. Tautologies héroïques……..……..…p. 84
2.1.1.2. Activités démesurées……...……..…p. 88
2.1.1.3. Hypertrophies spatiales et temporelles…….…p. 90
2.1.2. Confirmations génériques……...…p. 93
2.1.3. Démystifications merveilleuses…….……..…p. 95
2.2. Figures de répétition…….…p. 100
2.2.1. Figures sonores…….…p. 102
2.2.2. Figures de construction…….…p. 103
2.2.2.1. Les anaphores…….…p. 103
2.2.2.2. Les énumérations……...……..…p. 107
2.2.2.3. Les gradations…….…p. 112
2.2.2.4. Les parallèles……..…p. 114
2.2.3. Figures sémantiques…….…p. 116
2.3. L'indicible……...…p. 118
2.3.1. L'hyperbole expressive…….…p. 118
2.3.2. Allégories topiques……...….…p. 120
2.3.3. Résistances énonciatives……...…p. 121
Conclusion……..…p. 126

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE……....……p. 127

DEUXIEME PARTIE : LA MULTIPLICATION DES VOIX : UNE POLYPHONIE HYPERBOLIQUE……...……p. 128

INTRODUCTION……...……p. 128

Chapitre 1 : Enonciation plurielle : les voix du narrateur……...……..…p. 130

Introduction……...…….…p. 130
1.1. Un difficile accès au conte : une scénographie envahissante……..….…p. 131
1.1.1. Avertissements mondains……..…p. 131
1.1.2. Architectures et dépendances……...……..…p. 13
1.1.3. Eloges réflexifs…….…p. 142
1.2. Le personnage, relais du narrateur……..…p. 146
1.2.1. Une poétique du mouvement…….…p. 146
1.2.2. Actions et interactions……..…p. 148
1.2.3. Espaces discursifs…….……p. 151
1.2.4. Récits secondaires…….…p. 154
1.2.5. Discours secondaires…….…p. 156
1.3. L'ingérence auctoriale…….…p. 158
1.3.1. Exemplarités ironiques…….…p. 158
1.3.2. Déceptions contrastées…….…p. 160
1.3.3. Cache-cache et exhibitions……..…p. 162

1.3.4. Connivences…….…p. 165
1.3.5. Croyances et crédulité……...…p. 167
1.3.6. Collusions et coalitions…….…p. 170
Conclusion……...…p. 176

Chapitre 2 : Unité et disparate : les voix du personnage……...…...…p. 179

Introduction……...…p. 179
2.1. Une homogénéité discursive ostentatoire…….……...…p. 179
2.1.1. Continuité stylistique…….……...…p. 180
2.1.2. Hégémonie royale……....…p. 182
2.1.3. Normalisation discursive……...…p. 185
2.1.4. Prééminence du verbal……...…...…p. 188
2.2. Les pouvoirs de la parole…….....…p. 193
2.2.1. Marqueurs performatifs…….…...…p. 194
2.2.2. Autorités discursives……....…p. 196
2.2.3. Pouvoirs féeriques…….…p. 198
2.2.3.1. Ouvertures programmatiques……....…p. 199
2.2.3.2. Dévotions et désinvoltures parentales……....…p. 201
2.2.3.3. Programmations féeriques……....…p. 202
2.2.3.4. Interventions féeriques……...…p. 204
2.2.3.5. Désillusions féeriques……....…p. 206
2.2.4. Enjeux rhétoriques…….…p. 208
2.2.4.1. Dons d'éloquence……...…p. 208
2.2.4.2. Admirations rhétoriques…….....…p. 211
2.2.5. Le silence et le verbe……...…...…p. 213
2.2.5.1. Murmures et rumeurs……..……...…p. 213
2.2.5.2. Paroles confisquées…….……...…p. 216
2.2.5.3. Paroles déficientes……...……...p. 220
2.2.5.4. Séductions verbales……....…p. 222
2.2.5.5. Silences éloquents…….....…p. 223
2.3. Une plurivocalité furtive…….....…p. 228
2.3.1. Catégorisations actancielles……...……...…p. 228
2.3.2. Spécificités animalières…….……...…p. 232
2.3.3. Rusticités verbales…….…....…p. 236
2.3.4. Enfantillages……...…p. 240
2.3.4.1. Jeux lexicaux……...……...…p. 240
2.3.4.2. Jeux syntaxiques……...…...…p. 245
2.3.4.3. Dérèglements puérils……...……...…p. 248
Conclusion……...…p. 253

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE…….…...……p. 254

TROISIEME PARTIE : LE FOISONNEMENT DES FORMES : STRUCTURES MULTIPLES ET COHERENCE PLURIELLE……...…...……p. 255

INTRODUCTION……...…...……p. 255

Chapitre 1 : Filiations et affiliations : effets de miroirs……...…p. 256

Introduction……...……p. 256
1.1. Fratries……...…p. 257
1.2. Atavismes……...…p. 264
1.3. Duplicata et contraires……...…p. 270
1.3.1. Pratiques sérielles…….…...…p. 271
1.3.2. Le héros et son double : amis et ennemis…….…p. 276
1.3.3. Le héros et son double (*bis*) : unions héroïques……...…p. 279
1.3.4. Le héros et son double (*ter*) : substitutions, métamorphoses et reflets……p. 285
Conclusion…….…p. 293

Chapitre 2 : Une construction narrative par amplification…….……p. 295

Introduction……...p. 295
2.1. Constructions multiples…….…….……p. 296
2.1.1. Une mosaïque de formes…….….…p. 296
2.1.2. Une multiplicité de micro-récits…….…….p. 300
2.1.2.1. Justifications magiques……..……p. 301
2.1.2.2. Récits rétrospectifs……p. 302
2.1.2.3. Démultiplications secondaires……...……p. 305
2.1.2.4. Hétéroclismes……p. 307
2.1.2.5. Prolongements subsidiaires……...…p. 310
2.1.3. Pratiques sérielles……p. 313
2.1.4. Parallélismes……p. 316
2.2. Complications temporelles…….……p. 318
2.2.1. Ellipses…….……p. 318
2.2.2. Prolepses……..p. 322
2.2.3. Itératif……...…p. 326
2.2.4. Expansions et abandons……...……p. 328
2.3. Cheminements……p. 333
2.3.1. Expulsions……...…….……p. 333
2.3.2. L'éternel retour ? ……p. 339
Conclusion……p. 343

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE……...……p. 345

QUATRIEME PARTIE : L'IMAGINAIRE DE L'EMPHASE : UN MONDE HYPERBOLIQUE……...……p. 346

INTRODUCTION……...……...……p. 346

Chapitre 1 : La topographie merveilleuse……..……...…p. 348

Introduction…….....…p. 348
1.1. Lieux utopiques……...…p. 349
1.1.1. Architectures débridées…….…...…p. 349
1.1.2. Re/récréations naturelles……..…p. 356
1.1.3. La forêt, lieu de tous les possibles……...…p. 360
1.2. Personnages décoratifs……...…p. 365
1.2.1. Encombrements mondains……...……p. 366
1.2.2. Bergers et bergères…….....…p. 369

1.2.3. Peuples fabuleux……..…p. 372
1.2.4. Séries animalières……....…p. 375
Conclusion……...…p. 382

Chapitre 2 : Un univers spectaculaire……...…p. 383

Introduction……..…p. 383
2.1. Ostentations…….....…p. 384
2.1.1. Parures……..……...…p. 385
2.1.1.1. Joailleries……...…...…p. 385
2.1.1.2. Costumes et falbalas……..……...…p. 390
2.1.2. Divertissements……..……..……...…p. 399
2.1.3. Boire et manger……..……..……...…p. 404
2.1.3.1. Famines et dévorations……..……...…p. 404
2.1.3.2. Abondances et bombances …….……..……...…p. 409
2.1.3.3. Civilités……..……...…p. 415
2.2. Un monde de héros… ……..……...…p. 415
2.2.1. Premiers plans……..……...…p. 415
2.2.2. Mises en scène initiales……..……....……...…p. 418
2.2.3. Admirations héroïques……..……..…p. 423
2.2.3.1. Le bruit et la fureur……..……..…p. 423
2.2.3.2. Allégeances populaires……..……...…p. 425
2.2.3.3. Courtisaneries……..……...……..p. 427
2.3. … mais des éléments discordants……..……...…p. 432
2.3.1. Travestissements……..……...……p. 432
2.3.1.1. Emprunts vestimentaires et sociaux……...…p. 433
2.3.1.2. Métamorphoses animales……...……..p. 438
2.3.2. Concurrences……...……p. 449
2.3.2.1. Subversions féminines……...……..p. 449
2.3.2.2. Clair-obscur féerique…….....…p. 454
2.3.2.3. Galerie de grotesques……...…p. 462
Conclusion……...…p. 469

CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE…….……...……p. 471

CONCLUSION GENERALE……...……p. 472

ANNEXES……...……...…p. 475
Annexe n°1 : titres, genres, moralité……...…p. 476
Annexe n°2 : le substantif « fée » et ses dérivés…….…...…p. 482
Annexe n°3 : le substantif « merveille » et ses dérivés…….....…p. 488
Annexe n°4 : les nombres hyperboliques « cent » et « mille » …….....…p. 493
Annexe n°5 : relevé isotopique de « chat » dans *La Chatte blanche* de Mme d'Aulnoy…….....…p. 499
Annexe n°6 : les qualifiants de la beauté hyperbolique……..…p. 501
Annexe n°7 : contes insérés dans un récit-cadre…….....…p. 509
Annexe n°7 bis : prise de parole des narrateurs…….....…p. 511
Annexe n°8 : fratries……...…p. 512
Annexe n°9 : insertion de textes exogènes……..……...…p. 518
Annexe n°10 : titre-éponymie…….....…p. 523

Annexe n°11 : les animaux…….....…p. 528
Annexe n°12 : l'onomastique……...…p. 535

BIBLIOGRAPHIE……...……p. 552
Table des matières……..……...…p. 576

Les nombreux contes de fées qui paraissent à la fin du XVIIe siècle sont modélisés par un système hyperbolique omniprésent. Du niveau le plus micro-structural jusqu'aux macrostructures poétiques, l'hyperbole définit, justifie et confirme le genre merveilleux. Profusion, foisonnement, démultiplications, redoublements, dérivations ou créations débridées sont ainsi les déclinaisons prolifiques de l'hyperbole.

Saturant les récits par des procédés récurrents, la distribution lexicale déborde des cadres alors insuffisants pour exposer des inventions originales et fantaisistes, et s'amplifie jusqu'à submerger les contes de néologismes, de listes ou de syntagmes figés dans une expansion logorrhéique. A un niveau supérieur, le discours du narrateur, comme celui des personnages, s'énonce et s'affiche ostensiblement dans une mise en scène générique exponentielle qui (se) joue de multiples formes pour divertir et se développer. Entre ingérence auctoriale fréquente et discordances démonstratives, le conte révèle une énonciation scalaire complexe et inédite dans un genre hérité d'une tradition orale univoque. Redoublant une *elocutio* composite et enchevêtrée, la *dispositio* supplétive des contes additionne, intercale et annexe les épisodes diégétiques dans une surcharge narrative qui prolonge les limites d'un genre paradoxalement bref. Les nombreux personnages qui dé/re/doublent le protagoniste participent à la mise en œuvre d'intrigues plurielles qui trouvent leur cohérence dans la figure centrale du conte. Marqué par une emphase systématisée qui se propage autour de lui, le héros rassemble et dirige tous les motifs diégétiques. Inscrit dans un environnement à sa mesure, distingué par des attributs outranciers, entouré de spectateurs enthousiastes, le héros domine le récit par la théâtralisation de son statut hors du commun.

Genre hybride, kaléidoscopique et protéiforme, le conte propose une politique paradoxale de la surenchère permanente, du surnombre, de la surqualification, du grossissement, saturant le texte, et ce d'autant plus qu'il est bref, dans un processus jubilatoire. En concentrant dans un espace restreint les multiples éléments du conte, l'esthétique de l'hyperbole, si elle peut exister dans d'autres corpus et dans d'autres déclinaisons, permet spécifiquement d'accéder à la vérité du genre tel qu'il est pratiqué dans l'écriture mondaine des années 1690-1709.

Many fairy tales that appear at the end of the seventeenth century are modelled by a pervasive hyperbolic system. From the most micro-structural level to poetic macrostructures, hyperbole defines, justifies and confirms the wonderful genre. Wealth, abundance, repetitions, derivations or unbridled creations are so prolific versions of hyperbole.

Saturating stories by recurring processes, the lexical distribution goes beyond the bounds regarded as inadequate to expose the original and fanciful inventions, and builds up to overwhelm tales with neologisms, lists or phrases stuck in a logorrheic expansion. At a higher level, the discourse of the narrator, and of the characters, reads and is ostensibly displayed in a generic exponential scene playing multiple forms to entertain and grow. Between frequent authorial interference and demonstrative discrepancies, the tale reveals a complex and unique scalar enunciation as if inherited from a univocal oral tradition. Repeating a composite, entangled *elocutio* the proxy from the stories *dispositio* adds, inserts and attaches the diegetic events in an overloaded narrative that extends the limits of a short paradoxically short genre. The numerous characters who dub the hero and increase his charisma are involved in the implementation of plural intrigues which find some coherence in the hero. Marked by a systematic focus that spreads around him, the hero collects and directs all diegetic motives. Enrolled in a tailor-made environment for him, distinguished by outrageous attributes, surrounded by enthusiastic spectators, the hero dominates the story by dramatizing his unusual status.

As a hybrid genre, a kaleidoscopic and protean, the tale offers a paradoxical policy of continuing escalation of redundancy, over-qualification, magnification, saturating the text, and especially since it is short, in a joyful process. By focusing in a confined space the multiple elements of the tale, the aesthetics of the hyperbole, if it does exist in other corpus and other variations, specifically allows access to the truth of the genre, such as is practiced in the worldly writing years of 1690-1709.