



HAL
open science

L'orgueil, l'envie et la colère dans les contes de Madame d'Aulnoy

Florie Maurin

► **To cite this version:**

Florie Maurin. L'orgueil, l'envie et la colère dans les contes de Madame d'Aulnoy. Littératures. 2019. dumas-02859827

HAL Id: dumas-02859827

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02859827>

Submitted on 8 Jun 2020

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 CLERMONT AUVERGNE
UFR Lettres, Culture, Sciences Humaines

L'ORGUEIL, L'ENVIE ET LA COLÈRE DANS LES CONTES DE MADAME D'AULNOY

Mémoire de recherche, 2ème année de Master Création littéraire

Présenté par Florie MAURIN
Soutenu en juin 2019

Sous la direction de Pascale AURAIX-JONCHIÈRE,
Professeure de Littérature française

L'ORGUEIL, L'ENVIE ET LA COLÈRE DANS LES CONTES DE MADAME D'AULNOY

MÉMOIRE SOUS LA DIRECTION DE PASCALE AURAIX-JONCHIÈRE,
PAR FLORIE MAURIN

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE, JUIN 2019

La présente version de ce mémoire a été revue et corrigée après la soutenance pour tenir compte des remarques qui ont été formulées par les membres du jury.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude à ma directrice de mémoire, Professeure Pascale Auraix-Jonchière, pour ses précieux conseils et pour m'avoir fait découvrir les *Contes* de Madame d'Aulnoy, sujets de ce présent mémoire.

Je remercie ma famille, pour leur bienveillance et leurs encouragements, ainsi que mes amis, pour leur intérêt et leur appui.

Enfin, je souhaite tout particulièrement témoigner une fois de plus ma reconnaissance à Morgane, pour son écoute, sa pertinence et son soutien sans faille.

SOMMAIRE

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES	1
INTRODUCTION	2
PREMIÈRE PARTIE : LE PERSONNEL ET LA STRUCTURE DES CONTES LIÉS AU MOTIF DU PÉCHÉ	7
Chapitre I : Un personnel de contes de fées	9
A. Une appartenance sociale élevée	9
B. L'omniprésence de la magie	12
C. Les animaux des <i>Contes</i>	14
D. Les lieux du conte	16
Chapitre II : Un personnel touché par le péché	19
A. Des femmes orgueilleuses	19
B. Des personnages envieux	25
C. Des personnages colériques	28
Chapitre III : Orgueil, colère, envie : motifs structurants du conte	33
A. La structure du conte : le schéma narratif de Vladimir Propp.....	33
B. Les péchés comme sources de la situation initiale, des péripéties et du dénouement.....	38
DEUXIÈME PARTIE : LES SYMBOLES DES VICES ET LEURS REPRÉSENTATIONS, DU TEXTE À L'IMAGE	45
Chapitre I : La symbolique animalière	48
A. Le lion, le paon et le coq.....	48
B. Le chien et les créatures nocturnes et souterraines	52
C. Serpents et dragons	54
D. Cochon domestique et cochon sauvage	56
E. La bête de l'Apocalypse.....	58
Chapitre II : La symbolique des couleurs	60
A. Le rouge et le noir	60
B. Le jaune et le roux.....	62
C. Le bleu et le blanc	63
D. Le vert.....	65

Chapitre III : L'image du péché : allégories et incarnations du vice	67
A. L'envie et « Finette Cendron »	67
B. La colère et « Gracieuse et Percinet »	73
C. L'orgueil et « L'Oiseau Bleu »	78
TROISIÈME PARTIE : LA RELIGION DES CONTES : LE MORAL ET L'IMMORAL	84
Chapitre I : La vertu exaltée et récompensée	86
A. Un discours religieux	86
B. Les moralités	87
C. Les valeurs de Madame d'Aulnoy	92
Chapitre II : La punition du vice	94
A. Juger et condamner dans les <i>Contes</i>	94
B. Des dénouements exemplaires ?	96
C. Les transgressions morales de la conteuse	98
Chapitre III : Le destinataire des <i>Contes</i>	104
A. Des contes pour adultes	104
B. Une littérature de jeunesse ?	108
CONCLUSION	113
TABLE DES ILLUSTRATIONS	116
BIBLIOGRAPHIE	117

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

- « Gracieuse et Percinet » : Gracieuse
- « La Belle aux Cheveux d'Or » : La Belle
- « Le Prince Lutin » : Lutin
- « La Princesse Rosette » : Rosette
- « Finette Cendron » : Finette
- « La Biche au bois » : La Biche
- « Belle Belle ou Le Chevalier Fortuné » : Fortuné
- « La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri » : Belle Étoile

INTRODUCTION

Dans les *Entretiens sur les contes de fées*, l'Abbé de Villiers présente un débat entre deux personnages, Le Provincial et Le Parisien, à propos d'un genre nouveau et florissant en cette fin du Grand Siècle : le conte de fées. Ceux-ci questionnent le genre en ces termes :

Le Provincial : C'est-à-dire que vous voudriez qu'un conte fût un sermon ?

Le Parisien : Le nom de sermon ne lui convient pas ; mais après tout, qu'est-ce autre chose dans le fond ? Que prétend une nourrice en contant la fable de Peau d'âne ; c'est un sermon qu'elle fait à sa manière aux enfants à qui elle veut apprendre que la vertu est tôt ou tard récompensée. Mais n'abusons pas plus longtemps du nom de sermon, qui est consacré à des instructions plus sérieuses que celles qu'on doit recevoir d'un conte¹.

Cet extrait soulève plusieurs questions. Tout d'abord, le conte est défini par son caractère de récit moral et didactique en ce que « la vertu est tôt ou tard récompensée ». Par conséquent, la visée de ce genre littéraire serait d'instruire le lecteur. Notons également que, d'après l'Abbé de Villiers, le conte semble se destiner exclusivement « aux enfants », ce qui paraît justifier, ou tout du moins motiver, l'objectif pédagogique du récit. De plus, ce genre est dévalué et relégué à une place secondaire par rapport à « des instructions plus sérieuses », comme le « sermon ». En 1699, date de publication des *Entretiens*, le conte de fées ne semble donc pas digne de considération par des adultes et serait davantage un outil éducatif qu'un véritable objet littéraire. En outre, nous pouvons remarquer que ce genre est, dans ce texte, lié à la religion, puisqu'il est comparé au « sermon » qui peut être défini comme un « discours prononcé par un prédicateur, généralement un prêtre catholique, pour instruire ou pour exhorter les fidèles² ». Cette comparaison s'explique par le but édifiant qui est attribué au conte, le sermon instruit les « fidèles », de la même façon que le conte instruit les enfants. Cependant, les caractéristiques du conte de fées, données ici par l'Abbé de Villiers, posent question. Au regard de la date d'écriture de ce texte, l'auteur se réfère certainement aux récits de Madame d'Aulnoy, de Perrault, de Mlle L'Héritier ou encore de la comtesse de Murat. Or, ces contes sont-ils destinés aux enfants ? Exaltent-ils la vertu ? Sont-ils comparables aux sermons ?

Si l'on prend pour exemple les *Contes* de Madame d'Aulnoy, qui fut la première à écrire des contes de fées français en inaugurant la mode de ce type de récit avec « L'Île de la

¹ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699, p. 92-93.

² « Sermon », dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/sermon>

Félicité » inséré dans le roman *Histoire d'Hyppolite, comte de Douglas*, publié en 1690, la réponse à ces questions est tout à fait ambiguë. La conteuse greffe des moralités à la fin de chaque conte, mais ceux-ci nous apprennent-ils pour autant que « la vertu est tôt ou tard récompensée » ? Rien n'est moins sûr. Les vices surgissent de façon récurrente au détour des contes et la violence, les cris, les coups et parfois même les meurtres, y sont légion. Cependant, un vocabulaire chrétien, proche de celui des sermons, trouve sa place dans les textes de Madame d'Aulnoy. Ainsi, les péchés capitaux, qui font l'objet de nombreux discours des prédicateurs, apparaissent presque systématiquement dans les *Contes*. Le septénaire des vices que nous connaissons aujourd'hui³, constitué de l'orgueil, l'envie, la colère, l'avarice, la paresse, la luxure et la gourmandise, est une thématique omniprésente chez la conteuse. Le monde créé par cette écrivaine fourmille par exemple de confiseries, qu'elles soient fruits démesurés, dragées ou confitures, ainsi la gourmandise est largement évoquée. Mais parmi les péchés capitaux, « vices qui sont l'origine première de tous les maux⁴ », ceux qui apparaissent le plus fréquemment sont l'orgueil, l'envie et la colère. De plus, comme le suggère P. Bourgain en étudiant Bernard le Clunisien, moine du XII^e siècle ayant écrit un traité sur ce sujet, ces trois vices sont liés, ils forment un socle et peuvent s'engendrer les uns les autres : « Bernard rapproche les trois vices dont il vient de parler⁵ : orgueil, envie, colère : triple lien, triple carcan. C'est cet ensemble qu'il convient d'éviter avant tout. Les autres misères dérivent de là⁶ ».

Nous pouvons alors nous demander si, dans les *Contes*, ces vices ont pour raison d'être d'exalter la vertu par leur punition. Madame d'Aulnoy se fait-elle alors prédicatrice ? Quel est le but de cette mise en scène des péchés ? Ces questions ont un rôle déterminant sur la fonction et le destinataire des *Contes*. Par ailleurs, il peut paraître surprenant que les péchés capitaux

³ Notons que la première liste de péchés capitaux nous est offerte par Évagre le Pontique, au IV^e siècle, dans le *Traité Pratique* et le *Traité des huit pensées*, les vices sont alors au nombre de huit, la glotonnerie est mentionnée en premier, suivie de la fornication, l'avarice, la tristesse, la colère, l'acédie, la vaine gloire et l'orgueil. Puis, en 426, Cassien dresse une nouvelle liste de huit péchés où la fornication est désormais nommée « luxure » et où la colère est en quatrième position devant la tristesse. En 590, dans les *Morales sur Job*, Grégoire modifie radicalement cette liste. Les péchés sont désormais au nombre de sept et sont engendrés par l'orgueil. L'ordre est également bouleversé puisque nous trouvons en première position la vaine gloire, puis l'envie, la colère, la tristesse, l'avarice, la glotonnerie et la luxure. Nous pouvons donc remarquer que les vices « charnels » sont désormais relégués à la fin de la liste, alors que certains prennent une importance décisive, comme la vaine gloire. Le péché d'envie naît également dans les *Morales sur Job*. Enfin, un théologien du XII^e siècle, Hugues de Saint Victor, établit véritablement le septénaire des vices, tel que nous le connaissons aujourd'hui, dans le *De sacramentis christianae fidei* en considérant comme semblables les péchés d'orgueil et de vaine gloire. L'ordre de Grégoire demeure et la tristesse disparaît peu à peu au profit de la paresse.

⁴ *La Somme Théologique de Saint Thomas latin-français en regard avec des notes théologiques, historiques et philologiques*, par l'abbé Drioux, Paris, Librairie Ecclésiastique et Classique d'Eugène Belin, 1853-1856, 1a 2ae, question 84, art. 3.

⁵ Bernard Le Clunisien, *De octo vitiis*, XII^e siècle.

⁶ Bernard Le Clunisien, *Les Huit péchés capitaux, De octo vitiis*, trad. par A. Cresson, préface par P. Bourgain, texte latin établi par K. Halvarson, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. XXVI.

soient présents dans des textes merveilleux. En effet, « ce qui est prodigieux, fantastique, féerique⁷ » semble difficilement s'accorder avec la littérature liturgique, mais également avec une forme de réel puisque les péchés s'ancrent dans la vie de tous les jours des hommes du XVII^e siècle. Pourquoi et comment la thématique des péchés apparaît-elle dans ces œuvres réputées légères ?

Depuis le XX^e siècle, et plus précisément depuis les années 1970, la critique s'est intéressée de façon croissante aux œuvres de Madame d'Aulnoy. Ainsi, des études biographiques ont été publiées sur la conteuse, en France mais aussi à l'étranger⁸. Ces biographies sont parfois publiées dans des ouvrages généraux qui s'intéressent aux conteuses du XVII^e siècle, c'est par exemple le cas de l'étude de E. Pilon, *Madame d'Aulnoy, Madame de Murat, Mlle de la Force, Mlle L'Héritier de Villandon, Madame Pauline de Beaumont : bonnes fées d'antan*⁹. La vie pour le moins romanesque de l'écrivaine a même fait l'objet de la publication d'un roman. Dans *Madame d'Aulnoy ou la fée des contes*¹⁰, Laurence Jyl reprend les événements marquants de la vie de la conteuse pour écrire une fiction.

Nous pouvons également relever des thèses qui portent sur les *Contes*, celles d'Anne Defrance¹¹, de Marie-Agnès Thirard¹², ou encore de Nadine Jasmin¹³ par exemple. Anne Defrance analyse les contes de Madame d'Aulnoy dans une perspective freudienne et psychanalytique. Elle examine tout d'abord le personnel merveilleux, puis les références mythologiques, avant de s'intéresser à diverses pulsions et divers fantasmes présents dans les *Contes* : la pulsion orale, scopique, et le fantasme homosexuel. Marie-Agnès Thirard, quant à elle, s'interroge sur l'écriture de la conteuse d'un point de vue sociologique. Elle examine le contexte d'écriture et de réception des *Contes*, ainsi que les sources, pour déterminer le processus d'écriture et la technique littéraire de Madame d'Aulnoy. Enfin, Nadine Jasmin s'intéresse à l'esthétique de la conteuse, à son style, en examinant les rapports entre le conte de fées et d'autres genres littéraires. La critique cherche également à étudier le « réalisme » de l'écrivaine du XVII^e siècle. Nous pouvons aussi citer l'ouvrage de Jean Mainil, *Madame*

⁷ « Merveilleux », dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/merveilleux>

⁸ Nous pouvons par exemple penser à l'article de Lewis-C. SEIFERT, « Marie-Catherine le Jumel de Barneville, Comtesse d'Aulnoy », *French women writers : a biobibliographical source book*, New-York, Greenwood, 1991.

⁹ Edmond PILON, *Madame d'Aulnoy, Madame de Murat, Mlle de la Force, Mlle L'Héritier de Villandon, Madame Pauline de Beaumont : bonnes fées d'antan*, Paris, E. Santot et Cie, 1909.

¹⁰ Laurence JYL, *Madame d'Aulnoy ou la fée des contes*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1989.

¹¹ Anne DEFRENCE, *Écriture et fantasmes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Thèse pour le doctorat, Université de Paris III, 1987.

¹² Marie-Agnès THIRARD, *Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy : une écriture de la subversion*, Thèse pour le doctorat, Lille III, 1994.

¹³ Nadine JASMIN, *Mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Thèse pour le doctorat, Paris IV, 1999.

*d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*¹⁴, qui questionne les stratégies éditoriales de la conteuse, son humour et son ironie.

De nombreux articles prennent aussi pour sujets les récits de l'écrivaine, certains d'entre eux s'intéressent à un conte en particulier, à « L'Île de la Félicité¹⁵ » par exemple, ou à « Belle Belle ou Le Chevalier Fortuné¹⁶ ». De plus, notons que certaines thématiques sont souvent étudiées par la critique universitaire, comme celles de la féminité et du féminisme. Anne Defrance¹⁷, Marie-Agnès Thirard¹⁸ ou encore Patricia Hannon¹⁹ ont écrit sur ce sujet. Les illustrations des *Contes* ont aussi alimenté la réflexion des chercheurs et l'iconographie fera bientôt l'objet d'une thèse, celle-ci étant à paraître prochainement : *Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy*²⁰ (1695-1800). Nous pouvons remarquer que de nombreux articles sur Madame d'Aulnoy et sur son œuvre ont paru et continuent de paraître dans la revue *Féeries*, qui s'intéresse aux contes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, créée en 2003 par J-F. Perrin.

La thématique des péchés capitaux n'ayant pas encore été examinée dans les contes, il nous a paru très intéressant d'étudier ce sujet dans ceux de Madame d'Aulnoy puisqu'elle fut la première à écrire des contes de fées français, nous pouvions ainsi analyser les trois péchés capitaux choisis – l'orgueil, l'envie et la colère – à l'origine même de ce genre littéraire. De plus, les textes de cette écrivaine sont relativement longs, ils s'étendent en moyenne sur vingt à soixante pages et offrent donc un matériau suffisamment vaste pour notre étude. Nous avons sélectionné dix contes, « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau Bleu », « Le Prince Lutin », « La Princesse Rosette », « Finette Cendron », « Le Nain Jaune », « La Biche au bois », « Belle Belle ou Le Chevalier Fortuné » et « La Princesse Belle Étoile et le Prince Chéri ». Ces œuvres appartiennent à divers volumes et à deux recueils de Madame

¹⁴ Jean MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, Paris, Éd. Kimé, 2001.

¹⁵ Tel est le cas de l'article d'Anne DEFRANCE, « De la caverne matricielle au tombeau : L'Île de la Félicité de Madame d'Aulnoy ou la naissance d'un genre, le conte de fées littéraire », *Cahiers du C.R.L.H* n° 11 : « L'imaginaire du souterrain », La Réunion, 1998.

¹⁶ Nous pensons à l'article de Caroline TROST, « Belle Belle ou le chevalier Fortuné : a liberated woman in a tale by Madame d'Aulnoy », *Merveilles et Contes*, vol. V, n° 1, 1991, p. 57-66.

¹⁷ Anne DEFRANCE, « Écriture féminine et dénégation de l'autorité : les contes de fées de Madame d'Aulnoy et leurs récits-cadres », *Revue des Sciences Humaines* n° 238 : « Auteur, autorité sous l'ancien régime », avril-juin 1995, p. 111-126.

¹⁸ Marie-Agnès THIRARD, « Le Féminisme dans les contes de M^{me} d'Aulnoy », *XVII^e siècle* n° 208, juillet-septembre 2000, p. 501-514.

¹⁹ Patricia HANNON, « Feminine voice and the motivated text : Madame d'Aulnoy and the Chevalier de Mailly », *Merveilles et contes*, vol. II, n° 1, 1988, p. 13-24.

²⁰ Daphne M. HOOGENBOEZEM, *Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800)*, Rodopi, Amsterdam / New-York, 2014 (à paraître).

d'Aulnoy, aux quatre volumes des *Contes des Fées*²¹ et aux trois premiers des *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*²². Notons que ces contes sont rassemblés entre eux dès leur publication. En 1697, les trois premiers tomes des *Contes des Fées* paraissent et sont suivis, l'année suivante, du dernier tome des *Contes des Fées* et des quatre volumes des *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*. Or, si les deux premiers tomes des *Contes des Fées* sont publiés sans récit-cadre, le troisième volume est enchâssé dans la nouvelle *Don Gabriel Ponce de Leon*, elle-même incluse dans le récit de *Saint-Cloud*. De la même façon, « Le Nain Jaune » et « Serpentin Vert » sont eux aussi enchâssés dans la nouvelle *Don Fernand de Tolède*. L'imbrication des contes dans des genres connus et considérés comme plus sérieux, comme le roman ou la nouvelle, se poursuit également dans les *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*. Ainsi, les trois derniers volumes de ce recueil comportent un récit-cadre, *Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois*. Par ailleurs, les dix œuvres choisies présentent des protagonistes tantôt féminins, tantôt masculins et il nous paraissait judicieux d'étudier la présence des péchés au regard du sexe des personnages. Enfin, notons que les trois péchés choisis sont particulièrement représentés dans ces dix contes.

Nous pouvons dès lors nous demander comment l'orgueil, l'envie et la colère, péchés capitaux, se mêlent au merveilleux dans les *Contes* pour offrir au lecteur une morale ambiguë entre exaltation de la vertu et transgression des mœurs. Pour tenter d'apporter une réponse à ces interrogations, nous nous proposons tout d'abord d'étudier les personnages et la structure des contes en lien avec le motif du péché. Puis, nous nous intéresserons à la dimension symbolique des vices en nous appuyant sur les illustrations des *Contes* et sur la représentation iconographique des péchés. Cette étude se fondera sur le dialogue du texte et des images, dont notamment les illustrations des *Contes* qui ont joué un rôle non négligeable dans les différentes éditions des récits de l'écrivaine. Dans un dernier temps, nous interrogerons les notions de moral et d'immoral dans ces textes et plus particulièrement dans les moralités.

²¹ Madame d'Aulnoy, *Contes des Fées*, éd. critique par N. Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2008.

²² Madame d'Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. critique par N. Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2008.

PREMIÈRE PARTIE :

**LE PERSONNEL ET LA STRUCTURE DES
CONTES LIÉS AU MOTIF DU PÉCHÉ**

D'après N. Jasmin :

c'est bien à la naissance du genre littéraire qu'il faut remonter pour trouver trace de la dénomination « conte de fées » ou plutôt « conte des fées » sous la plume de Mme d'Aulnoy précisément, première conteuse, semble-t-il, à mettre en circulation la célèbre expression²³.

Comme nous l'avons remarqué et comme le précise la critique, Mme d'Aulnoy est l'initiatrice du conte de fées littéraire. Son appartenance à ce genre ne fait aucun doute au regard des deux titres de ses recueils, *Contes des Fées* et *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*. L'écrivaine s'inscrit alors elle-même et de façon consciente dans un genre nouveau. Pour P. Péju, le conte peut être défini ainsi :

Le stéréotype du conte revient [...] à la mise en scène des aventures d'un jeune héros – enfant ou adolescent – qui, mal parti dans l'existence où il est haï, poursuivi, persécuté, affecté d'un défaut physique ou social, finira par atteindre le « bonheur », état presque toujours associé à la puissance (royauté), à la richesse (trésor inépuisable), ou au mariage²⁴.

Plusieurs caractéristiques de ce genre littéraire sont ici mentionnées. Tout d'abord, ce sont les personnages qui retiennent l'attention du critique. Leur jeunesse est notée, mais nous ne disposons pas d'autres informations à leur sujet dans cette définition. Il est essentiellement question ici du schéma narratif, de la trajectoire du héros de conte qui vit des « aventures » et qui est « haï, poursuivi, persécuté » avant d'« atteindre le “bonheur” ». De ce fait, pour P. Péju, les critères définitoires de ce genre semblent principalement toucher la structure du récit. Cependant, à la lecture des contes de fées, qu'ils datent du XVII^e ou du XIX^e siècle, nous pouvons remarquer que les personnages qui s'ancrent dans cette structure sont assez similaires. Comme l'observe P. Péju, les héros et héroïnes sont jeunes, mais ils sont aussi généralement beaux, bons, et accompagnés d'auxiliaires, souvent magiques. De plus, si le genre du conte de fées est ainsi nommé, c'est avant tout parce que les « fées » sont justement présentes dans ces récits, parfois relayées par d'autres figures merveilleuses. Par conséquent, les personnages des contes sont typiques de ce genre. Nous nous intéresserons alors au personnel de Madame d'Aulnoy pour tenter d'en dégager des caractéristiques récurrentes. Notre examen portera également sur le schéma narratif du conte et des *Contes* de l'écrivaine. Nous verrons alors comment la thématique des péchés capitaux se mêle au merveilleux et touche à la fois le personnel de Madame d'Aulnoy et la structure du conte de fées.

²³ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 445.

²⁴ Pierre PÉJU, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 21.

CHAPITRE I : UN PERSONNEL DE CONTES DE FÉES

A. Une appartenance sociale élevée

Les personnages des contes, et plus particulièrement de notre conteuse, présentent de nombreux points communs. Tout d'abord, nous pouvons remarquer qu'ils appartiennent aux classes hautes de la société. De plus, nous voyons se déployer dans les récits un personnel merveilleux, à la fois humain, mais aussi animal. Nous analyserons donc ces différents protagonistes avant de nous intéresser aux lieux dans lesquels ils se meuvent.

Dans les dix contes que nous avons sélectionnés, aucun héros ni aucune héroïne ne fait exception à la règle. Ils sont pour la plupart princes et princesses, et se marient généralement à la fin du conte avec un personnage du même rang qu'eux. Tels sont par exemple les cas de la princesse Florine qui épouse le roi Charmant dans « L'Oiseau Bleu » ou de la princesse Désirée qui se marie à un prince dans le dénouement de « La Biche ». Le statut social des protagonistes est mentionné dès l'exposition des contes. Ceux-ci débent non seulement par la formule typique « il était une fois » mais, chez Madame d'Aulnoy, cette formule est bien souvent accompagnée par la mention de la noblesse du héros. Ainsi, nous pouvons noter que les récits s'ouvrent traditionnellement par les formules suivantes : « il était une fois un roi et une reine » (« Lutin », p. 199 ; « Rosette », p. 275 ; « Finette », p. 461 ; « La Biche », p. 113), « il était une fois une princesse » (« Belle Étoile », p. 371) ou encore « il était une fois une reine » (« Le Nain Jaune », p. 591). Ces variations dépendent bien entendu de la présence des parents au sein de l'histoire. Dans « Le Nain Jaune » par exemple, puisque le père de Toute Belle est décédé, la formule d'ouverture se trouve réduite. Quoi qu'il en soit, l'ascendance noble des héros du conte est toujours mentionnée explicitement avant même que le récit n'ait débuté. Un personnage fait cependant exception à cette règle : Avenant. Dans « La Belle », l'héroïne est bien une princesse, mais le deuxième héros, Avenant, est « un jeune garçon [de] la Cour » (« La Belle », p. 142). Celui-ci est le favori du roi et prend le rôle d'ambassadeur pour transmettre à l'héroïne la demande en mariage de son protecteur. De fait, même si ce personnage n'a pas une ascendance noble, il appartient cependant aux classes hautes de la société puisqu'il fréquente la Cour. À la fin du conte, son statut social aura d'ailleurs évolué puisqu'il est fait roi par la Belle aux Cheveux d'Or.

Ainsi, Madame d'Aulnoy se plaît à mettre en scène des personnages à l'appartenance sociale élevée. Outre les rois, reines, princes et princesses qui entourent nos nobles héros,

notons également que les personnages principaux du conte appartiennent bien souvent eux aussi à l'aristocratie. Grognon, dans « Gracieuse » est par exemple une duchesse et Belle Belle est fille d'un seigneur dans « Fortuné ».

Ces appartenances sociales élevées sont non seulement mentionnées explicitement mais elles sont aussi perceptibles dans la description des personnages. Ceux-ci sont parés d'habits très luxueux, comme la Belle aux Cheveux d'Or qui « allait toujours couverte de ses cheveux bouclés, avec une couronne de fleurs sur la tête, et des habits brodés de diamants et de perles » (« La Belle », p. 141).

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que certains parents de héros sont déçus et vivent dans la pauvreté, malgré leur statut social. C'est par exemple le cas des parents de Finette qui « avait mal fait leurs affaires » (« Finette », p. 461) ou de la mère de Blondine « à laquelle il ne restait plus rien de ses grandeurs passées, que son daïs et son cadenas » (« Belle Étoile », p. 371). Dans « Finette », les parents sont chassés de leur royaume, et dans « Belle Étoile », la mère de Blondine est forcée de s'exiler à la campagne où elle devient « la bonne fricasseuse » (« Belle Étoile », p. 372). Blondine mimera également la trajectoire de sa mère puisqu'elle doit elle aussi s'exiler à la campagne malgré son mariage royal. Or, Madame d'Aulnoy réhabilite dans ses dénouements la noblesse déchue. Ainsi, Blondine qui était forcée à l'exil par la reine mère est libérée et la joie est à son comble lorsque le roi apprend que « sa belle-mère, qu'il avait toujours prise pour une pauvre paysanne, était née princesse souveraine » (« Belle Étoile », p. 430). Dans « Finette », les parents retrouvent leur statut originel grâce aux négociations de leur fille qui « jura qu'elle ne consentirait point à son mariage qu'ils ne rendissent les États de son père, ils le lui promirent, car ils avaient plus de cent royaumes » (« Finette », p. 483). La noblesse, une fois qu'elle est reconnue, semble alors toujours triompher.

De plus, en ce que nos héros appartiennent à l'aristocratie, ils sont entourés par leur propre personnel qui joue tour à tour le rôle d'auxiliaire ou d'opposant. Ainsi, dans « Rosette », la princesse est accompagnée de sa nourrice et de sa sœur de lait qui sont à son service, mais qui lui porteront tout de même préjudice en essayant de la faire disparaître. À l'inverse, dans « La Biche », l'héroïne Désirée est protégée par sa confidente, Giroflée, qui lui prodigue de nombreux conseils et qui lui porte secours lors de sa métamorphose. Nous voyons donc se déployer dans les *Contes* des personnages secondaires, nourrices, servantes ou confidentes, qui accentuent par contraste la noblesse des héros.

Ainsi, l'appartenance sociale élevée des personnages de Madame d'Aulnoy semble être une des caractéristiques de ses *Contes*. L'écrivaine du Grand Siècle mime alors dans ses récits

la société de Cour qu'elle a fréquentée. Pour certains critiques, Marie-Agnès Thirard par exemple, ce phénomène pourrait s'apparenter à une stratégie éditoriale. D'après elle :

Mme d'Aulnoy, en récupérant un genre narratif alors relégué dans la bouche des mères l'Oie devait se situer par rapport à la tradition et transformer l'héritage pour le rendre acceptable à un nouveau lectorat, celui des mondains et des lettrés vivant dans l'orbite de la Cour de Versailles²⁵.

Par conséquent, si la conteuse met en scène des personnages nobles, cela aurait pour but de faire lire ses œuvres et de les faire admettre dans l'univers de la Cour. Nous pouvons alors noter que cette « stratégie » s'éloigne diamétralement de celle de Perrault, en ce que celui-ci n'hésite pas à accentuer le côté folklorique de ses contes. Apparaissent alors dans ses récits des personnages dont le statut social est bas : bûcherons, filles de village, ou meuniers.

Le choix de la conteuse pour ce type de personnel peut aussi être expliqué par son appartenance à la préciosité. J. Barchilon note que :

Nos héros et héroïnes de féerie parlent de leur amour, de leur devoir, de leurs conflits, et de leur gloire. Ils veulent mériter l'estime de ceux ou celles qu'ils aiment, et ainsi de suite. Qui ne reconnaîtrait là le jargon précieux de la génération précédente²⁶ ?

De fait, les personnages des *Contes* adoptent un langage précieux et ont des préoccupations galantes. Mais, cette préciosité s'exprime tout d'abord par l'appartenance sociale des héros. Cette caractéristique peut donc avoir plusieurs raisons d'être, stratégie éditoriale pour faire accepter les *Contes*, nostalgie de la Cour de Louis XIV dont la conteuse est exclue à l'époque d'écriture de ses œuvres, ou appartenance au mouvement précieux.

Enfin, N. Jasmin remarque que « la totalité des contes de Mme d'Aulnoy choisissent de mettre en scène des couples princiers²⁷ ». Cependant, si les personnages principaux sont des princes et princesses, nous pouvons également noter que ceux-ci fréquentent un personnel merveilleux auquel on ne peut attribuer de statut social, mais qui est pourtant caractéristique du genre.

²⁵ Marie-Agnès THIRARD, « De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage », *Féeries* [En ligne], 2006, mis en ligne le 05 février 2007, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/142>

²⁶ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 2014, p. XV.

²⁷ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 209.

B. L'omniprésence de la magie

Est défini comme « merveilleux » ce qui tient « du prodige ou de la magie²⁸ ». Ainsi, dans les *Contes*, tout personnage qui effectue des actions extraordinaires ne pouvant être expliquées rationnellement peut être qualifié de protagoniste merveilleux. Tout d'abord, nous pouvons remarquer que se déploie, au sein des récits de Madame d'Aulnoy, une myriade de fées, plus rarement d'enchanteurs. Ces personnages sont merveilleux car ils ne sont pas humains et parce qu'ils pratiquent l'art de la magie. Apparaissent alors la fée Gentille (« Lutin », p. 242), la fée Merluche (« Finette », p. 463), la fée du Désert (« Le Nain Jaune », p. 612) ou encore les six fées aux noms de fleurs de « La Biche ». Alors que la plupart des personnages merveilleux sont des fées, deux figures font exception à la règle : l'enchanteur de « L'Oiseau Bleu », versant masculin de la fée, et la sirène du « Nain Jaune ». Cette dernière figure mythique est également dotée de pouvoirs magiques puisqu'il est dit qu'elle fabriqua un corps semblable à celui du roi des Mines d'Or grâce à « des joncs marins » (« Le Nain Jaune », p. 610) en leur « soufflant trois fois dessus » (« Le Nain Jaune », p. 610). Par ailleurs, nous pouvons remarquer que l'enchanteur et la sirène participent à la diversité des *Contes*. Ils permettent de rompre la monotonie qui peut s'installer à la lecture à cause de la récurrence presque constante de personnages similaires, en l'occurrence, les fées.

Ce personnel est détenteur de pouvoirs magiques, il peut par exemple voler dans les airs. Ainsi, dans « Gracieuse », les fées « vinrent avec des équipages somptueux : les unes arrivaient dans des chars tirés par des cygnes, d'autres par des dragons, d'autres sur des nues, d'autres dans des globes de feu » (« Gracieuse », p. 139). Ces personnages merveilleux peuvent aussi soigner des blessures grâce à leur art, comme l'enchanteur de « L'Oiseau Bleu » qui ne se sert que de « quelques paroles pour arrêter le sang qui coulait » (« L'Oiseau Bleu », p. 181) de la blessure de Charmant. De plus, la magie peut aussi être utilisée pour douer les enfants, comme dans « La Biche ». En outre, l'art féerique de ce personnel s'exprime aussi par la métamorphose. J. Barchilon note que « ces personnages transformés sont fort nombreux chez Mme d'Aulnoy. Le récit de leurs avatars occupe douze contes, c'est-à-dire la moitié de sa production²⁹ ». Ainsi, Charmant est métamorphosé en Oiseau Bleu, la description de sa

²⁸ « Merveilleux », dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/merveilleux>

²⁹ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 43.

métamorphose s'étend d'ailleurs sur plusieurs lignes³⁰, elle est très détaillée et permet l'analyse suivante :

La métamorphose est progressive : d'abord les bras et les jambes, puis le reste du corps, et enfin la tête ; l'oiseau bleu peut encore parler ; il garde conscience et souvenir de son humanité. Ce passage est typique ; il y en a bien d'autres de la même veine. Il est probable qu'aucun autre auteur français n'a su évoquer aussi bien les transformations d'humain en animal³¹.

Ce récit de métamorphose est très travaillé stylistiquement et peut d'ailleurs nous rappeler les métamorphoses ovidiennes. De surcroît, c'est également Toute Belle et le roi des Mines d'Or qui sont changés en palmiers, Tritonne en truie, ou encore Désirée en biche blanche. Notons également que dans les contes où la métamorphose merveilleuse est absente, une autre métamorphose peut survenir, induite par le travestissement. Ainsi, Belle Belle se métamorphose en Fortuné, Finette en Cendron et Léandre en Lutin. Les enfants de Blondine dans « Belle Étoile » semblent en quelque sorte transformés en doguins, en ce que les chiens se substituent à eux. La métamorphose semble donc bien être un élément constitutif du conte de fées littéraire puisqu'elle apparaît d'une façon récurrente.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que le personnel merveilleux est tantôt auxiliaire et tantôt opposant. Les fées négatives interviennent généralement frontalement lorsqu'elles s'opposent à un protagoniste. De ce fait, la fée Soussio métamorphose Charmant en oiseau bleu, la fée du Désert enlève elle-même le roi des Mines d'Or et la fée de la Fontaine formule une malédiction contre Désirée. Il n'y a finalement que la fée opposante de « Gracieuse » qui n'intervient pas directement contre la jeune fille mais qui conseille Grognon. Elle lui suggère diverses épreuves à faire subir à l'héroïne – dévider un fil, trier des plumes, ne pas ouvrir une boîte – mais ne s'oppose pas de front à celle-ci, ce qui constitue une exception parmi les opposants. *A contrario*, les auxiliaires merveilleux ne semblent pas intervenir de façon aussi directe que leur pendant négatif. Leur présence est tamisée, ils apparaissent en arrière-plan et aident les héros par leurs dons. Ils offrent alors au personnage principal quantité d'objets magiques. À titre d'exemple, la fée Gentille procure à Léandre un chapeau rouge qui le rend invisible ainsi que trois roses merveilleuses qui lui fournissent de l'argent, l'empêchent d'être

³⁰ « En même temps le roi change de figure ; ses bras se couvrent de plumes et forment des ailes, ses jambes et ses pieds deviennent noirs et menus, il lui croît des ongles crochus, son corps s'apetisse, il est tout garni de longues plumes fines et déliées de bleu céleste, ses yeux s'arrondissent et brillent comme des soleils, son nez n'est plus qu'un bec d'ivoire, il s'élève sur sa tête une aigrette blanche qui forme une couronne » (« L'Oiseau Bleu », p. 168)

³¹ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 42.

malade et lui permettent d'interroger la fidélité d'une maîtresse. De la même façon, la fée marraine de Finette lui offre un peloton de fil magique, un sac de cendres et de riches vêtements, tout comme la sirène offre au roi une épée de diamants dans « Le Nain Jaune ». C'est également une fée qui donne à Belle Belle dans « Fortuné » un cheval extraordinaire, des habits et un coffre de maroquin. Par conséquent, les fées sont des personnages merveilleux par essence, mais aussi parce qu'elles font don d'une kyrielle d'objets magiques. Parmi ces présents, un animal apparaît, Camarade, le cheval de Fortuné. Ainsi, les animaux peuvent être des dons et entretiennent donc un lien avec la féerie.

C. Les animaux des *Contes*

Dans les *Contes*, ce ne sont pas seulement les personnages humains qui sont marqués du sceau du merveilleux, mais également certains de leurs compagnons à poils, plumes ou écailles. Madame d'Aulnoy opère un savant mélange d'animaux et d'animaux merveilleux, facilement identifiables par leur faculté à parler. Ainsi, dans « La Belle », point de fées ou d'enchanteurs, mais les animaux semblent se substituer à ces figures merveilleuses en ce qu'ils sont doués de parole et en ce qu'ils prennent le rôle d'auxiliaires. Cabriole, par exemple, conseille son maître Avenant, et ce sont tour à tour une carpe, un corbeau, et un hibou qui viennent en aide au jeune homme après avoir tous trois prononcé la formule « je vous le revaudrai » (« La Belle », p. 145, p. 146), témoignant d'un sens du devoir très surprenant. De même, dans « Fortuné », Camarade, un cheval, est un auxiliaire magique qui se fait double de la fée. Il a été offert par cette dernière. Celui-ci accompagne et conseille Fortuné dans ses aventures. Nous pouvons également citer le Petit Oiseau vert qui dit tout de « Belle Étoile » qui permet, par sa parole, de dénouer l'intrigue. De surcroît, certains animaux sont doués de parole et sont donc merveilleux parce qu'ils sont en réalité des humains ou des fées métamorphosés. Ils conservent alors leur capacité à parler. Tel est le cas de l'Oiseau Bleu ou de la tourterelle qui conseille le Prince Chéri présente dans « Belle Étoile ».

Cependant, tous les animaux merveilleux ne sont pas auxiliaires, certains se situent du côté des opposants. Nous pouvons ainsi penser aux lions qui menacent tour à tour la reine et Toute Belle dans « Le Nain Jaune » ou au dragon que doit affronter le Prince Chéri dans « Belle Étoile ». Ces deux types d'animaux ne sont pas doués de parole mais ils sont extraordinaires et merveilleux par leur apparence. Nous avons affaire jusqu'à présent à des animaux certes magiques par leur comportement, mais traditionnels par leur physionomie : un

chien, un cheval ou une tourterelle. Or, les lions que nous avons mentionnés n'ont rien de commun avec l'animal réel. Ils sont nommés ainsi par le lexique mais leur description est pour le moins étonnante. Ceux-ci ont « chacun deux têtes, huit pieds, quatre rangs de dents, et leur peau était aussi dure que de l'écaille, et aussi rouge que du maroquin » (« Le Nain Jaune », p. 594). Ces animaux oscillent alors entre le merveilleux et la mythologie. Ils sont en quelque sorte mythiques par leur physique hybride. Madame d'Aulnoy se plaît alors à multiplier différentes parties de leur corps pour hyperboliser leur aspect redoutable dans ce qu'on pourrait qualifier d'esthétique de la surenchère. Le même traitement a lieu pour le dragon présent dans « Belle Étoile ». Lorsque le Prince Chéri le rencontre, le narrateur note que « la vue du terrible dragon qui parut tout d'un coup avec ses douze pieds et plus de cent griffes, les trois têtes et son corps de bronze le retira de cette espèce de léthargie » (« Belle Étoile », p. 413). La figure mythique du dragon est là encore révisée par la conteuse qui multiplie ses attributs physiques. Notons qu'au XVII^e siècle, le dragon est défini dans le dictionnaire de Furetière comme un « serpent monstrueux, qui est parvenu avec l'âge à une prodigieuse grandeur³² ». La conteuse s'éloigne alors diamétralement de cette description et fait acte d'imagination. Chez Madame d'Aulnoy, le merveilleux semble donc se construire en partie par des figures d'amplification qui rendent irréels les référents, en l'occurrence ici les animaux.

Par conséquent, le personnel des contes que nous avons analysé semble être typique du conte merveilleux. Il n'y a qu'à regarder la postérité des contes pour en être convaincu. Ces mêmes protagonistes apparaissent également chez Perrault au XVII^e siècle. Dans « La Belle au bois dormant³³ », ce sont des fées qui font des dons à la princesse, ces figures sont également présentes dans « Les Fées³⁴ » ou dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre³⁵ ». De plus, le chat du « Maître Chat ou Le Chat botté³⁶ » est bien un animal merveilleux doué de parole. Au XIX^e siècle, les *Contes* de Grimm et les *Contes d'une grand-mère* de G. Sand mettent aussi en scène ce même personnel, bien que le terme « Fee » soit rarement utilisé chez les frères Grimm, remplacé par exemple par « weise Frau ». Ainsi, Madame d'Aulnoy initie le genre littéraire du conte de fées et semble également en établir les caractéristiques puisque nous pouvons constater la pérennité de certains motifs.

³² « Dragon », dans le *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, par Antoine Furetière (1690).

³³ Charles PERRAULT, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

D. Les lieux du conte

Comme nous l'avons vu, le personnel des contes est caractéristique de ce genre littéraire. Mais les personnages s'ancrent dans des lieux qui ont, de ce fait, une grande importance. Ce ne sont pas seulement les protagonistes qui signalent le genre du conte, mais aussi les espaces. Ceux-ci sont assez semblables chez Madame d'Aulnoy. Nous découvrons au fil des récits de nombreux châteaux, palais et jardins merveilleux. Les lieux sont en accord avec les héros, qui sont pour la majorité de haute naissance. Ainsi, l'univers de la Cour est représenté et sert de cadre aux aventures des protagonistes. Nous pouvons remarquer que les châteaux et palais des personnages non merveilleux ne sont que peu décrits. Nous trouvons mentions de différents éléments qui prennent place dans ces endroits, comme les tours ou trônes, mais la conteuse ne s'attarde pas sur ces décors. À l'inverse, les châteaux, palais et jardins des fées sont largement décrits. Tel est le cas, par exemple, du Palais de Féerie, où Gracieuse

découvrit une grande salle dont les murs étaient de cristal de roche ; elle y remarqua avec beaucoup d'étonnement que son histoire jusqu'à ce jour y était gravée, et même la promenade qu'elle venait de faire avec le prince dans le traîneau : mais cela était d'un travail si fini, que les Phidias et tout ce que l'ancienne Grèce nous vante, n'en auraient pu approcher (« Gracieuse », p. 124-125)

Chez Madame d'Aulnoy, merveilleux et richesses semblent liés. Ainsi, les espaces merveilleux le sont en partie par leur luxe extraordinaire. Ici, le merveilleux est aussi remarquable par le caractère magique de cette salle, où sont gravées au fur et à mesure toutes les aventures de Gracieuse, sans que l'auteur de cet ouvrage ne les connaisse. Dans « Lutin », Léandre découvre le palais de l'Île des Plaisirs tranquilles :

Le palais était d'or pur ; il s'élevait au-dessus des figures de cristal et de pierreries, qui représentaient le zodiaque et 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 (« Lutin », p. 220)

Là encore, merveilleux et richesses sont étroitement liés. De plus, le merveilleux est aussi remarquable grâce à un procédé typique de Mme d'Aulnoy, celui de l'énumération. La conteuse se plaît à dresser la liste des richesses des palais, de sorte que ces lieux paraissent d'autant plus merveilleux. Ils le sont également en ce qu'ils représentent justement des décorations impossibles, extraordinaires. Dans la description du palais de l'Île des Plaisirs, c'est

le monde entier et son histoire qui sont représentés. Ainsi, les lieux sont enchantés, ils sont créés par la magie des fées et de la conteuse, mais ils sont aussi enchanteurs, dans le sens de « qui captive, qui ravit les sens, le cœur, l'esprit³⁷ ».

Par ailleurs, la forêt apparaît aussi de manière récurrente dans les contes, non seulement dans ceux de Mme d'Aulnoy, dans « Gracieuse », « La Biche », ou « Finette » par exemple, mais aussi dans les contes de Perrault, de Grimm, ou d'Angela Carter. Cet espace est le lieu de la perte, la mère de Finette emmène par exemple ses filles en forêt pour s'en débarrasser. D'une façon similaire, Grognon abandonne Gracieuse dans ce même lieu et dans ce même but. Or, cet espace est aussi celui de l'aventure. Dans « Lutin », Léandre rencontre et sauve Abricotine dans un bois. De plus, lorsque le Prince Chéri dans « Belle Étoile » doit partir à l'aventure pour se procurer l'Eau qui danse, celui-ci doit se rendre dans « la Forêt Lumineuse » (« Belle Étoile », p. 402).

Cependant, ce lieu est aussi un espace de liberté, comme le remarque C. Boulaire :

La forêt s'érige donc en pôle inverse du château-fort : lieu de la nature sauvage contre lieu symbolisant à la fois une culture et une société tout entière ; lieu du danger contre lieu de la protection ; lieu de l'aventure vraie contre lieu du simulacre d'affrontement ; lieu de la clandestinité, de la dissimulation, contre lieu de la légitimité et de la visibilité ; lieu de la subversion contre lieu du pouvoir ; et seul lieu, parfois, pour la liberté³⁸.

C'est en effet dans cet espace que Désirée, métamorphosée, peut laisser libre cours à ses envies et pulsions. L'héroïne vit une aventure amoureuse dans cet endroit, elle y rencontre pour la première fois le prince Guerrier. Elle se livre librement à ses pulsions sous la forme d'une biche blanche, qui paraît pourtant tout à fait innocente au vu de sa couleur. L'héroïne semble alors s'initier à une forme de sexualité sous sa forme animale, comme le suggère cette scène :

elle se trouva si proche de lui, qu'elle ne put s'empêcher de le regarder, et son assoupissement la rassura si bien qu'elle se donna le loisir de considérer tous ses traits : ô dieux ! que devint-elle, quand elle le reconnut ! Son esprit était trop rempli de sa charmante idée pour l'avoir perdue en si peu de temps ; Amour, Amour, que veux-tu donc, faut-il que Bichette s'expose à perdre la vie par les mains de son amant ? Oui, elle s'y expose, il n'y a plus moyen de songer à sa sûreté. Elle se coucha à quelques pas de lui, et ses yeux ravis de le voir, ne pouvaient s'en détourner un moment ; elle soupirait, elle poussait de petits gémissements ; enfin devenant plus hardie, elle s'approcha encore davantage, et elle le touchait lorsqu'il s'éveilla (« La Biche », p. 146)

³⁷ « Enchanteur », dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/enchanteur>

³⁸ Cécile BOULAIRE, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, Rennes, Presses universitaires, 2016, p. 36.

Que penser de ses soupirs, de ses « petits gémissements » et du fait qu'elle « le touchait » sinon que Désirée s'abandonne à une forme animale de sexualité dans la forêt ? Cependant, tout cela reste bien de l'ordre du symbole et permet aux lecteurs de ne pas être choqués de la scène. Puisque la jeune femme vit ces aventures sous une forme animale, la sexualité est alors en quelque sorte déplacée du personnage de Désirée à la biche blanche. Espace de perdition, d'aventures, de liberté, la forêt est bien au cœur des contes. Cet espace est aussi associé au merveilleux en ce qu'il est le lieu de tous les possibles, lieu sauvage et propre à recevoir la féerie.

De fait, les *Contes* présentent de nombreux éléments récurrents. Le personnel est véritablement typique, les héros appartiennent aux classes hautes de la société, de nombreux personnages tant humains qu'animaux sont merveilleux et ils s'ancrent dans des lieux qui sont eux aussi caractéristiques. Ainsi, les châteaux, les palais et les forêts sont omniprésents chez Madame d'Aulnoy, et de façon plus générale, dans les contes de fées. En outre, les personnages de la conteuse sont aussi très humains. En cela, ils ont des défauts, commettent des fautes et luttent avec leurs vices. Nous chercherons alors à percevoir comment la thématique des péchés capitaux s'articule avec le merveilleux en nous intéressant au personnel pécheur des *Contes*.

CHAPITRE II : UN PERSONNEL TOUCHÉ PAR LE PÉCHÉ

A. Des femmes orgueilleuses

Dans l'immense majorité des *Contes*, il est à noter qu'au moins un personnage, qu'il soit merveilleux ou non, entretient un lien avec les péchés capitaux. Certains sont gourmands, comme Rosette, d'autres sont avares, à l'image du père de Gracieuse, et les deux sœurs de Finette sont présentées comme paresseuses. Mais, davantage encore, le personnel de Madame d'Aulnoy est orgueilleux, envieux et colérique. Nous pouvons remarquer que ces trois péchés touchent indifféremment les protagonistes, qu'ils soient « bons » ou « méchants ».

Dans un souci de clarté et d'exactitude, nous souhaitons tout d'abord définir les vices qui sont au centre de notre étude. En premier lieu, l'orgueil est, selon Saint Thomas, le « désir déréglé de sa propre excellence³⁹ » et le « mépris de Dieu⁴⁰ ». L'étymologie de l'orgueil, aussi nommé « superbe », a été analysée par Isidore de Séville : « la superbe s'appelle ainsi parce qu'elle veut paraître plus qu'elle n'est ; qui veut aller au-dessus de sa nature est en fait orgueilleux⁴¹ ». Selon C. Casagrande et S. Vecchio la vertu opposée de ce péché est l'humilité⁴² et « à l'orgueil est attribuée une sorte de primauté dans la généalogie du mal⁴³ ». L'orgueil tient donc une place à part. Perçu comme le vice suprême par les prédicateurs, il est, depuis la liste de Grégoire le Grand, en première position devant tous les autres péchés.

Dans les *Contes*, l'orgueil a également un statut exceptionnel puisqu'il est le seul vice à être davantage ressenti par les protagonistes féminins. Bien sûr, les personnages de Madame d'Aulnoy sont majoritairement des femmes, mais une telle différence n'est pas perceptible dans les deux autres péchés. Seuls Léandre dans « Lutin », le roi de « Rosette » et le roi de « La Belle » semblent se livrer temporairement à ce vice. Léandre en ce qu'il se met en lieu et place d'une statue, sur un piédestal, le roi de « Rosette » puisqu'il souhaite une très belle femme pour être à ses côtés et le roi de « La Belle » peut être accusé de ce vice puisqu'il utilise l'Eau de Beauté pour augmenter son charme. Or, ces rares figures masculines ne font pas contrepoids à la pléthore de femmes orgueilleuses. Par conséquent, notre conteuse paraît se conformer à la

³⁹ *La Somme Théologique de Saint Thomas latin-français en regard avec des notes théologiques, historiques et philologiques, op. cit.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Isidore de Séville, *Etymologiae*, X, 249.

⁴² Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. par P-E. Dauzat, Paris, Aubier, 2003, p. 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 19.

vision des femmes donnée par les prédicateurs à la fin du Moyen Âge. Antonin de Florence note, dans un discours tout à fait misogynne, que :

La femme est généralement d'une force d'âme limitée, ses connaissances sont moindres que celles de l'homme ; aussi attribue-t-elle davantage de valeur à la gloire temporelle, et à défaut de pouvoir se distinguer ou exceller dans les grandes entreprises, dès lors qu'elle est exclue du pouvoir, de l'enseignement, des affaires ou de choses semblables, elle cherche au moins à atteindre la gloire en faisant étalage de sa beauté⁴⁴.

Selon cet auteur, les femmes seraient donc davantage enclines au péché d'orgueil, en ce qu'elles s'attachent à la « gloire temporelle » et à faire « étalage de [leur] beauté ». Ce cliché semble avoir la peau dure puisque nous retrouvons bien, dans les *Contes*, de nombreuses femmes orgueilleuses (et très peu d'hommes, rappelons-le).

Généralement, les figures féminines sujettes à ce vice souhaitent être les plus belles. Ainsi, la beauté, lorsqu'elle est ardemment souhaitée, vantée, ou exagérée, est indéniablement liée à l'orgueil. Par exemple, ce péché est suggéré dans « Gracieuse » lorsqu'il est dit que Grognon « aimait à être vantée pour belle » (« Gracieuse », p. 121). Certains désirs des princesses ont aussi ce péché pour raison d'être, comme la Belle aux Cheveux d'Or qui souhaite obtenir l'eau de la Fontaine de Beauté et de Santé (le nom de cette fontaine est d'ailleurs raccourci uniquement en « Fontaine de Beauté » dans la suite du texte) car :

si l'on est belle, on demeure toujours belle ; si on est laide, on devient belle ; si l'on est jeune on reste jeune ; si l'on est vieille on devient jeune, jugez bien, Avenant, que je ne quitterai pas mon royaume sans en emporter (« La Belle », p. 152)

De la même façon, Belle Étoile formule plusieurs demandes au Prince Chéri, elle souhaite vivement obtenir l'Eau qui danse par pure vanité, en témoignent ces termes : « je ne saurais plus vivre si je n'ai l'Eau qui danse [...] je n'aurai avec elle rien à craindre de la fureur des ans » (« Belle Étoile », p. 402). La conteuse note alors avec humour : « elle aimait ses frères ; elle s'aimait bien aussi » (« Belle Étoile », p. 409). La princesse est donc très attachée à son physique, elle souhaite demeurer belle, mais elle désire également être la plus spirituelle. En effet, celle-ci souhaite acquérir la Pomme qui chante par orgueil et par envie « d'avoir plus d'esprit que les autres » (« Belle Étoile », p. 414). Son orgueil est d'ailleurs expliqué par la conteuse, par le biais de la jeune fille qui s'exprime ainsi au discours direct : « fallait-il que j'eusse cette vaine gloire ? Ne me suffisait-il pas de penser et de parler assez bien pour ne faire et ne dire rien d'impertinent ? Je serai punie de mon orgueil, si je perds ce que j'aime »

⁴⁴ Antonin de Florence, *Summa theologica*, IV, V.

(« Belle Étoile », p. 415). Nous pouvons d'ailleurs remarquer que le motif de la pomme est indéniablement lié à l'orgueil dans la symbolique chrétienne. Adam et Ève pèchent par orgueil en croquant le fruit défendu. Enfin, Toute Belle, dans « Le Nain Jaune », est l'exemple même de l'orgueil, elle en est l'incarnation et c'est ce péché qui engendrera les mésaventures de l'héroïne. Elle est ainsi décrite dès la première page :

cette merveilleuse personne, qui se voyait d'une beauté plus céleste que mortelle, et destinée à porter une couronne, devint si fière et entêtée de ses charmes naissants qu'elle méprisait tout le monde [...] La reine sa mère aidait par ses caresses et par ses complaisances à lui persuader qu'il n'y avait rien qui pût être digne d'elle [...] pour donner le dernier coup à sa vanité, la reine la nomma Toute Belle (« Le Nain Jaune », p. 591)

Le péché est d'ailleurs explicitement mentionné dans le lexique lorsque sa mère lui demande : « Ne voulez-vous pas, lui disait-elle, quelquefois rabattre un peu de cet orgueil insupportable qui vous fait regarder avec mépris tous les rois qui viennent à notre Cour ? » (« Le Nain Jaune », p. 592).

Par conséquent, l'orgueil semble bien être perçu par la conteuse comme un péché de femmes. De plus, l'univers créé par Madame d'Aulnoy dans ses *Contes*, univers de Cour, luxueux, où les richesses sont hyperbolisées, est justement un univers propice au développement du péché d'orgueil. Comme le remarque Lotario de' Segni :

Qu'y a-t-il de plus vain que d'orner la table de napperons décorés, de couteaux au manche d'ivoire, de vases d'or, de burettes d'argent, de coupes, cratères et de bassines, d'assiettes et de cuillères, de fourchettes et de salières, de jarres et de cruches, de lits et d'éventails ? À quoi sert de peindre les salles, d'enrichir les portiques, de recouvrir le vestibule, d'étendre les carrelages, de préparer le lit gonflé de duvet, fourré de soie, recouvert de voiles ou de moustiquaires⁴⁵ ?

Précisément, le monde de Madame d'Aulnoy est un monde merveilleux orné « de napperons décorés, de couteaux au manche d'ivoire, de vases d'or ». Les nombreux châteaux et palais que nous traversons au fil des *Contes* sont ainsi décrits. De plus, les vêtements portés sont aussi des signes d'orgueil à la fin du Moyen Âge, comme l'expliquent C. Casagrande et S. Vecchio : « le problème des parures apparaît désormais comme un problème féminin, et c'est vers les femmes que se tournent les grands prédicateurs du XV^e siècle⁴⁶ ». Les parures, les richesses, le luxe, aussi vains soient-ils, sont caractéristiques des contes de Madame d'Aulnoy. Les sœurs de Finette représentent bien cette vanité lorsqu'elles « se frisèrent, se poudrèrent, puis elles mirent

⁴⁵ Lotario de' Segni, *De miseria humanae conditionis*, II, 40.

⁴⁶ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 61.

des mouches et les belles robes d'or et d'argent toutes couvertes de diamants » (« Finette », p. 471). Rien d'étonnant alors à retrouver dans cette micro-société de Cour, très inspirée par la Cour de Louis XIV, de nombreuses marques d'orgueil.

En même temps qu'une liste de péchés est fournie aux prédicateurs, des informations pour reconnaître les différents vices sont également données. En effet, dans la conception chrétienne, le péché touche tout d'abord l'intériorité de l'homme, puis se manifeste extérieurement. Nous retiendrons les traits les plus représentatifs de chaque faute. Remarquons, comme nous l'avons déjà signalé, que l'orgueil s'accompagne d'un luxe excessif. Ainsi, « parmi tous les objets de la vaine-gloire, les bijoux, les vêtements et les parures semblent représenter le comble de la vacuité et presque le symbole d'un péché qui se nourrit de sa propre inconsistance⁴⁷ » et de fait, « se parer, se farder et se vêtir avec un luxe excessif apparaît comme un effort pour contrefaire l'œuvre du créateur⁴⁸ ». En essayant de modifier leur état naturel, leur apparence, les personnages font preuve d'orgueil puisqu'ils s'attribuent en quelque sorte le rôle de Dieu créateur et s'érigent ainsi à sa hauteur tout en suggérant que sa création est imparfaite. Vouloir imiter le Très-Haut, ou le surpasser, est donc une attitude orgueilleuse. Nous pouvons remarquer ce péché dans « Gracieuse » lorsque Grognon est :

occupée à se parer ; elle se fit faire un soulier plus haut de demi-coudée que l'autre, pour paraître un peu moins boiteuse ; elle se fit faire un corps rembourré sur une épaule, pour cacher sa bosse ; elle mit un œil d'émail le mieux fait qu'elle pût trouver ; elle se farda pour se blanchir ; elle teignit ses cheveux roux en noir, puis elle mit une robe de satin amarante doublée de bleu, avec une jupe jaune et des rubans violets. Elle voulut faire son entrée à cheval, parce qu'elle avait ouï dire que les reines d'Espagne faisaient ainsi la leur (« Gracieuse », p. 116)

De la même façon, la Belle aux Cheveux d'Or se pare dans la scène suivante :

que l'on me donne ma grande robe de satin bleu brodée, et que l'on éparpille bien mes blonds cheveux ; que l'on me donne mes souliers hauts et mon éventail ; que l'on balaye ma chambre et mon trône, car je veux qu'il dise partout, que je suis vraiment la Belle aux Cheveux d'Or (« La Belle », p. 147)

Nous voyons bien dans ces deux scènes la vanité de Grognon et de la Belle, le luxe avec lequel elles se parent est dépeint sur plusieurs lignes, il est d'ailleurs tellement exagéré dans « Gracieuse » que la description devient très humoristique. Grognon ne se contente pas de s'habiller précieusement, elle change vraiment son apparence en essayant de paraître « un peu

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63.

moins boiteuse », de « cacher sa bosse », de faire croire qu'elle a deux beaux yeux, elle change également la couleur de sa peau et de ses cheveux avant de s'habiller. La description devient amusante dès lors que le lecteur essaye de se figurer la scène et les nombreuses couleurs portées par Grognon, « amarante », « bleu », « jaune », « violet ». Grognon apparaît alors comme une sorte de clown. Mais, quoi qu'il en soit, celle-ci essaye bien de contrefaire l'œuvre du créateur (moins Dieu que la conteuse) en modifiant de manière radicale toute son apparence physique, il ne reste alors plus grand-chose de Grognon, outre son goût assez douteux. D'autre part, la Belle représente la richesse, et par extension la vanité, puisque son nom est tout d'abord lié à un métal précieux, l'or. Dans la citation relevée, les soins de la princesse touchent autant sa personne que son environnement, la « chambre » et le « trône ». Ces précautions ont une seule raison d'être : sa réputation, comme l'expliquent les termes « je veux qu'il dise partout, que je suis vraiment la Belle aux Cheveux d'Or ». Cette attitude est donc tout à fait orgueilleuse, si la Belle se pare et soigne le cadre dans lequel elle apparaît, c'est uniquement par souci de la gloire de son nom.

C. Casagrande et S. Vecchio notent par ailleurs que « tout ce qui dépasse les rangs de [notre] statut est vanité, source de confusion sociale et signe de superbe⁴⁹ ». L'orgueilleux peut alors chercher à dépasser « les rangs de son statut », à dépasser sa condition, pour flatter son ego. Son intérêt est alors pour lui-même uniquement et Dieu se trouve dès lors méprisé selon la conception chrétienne. Ce trait de la superbe se trouve par exemple dans le conte « Rosette ». La princesse a une sœur de lait, cette dernière est donc la fille d'une nourrice et souhaite prendre la place de l'héroïne. Elle va lui nuire en la faisant disparaître, puis elle prend sa place pour rencontrer le roi des paons, il est alors dit qu'« elle se carrait comme une reine dans son carrosse » (« Rosette », p. 385). La comparaison avec la figure royale montre assez qu'elle n'en est pas une, une reine n'agit pas « comme une reine », sinon la comparaison est inutile. Le fait de se « carrer » témoigne aussi de ce vice, puisque selon le dictionnaire de Furetière, « se carrer » signifie « marcher avec affectation et témoignage d'orgueil, comme font les fanfarons⁵⁰ ».

Enfin, nous pouvons remarquer un dernier motif qui semble typique de l'orgueil, celui du miroir, même s'il n'est pas évoqué par les textes des prédicateurs. Cet élément apparaît dans la moitié de notre corpus et trouve justement sa place dans des textes qui mettent en scène des personnages orgueilleux. Une des multiples symboliques du miroir pourrait être le péché

⁴⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁰ « Carrer », dans le *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, par Antoine Furetière (1690).

d'orgueil en ce qu'il permet à ceux qui portent un amour immodéré pour eux-mêmes de se contempler. Ce n'est donc pas tant le symbolisme du miroir que celui du reflet qui importe ici. Nous pouvons par exemple percevoir cette symbolique dans le mythe de Narcisse, être orgueilleux qui tombe amoureux de lui-même en apercevant son reflet, non dans un miroir mais dans l'eau. Les exemples abondent dans les *Contes*, nous pouvons signaler que la Belle aux Cheveux d'Or passe dans sa « galerie aux grands miroirs, pour voir si rien ne lui manquait » (« La Belle », p. 147). C'est donc bien ici pour se mirer que la Belle utilise ce lieu où le miroir a une place considérable. Le miroir est l'élément principal de cette « galerie » qui ne semble avoir pour but que la contemplation. Cet objet est souligné non seulement par l'emploi du pluriel mais aussi par l'adjectif qualificatif « grands ». Dans « Lutin », la princesse de l'Île des Plaisirs tranquilles possède également ce genre de pièce puisque son appartement « était tout entier de grandes glaces de miroir » (« Lutin », p. 221). Dans ce conte, ce n'est pas tant la princesse qui est orgueilleuse que Lutin, qui découvre ce lieu. Il est un personnage plein d'orgueil en ce qu'il lave son ego blessé dans la vengeance, dans celle de Furibond, mais aussi dans celle de Blondine qui lui a préféré un rival. Le héros n'hésitera d'ailleurs pas à se mettre sur un piédestal, en lieu et place d'un chef d'œuvre, lorsqu'il se tient sur le socle d'une statue. Lutin, qui a été confronté à plusieurs obstacles avant de parvenir au palais, semble alors devoir symboliquement s'affronter lui-même ou affronter son double. En effet, le miroir évoque la symbolique du double et Lutin est précisément un être ambivalent. Dans le palais, Léandre paraît alors affronter Lutin (personnage bien plus violent et colérique que Léandre).

Le miroir peut donc se présenter comme une épreuve que certains personnages doivent réussir, à commencer par Florine qui doit franchir une montagne « d'une seule glace de miroir ; il y avait soixante mille femmes qui s'y miraient avec un plaisir extrême (...) chacune s'y voyait selon ce qu'elle voulait être » (« L'Oiseau Bleu », p. 188). La montagne au miroir apparaît bien ici comme une épreuve, un obstacle, puisque Florine doit utiliser un objet magique pour réussir à franchir ce lieu et à retrouver Charmant. Dans « Le Nain Jaune », Toute Belle est l'incarnation même du péché d'orgueil, or, celle-ci est enfermée par le Nain dans « un château tout d'acier, dont les murs frappés par les rayons du soleil faisaient des miroirs ardents » (« Le Nain Jaune », p. 606). L'héroïne est alors piégée par son propre vice, représenté par les miroirs. Dans ce même conte, une sirène aide le couple. Lorsqu'elle se montre au roi des Mines d'Or, « elle tenait un miroir dans l'une de ses mains et un peigne dans l'autre » (« Le Nain Jaune », p. 609). Cette sirène est un personnage auxiliaire, elle prend parti pour Toute Belle et souhaite lui venir en aide. Nous pouvons noter que lorsque la sirène se présente au roi des Mines d'Or, elle porte avec elle un attribut qui peut symboliquement lui rappeler sa bien-aimée. Dans ce conte où le

péché d'orgueil est omniprésent, nous remarquons que le motif du miroir apparaît par deux fois, ce qui peut corroborer l'hypothèse selon laquelle l'orgueil et cet objet ont un lien.

Les personnages du conte, plus particulièrement les figures féminines, sont donc des personnages pécheurs. Ils entretiennent des liens avec l'orgueil qui transparaissent par le fait que les héroïnes sont très attachées à leur apparence physique. Certaines d'entre elles essayent même de contrefaire leur nature pour paraître plus belles. L'orgueil peut aussi se lire par la volonté de dépasser sa condition sociale. Enfin, le motif du miroir semble corrélé à ce vice et apparaît précisément dans les contes qui mettent en scène ce péché. De plus, en ce que l'orgueil est un vice capital, il entraîne derrière lui d'autres fautes, à commencer par l'envie.

B. Des personnages envieux

D'après C. Casagrande et S. Vecchio, « envier signifie *in-videre*, “ regarder d'un mauvais œil⁵¹ ” » et le péché d'envie pourrait être défini comme « la douleur par le bien des autres⁵² ». Ce vice peut ainsi être rapproché de la jalousie, d'autant plus qu'Aviad Kleinberg note que : « en hébreu, il n'y a pas de distinction entre envie et jalousie, un seul mot “ kin'a⁵³ ” ». Nous considérerons donc dans notre étude l'envie et la jalousie sous une même forme, en raison de cette étymologie. Ce péché est également lié à d'autres vices, il est « le premier rejeton de l'orgueil⁵⁴ » et engendrerait à son tour :

la haine, la *susurratio* (le péché de qui sème la discorde), la diffamation, l'exultation de l'adversité d'autrui, l'affliction pour la prospérité. Quelques siècles auparavant, Cyprien avait proposé une liste bien plus nourrie, qui comprenait dans l'ordre : la haine, l'animosité, l'avarice, l'ambition, la superbe, la cruauté, la perfidie, l'impatience, la discorde, la colère, la rupture de la paix, la violation de la charité, la falsification de la vérité, la scission de l'unité, l'hérésie et le schisme⁵⁵.

Nous voyons donc bien que l'envie est un péché très prolifique. De plus, de la même façon que l'humilité s'oppose à l'orgueil, plusieurs vertus se dressent contre l'envie, comme :

la charité en premier lieu, à l'occasion flanquée de certaines vertus mineures comme la libéralité, la compassion, la miséricorde et la *congratulatio* (la réjouissance partagée), qui [...] confirment que la lutte se déroule sur le terrain des rapports sociaux : à la malveillance,

⁵¹ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 70.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ Aviad KLEINBERG, *Péchés capitaux*, trad. par C. Salem, Paris, Seuil, 2008, p. 71.

⁵⁴ Bernard Le Clunisien, *Les Huit péchés capitaux, De octo vitiis*, op. cit., p. XXV.

⁵⁵ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 81.

à la défiance, à la compétition née de l'envie, ces vertus doivent opposer la bienveillance, la solidarité et le partage⁵⁶.

Davantage encore que l'orgueil, les personnages des *Contes* sont touchés par l'envie. Ce terme apparaît de façon récurrente dans le lexique, dans « Gracieuse » aux pages 112, 119 et 140, ou encore dans « Lutin » page 227. Le terme « jalousie » apparaît également dans « Belle Étoile », page 377. Outre le fait que l'envie, ou la jalousie, apparaissent dans le vocabulaire de la conteuse, de nombreuses scènes des *Contes* représentent ce vice. Ainsi, les personnages envieux vont ressentir du plaisir lorsque l'envié sera dans une situation difficile. C'est par exemple le cas de Feintise qui « ressentit de la joie de ce que ces pauvres innocents étaient péris » (« Belle Étoile », p. 381). C. Casagrande et S. Vecchio remarquent qu'« est envieuse la femme qui ne supporte pas la beauté d'une autre femme, pas même celle de sa propre fille⁵⁷ ». Cette jalousie à l'égard d'une autre femme, et plus particulièrement à l'égard « de sa propre fille » est largement représentée dans les contes, chez Perrault ou Grimm par exemple. Dans les dix contes étudiés, nous n'avons pas d'exemple de cette jalousie entre mère et fille. En revanche, ce sont d'autres figures maternelles, les belles-mères, qui peuvent jalouser leurs belles-filles. Grognon est ainsi envieuse de l'héroïne dans « Gracieuse » et la reine jalouse Florine dans « L'Oiseau Bleu ».

Par ailleurs, J. de Salisbury note que « les envieux sont présents dans toute communauté, mais à la Cour ils abondent : on dirait qu'ils y confluent de toute part comme vers la sentine du monde⁵⁸ ». Si les envieux « abondent » à la Cour, là encore, comme pour l'orgueil, rien d'étonnant à trouver ce vice représenté.

En outre, le péché d'envie se manifeste à travers l'apparence physique. Il est ainsi clairement identifiable. Ce vice se révèle majoritairement par les yeux et par la bouche. Selon M. Vincent-Cassy :

L'envie est donc une perception faussée, c'est bien ce que traduisent les poètes et l'iconographie qui ont recours au thème de la vision pour définir les envieux. Guillaume de Lorris précise que l'envie louche, elle ne regarde jamais les choses en face et conserve toujours un œil fermé⁵⁹.

Ce thème de la vision est bien abordé par la conteuse et caractérise les envieux. Furibond, par exemple, s'exprime en ces termes : « Vous êtes fort heureux, lui disait-il en le regardant de

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁸ Jean de Salisbury, *Policraticus*, VII, 24.

⁵⁹ Mireille VINCENT-CASSY, « L'envie au Moyen Âge », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1980, p. 253-271, consulté le 10 octobre 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1980_num_35_2_

travers, les dames vous louent et vous applaudissent, elles ne font pas de même pour moi » (« Lutin », p. 200). Dans ces lignes, l'envie de Furibond est clairement exprimée, celui-ci est jaloux de Léandre à cause de l'inégalité de leurs traitements, notamment par les dames, qui « ne font pas de même pour [lui] ». Or, Furibond prononce ces paroles empreintes d'envie « en le [Léandre] regardant de travers ». Ce péché touche donc bien la vue et Furibond ne regarde pas « les choses en face », mais « de travers ». De même, dans « Le Nain Jaune », la fée du Désert jalouse Toute Belle, et lorsque le roi des Mines d'Or demande de l'aide à la fée pour secourir sa bien-aimée, la fée réplique : « Pensez-vous à ce que vous me demandez ? lui dit la fée, en fronçant le sourcil et le regardant de travers » (« Le Nain Jaune », p. 607). Dans « Rosette », la fille de la nourrice est décrite comme ayant « les yeux de travers » (« Rosette », p. 284). Enfin, le portrait physique de Grognon mentionne justement ses yeux : « de deux yeux qu'elle avait eus autrefois, il ne lui en restait qu'un chassieux » (« Gracieuse », p. 112). D'après Guillaume de Lorris, et comme le précise M. Vincent-Cassy, « l'envie [...] conserve toujours un œil fermé⁶⁰ », c'est bien le cas de Grognon, qui est borgne, et qui, de fait, ne peut se servir de ses deux yeux. Le seul qui lui reste est, de plus, malade et sale car il est « chassieux ». Nous pouvons également noter que les punitions des envieux touchent les yeux, ce que suggère Dante au purgatoire :

Un fil de fer leur perce les paupières
Et les coud, comme on fait à l'épervier sauvage,
Qui ne veut pas demeurer en repos⁶¹.

De fait, Grognon est marquée physiquement par l'envie et paraît presque déjà punie de ce péché en ce qu'elle a justement perdu, en partie, la vue.

Comme nous l'avons mentionné, c'est aussi la bouche qui est visée dans les descriptions de l'envieux car celui-ci « s'en remet à une arme subtile, impalpable et néanmoins efficace : la diffamation⁶² », cette diffamation, péché de parole⁶³ engendré par le péché capital de l'envie, s'exprime par la bouche des pécheurs. Plusieurs diffamations apparaissent bien dans les *Contes*, dans « L'Oiseau Bleu », Tritonne et sa mère médisent de Florine, tout comme « les envieux » (« La Belle », p. 142) qui accusent faussement Avenant. Notons aussi que la diffamation est liée au mensonge et que la reine de « Fortuné » est une menteuse hors pair. Elle est envieuse de

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Dante, *Purgatorio*, trad. introduction et notes par J. Risset, Paris, Flammarion, 1988, XIII, 70-72.

⁶² Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 78.

⁶³ À ce sujet, voir : Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Les péchés de la langue, Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. par P. Baillet, préface par J. Le Goff, Paris, Cerf, 1991.

son frère et de la supposée amante de Fortuné qu'elle tente de connaître. La reine nuit à Fortuné par la parole, plus particulièrement par une fausse parole en faisant croire que celui-ci souhaite tuer un dragon ou affronter Matapa. Elle accuse également Fortuné de violences physiques dans le passage suivant :

« À moi, gardes, à moi ! », elle fit entrer les siens dans son cabinet, elle leur commanda de mettre cet infortuné au fond d'un cachot, et du même pas elle courut chez le roi pour lui demander justice contre les violences de ce jeune monstre (« Fortuné », p. 294)

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que la diffamation et l'orgueil sont liés en ce que deux princesses sont justement accusées d'orgueil lorsqu'on les diffame. La reine de « L'Oiseau Bleu » dit que « Florine est déjà assez coquette ; elle n'a pas besoin qu'on lui dise tant de galanteries » (« L'Oiseau Bleu », p. 160). L'héroïne est aussi nommée « petite coquette » (« L'Oiseau Bleu », p. 177) et cet appellatif prend la forme d'une insulte. Gracieuse est elle aussi accusée de vanité et d'orgueil, lorsque Grognon dit que la jeune fille « aura bien mieux aimé dormir pour avoir le teint frais » (« Gracieuse », p. 133). Ici, la princesse est accusée d'orgueil puisque son apparence physique semble être ce qui a le plus d'importance. Ainsi, les péchés semblent former une boucle, l'orgueil engendre l'envie des reines, l'envie provoque la diffamation, qui peut justement prendre pour sujet l'orgueil.

C. Des personnages colériques

Si les personnages des *Contes* sont orgueilleux et envieux, ils sont surtout colériques. Ce péché est le plus représenté dans les dix contes que nous étudions. La colère peut être divisée en trois types, comme le proposent les scolastiques, il y aurait donc « une colère du cœur (indignation et arrogance), une colère de la bouche (blasphèmes, clameur et insultes) et une colère de l'action (rixes, violences et homicides⁶⁴) ». Ce péché serait une engeance de l'envie car :

La colère, avait expliqué Grégoire, naît de l'envie parce que « plus l'âme est exacerbée sous l'effet de la rancœur intérieure, plus elle perd le calme de la mansuétude, et, comme un corps endolori, ressent avec une grande sensibilité la pression de la main qui le touche ». Au fil des siècles, nombreux sont ceux qui ont souligné la contiguïté entre les deux vices : en plein XIII^e siècle, Guillaume Peyraut voit dans l'envie (davantage que dans la superbe) une des occasions de la colère⁶⁵

⁶⁴ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 104.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

Une parenté est donc attribuée à ce vice, mais il pourrait lui aussi être père de nombreuses fautes : le blasphème, l'insulte, la violence, ou encore la guerre. Certaines vertus s'opposeraient également à la colère, nous pouvons par exemple relever la mansuétude ou la patience⁶⁶.

Ce vice s'insinue de façon récurrente au fil des *Contes*, il est le péché, des trois vices étudiés, qui touche le plus de personnages, presque autant féminins que masculins. Les termes « colère » et « fureur » sont pléthores dans nos textes. Nous pouvons de prime abord nous attendre à voir une colère exprimée par les opposants des protagonistes, en ce qu'ils sont justement les « méchants ». De ce fait, dans « La Belle », le roi s'emporte contre Avenant, Madame d'Aulnoy note que « le roi [...] se met en colère, en colère tant et tant, qu'il était hors de lui » (« La Belle », p. 142-143). Gracieuse remarque, quant à elle, la « fureur de son ennemie » (« Gracieuse », p. 121) et la conteuse note « la haine qu'elle [Longue Épine] avait pour la belle princesse » (« La Biche », p. 129). Ces trois exemples montrent bien la force de ce sentiment, qui met « hors de lui » le roi ; la « fureur » de Grognon la met également hors d'elle en ce qu'étymologiquement le *furor* est une folie incontrôlable et, justement, selon Bernard le Clunisien, « le coléreux est un fou, il perd la raison⁶⁷ ». Cependant, les personnages positifs, les « bons », sont, fait étonnant, aussi pécheurs. Ils ressentent et expriment la colère, c'est par exemple le cas de Charmant qui « souffrait et se sentait des mouvements de colère » (« L'Oiseau Bleu », p. 161) ou du roi de « Belle Étoile », la conteuse explique que « le tonnerre de sa colère commençait à gronder lorsque la généreuse reine, ses enfants et Chéri le conjurèrent de s'apaiser » (« Belle Étoile », p. 429). Cette colère peut avoir de nombreuses raisons d'être, C. Casagrande et S. Vecchio font la remarque suivante :

Aristote préfère dresser la liste des situations dans lesquelles il est plus facile de se mettre en colère et des personnes qui déclenchent la réaction de l'irascible : ceux qui rient de nous, ceux qui non content de nous porter préjudice nous outragent, ceux qui méprisent ce que nous aimons, ceux qui d'habitude nous respectent et dont nous n'attendons pas une impolitesse, les ingrats, les inférieurs qui nous offensent, les amis qui disent du mal de nous, ceux qui se réjouissent de nos malheurs et n'ont cure de la douleur qu'ils provoquent, ceux qui restent indifférents devant nos peines, ceux qui nous méprisent devant des gens auxquels nous tenons, ceux qui opposent leur ironie à nos préoccupations, ou encore qui oublient quelque chose qui nous concerne parce que, en réalité, ils se soucient de nous comme d'une guigne⁶⁸.

Ainsi, le roi des paons est en colère contre les frères de Rosette car il croit que ceux-ci se « rient » de lui en lui donnant une paysanne pour épouse. Charmant est outragé par la reine et

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁷ Bernard Le Clunisien, *Les Huit péchés capitaux, De octo vitiis, op. cit.*, p. 40.

⁶⁸ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge, op. cit.*, p. 122.

Truitonne qui « méprisent ce qu'[il] [aime] », en l'occurrence, Florine. Le fait de « dire du mal » est aussi une cause de colère que nous retrouvons dans « L'Oiseau Bleu » lorsque la reine et Truitonne mentent à propos de Florine. Dans « La Biche », la fée de la Fontaine est en colère contre la reine qui a oublié « quelque chose qui [la] concerne », nous pouvons d'ailleurs noter que le personnel merveilleux est aussi en proie aux vices capitaux.

De plus, comme nous l'avons précisé, les trois péchés capitaux étudiés sont très prolifiques et engendrent de nombreuses fautes, justement par leur caractère de vice « capital ». De ce fait :

chacun d'eux est à son tour suivi d'une foule de simples soldats : la vaine-gloire est à la tête de la désobéissance, de la jactance, de l'hypocrisie, des querelles, de l'obstination, des discordes et des prétentions à la nouveauté. Derrière l'envie, marchent la haine, les insinuations, la médisance, la joie quand son prochain est dans le malheur, l'affliction quand il va bien. Derrière la colère se traînent les rixes, l'intempérance, les insultes, le hurlement, l'indignation et les blasphèmes⁶⁹.

L'orgueil, la vaine-gloire, de Toute Belle va bien engendrer de « la désobéissance » puisqu'elle ne tient pas la promesse qu'elle a donnée au Nain Jaune. Longue Épine, jalouse de Désirée dans « La Biche » va chercher à lui porter préjudice en raison de sa « haine », et des « rixes » vont découler de la colère de Grognon, de Furibond, ou encore des sœurs de Finette, cette violence ira d'ailleurs jusqu'à l'homicide pour deux d'entre eux.

Enfin, les personnages sont largement dépeints lorsqu'ils se livrent à la colère. Les manifestations extérieures de ce péché sont nombreuses et se mélangent parfois à l'envie, sans doute, en ce que ce dernier péché peut justement engendrer la colère. Martin de Braga décrit ainsi les colériques :

L'air frondeur et le visage menaçant, le front triste et le regard de travers, le teint ou trop pâle ou trop rouge. Le sang reflue du fond du cœur, les yeux enflammés jettent des éclairs, les lèvres tremblent, les dents sont serrées, la poitrine est secouée par la respiration qui s'accélère ; les gémissements se font fébriles et les paroles se bousculent en sons peu compréhensibles ; le cou se gonfle sous l'effet de l'explosion de fureur ; les mains s'agitent, les doigts se serrent avec une fréquence excessive, les dents grincent ; le pas s'accélère presque, comme pour frapper la terre avec les pieds, les membres tremblent et tout le corps est secoué d'un mouvement irrégulier⁷⁰.

Ces mouvements de colère sont par exemple ressentis par Grognon lorsqu'il est dit que « la gorge lui enfla, elle ne pouvait prononcer une parole » (« Gracieuse », p. 122), le cou de la protagoniste « se gonfle » et ce trait physique est justement noté par M. de Braga. La couleur

⁶⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁰ Martin de Braga, *De ira*, 2.

« trop rouge » du teint de la reine de « Fortuné » est aussi décrite en ces termes : « elle rougit de honte et de colère » (« Fortuné », p. 270). Toutefois, la manifestation la plus extérieure de la colère est sûrement le fait que les personnages font preuve de violence, à la fois contre les autres, c'est par exemple le cas de Furibond qui « prit Léandre par les cheveux, il lui en arracha deux ou trois poignées, il l'aurait étranglé s'il l'avait pu » (« Lutin », p. 201), mais aussi contre eux-mêmes. Ainsi, les sœurs de Finette « arrachaient leurs cheveux et meurtrissaient leur visage à coups de poings » (« Finette », p. 467), Feintise « pleura ; elle gémit ; elle s'égratigna le visage ; elle s'arracha les cheveux » (« Belle Étoile », p. 416), Truitonne « pleura, cria, gémit, se fâcha, s'apaisa » (« L'Oiseau Bleu », p. 167) et la reine de « Fortuné »

prit tout d'un coup le visage et la voix d'une furie, elle s'emporta, elle lui fit mille menaces, elle le chargea d'injures, elle le battit, elle l'égratigna, et tournant ensuite ses fureurs contre elle-même, elle s'arracha les cheveux, se mit le visage et la gorge en sang, déchira son voile et ses dentelles (« Fortuné », p. 294)

Dans ces scènes de violences, nous pouvons remarquer que la conteuse semble avoir une image privilégiée : celle des cheveux arrachés, image que nous retrouvons dans « Lutin », « Finette », « Belle Étoile » et « Fortuné ».

Par ailleurs, selon C. Casagrande et S. Vecchio, « l'irascible est la proie d'une loquacité excessive ou d'un mutisme total⁷¹ ». Ce mutisme est par exemple celui du roi et du prince de « La Biche » : « le roi et le prince, transportés de colère, ne daignèrent pas lui répondre » (« La Biche », p. 138). À l'inverse, la « loquacité excessive » est prédominante dans les *Contes*, nous pouvons remarquer par exemple que Grognon « ne laissait pas de tempêter » (« Gracieuse », p. 119). On mentionne également les « verbiages » (« L'Oiseau Bleu », p. 167) de Truitonne et de sa marraine, et le fait qu'elles passèrent vingt jours « sans qu'elles cessassent de parler » (« L'Oiseau Bleu », p. 167). Ces paroles abondantes des colériques sont d'ailleurs fréquemment des insultes et des menaces, nous pouvons relever les « mille injures » (« Gracieuse », p. 120) prononcées par Grognon, mais aussi par la reine mère de « Belle Étoile » lorsqu'il est dit que « la reine mère continuant à lui dire des injures, eut le plaisir de passer ainsi trois heures au chevet de son lit » (« Belle Étoile », p. 380). Ainsi, des insultes apparaissent, Finette est par exemple traitée de « petite babouine » (« Finette », p. 469) et Truitonne insulte Charmant en ces termes : « Maussade vous-même, dit Truitonne en colère » (« L'Oiseau Bleu », p. 167). La colère est aussi perceptible dans les discours par la ponctuation qui exprime l'intonation du locuteur, tel est le cas des paroles de la fée de la Fontaine :

⁷¹ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 115.

Ha ! trop ingrate reine, dit l'Écrevisse, vous n'avez donc pas daigné vous souvenir de moi. Est-il possible que vous ayez si tôt oubliée la fée de la Fontaine, et les bons offices que je vous ai rendus en vous menant chez mes sœurs ? Quoi ! vous les avez toutes appelées (« La Biche », p. 119)

Dans ce discours, malgré les nombreux points d'interrogation, la modalité reste exclamative et montre la colère de la fée, tout comme les interjections « Ha ! » et « Quoi ! ».

En outre, toujours selon les critiques italiennes, « la force destructrice de la colère trouve ainsi dans le feu sa métaphore privilégiée⁷² ». Nous pouvons remarquer que Grognon, personnage colérique, est justement liée au feu, elle a les cheveux « d'un roux couleur de feu » (« Gracieuse », p. 112), tout comme l'amirale Rousse nommée ainsi car sa mère « leur avait donné ces noms par rapport à la couleur de leurs cheveux » (« Belle Étoile », p. 372). Dès les premières lignes du conte, le lecteur familier de la symbolique peut ainsi obtenir de nombreuses informations sur les personnages, il peut par exemple comprendre que Grognon et l'amirale Rousse auront des tempéraments colériques.

De fait, les péchés capitaux touchent les personnages du conte, caractéristiques de ce genre littéraire. Or, la structure des récits est également typique de ce genre. C'est donc désormais le schéma narratif du conte et des *Contes* qui intéressera notre étude. Nous chercherons alors à comprendre comment la thématique des péchés capitaux s'insinue aussi dans la structure même des récits.

⁷² *Ibid.*, p. 102.

CHAPITRE III : ORGUEIL, COLÈRE, ENVIE : MOTIFS STRUCTURANTS DU CONTE

A. La structure du conte : le schéma narratif de Vladimir Propp

Selon les études menées par V. Propp⁷³, les contes sont caractérisés par leur construction, par leur schéma narratif. Le critique a dénombré trente-et-une fonctions, trente-et-un motifs qui se répètent au fil des contes. V. Propp a plus particulièrement défini ce schéma par rapport aux contes merveilleux russes. Nous nous proposons ici d'appliquer sa méthode aux dix contes de Madame d'Aulnoy étudiés pour tenter de définir les caractéristiques du conte merveilleux français de la fin du XVII^e siècle et, bien sûr, plus spécifiquement, des textes de la conteuse.

Le critique russe remarque tout d'abord qu'un malheur initial survient dans les contes :

ce malheur qui survient est l'un des procédés essentiels pour nouer l'intrigue. Le surgissement du malheur et la réaction qu'il provoque déterminent le sujet. Généralement, à la fin du conte, ce malheur se transforme en bonheur⁷⁴.

C'est bien le cas des *Contes*, où les malheurs ouvrent fréquemment les textes. Ces malheurs sont divers, ce sont par exemple le décès d'un parent dans « Gracieuse », « L'Oiseau Bleu » et « Rosette », la maltraitance d'une jeune fille ou d'un jeune homme dans « Lutin » ou « Finette », la malédiction d'une fée, comme dans « La Biche ». Dans « Belle Étoile », la déchéance d'une famille royale est aussi un des malheurs initiaux.

Outre cette première situation difficile, les contes débutent également

par l'exposition d'une situation initiale. On énumère les membres de la famille, ou le futur héros (par exemple un soldat) est simplement présenté par la mention de son nom ou la description de son état. Bien que cette situation ne soit pas une fonction, elle n'en représente pas moins un élément morphologique important⁷⁵.

Cette caractéristique s'applique bien aux *Contes*, en témoignent par exemple les premières lignes de « La Belle aux Cheveux d'Or » :

Il y avait une fois la fille d'un roi, qui était si belle qu'il n'y avait rien de si beau dans le monde, et à cause qu'elle était si belle, on la nommait la Belle aux Cheveux d'Or ; car ses cheveux étaient plus fins que de l'or, et blonds par merveille, tout frisés, qui lui tombaient

⁷³ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* trad. par M. Derrida, T. Todorov, Paris, Seuil, 1965 et 1970.

⁷⁴ Vladimir PROPP, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, trad. par L. Gruel-Apert, préface par D. Fabre et J-C.Schmitt, Paris, Gallimard, 1983, p. 54-55.

⁷⁵ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, op. cit., p. 36.

jusque sur les pieds : elle allait toujours couverte de ses cheveux bouclés, avec une couronne de fleurs sur la tête, et des habits brodés de diamants et de perles ; tant y a qu'on ne pouvait la voir sans l'aimer (« La Belle », p. 141)

Notons que chez Madame d'Aulnoy, l'exposition de la situation initiale peut être doublée, en ce que la conteuse présente parfois dans ses œuvres deux destins de personnages qui seront liés, c'est par exemple le cas dans « Gracieuse » : « Il y avait une fois un roi et une reine qui n'avaient qu'une fille : sa beauté, sa douceur et son esprit, qui étaient incomparables, la firent nommer Gracieuse » (« Gracieuse », p. 111), puis « Il y avait dans cette même Cour une vieille fille fort riche, appelée la duchesse Grognon, qui était affreuse de tout point » (« Gracieuse », p. 112).

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que dans les *Contes*, les fonctions ne sont jamais toutes réalisées, mais selon V. Propp, « tous les contes ne donnent pas, et de loin, toutes les fonctions⁷⁶ ». Or, nous pouvons tout de même noter que trois fonctions sont constamment réalisées dans les dix contes étudiés : la fonction onze intitulée « Le héros quitte sa maison⁷⁷ », la fonction quinze « Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête⁷⁸ », et la fonction trente-et-une « Le héros se marie et monte sur le trône⁷⁹ ». De fait, les *Contes* de Madame d'Aulnoy présentent de nombreux déplacements spatiaux, ceux-ci sont très importants et sont constitutifs du genre du conte, comme l'explique P. Péju :

Les contes qui ont le plus de succès [...] pourraient effectivement s'intituler presque tous : « D'un château à l'autre », ou bien « D'une chaumière à l'autre », ou bien encore « De la chaumière au château ». Mais entre ces deux points de repère sociaux, familiaux, ou conjugaux, l'essentiel de l'aventure est une échappée, une errance, une exploration, contrainte et forcée parfois, mais occasion de frissons et de délices⁸⁰.

Outre ces trois fonctions, qui apparaissent dans nos dix contes, notons également que six autres fonctions semblent centrales, en ce qu'elles sont chacune réalisées dans un minimum de sept contes. Ces fonctions sont les suivantes, la première : « L'un des membres de la famille s'éloigne de la maison⁸¹ ». En effet, ce départ est très fréquent, sachant que « la mort des parents représente une forme renforcée de l'éloignement⁸² ». Ainsi, par exemple, les frères de l'héroïne partent trouver le roi des paons dans « Rosette » et la mère de Toute Belle s'éloigne de son royaume pour trouver la fée du Désert dans « Le Nain Jaune ». Nous trouvons aussi généralement les fonctions huit « L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte

⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁰ Pierre PÉJU, *La petite fille dans la forêt des contes*, op. cit., p. 44.

⁸¹ Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, op. cit., p. 36.

⁸² *Ibid.*, p. 36.

préjudice⁸³ » et dix « Le héros-quêteur accepte ou décide d’agir⁸⁴ ». Dans « L’Oiseau Bleu », la reine nuit à sa belle-fille, Florine, et celle-ci, une fois libérée, décide de partir à la recherche de Charmant. Par la suite, les fonctions douze et treize sont fréquemment réalisées, et sont liées entre elles puisque l’épreuve de la fonction douze intitulée « Le héros subit une épreuve [...] qui le [prépare] à la réception d’un objet ou d’un auxiliaire magique⁸⁵ » engendre la fonction treize : « Le héros réagit aux actions du futur donateur⁸⁶ ». Par exemple, le conte « Lutin » réalise ces fonctions, Léandre protège une couleuvre, il refuse qu’on la tue, ce qui se présente comme une épreuve. Il reçoit alors en récompense des roses et un chapeau magiques lorsqu’il réagit aux paroles de la fée, en choisissant de devenir lutin. Enfin, la trentième fonction, « Le faux héros ou l’agresseur est puni⁸⁷ » apparaît dans neuf contes. D’après le critique russe, la punition peut également prendre la forme du pardon. De ce fait, il n’y a que « Le Nain Jaune » qui fait exception à cette fonction, le Nain, qui est l’agresseur, n’étant nullement puni. Sans les citer une par une, nous avons pu aussi remarquer lors de notre étude que dix-sept fonctions, comprenant les neuf que nous avons déjà énumérées, sont chacune réalisées dans minimum cinq contes.

Enfin, « Finette » et « La Biche » sont les deux contes qui réalisent le plus de fonctions, vingt-trois pour le premier conte et dix-sept pour le second, alors que « Le Nain Jaune » est celui qui se conforme le moins au schéma de V. Propp, respectant seulement onze des trente et une fonctions. Pour une meilleure compréhension, nous proposons le tableau suivant, qui montre et explique la réalisation du schéma du structuraliste dans le conte « Finette » :

⁸³ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

Fonction :	Intitulé de la fonction⁸⁸:	Réalisation :	Description :
I	Un des membres de la famille s'éloigne de la maison.	p. 461-462	La reine part dans la forêt avec ses filles afin de les perdre.
II	Le héros se fait signifier une interdiction.	p. 467	La marraine de Finette accepte de l'aider à condition que Finette ne rentre pas chez elle avec ses sœurs.
III	L'interdiction est transgressée.	p. 467	Finette aide ses sœurs et rentre avec elles.
IV	L'agresseur essaye d'obtenir des renseignements.	X	
V	L'agresseur reçoit des informations sur sa victime.	X	
VI	L'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens.	p. 468	La reine emmène de nouveau ses filles en forêt, prétextant que trois princes les attendent.
VII	La victime se laisse tromper et aide ainsi son ennemi malgré elle.	p. 468	Finette et ses sœurs suivent la reine et se perdent.
VIII	L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice.	p. 468-469	La reine cause le malheur de ses filles, les sœurs deviennent agresseurs et maltraitent Finette.
IX	La nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir.	p. 465	Finette apprend à ses sœurs les projets de leur mère.
X	Le héros-quêteur accepte ou décide d'agir.	p. 471	Finette et ses sœurs décident de se rendre dans un château.
XI	Le héros quitte sa maison.	p. 471	Finette et ses sœurs quittent leur refuge et se rendent au château.
XII	Le héros subit une épreuve, un questionnaire, une attaque, etc, qui le préparent à la réception d'un objet ou d'un auxiliaire magique.	p. 472-475	Finette tente de retarder sa mise à mort par le couple d'ogres.
XIII	Le héros réagit aux actions du futur donateur.	X	
XIV	L'objet magique est mis à la disposition du héros.	p. 463	La marraine de Finette lui remplit un sac d'habits d'or et d'argent. Elle met à sa disposition un cheval.
XV	Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête.	X	
XVI	Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat.	p. 474-475	Finette affronte les ogres.
XVII	Le héros reçoit une marque.	X	
XVIII	L'agresseur est vaincu.	p. 474-475	Finette tue les ogres.

⁸⁸ Les titres des fonctions sont ceux de *Morphologie du conte* de V. PROPP.

XIX	Le méfait initial est réparé ou le manque comblé.	X	
XX	Le héros revient.	X	
XXI	Le héros est poursuivi.	X	
XXII	Le héros est secouru.	X	
XXIII	Le héros arrive incognito chez lui ou dans une autre contrée.	p. 477	Finette se rend au bal incognito.
XXIV	Un faux héros fait valoir des prétentions mensongères.	p. 480	Les sœurs de Finette veulent essayer la mule pour devenir reines.
XXV	On propose au héros une tâche difficile	p. 481	Finette tente l'aventure.
XXVI	La tâche est accomplie.	p. 482	Finette enfile la mule.
XXVII	Le héros est reconnu.	p. 482	Finette est reconnue comme la belle jeune fille du bal.
XXVIII	Le faux héros ou l'agresseur, le méchant, est démasqué.	p.482	Finette raconte son histoire.
XXIX	Le héros reçoit une nouvelle apparence.	p. 483	Finette est nommée Cendron et princesse Chérie.
XXX	Le faux héros ou l'agresseur est puni.	p. 483	Finette pardonne ses sœurs.
XXXI	Le héros se marie et monte sur le trône.	p. 483	Finette se marie au prince et devient reine.

Parfois, certaines fonctions ne respectent pas l'ordre canonique, mais V. Propp fait remarquer que « certaines fonctions peuvent changer de place⁸⁹ » et que « certains éléments propres au milieu du conte sont transportés au début⁹⁰ ». Dans « Finette », le champ de l'agression se déplace, la mère est tout d'abord agresseur, puisqu'elle veut nuire à ses filles en les abandonnant dans la forêt, puis, une fois la mère de retour chez elle, ce sont les sœurs qui deviennent les agresseurs de l'héroïne. Ce phénomène, assez rare, est cependant déjà perçu par V. Propp, puisqu'il explique que parfois, « une seule sphère d'action se divise entre plusieurs personnages⁹¹ ».

En conclusion, l'application du schéma du critique russe aux *Contes* nous a permis de percevoir les caractéristiques structurelles des premiers contes merveilleux français. Nous avons pu voir que ces derniers peuvent tout à fait se plier au schéma du critique russe et avons pu dégager les fonctions majeures, qui sont le plus utilisées.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁹¹ *Ibid.*, p. 99.

B. Les péchés comme sources de la situation initiale, des péripéties et du dénouement

Les *Contes* de Madame d'Aulnoy sont traditionnels du point de vue du personnel présent, mais aussi de la structure. Il peut paraître anachronique d'utiliser l'adjectif « traditionnel » puisque le genre du conte est nouveau en cette fin du XVII^e siècle. Les récits de la conteuse deviendront cependant *a posteriori* traditionnels en ce qu'ils fondent précisément une tradition, celle du conte de fées littéraire. S'ils ne respectent pas, tant s'en faut, toutes les fonctions définies par V. Propp, une grande partie du schéma proposé par le critique russe est tout de même réalisée, parfois remaniée. Nous avons vu que la thématique des péchés capitaux se mêle au personnel des récits. Intéressons-nous désormais à cette notion au sein de la structure pour tenter de percevoir si l'orgueil, l'envie et la colère influent la construction des *Contes*.

Comme nous l'avons remarqué, les trois péchés étudiés entretiennent des liens entre eux. En effet, l'orgueil est généralement à la tête des autres péchés, ainsi, dans notre corpus, ce vice premier peut engendrer l'envie et l'envie peut provoquer la colère. De ce fait, les vices sont créateurs des situations du conte, des péripéties des personnages. Par exemple, dans « La Biche », la fée de la Fontaine est un personnage orgueilleux, ce que note Mme d'Aulnoy : « j'ai déjà dit que la fée de la Fontaine était assez coquette, les louanges que ses sœurs lui donnèrent l'adoucirent un peu » (« La Biche », p. 119-120). Un orgueilleux veut être au-dessus des autres et son orgueil est blessé si ce n'est pas le cas. Or, ce péché engendre l'envie de la fée de la Fontaine puisqu'elle va jalouser ses sœurs qui ont été conviées lors de la naissance de Désirée. Cette envie est perceptible lorsque la fée s'exclame : « Quoi ! vous les avez toutes appelées, je suis la seule que vous négligez » (« La Biche », p. 119). Enfin, l'orgueil blessé et l'envie vont générer de la colère, qui se manifeste par la vengeance et la condamnation de la fée. De la même façon, dans « Gracieuse », Grognon est un personnage orgueilleux qui « aimait à être vantée pour belle » (« Gracieuse », p. 121) et qui veut être déclarée « plus belle princesse de l'univers » (« Gracieuse », p. 121). De plus, cet orgueil intrinsèque provoque l'envie de Grognon qui ne supporte pas que Gracieuse soit plus belle qu'elle et s'attire les regards de la Cour. Sa jalousie est manifeste et engendre la colère lorsqu'elle s'attaque physiquement à Gracieuse ou lorsqu'elle lui dit des injures. Ce lien de cause à effet entre les péchés est d'ailleurs signifié textuellement, par exemple dans les propositions suivantes : « ces sortes de monstres portent envie à toutes les belles personnes : elle haïssait mortellement Gracieuse » (« Gracieuse », p. 112). Ici, la ponctuation indique ce lien, les deux-points pourraient être remplacés par les termes « par conséquent » ou par « ainsi », ils font office de connecteurs

logiques et lient la cause, l'« envie », à l'effet, « elle haïssait ». Ces deux exemples confirment bien notre propos et montrent l'étroite corrélation des vices, ce qui est aussi suggéré par P. Bourgain lorsqu'il explique que « elle [la colère] qui est la fille de l'avarice (Cassien), ou de l'envie (Grégoire), elle est aussi sœur de l'orgueil⁹² (*De contemptu mundi* II, 693) ». Par ailleurs, nous pouvons remarquer qu'à la différence de la colère ou de l'envie, l'orgueil n'est pas présenté dans les *Contes* comme un vice qui naît d'une situation, ce péché apparaît comme intrinsèque, il est, dès le départ, une caractéristique des protagonistes et cet orgueil « interne » rend les personnages propices à être envieux ou colériques selon les cas.

L'envie apparaît aussi bien souvent dans la situation initiale et peut parfois être considérée comme le vice premier, qui engendre d'autres fautes. Si l'orgueil ouvre quelques fois les *Contes*, le péché d'envie se révèle dans de nombreux récits. Or, même si l'orgueil n'est pas toujours mentionné explicitement dans le texte, ce péché est probablement sous-jacent, sous-entendu et peut être une des raisons d'un comportement envieux. Quoi qu'il en soit, les *Contes* s'ouvrent régulièrement sur des portraits de personnages opposés, qui forment un diptyque, l'un étant merveilleusement beau et parfait en tous points, l'autre lui étant diamétralement contraire, d'une laideur et d'une méchanceté monstrueuses. Nous retrouvons ces situations dans les débuts de « Gracieuse », « Lutin », « L'Oiseau Bleu », et au cours de « La Biche » et « Rosette ». Un sentiment d'injustice va alors éclore, souvent dès la situation initiale, et la beauté de l'une engendre l'envie de l'autre. L'envie est par exemple expliquée dans « L'Oiseau Bleu » : « comme Florine avait toutes sortes d'avantages au-dessus d'elle, la reine s'en désespérait ; elle cherchait tous les moyens possibles de la mettre mal auprès du roi ; il n'y avait point de jours que la reine et Truitonne ne fissent quelque pièce à Florine » (« L'Oiseau Bleu », p. 159). Ici, la reine est jalouse de Florine, tout comme Truitonne, et leur envie se manifeste par la colère. De la même façon, dans « Lutin », Furibond est « une bête opiniâtre qui désolait tout le monde » (« Lutin », p. 199). Il est à la fois laid et mauvais, ce qui lui vaut cette animalisation de la part de la conteuse. À l'inverse, il est dit à propos de Léandre que « sa personne était toute parfaite » (« Lutin », p. 200). Ces deux citations résument la situation des deux jeunes hommes mais leurs descriptions respectives s'étendent sur plusieurs lignes. Les oppositions y sont nombreuses et très marquées par Madame d'Aulnoy. Furibond devient donc envieux de Léandre, ce sentiment est noté dès les premiers paragraphes du récit dans le dialogue suivant :

⁹² Bernard Le Clunisien, *Les Huit péchés capitaux, De octo vitiis, op. cit.*, p. XXV.

« Vous êtes fort heureux, lui disait-il en le regardant de travers, les dames vous louent et vous applaudissent, elles ne font pas de même pour moi. – Seigneur, répliquait-il modestement, le respect qu’elles ont pour vous les empêche de se familiariser. – Elles font fort bien, disait-il, car je les battrais comme plâtre pour leur apprendre leur devoir. » (« Lutin », p. 200)

De ce fait, nous voyons d’emblée que la situation initiale de rivalité naît par le péché. Furibond jalouse le héros et son envie se transforme, là encore, en colère puisque celui-ci souhaite « [battre] comme plâtre » les dames du château pour se venger de son traitement inégal.

Même si l’orgueil, la colère et l’envie apparaissent bien souvent tous les trois à l’intérieur d’un même conte, les deux péchés qui entretiennent les liens les plus étroits sont l’envie et la colère, le premier vice générant dans la majorité des cas le second. Thomas d’Aquin note d’ailleurs que « la haine peut être une extension de l’envie dès lors que la tristesse conçue de la supériorité des autres s’amplifie jusqu’à leur vouloir du mal⁹³ ». Ainsi, dans « Belle Étoile » par exemple, Mme d’Aulnoy explique que : « pour l’amirale on ne lui faisait pas tant de cérémonies, dont elle se désespérait ; car elle était l’aînée de Brunette et de Blondine, et se trouvait moins bien mariée » (« Belle Étoile », p. 376). L’amirale Rousse est donc envieuse de ses sœurs, cette jalousie naît de leurs unions et se transforme en colère dès lors que la protagoniste cherche à porter préjudice à Blondine en demandant à la reine mère de faire tuer les enfants de sa sœur et en lui suggérant l’idée de les remplacer par des doguins. L’envie et la colère de l’amirale vont donc engendrer les péripéties du conte. Un des récits semble cependant résister à nos analyses, « Finette », où les deux sœurs de l’héroïne font preuve de colère et de violence sans que celle-ci soit expliquée, l’envie des sœurs, si elle existe dans la situation initiale du conte, n’est en tout cas pas mentionnée explicitement.

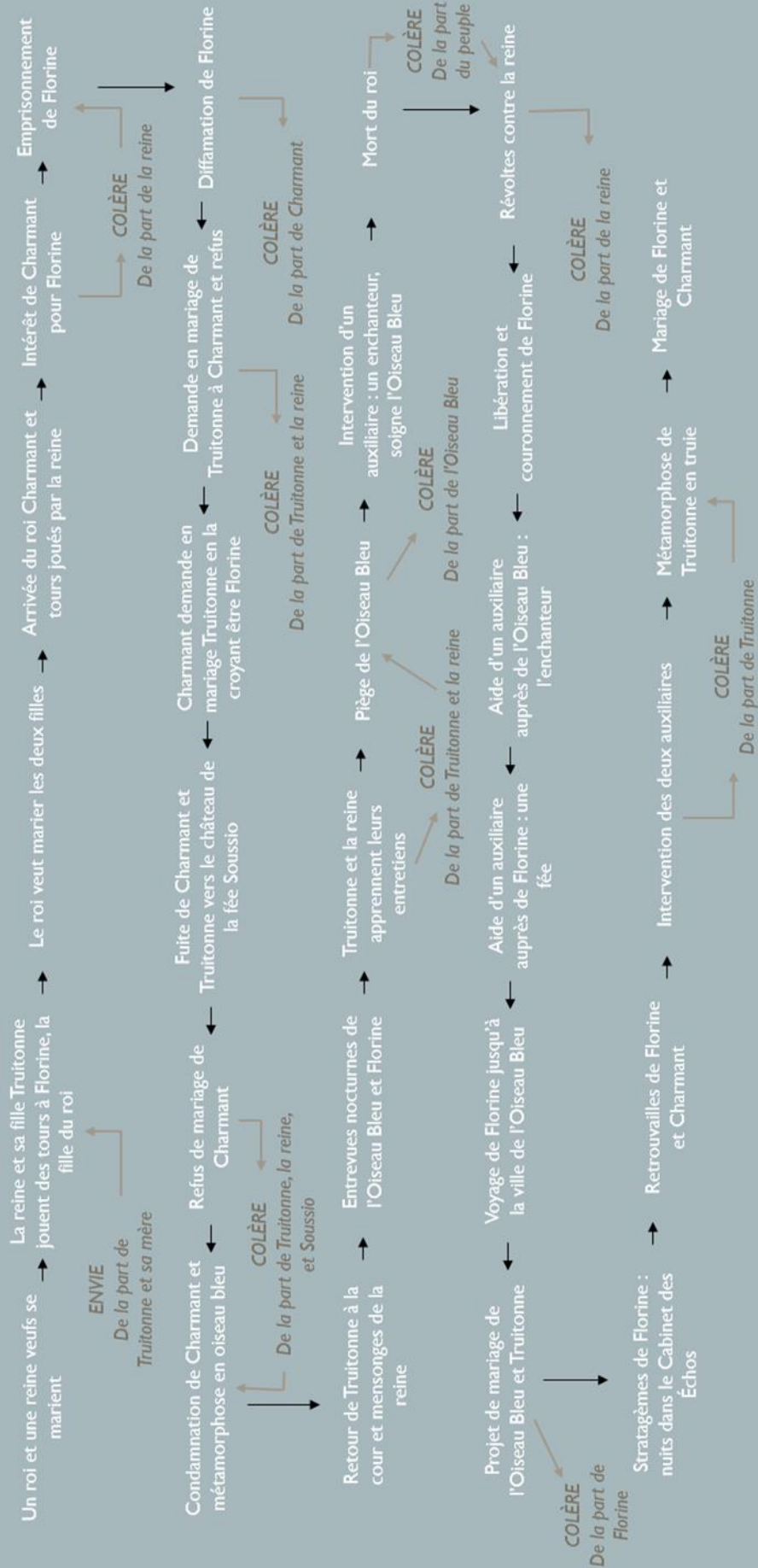
Nous avons donc vu qu’un péché en engendre souvent un ou deux autres et, de plus, cette progéniture des vices est à l’origine des diverses situations du conte. Prenons pour exemple « L’Oiseau Bleu », dans cette œuvre, l’envie de Truitonne et de sa mère provoque la maltraitance de Florine, puis, lorsque Charmant s’intéresse à l’héroïne, la colère de la reine induit l’enfermement de la protagoniste. Après cet épisode, le héros refuse Truitonne en mariage, cet événement devient source de colère pour Truitonne, la reine et la fée Soussio. Par conséquent, Charmant est métamorphosé en Oiseau Bleu. De surcroît, dès lors que les entretiens de Florine et l’Oiseau Bleu sont connus des opposants, de la colère apparaît à nouveau, colère qui provoque le piège de l’Oiseau. Enfin, l’intervention finale de deux auxiliaires, l’enchanteur et la fée, induit la colère de Truitonne, qui est alors métamorphosée en truie. Ainsi, même si les

⁹³ Thomas d’Aquin, *De Malo*, q. 10, a. 2, 1 ; a. 3.

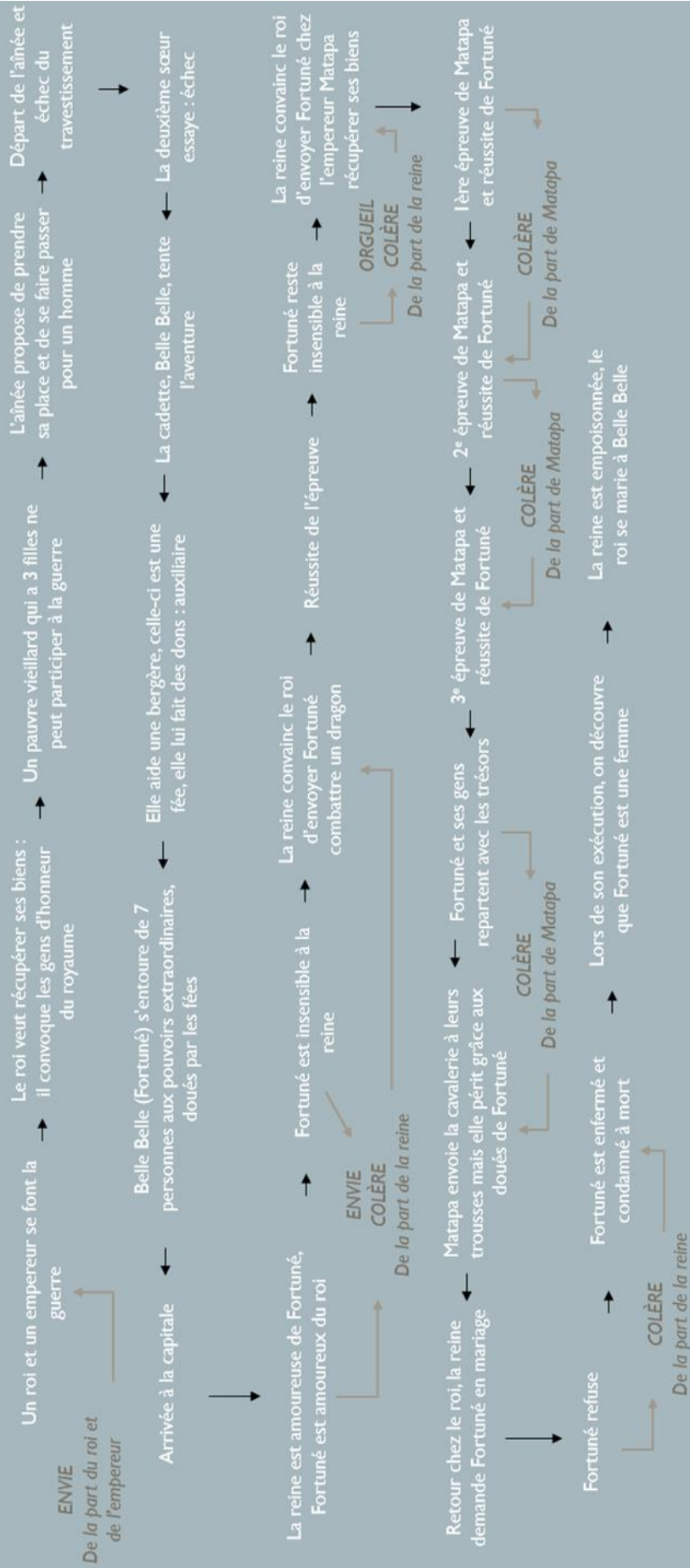
péchés ne sont pas nécessairement sources de toutes les péripéties, nous pouvons tout de même remarquer qu'ils jouent un rôle très important dans le schéma narratif du conte. Ils sont à l'origine de la situation initiale, où Florine est maltraitée, du nœud de l'intrigue, où l'héroïne est enfermée et Charmant métamorphosé en Oiseau Bleu, mais aussi du dénouement avec la punition de Tritonne.

Les vices peuvent également être des motifs qui participent au dénouement des *Contes*. Ainsi, dans « Le Nain Jaune », il est dit que « le méchant Nain aima mieux voir la princesse privée de vie, que la voir entre les bras d'un autre » (« Le Nain Jaune », p. 615). C'est donc bien la jalousie du Nain, née de la vue comme le montre le verbe « voir », qui déchaîne sa colère et qui est à l'origine de la violence meurtrière du personnage. Les trois vices étudiés sont non seulement présents dans la situation initiale, les péripéties et le dénouement, mais, ils sont surtout des éléments déclencheurs de ces étapes. Afin de montrer avec le plus de clarté possible le fait que les péchés font partie intégrante des différentes étapes du conte et qu'ils sont sources de ces étapes, nous proposons d'étudier « L'Oiseau Bleu » et « Fortuné » grâce aux schémas suivants :

L'OISEAU BLEU : LA CONSTRUCTION DU SCHEMA NARRATIF PAR LE PÉCHÉ



BELLE BELLE OU LE CHEVALIER FORTUNÉ : LA CONSTRUCTION DU SCHEMA NARRATIF PAR LE PECHÉ



Dans ces deux schémas, les péchés apparaissent en beige. Les flèches indiquent quelle situation les provoque et quelle situation ceux-ci engendrent. Nous voyons donc bien ici que les péchés semblent être des motifs structurants du conte. Ils sont présents dans la situation initiale ainsi que dans le dénouement et peuvent participer à leur construction. De façon encore plus marquée, les vices engendrent nombre de péripéties. Ils sont à la source des situations importantes du conte, de telle sorte qu'il semble presque possible de déduire la suite du conte en s'intéressant aux péchés. De la même façon, nous pourrions deviner qu'un péché va être engendré à la suite d'une situation particulière, l'un étant intimement lié à l'autre. Nous avons établi ces schémas pour les dix contes étudiés de Madame d'Aulnoy. Si nous avons choisi de conserver uniquement celui de « Fortuné » et de « L'Oiseau Bleu », parce qu'ils sont les plus probants, nos résultats ont tout de même montré que, pour chaque conte analysé, les péchés peuvent être perçus comme structurants et constitutifs des grands motifs de l'histoire (à des échelles plus ou moins variées). Nous émettons ici l'hypothèse selon laquelle cette construction par le péché pourrait être appliquée à d'autres contes de Mme d'Aulnoy, mais aussi à ceux d'autres écrivains et écrivaines. En ce que les conteurs représentent généralement des personnages humains, ou humanisés, et peignent également leurs défauts, ils mettent bien en scène des vices (à titre d'exemples, la belle-mère de Blanche-Neige est orgueilleuse et Hansel et Gretel sont caractérisés par la gourmandise). Le schéma narratif de ces contes pourrait alors être étudié à l'aune des péchés capitaux et serait sûrement influencé – voire déterminé – par ceux-ci.

Il apparaît désormais clairement que l'orgueil, l'envie et la colère trouvent leur place au sein des *Contes*, tant au niveau du personnel que de la structure. Par ailleurs, les éléments du conte portent en eux une grande charge symbolique et certains peuvent être liés à des vices. Nous avons par exemple pu remarquer que la pomme évoque dans l'inconscient collectif le péché d'orgueil. En effet, ce fruit est le fruit défendu du jardin d'Éden, celui qu'Adam et Ève ont interdiction de cueillir. Cependant, l'orgueil et l'envie (insinués dans l'esprit d'Ève par le serpent) poussent la jeune femme à croquer la pomme selon la mythologie chrétienne. Ainsi, ce fruit est un symbole, il est corrélé à la faute, au désir de connaissance, à l'orgueil. De la même façon, certains éléments, objets, animaux ou couleurs, sont associés aux péchés capitaux. Par conséquent, cette thématique s'immisce de façon feutrée au cœur des contes. C'est donc désormais dans cette perspective symbolique que nous nous proposons d'étudier les œuvres de Madame d'Aulnoy.

DEUXIÈME PARTIE :

LES SYMBOLES DES VICES ET LEURS REPRÉSENTATIONS, DU TEXTE À L'IMAGE

Selon R. Hétier, « chaque image donnée, pure, par le conte, évoque aussi autre chose, sans s'y appesantir. Un espace symbolique s'ouvre sans bruit⁹⁴ ». D'après cet auteur, les motifs présents dans le conte seraient porteurs d'une symbolique, ils exprimeraient des images de façon plus ou moins consciente chez les auteurs et lecteurs. Nous savons d'ailleurs que les contes ont pu être lus d'une façon psychanalytique par certains critiques, B. Bettelheim⁹⁵ par exemple, ou encore P. Péju⁹⁶. S. Freud⁹⁷ considérait également que le conte fonctionnait d'une façon similaire au rêve, en exprimant des images symboliques, porteuses de multiples sens qui étaient à décrypter. Cette lecture est liée à la symbolique des contes puisque les psychanalystes s'attachent justement aux images fournies par les textes en cherchant à comprendre ce qu'elles évoquent implicitement dans l'imagination des lecteurs. Pour J. Chevalier et A. Gheerbrant, auteurs du célèbre *Dictionnaire des symboles*⁹⁸, l'imaginaire symbolique peut être défini comme le « carrefour de tout le psychisme humain, où se conjoignent l'affectif et le désir, le connu et le rêve, le conscient et l'inconscient ». Ainsi, ce qui est de l'ordre du symbole relève à la fois de quelque chose de personnel, d'intime, comme « l'affectif et le désir », mais aussi d'une culture commune construite, de ce qui est « connu ».

Les *Contes* de Madame d'Aulnoy ne font pas exception à la règle et peuvent être examinés dans une perspective symbolique ou psychanalytique. Nous ne nous proposons pas ici d'analyser de façon exhaustive toutes les images des *Contes*, entreprise qui paraît difficilement possible, mais notre étude portera sur les symboles de trois des péchés capitaux. La symbolique des vices est très riche et s'est notamment développée au Moyen Âge. La majeure partie de la France est analphabète à cette époque, seuls les clercs et les nobles savent lire et écrire. La tâche des prédicateurs est ardue, comment intéresser la population à des textes, plus particulièrement à *La Bible*, alors que le peuple ne peut la lire et la comprendre ? Comment faire pour que la religion chrétienne ne se circoncrive pas à une élite intellectuelle ? Le rôle des images devient alors prépondérant. Celles-ci permettent aux illettrés de mieux accéder à la compréhension de la religion chrétienne. Les vitraux, par exemple, représentent certaines scènes de *La Bible*. Or, il peut paraître délicat d'illustrer des notions abstraites, comme les péchés capitaux. De ce fait, chaque vice va être associé à des images très concrètes et sera incarné par des animaux.

⁹⁴ Renaud HÉTIER, *Contes et violence, Enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, Paris, PUF, 1999, p. 14.

⁹⁵ Bruno BETTELHEIM, *La psychanalyse des contes de fées*, trad. par T. Carlier, Paris, Pocket, 1999.

⁹⁶ Pierre PÉJU, *La petite fille dans la forêt des contes*, op. cit.

⁹⁷ Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*, Vienne, Franz Deuticke, 1900.

⁹⁸ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, 1982, p. IX.

Nous nous intéresserons tout d'abord à ce bestiaire des péchés avant d'examiner la symbolique des couleurs qui jouent également un rôle non négligeable dans les représentations des vices. Enfin, nous nous appuyerons sur les illustrations des *Contes* et sur l'iconographie des péchés pour conjuguer le dialogue du texte et de l'image.

CHAPITRE I : LA SYMBOLIQUE ANIMALIÈRE

A. Le lion, le paon et le coq

Comme nous l'avons précisé, les animaux, qu'ils soient magiques ou non, imprègnent les *Contes*. Ceux-ci ont une dimension symbolique, nous avons déjà remarqué que Tritonne est métamorphosée en truie dans « L'Oiseau Bleu », en référence à son « naturel grondeur » (« L'Oiseau Bleu », p. 197). Cependant, les animaux sont également liés aux péchés capitaux et un véritable bestiaire des vices apparaît au Moyen Âge. C. Casagrande et S. Vecchio remarquent que :

Le lion représente la superbe, le loup l'avarice, la chèvre et le singe la luxure, l'âne l'acédie, le cochon la gourmandise, le chien l'envie et l'ours la colère. Mais les correspondances ne sont pas toujours univoques. Le même animal peut représenter des vices différents et les espèces impliquées dans ce jeu de symboles se multiplient à l'infini : le chien indique aussi la colère ou la gourmandise, le cochon la luxure ou la colère, le loup la gourmandise ou l'envie. Et à côté de ceux-ci, qui forment le répertoire le plus fructueux, une vaste gamme d'animaux réels ou fantastiques se prête à une lecture morale débordante ; la superbe trouve d'autres symboles dans l'aigle, le paon, le cheval et le basilic ; mais le basilic peut également indiquer l'envie, à côté du serpent et du dragon ; serpents et araignées, taupes et hérissons indiquent l'avarice, tandis que l'acédie peut être symbolisée par le hibou et la luxure par la vipère et les scorpions⁹⁹.

Pour les péchés qui intéressent notre étude, nous nous concentrerons particulièrement sur les représentations du lion et du paon pour l'orgueil, du cochon pour la colère, mais aussi du chien, du serpent et du dragon pour l'envie. Certains animaux qui ne sont pas évoqués dans cette liste rejoindront aussi notre étude, comme le coq ou la chouette.

Dans les *Contes*, nous pouvons remarquer que certains personnages orgueilleux sont confrontés à des lions, animaux symboles de ce vice. Tel est le cas de Léandre dans « Lutin » où

un lion d'une grandeur prodigieuse sortit du fond de sa caverne, et se lançant sur lui, il le jeta par terre [...] Léandre resta seul avec ce furieux animal ; il fut à lui l'épée à la main, il hasarda d'en être dévoré, et par sa valeur et son adresse il sauva son plus cruel ennemi (« Lutin », p. 203)

Le lion, dont l'importance est soulignée par le groupe nominal placé en complément du nom « d'une grandeur prodigieuse », attaque d'abord Furibond, puis Léandre l'affronte. Le héros semble alors lutter dans cette scène avec son propre péché. Cette scène paraît être d'une grande

⁹⁹ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 286.

importance puisqu'elle fait notamment l'objet d'une illustration de Jules Désandré dans l'édition des *Contes des fées*¹⁰⁰ de Bernardin-Béchet :



Ill. 1. Jules Désandré, *Contes des fées*, illustration de « Le Prince Lutin », 1868.

Ce combat apparaît ici comme une épreuve puisque selon G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau, « tout combat contre un lion est un combat contre Satan. Vaincre un lion, comme l'ont fait David et Samson, est un rite de passage qui consacre les héros et les saints¹⁰¹ ». Comme l'ont

¹⁰⁰ Madame d'Aulnoy, *Contes des fées*, Paris, Bernardin-Béchet, 1868.

¹⁰¹ Gaston DUCHET SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002, p. 93.

précisé C. Casagrande et S. Vecchio, le lion symbolise l'orgueil. En effet, nous voyons bien dans cette citation que le roi des animaux est lié au vice puisqu'il est associé à Satan.

Par ailleurs, dans « Le Nain Jaune », conte qui représente de façon emblématique l'orgueil, la fée du Désert est « gardée par des lions » (« Le Nain Jaune », p. 593). En allant trouver la fée, Toute Belle, et sa mère avant elle, sont confrontées aux lions, pour lesquels elles ont préparé des gâteaux. Notre héroïne ne cherche donc pas l'affrontement, mais souhaite éviter de se confronter aux lions, à l'orgueil. De plus, lorsqu'ils apparaissent, Toute Belle ne les combattra pas, mais fuira l'affrontement en demandant son secours au Nain. Cependant, même si elle ne combat pas ces animaux, qui représentent le péché dont elle est victime, Toute Belle, après avoir regardé en face son péché, ne sera pas aussi orgueilleuse que ce qu'elle était auparavant. La conteuse note d'ailleurs que « Toute Belle avait bien rabattu de sa fierté depuis son aventure avec le Nain Jaune » (« Le Nain Jaune », p. 598). Elle consentira à prendre un époux, bien sûr pour se protéger du Nain, mais peut-être aussi parce qu'elle sera devenue moins orgueilleuse, les mentions de son péché se font d'ailleurs rares après cette rencontre.

Ces animaux sauvages sont également brièvement mentionnés dans « Belle Étoile ». Le prince Chéri s'aventure en forêt afin d'obtenir l'Eau qui danse pour sa cousine. Cette requête est empreinte d'orgueil et de vanité puisque Belle Étoile souhaite l'acquérir afin de rester toujours belle. Lors de cette épreuve, Chéri entre dans un lieu sauvage où « l'on entendait [...] siffler les serpents et rugir les lions » (« Belle Étoile », p. 404). Deux animaux emblématiques de nos péchés sont alors évoqués, le lion, mais aussi le serpent, qui peut symboliser l'envie.

En outre, l'image tout aussi exotique du paon apparaît dans « Rosette ». Cet animal est au cœur du conte et nous l'intrigue : c'est parce que Rosette souhaite se marier au roi des paons que ses frères partent à l'aventure, sont emprisonnés, qu'elle part également par bateau et qu'elle vit les malheurs qu'on lui connaît. Cet amour pour les paons naît lorsque la jeune fille rencontre « un grand paon qui faisait la roue, et qui lui parut si beau, si beau, si beau, qu'elle n'en pouvait retirer ses yeux » (« Rosette », p. 278). En quelque sorte, Rosette tombe amoureuse de la beauté physique, l'adjectif « beau » est répété trois fois dans cette même phrase et il est accentué par les intensifs « si ». De plus, non seulement Rosette découvre l'animal symbole d'orgueil, mais elle le découvre en train de faire « la roue ». Cette attitude semble assez ostentatoire puisque l'animal déploie ses plumes et montre alors toute sa splendeur. Enfin, à l'approche de Rosette, le roi a envoyé « cent carrosses, tirés par toutes sortes de bêtes rares : il y avait des lions, des ours, des cerfs, des loups, des chevaux, des bœufs, des ânes, des aigles, des paons » (« Rosette », p. 284). Les animaux sont très divers mais nous pouvons remarquer que cette énumération s'ouvre et se clôt par des bêtes symboles d'orgueil, le lion et le paon,

vice qui touche justement le roi des paons. Par cette appellation, ce protagoniste semble être le roi des orgueilleux, et, précisément, il souhaite se marier avec une jeune fille très belle, seule caractéristique souhaitée pour être son épouse. Ainsi, lorsqu'il découvre la fille de la nourrice, très laide, il est touché dans son orgueil et enferme les frères de Rosette. En arrivant au pays des paons, Rosette parvient en réalité au pays de la vanité. Si C. Casagrande et S. Vecchio ont noté l'association entre le péché d'orgueil et cet animal, G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau remarquent eux aussi qu' « un bestiaire explique que si un paon crie au milieu de la nuit, sans motif apparent, c'est un effet de sa vanité ; il clame alors son effroi car il croit soudain sa beauté perdue à jamais¹⁰² » et que « tout un pan de la littérature morale du Moyen Âge a mis [...] l'accent sur l'orgueil et la vanité prétentieuse symbolisés par ce trop beau volatile¹⁰³ ».

Enfin, le coq peut lui aussi symboliser l'orgueil, même s'il n'est pas mentionné sur la liste dressée par C. Casagrande et S. Vecchio. Dans le *Dictionnaire des symboles*, il est écrit que « le coq est connu comme emblème de fierté – ce que justifie l'allure de l'animal¹⁰⁴ ». En effet, cette caractéristique de l'oiseau l'associe à l'orgueil, ou tout du moins à la « fierté » dans la culture française (nous précisons ici la nationalité puisque les symboliques peuvent varier d'un pays à l'autre). Le coq, ou plutôt les coqs, apparaissent dans « Le Nain Jaune ». Lors de la noce de Toute Belle et du roi des Mines d'Or, l'héroïne et sa mère « virent entrer dans une longue galerie où elles étaient, deux gros coqs d'Inde qui traînaient une boîte fort mal faite ; il venait derrière eux une grande vieille [...] elle fit trois tours avec les coqs d'Inde sans dire une parole » (« Le Nain Jaune », p. 601-602). Nous pouvons donc remarquer que dans ce conte emblématique de l'orgueil, deux coqs sont présents, ceux-ci sont négatifs puisqu'ils sont les animaux de la fée du Désert, personnage opposant. Lors du mariage, les malheurs à venir sont annoncés par les coqs, premier personnel à interrompre l'heureux événement. La fière Toute Belle, qui est caractérisée par sa vanité dès l'exposition du conte, semble alors ici rattrapée par son propre péché alors qu'elle tente de lui échapper par le mariage.

¹⁰² Gaston DUCHET SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 105.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 324.

B. Le chien et les créatures nocturnes et souterraines

D'après M. Vincent-Cassy, « depuis saint Augustin, l'assimilation des chiens à l'envie est telle qu'à la fin du Moyen Âge le chien en vient à symboliser l'envie dans l'iconographie¹⁰⁵ ». Dans cet article, la critique s'appuie sur des illustrations, notamment du XV^e siècle, et remarque que les chiens, surtout les lévriers, symbolisent le péché d'envie. Dans les dix contes étudiés, nous voyons apparaître cet animal domestique à plusieurs reprises, pensons par exemple à Cabriole, le compagnon d'Avenant dans « La Belle » ou à Frétillon, le petit chien vert de la princesse dans « Rosette ». Cependant, dans ces deux récits, le chien ne semble pas incarner l'envie. En effet, il est difficile de qualifier Avenant d'envieux, de même pour Rosette. Même si la jeune princesse formule son désir de se marier au roi des paons, peut-être par envie de possession, celle-ci n'adopte pas le rôle de l'envieux mais de l'envié. Elle est jalouée par sa sœur de lait qui cherchera dès lors à lui nuire. Son petit chien vert, Frétillon, semble donc difficilement représenter le péché d'envie en ce qu'il se situe précisément du côté des auxiliaires, de Rosette, et non de sa sœur de lait. Or, un troisième conte présente l'animal en question, « Belle Étoile », qui intéressera désormais notre étude.

Ce récit, très complexe par sa construction, nous offre plusieurs niveaux de narration. Il pourrait se résumer ainsi : une princesse, très pauvre, est contrainte de s'installer à la campagne avec ses trois filles où elle devient « la bonne fricasseuse » (« Belle Étoile », p. 372). Ses filles, Blondine, Brunette et Roussette se marient respectivement au roi, au frère du roi et à un amiral grâce aux pouvoirs d'une fée. Roussette jalouse ses sœurs qui se trouvent mieux mariées qu'elle alors qu'elle est l'aînée. Brunette meurt en couches, en donnant naissance à un garçon, Blondine, quant à elle, accouche de trois enfants. Roussette complotte alors avec la reine mère, qui n'aime pas plus Blondine qu'elle, pour perdre les enfants. Ceux-ci sont remplacés par des doguins, Blondine croit alors avoir mis au monde trois chiens, elle est exilée, et les quatre enfants (les trois de Blondine et le garçon de Brunette) sont abandonnés sur les flots. Ces derniers sont trouvés par un couple de corsaires qui les élève jusqu'à leur adolescence. Les enfants partent alors à la recherche de leurs parents biologiques et parviennent jusqu'au palais du roi leur père. Après plusieurs épreuves subies, les quatre enfants sont reconnus, ainsi que les stratagèmes de Roussette et de la reine mère.

Dans ce conte, la présence des chiens est déterminante. Ceux-ci ont un rôle prépondérant, ils sont la raison de l'exil de Blondine et motivent la suite du conte. C'est à cause

¹⁰⁵ Mireille VINCENT-CASSY, « L'envie au Moyen Âge », *art. cit.*

de cette substitution que les enfants seront élevés à l'écart, par des corsaires, et qu'ils subiront les épreuves qu'on leur connaît. De plus, les doguins symbolisent bien ici l'envie de Roussette, sa « jalousie » (« Belle Étoile », p. 377) est d'ailleurs explicitement mentionnée par le lexique. Celle-ci jalouse sa sœur et agit bien à la manière des envieux, de façon insidieuse, en témoigne cette scène :

Elle [Blondine] s'en alla ensuite, et sa sœur [Roussette] qui feignait de partager ses déplaisirs lui dit qu'elle n'était pas la première à qui semblable malheur était arrivé ; qu'on voyait bien que c'était là un tour de cette vieille fée qui leur avait promis tant de merveilles, mais que comme il serait peut-être dangereux pour elle de voir le roi, elle lui conseillait de s'en aller chez leur pauvre mère avec ses trois enfants de chiens. (« Belle Étoile », p. 380)

L'hypocrisie de Roussette transparait ici par l'emploi du verbe « feindre ». De plus, celle-ci utilise la diffamation, une des armes des envieux que nous avons déjà mentionnée dans les pages précédentes, puisqu'elle accuse la fée. Notons également que la chienne ayant eu des petits appartient bien à l'opposante, ce que précise le possessif dans la citation suivante : « ma doguine vient de faire deux chiens et une chienne » (« Belle Étoile », p. 379). Le chien est donc bien l'animal qui accompagne et représente la princesse rousse. Ainsi, les doguins ont pour raison d'être dans ce conte le vice de la jeune femme et incarnent dès lors le péché d'envie.

Par ailleurs, la symbolique animalière de l'envie est très riche et d'après M. Vincent-Cassy, « l'envieux agit de manière insidieuse et souterraine c'est pourquoi on le compare aux oiseaux de nuit, à la chouette, à la chauve-souris ou au lapin qui creuse son terrier¹⁰⁶ ». Dans « Gracieuse », Grognon est bien une envieuse, qui ne supporte pas la présence de sa belle-fille, et qui n'hésitera pas à la dénigrer ou à mentir à son sujet, comme lorsqu'elle fait croire au roi que Gracieuse s'est pendue. De fait, Grognon agit bien de manière « insidieuse et souterraine » puisqu'elle met en place des stratagèmes pour nuire à Gracieuse, « souterraine » également au sens propre du terme puisqu'elle fait enfermer la jeune fille dans une fosse. De surcroît, Grognon est comparée à des « oiseaux de nuit », le père de Gracieuse la compare d'abord à une colombe, avant que l'héroïne ne réplique : « Ô Ciel ! s'écria Gracieuse dans son premier mouvement, peut-on l'appeler une colombe ? C'est bien plutôt une chouette » (« Gracieuse », p. 115). Selon G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau à propos de la chouette : « cet oiseau va contre l'ordre du monde, et se situe en réalité dans la sphère démoniaque¹⁰⁷ ». Si la chouette se situe « dans la sphère démoniaque », elle a donc un lien avec les démons, l'Enfer,

¹⁰⁷ Gaston DUCHET SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 54.

mais aussi avec les péchés capitaux qui se trouvent également dans cette même « sphère ». De plus, la méchante reine est présentée par notre conteuse comme une créature souterraine et de l'obscurité car elle fait tout d'abord descendre le roi dans « une grande cave bien voûtée » (« Gracieuse », p. 113). Elle semble alors liée à l'univers des profondeurs, au « terrier ».

C. Serpents et dragons

G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau, qui se sont intéressés aux animaux dans l'imaginaire médiéval, remarquent que « le Livre de la Genèse (3, 1) présente en effet le serpent comme “ le plus rusé de tous les animaux des champs ”, et comme le Tentateur qui conduit l'homme et la femme à la désobéissance¹⁰⁸ ». Les termes « le Tentateur qui conduit l'homme et la femme à la désobéissance » évoquent notamment la tentation du serpent dans le paradis originel. Si Adam et Ève pèchent dans *La Bible*, c'est par orgueil mais aussi par envie de se hisser au niveau du Créateur et d'obtenir toutes les connaissances possibles. C. Casagrande et S. Vecchio notent aussi que « le basilic peut également indiquer l'envie, à côté du serpent et du dragon¹⁰⁹ ». Alors que la symbolique du chien et de la chouette était assez univoque, nous verrons que la symbolique attachée aux serpents et, encore davantage, aux dragons, devient assez complexe. En effet, dans les *Contes*, les serpents et dragons peuvent évoquer l'envie, mais ils convoquent surtout avec eux l'image du péché de façon plus générale. Nous ne trouvons que peu de serpents dans les dix contes choisis, exception faite de la fée qui se métamorphose en couleuvre dans « Lutin ». Au sein de ce conte, la fée semble prendre le rôle de tentatrice lorsqu'elle propose à Léandre des dons dans le discours suivant :

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 faire aimer des dames, augmenter votre esprit, je peux vous faire lutin aérien, aquatique et terrestre (« Lutin », p. 205)

La fée couleuvre tente Léandre par différents vices, l'orgueil lorsqu'elle lui propose de le faire « grand roi » par exemple, mais aussi l'avarice avec les « maisons pleines d'or » ou la luxure quand elle lui soumet l'idée de se « faire aimer des dames ». Léandre choisit alors d'être lutin, ce qui peut paraître le choix le plus vertueux, mais sa métamorphose lui permettra plusieurs fois

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁹ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 286.

d'assouvir sa colère et, comme le font les envieux, de tirer plaisir du malheur d'autrui, en l'occurrence, de Furibond.

Par ailleurs, comme nous l'avons remarqué grâce au dictionnaire de Furetière¹¹⁰, au XVII^e siècle, le dragon et le serpent tendent à se confondre. Ces figures mythiques apparaissent dans « La Belle », « Fortuné », « L'Oiseau Bleu » et « Belle Étoile ». Un dragon sert de monture à Tritonne et à sa marraine dans « L'Oiseau Bleu », il est alors dit que « la fée donna des habits tout d'or et d'argent à Tritonne ; puis elle la fit monter en trousse derrière elle sur un dragon » (« L'Oiseau Bleu », p. 186). Nous avons déjà pu remarquer que Tritonne est envieuse, rien d'étonnant alors à la voir se déplacer sur un animal qui représente justement l'envie. Par ailleurs, nous pouvons noter que l'affrontement avec un dragon se présente régulièrement comme une épreuve pour les héros. Dans « La Belle », Avenant doit combattre deux dragons pour rapporter à la Belle aux Cheveux d'Or de l'eau de la Grotte Ténébreuse qui a pour vertu de faire devenir, ou demeurer, belle et jeune. La princesse souhaite acquérir cette eau par orgueil. D'une façon similaire, le prince Chéri doit obtenir la Pomme qui chante pour sa cousine. Celle-ci la souhaite par orgueil et par envie « d'avoir plus d'esprit que les autres » (« Belle Étoile », p. 414). Dans ces deux contes, le dragon semble davantage symboliser l'orgueil que l'envie. La Belle aux Cheveux d'Or et Belle Étoile sont victimes de ce péché, elles souhaitent acquérir des objets magiques pour satisfaire leur vice et dans les deux cas, l'animal qui garde ces objets est un dragon. Selon G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau, « le christianisme médiéval est obsédé par le dragon : il incarne toutes les forces du Mal, menace les hommes pécheurs [...] Symboliquement, une victoire sur le dragon est toujours une victoire sur les forces du Mal, sur le Diable, sur le péché, le paganisme ou l'hérésie¹¹¹ ». Ainsi, Avenant et Chéri semblent bien affronter le péché de leurs bien-aimées. Enfin, dans « Fortuné », l'héroïne travestie doit elle aussi combattre un dragon sur ordre du roi et de la reine sa sœur. Cette dernière est une femme envieuse, elle est jalouse d'une hypothétique amante de Fortuné et fait donc subir cette épreuve au protagoniste. Dans ce conte, par son combat avec le dragon, Fortuné semble bien affronter les péchés de la reine, notamment l'envie. Si la symbolique du dragon peut paraître ambivalente, tantôt incarnation de l'orgueil ou de l'envie, nous pouvons tout de même remarquer, comme le signalent G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau, que la créature mythique est, dans tous les cas, symbole du vice et des « forces du Mal ».

¹¹⁰ « Dragon », dans le *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, par Antoine Furetière (1690).

¹¹¹ Gaston DUCHET SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 62-63.

D. Cochon domestique et cochon sauvage

Le dernier péché qui intéresse notre étude, la colère, peut être symbolisé par le cochon, comme l'ont remarqué C. Casagrande et S. Vecchio¹¹². Cet animal est en premier lieu associé à la gourmandise, puis sa symbolique s'enrichit et le cochon vient à représenter plusieurs vices, entre autres la colère. Ce phénomène est aussi remarqué par G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau qui expliquent que

Pour l'Ancien Testament, c'est l'animal impur par excellence [...] Attribut de Satan et de la Synagogue, le porc, dans l'art médiéval et moderne, est aussi celui d'un certain nombre de vices personnifiés : la saleté (*sorditas*), la glotonnerie (*gula*), la luxure (*luxuria*) et la colère (*ira*) ; dans ce dernier cas, toutefois, c'est plutôt le sanglier que le cochon domestique qui est sollicité¹¹³.

Ainsi, la symbolique du cochon est plurielle, tantôt signe de la gourmandise, tantôt de la colère.

Dans les *Contes*, cet animal est présent dans « L'Oiseau Bleu », Truitonne est métamorphosée « en truie, afin qu'il lui restât au mois une partie de son nom et de son naturel grondeur ; elle s'enfuit toujours grognant jusque dans la basse-cour » (« L'Oiseau Bleu », p. 197). Ici, la symbolique de la métamorphose est expliquée, Truitonne devient bien un cochon domestique par référence à sa colère, son « naturel grondeur ». Toutefois, cette transformation est loin d'être aussi évidente qu'elle y paraît. Tout d'abord, nous pouvons remarquer que quelques pages avant sa condamnation, Truitonne est comparée à un sanglier. Cette dernière dialogue avec Mie Souillon (Florine déguisée) et lui répond « en riant comme une perdue et montrant des dents plus longues que les défenses d'un sanglier » (« L'Oiseau Bleu », p. 191). Sa métamorphose semble presque annoncée ici par un effet proleptique. Or, phénomène encore plus troublant, lorsque les *Contes* sont illustrés dans un recueil des éditeurs Garnier frères, l'illustrateur anonyme prend quelques libertés avec la scène de métamorphose, en témoigne la gravure suivante :

¹¹² Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 286.

¹¹³ Gaston DUCHET SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 115-116.



Ill. 2. Illustrateur inconnu, *Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...*, Paris, Garnier frères, illustration de « L'Oiseau Bleu », entre 1850 et 1880 (date conjecturale).

Dans cette illustration, Truitonne semble davantage métamorphosée en sanglier qu'en cochon domestique. L'animal est dans un décor sauvage, haut sur pattes, il a de petites oreilles, un poil foncé comme celui des sangliers et une défense semble bien avoir été esquissée en blanc. Davantage encore que le cochon, le sanglier symbolise la colère. Ce choix de l'illustrateur semble donc témoigner d'une connaissance des péchés capitaux, ou tout du moins de leur symbolique. Du cochon domestique au cochon sauvage, il n'y a qu'un pas, ce que notent G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau : « à la fin du Moyen Âge, la symbolique négative du sanglier paraît même s'accroître encore, car on commence à le doter de tous les vices jusqu'à présent attribués au seul porc domestique [...] Entre le cochon domestique et le cochon sauvage la frontière symbolique n'est plus imperméable¹¹⁴ ».

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

E. La bête de l'Apocalypse

Nous avons pu étudier la symbolique animalière des péchés en nous concentrant sur chaque vice. Ainsi, l'orgueil est représenté par le lion, le paon ou le coq, l'envie par le chien ou la chouette, mais aussi de façon plus complexe par les serpents ou dragons. Enfin, la colère peut s'incarner dans l'image du cochon, qu'il soit domestique ou sauvage. Or, si chaque péché est illustré par un animal, la notion entière du péché capital est représentée par « une image qui concentre en elle toute la force évocatrice de l'univers animalier et parvient en même temps à décrire la nature unitaire du système des vices : il s'agit de la bête à sept têtes et à dix cornes dont parle l'Apocalypse¹¹⁵ ». Dans *La Bible*, au chapitre 13 de l'Apocalypse, nous trouvons mention de cette créature par Jean. Celui-ci dit alors :

je vis monter de la mer une bête qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des noms blasphématoires. La bête que je vis ressemblait à un léopard ; ses pattes étaient comme celles d'un ours et sa gueule comme une gueule de lion¹¹⁶.

Les « sept têtes » évoquent les sept vices qui attaquent le cœur des hommes.

Cette créature mythique peut être rapprochée de deux créatures hybrides que rencontrent les héros de Madame d'Aulnoy, les lions du « Nain Jaune » et le dragon de « Belle Étoile ». Ainsi, les lions « avaient chacun deux têtes, huit pieds, quatre rangs de dents, et leur peau était aussi dure que de l'écaille, et aussi rouge que du maroquin » (« Le Nain Jaune », p. 594) et la deuxième créature est « un dragon affreux, qui a douze pieds, trois têtes, six ailes, et tout le corps de bronze » (« Belle Étoile », p. 412). Ces animaux n'ont rien de traditionnel, ils sont, tout comme la bête de l'Apocalypse, mythiques et sont caractérisés par la multitude, bête « à sept têtes et à dix cornes » pour la créature de l'Apocalypse, lion à « deux têtes, huit pieds, quatre rangs de dents » et dragon à « douze pieds, trois têtes, six ailes ».

Par conséquent, les animaux-créatures rencontrés dans les *Contes* semblent bien être liés aux péchés capitaux, leur distribution n'est pas aléatoire et correspond à la symbolique des vices telle que décrite au Moyen Âge. Comme nous avons pu le constater, les péchés se manifestent dans les *Contes* de façon explicite, mais aussi de façon symbolique à travers le bestiaire convoqué par l'écrivaine. Or, les couleurs jouent également un rôle notable dans cette lecture

¹¹⁵ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 287.

¹¹⁶ *La Bible*, Lausanne, La Maison de la Bible, 2014, Ap. 13. 1-2.

et peuvent être signes de péché ou de vertu, se mêlant d'ailleurs parfois à la description des animaux.

CHAPITRE II : LA SYMBOLIQUE DES COULEURS

A. Le rouge et le noir

Chez Madame d'Aulnoy, les couleurs sont d'une grande importance, à tel point que, dans les descriptions, l'écrivaine semble peindre de véritables tableaux. Souvenons-nous par exemple du portrait de Grognon dans « Gracieuse » lorsqu'elle devient reine : celle-ci se farde, teint ses cheveux et porte des vêtements bariolés. L'importance considérable des couleurs se lit aussi au niveau du paratexte, dans le titre de certains contes comme « Le Nain Jaune », « L'Oiseau Bleu », « La Princesse Rosette », « Serpentin Vert » ou « La Chatte Blanche ». Les noms des protagonistes participent également à l'aspect visuel des récits, en ce qu'ils contiennent ou évoquent parfois une couleur, tel est le cas de Désirée qui est aussi nommée Biche Blanche, de Blondine, Roussette ou du Petit Oiseau Vert qui dit tout.

Les couleurs, à l'exception peut-être du rouge, ne sont pas associées à un vice en particulier. Or, elles peuvent être symboles de péché ou de vertu, de bien ou de mal. Nous devons cependant noter, comme le fait remarquer M. Pastoureau¹¹⁷, que les couleurs ont un symbolisme double, un aspect positif et un aspect négatif. Nous sélectionnerons alors dans cette étude quelques traits particuliers de chaque couleur, laissant parfois de côté une des lectures symboliques, afin de dégager des pistes d'interprétation. Nous nous efforcerons de choisir, bien entendu, l'aspect symbolique qui nous paraît le plus probable.

Le rouge est ainsi défini par M. Pastoureau : « le rouge, lui, est une couleur orgueilleuse, pétrie d'ambitions et assoiffée de pouvoir, une couleur qui veut se faire voir et qui est bien décidée à en imposer à toutes les autres¹¹⁸ ». En ce qu'elle est ostentatoire, la couleur rouge pourrait alors être associée au péché d'orgueil. Dans les *Contes*, Léandre, qui apparaît dans « Lutin », est un des rares personnages masculins orgueilleux. Celui-ci se voit offrir par une fée « un petit chapeau rouge garni de deux plumes de perroquet » (« Lutin », p. 206). Ce chapeau est d'une grande importance puisqu'il est emblématique du choix de Léandre de devenir lutin. Grâce à lui, les lecteurs peuvent savoir à quel moment le héros est un lutin, c'est-à-dire à quel moment il est invisible. D'une part, sur un plan purement textuel, cet accessoire permet aux lecteurs de mieux comprendre le récit. D'autre part, sur un plan symbolique, la couleur du chapeau illustre parfaitement le péché dont Léandre est victime. De plus, le rouge, « couleur

¹¹⁷ Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, « Points », 2005, p. 80.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

qui veut se faire voir », apparaît sur un couvre-chef, sur la tête de Léandre, il est donc à une place extrêmement visible et le héros est véritablement marqué par cette couleur. Notons aussi que ce chapeau est non seulement rouge, mais il est également orné de « deux plumes » qui poussent encore un peu plus loin l'ostentation. Par ailleurs, dans « Le Nain Jaune », le rouge apparaît également et semble bien être doté du même symbolisme. La peau des lions qui menacent Toute Belle est « aussi dure que de l'écaille, et aussi rouge que du maroquin » (« Le Nain Jaune », p. 594). Nous avons déjà analysé ce conte comme emblématique du péché d'orgueil, et Toute Belle comme un personnage très fier. Dans cette scène, la jeune fille subit une épreuve, elle est non seulement confrontée à des lions, qui sont symboles d'orgueil, mais ceux-ci sont, en plus, de couleur rouge. Ce choix de description de la part de la conteuse ne semble pas anodin puisque ces animaux ne sont en aucun cas de la couleur traditionnelle des lions, jaunes, orangés ou fauves. Madame d'Aulnoy s'écarte diamétralement de l'animal réel en les décrivant ainsi, le rouge pourrait alors symboliser l'orgueil, mais aussi le danger, la menace du sang qui va couler si l'héroïne les affronte.

En outre, le rouge peut être lié au noir dans les portraits de certains opposants. Ainsi, Longue Épine est décrite en ces termes : « elle était si grande, que les habits de la princesse lui couvraient à peine les genoux, sa maigreur affreuse, son nez plus crochu que celui d'un perroquet brillait d'un rouge luisant, il n'a jamais été des dents plus noires et plus mal rangées » (« La Biche », p. 137). L'opposante de Désirée prend alors un aspect tout à fait monstrueux accentué par les adjectifs péjoratifs, l'intensif « si » et le superlatif. Or, dans cette description, les deux seules couleurs qui sont convoquées sont le rouge et le noir. Le rouge symbolise son orgueil, il est d'ailleurs dit quelques lignes plus loin que « son effronterie et sa fierté n'avaient pas d'exemples » (« La Biche », p. 137). Le noir, quant à lui, est, selon M. Pastoureau, « lié aux épreuves, aux défunts, au péché et, dans la symbolique des couleurs propres aux quatre éléments, il est associé à la terre, c'est-à-dire aussi à l'enfer, au monde souterrain¹¹⁹ ». Le noir n'est donc pas le signe d'un vice en particulier, mais il est un symbole du mal et du péché dans sa globalité. De fait, Longue Épine est définie comme négative ne serait-ce que par les couleurs qui lui sont attribuées. Le rouge et le noir apparaissent également dans la description de la fée du Désert qui « avait une fraise de taffetas noir, un chaperon de velours rouge » (« Le Nain Jaune », p. 601). Cette protagoniste fait partie des opposants, elle est négative, cherche à nuire à Toute Belle et elle est donc associée à des couleurs symboles de péché. Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'un grand nombre d'opposants est corrélé au noir, comme la Princesse

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

Noire dans « La Biche », l'ogresse au « teint noir » (« Finette », p. 472) chez qui se réfugient Finette et ses sœurs, ou la sœur de lait de Rosette qui possède des « cheveux d'un noir gras » (« Rosette », p. 284). Cette couleur est aussi celle de Tritonne et de sa mère, la première a des cheveux noirs, et la seconde apparaît au début du conte « couverte de crêpes noirs » (« L'Oiseau Bleu », p. 157), ses « longues paupières noires » (« L'Oiseau Bleu », p. 158) sont aussi mentionnées. Par conséquent, le rouge et le noir sont les deux couleurs qui sont liées au péché de façon symbolique. Ces couleurs apparaissent régulièrement dans la description des opposants (même si ceux-ci ne sont pas les seuls pécheurs, rappelons-le). Dans l'univers de Madame d'Aulnoy, rouge et noir semblent donc être négatifs et incarner le mal.

B. Le jaune et le roux

Outre le rouge et le noir, deux autres couleurs sont, dans les *Contes* et dans la symbolique, associées au péché, ce sont le jaune et le roux. D'après M. Pastoureau, le jaune « s'est vu transformé en symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge... Contrairement aux autres couleurs de base, qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif¹²⁰ ». Même si le jaune n'est pas associé à un péché capital, il est représentatif de certaines progénitures des vices, comme « la trahison », « la tromperie » ou le « mensonge ». Le roux, qui est assez proche du jaune, porte lui aussi une symbolique négative. Il est défini ainsi par J. Chevalier et A. Gheerbrant :

Le roux est une couleur qui se situe entre le rouge et l'ocre : un rouge terreux. Il rappelle le feu, la flamme, d'où l'expression de roux ardent. Mais au lieu de représenter le feu limpide de l'amour céleste (le rouge), il caractérise le feu impur, qui brûle sous la terre, le feu de l'Enfer, c'est une couleur chtonienne¹²¹.

Dans cette définition, le roux est associé au mal, à l'Enfer. Nous pouvons d'ailleurs noter que dans la littérature médiévale, les roux sont souvent des personnages négatifs. Dans les *Contes*, plusieurs opposants sont également roux, comme Grognon dont les cheveux sont « d'un roux couleur de feu » (« Gracieuse », p. 112) ou Roussette dans « Belle Étoile ». Tritonne présente quant à elle « autant de taches de rousseur qu'une truite » (« L'Oiseau Bleu », p. 159) en dépit de ses cheveux noirs. Ce caractère négatif des personnages signifié par la couleur de leurs cheveux contraste avec le blond pur des personnages positifs, comme Gracieuse, Florine ou

¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹²¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 963.

Blondine. Le roux est aussi la couleur du cheveu donné par le Nain Jaune en guise de bague de fiançailles à Toute Belle, couleur qui symbolise dans ce cas le mensonge et la trahison de l'héroïne. Le Nain est d'ailleurs lié au jaune par son nom et il apparaît près d'un oranger, dont il semble être le gardien et dont les fruits ont une couleur proche du jaune et du roux. Cet arbre semble en quelque sorte symboliser le péché puisque la fière Toute Belle va rencontrer le Nain et subir de multiples mésaventures en cueillant les fruits de cet arbre « défendu ». Notons également que le jaune peut être signe de tristesse et de maladie, dans « Finette », le prince devient « jaune comme un coing, triste, abattu » (« Finette », p. 479) lorsqu'il se désespère de ne pouvoir retrouver la jeune inconnue du bal. Cette couleur est donc associée à des émotions négatives. Le jaune est aussi lié à la saleté, Madame d'Aulnoy précise à propos de Truitonne que « sa peau jaune distillait de l'huile » (« L'Oiseau Bleu », p. 159). Par conséquent, le jaune (à ne pas confondre avec le blond) et le roux sont des couleurs tout à fait négatives, qui annoncent presque, par anticipation dans les descriptions, le côté négatif des personnages et le mal incarné dans certains d'entre eux. À l'image du rouge et du noir, le jaune et le roux notent, d'une façon symbolique, le caractère pécheur de certains protagonistes, notamment des opposants.

C. Le bleu et le blanc

Aux couleurs chtoniennes que sont le noir et le roux s'opposent le bleu et le blanc célestes, aux couleurs du péché s'opposent celles de la vertu. Tout d'abord, nous pouvons remarquer que le blanc est symboliquement associé à la pureté, ce que note M. Pastoureau lorsqu'il explique que « presque partout sur la planète, le blanc renvoie au pur, au vierge, au propre, à l'innocent¹²² ». Mais, le critique constate aussi que cette couleur correspond au divin car « Dieu lui-même est resté perçu comme une lumière... blanche. Les anges, ses messagers, sont également en blanc¹²³ ». Dans les *Contes*, le blanc semble bien être porteur de cette même symbolique, il est utilisé notamment pour signifier la vertu des personnages. Tel est par exemple le cas de Gracieuse dont la blancheur de la peau éblouit ses assaillantes dans cette scène :

quatre femmes qui ressemblaient à 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 :

¹²² Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs, op. cit.*, p. 49.

¹²³ *Ibid.*, p. 53.

elles fermaient les yeux, comme si elles eussent regardé longtemps de la neige (« Gracieuse », p. 119-120)

Gracieuse obtient un moment de répit grâce à sa blancheur, à sa vertu, qui provoque l'hésitation chez les « furies ». L'héroïne semble presque ici divinisée puisque « l'éclat de [sa] blancheur » est extraordinaire, presque magique. Dans « Finette », la protagoniste possède également cette même caractéristique puisque ses sœurs soulignent qu'elle « est blanche comme la neige » (« Finette », p. 478). Là encore, le blanc est synonyme de vertu. Désirée est elle aussi marquée physiquement par cette couleur, lorsqu'elle est métamorphosée, elle devient une biche blanche. Dans ce cas, le blanc est un signe de vertu, mais davantage encore de pureté et d'innocence quasi enfantines. En effet, sous son apparence de biche, Désirée se livre activement au principe de plaisir¹²⁴, celle-ci suit ses envies : manger de l'herbe, gambader dans les bois et, surtout, épier le prince. La couleur de l'animal permet également de rendre plus innocentes ses actions. Lorsqu'il est suggéré que Désirée, sous couvert d'être une biche, s'abandonne à une forme de sexualité avec le prince¹²⁵, la couleur blanche de la jeune fille tempère en quelque sorte l'érotisme de la scène. Par ailleurs, nous pouvons remarquer que les animaux peuvent aussi, par leur couleur, signifier le péché ou la vertu. Nous avons vu par exemple que les lions rouges du « Nain Jaune » étaient symboles d'orgueil, de vice, et du mal. À l'inverse, le cheval du prince Chéri dans « Belle Étoile » est blanc et évoque la vertu du héros.

En outre, à l'instar du blanc, le bleu symbolise la vertu, en ce que cette couleur représente également le divin. M. Pastoureau explique que « le Dieu des chrétiens devient [...] un dieu de lumière. Et la lumière devient... bleue¹²⁶ ! ». De plus, « la Vierge habite le ciel... Dans les images, à partir du XII^e siècle, on la revêt donc d'un manteau ou d'une robe bleue. La Vierge devient le principal agent de promotion du bleu¹²⁷ ». Ainsi, dans « L'Oiseau Bleu », la métamorphose de Charmant est décrite de telle façon :

son corps s'apetisse, il est tout garni de longues plumes fines et déliées de bleu céleste, ses yeux s'arrondissent et brillent comme des soleils, son nez n'est plus qu'un bec d'ivoire, il s'élève sur sa tête une aigrette blanche qui forme une couronne (« L'Oiseau Bleu », p. 168)

¹²⁴ Concept de S. Freud qui postule le fait que les individus sont influencés par le principe de réalité, qui permet de refouler ses désirs pour les réaliser plus tard, et le principe de plaisir, où la réalisation est immédiate.

¹²⁵ Madame d'Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. critique par N. Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2008, p. 146.

¹²⁶ Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 18.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 18-19.

Dans cette scène, le symbolisme divin du bleu est souligné par l'adjectif « céleste » et cette couleur se mêle au blanc du bec et de l'aigrette, porteur des mêmes significations. De fait, Charmant apparaît alors sous sa forme animale comme un personnage vertueux. Nous retrouvons également cette symbolique lorsque Finette se soustrait aux interdits de ses méchantes sœurs et va retrouver le prince afin d'enfiler la mule. Dans cette scène capitale, qui constitue le dénouement, la conteuse note le fait que « sa robe était de satin bleu, toute couverte d'étoiles, de diamants » (« Finette », p. 481). La protagoniste porte donc un vêtement qui l'apparente à la Vierge, le côté céleste du bleu est aussi relevé par la mention des « étoiles » qui ornent sa robe. Par ailleurs, dans « Fortuné », la fée métamorphosée en vieille femme qui offre son aide à Belle Belle est vêtue « de velours bleu » (« Fortuné », p. 254). Ici, la bonté de la fée est signifiée par la couleur. Notons également que ce personnage récompense la vertu de Belle Belle qui vient de lui porter secours, il paraît alors presque naturel que la couleur qui lui soit associée soit le bleu. Si jusqu'à présent la symbolique des couleurs telle qu'expliquée par M. Pastoureau ou J. Chevalier et A. Gheerbrant s'accorde tout à fait avec les *Contes* et permet de les interpréter, une couleur nous réserve cependant bien des surprises : le vert.

D. Le vert

D'après M. Pastoureau à propos du vert : « c'est un roublard qui, au fil des siècles, a toujours caché son jeu, un fourbe responsable de plus d'un mauvais coup, un hypocrite qui aime les eaux troubles, une couleur dangereuse dont la vraie nature est l'instabilité¹²⁸ ». Contrairement aux autres couleurs définies dans son ouvrage, le vert semble assez difficile à appréhender. Cependant, le lexique employé pour le définir dans cette citation est péjoratif, cette couleur semble alors être plutôt négative. L'historien note d'ailleurs qu'« on a pris l'habitude de représenter en verdâtre les mauvais esprits, démons, dragons, serpents et autres créatures maléfiques qui errent dans l'entre-deux, entre le monde terrestre et l'au-delà¹²⁹ ». Or, chez Madame d'Aulnoy, le vert s'éloigne diamétralement de cette définition négative. Nous devons tout de même signifier quelques rares cas où cette symbolique du vert peut s'appliquer. Dans « La Belle », le dragon que doit affronter Avenant est jaune et vert, il a donc bien la couleur des « créatures maléfiques ». De plus, si nous nous écartons quelque peu de notre

¹²⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 67.

corpus, nous pouvons remarquer que dans le conte « Serpentin Vert » cette symbolique semble utilisée. Le vert est bien la couleur du serpent qui est tout d'abord perçu par Laideronnette comme un « [démon] » ou une « [créature maléfique] ». Cependant, outre ces rares cas où le vert correspond bien au mal, cette couleur est bien davantage chez Madame d'Aulnoy un signe de vertu. Les animaux verts sont très souvent positifs, pensons par exemple à Frétilton, le chien qui aide la princesse dans « Rosette », à Camarade, le cheval merveilleux paré de vert qui conseille l'héroïne de « Fortuné » ou au Petit Oiseau Vert qui dit tout de « Belle Étoile ». Ce dernier exemple est cependant à traiter à part, le Petit Oiseau est positif en ce qu'il permet le dénouement heureux du conte en disant la vérité, mais il attaque la tourterelle auxiliaire des personnages. De plus, en souhaitant s'emparer de lui, de nombreuses personnes disparaissent et sont pétrifiées. Son statut est donc assez ambigu, il ne paraît ni réellement positif, ni négatif, sa couleur reflète bien « l'instabilité » mentionnée par M. Pastoureau. Par ailleurs, le vert est la couleur de l'héroïne de « Gracieuse », de Percinet, parfois nommé « le page vert », ou encore de Fortuné qui possède « un habit de brocard or et vert » (« Fortuné », p. 254). Notons d'ailleurs que l'or se mêle bien souvent au vert, en témoigne par exemple la description du bateau sur lequel s'embarquent les enfants dans « Belle Étoile » : « les mâts étaient d'ébène et de cèdre ; les cordages de soie verte mêlée d'or ; les voiles de drap d'or et vert » (« Belle Étoile », p. 391). Ainsi, le vert, surtout quand il se lie à l'or, semble être la couleur de prédilection de Madame d'Aulnoy qui pare nombre de ses héros et héroïnes de ces nuances.

Par conséquent, la symbolique des couleurs donne de nombreuses informations au lecteur quant au caractère des personnages. Cependant, alors que la symbolique animalière permet d'illustrer certains péchés en particulier, les couleurs ne nous offrent pas le même type de renseignements. Celles-ci permettent de distinguer les protagonistes positifs des négatifs mais, cette dichotomie demeure ambiguë. En effet, nous avons pu voir que de nombreux héros et héroïnes *a priori* positifs étaient pourtant pécheurs, orgueilleux, envieux ou colériques. Or, la répartition des couleurs dans l'univers de Madame d'Aulnoy est tout à fait manichéenne. Les « bons », même s'ils sont victimes de vices, sont décrits par des couleurs dont le symbolisme est plutôt positif, alors que les « méchants » sont marqués par des couleurs qui leurs sont propres, comme le rouge, noir, jaune ou orange. De ce fait, cette symbolique permet davantage d'identifier ce qui prédomine chez les personnages : la vertu ou le vice.

CHAPITRE III : L'IMAGE DU PÉCHÉ : ALLÉGORIES ET INCARNATIONS DU VICE

A. L'envie et « Finette Cendron »

Nous nous proposons dès lors d'étudier l'iconographie des péchés capitaux, grâce à la symbolique des couleurs et des animaux, à la fin du Moyen Âge et au XVII^e siècle. Ces représentations du vice seront comparées aux illustrations des *Contes* dans deux éditions, celle de Marc Michel Rey¹³⁰ et celle de Garnier frères¹³¹. En 1475, le péché d'envie est ainsi présenté :

¹³⁰ *Le Cabinet des fées*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1754.

¹³¹ *Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...*, Paris, Garnier frères, 1850-1880 (date conjecturale).



Ill. 3. L'Envie et Belzébuth, *Livre d'heures*, Poitiers, 1475.
 © New York, The Pierpont Morgan Library, 1001, fol. 097r.

Cette illustration, intitulée « L'Envie et Belzébuth », est divisée en deux parties. Dans la partie du haut, montrant une scène extérieure, nous voyons que le mot « envie » est noté dans un encart au-dessus du cheval. L'envieux semble être ici un courtisan, nous pouvons remarquer ses habits assez riches, ce qui confirme les propos de J. de Salisbury : « les envieux sont présents dans toute communauté, mais à la Cour ils abondent : on dirait qu'ils y confluent de toute part comme vers la sentine du monde¹³² ». Le personnage est monté sur un cheval, cet animal ne semble pas utilisé pour sa valeur symbolique, puisqu'il n'incarne pas l'envie, mais uniquement parce qu'il est une monture traditionnelle en cette fin du Moyen Âge. Le visage de l'envieux est triste et sa bouche est ouverte, comme s'il allait parler. La diffamation ou le murmure

¹³² Jean de Salisbury, *Policraticus*, *op. cit.*, p. 215.

engendré par l'envie pourrait être ainsi représenté. Cette moue de la bouche pourrait peut-être aussi suggérer l'insatisfaction du personnage. Ce dernier porte une pie sur son gant, un animal qui évoque la jacasserie dans l'inconscient collectif. G. Duchet Suchaux et M. Pastoureau notent qu'« au XIV^e siècle, Jean de Brie dénonce le caquetage de la pie, qui prend rang là de lieu commun, et déclare qu'elle “ brait et agache, et crie souvent¹³³ ” ». Ce comportement peut rappeler celui des envieux, dont le péché s'exprime notamment par la bouche, au moyen du mensonge ou de la diffamation par exemple. Dans la partie basse de cette illustration, deux personnages, qui pourraient être des bourgeois, semblent discuter et être en désaccord autour d'un tas de pièces ou d'or, ce sont les envieux. Deux personnages, situés derrière, regardent les pièces, dont un qui a les yeux recouverts par un chapeau, montrant alors que la vue est particulièrement touchée par ce péché. Trois autres personnages, au centre, semblent dialoguer entre eux, sans un regard pour les pièces (sauf, peut-être, le personnage de gauche) alors que deux d'entre eux les pointent du doigt. À gauche, Belzébuth mime leur geste et semble pointer du doigt, non les pièces, mais les envieux. Dans cette illustration, les couleurs prédominantes sont le jaune et le vert, des couleurs assez négatives dans la symbolique. Le jaune est un « symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge¹³⁴ » et le vert est, comme nous l'avons vu, une couleur très ambiguë et inquiétante dans l'univers médiéval. Symboliquement, ces couleurs, et en particulier le jaune, semblent parfaitement se prêter à la représentation du péché d'envie.

Un siècle et demi plus tard, l'envie fait à nouveau l'objet d'une allégorie, au sens de « mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit¹³⁵ ». Ainsi, J. Callot nous offre la gravure suivante :

¹³³ Gaston DUCHET SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, op. cit., p. 110.

¹³⁴ Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 80.

¹³⁵ « Allégorie », dans le Trésor de la langue française [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie>



Ill. 4. Jacques Callot, *Les péchés capitaux*, Florence, 1617-1621. © Bibliothèque nationale de France

L'envie est incarnée ici par une vieille femme décharnée habillée en haillons. Cette dernière est représentée de profil, nous ne voyons donc qu'un seul de ses yeux. Elle est liée à un démon qui vole au-dessus de sa tête et semble la gouverner. À l'image d'Ève, l'envieuse croque une pomme à pleines dents, rappelant inéluctablement le péché originel. Celui-ci est d'ailleurs un péché d'orgueil, d'atteindre le Très-Haut, mais aussi d'envie puisque dans la mythologie chrétienne, la jeune femme souhaite obtenir autant de connaissances que Dieu et est guidée par le diable, un envieux, ce que rappellent C. Casagrande et S. Vecchio :

Le premier acte d'envie, à l'aube des temps, eut des effets dévastateurs. C'est en fait « par l'envie du diable que la mort entre dans le monde » (Sg 2, 24) : envieux qu'une créature qui lui était inférieure jouît des faveurs de Dieu, alors qu'il était lui-même inexorablement déchu, le diable tenta Adam et Ève et les amena à pécher¹³⁶.

Le serpent, animal tentateur dans *La Bible*, est d'ailleurs ici représenté sur le bras droit de l'envieuse, mais aussi dans ses cheveux. Elle se présente alors comme Méduse par sa chevelure. Comme nous l'avons remarqué, la thématique du regard est récurrente dans les descriptions des envieux et Méduse est aussi caractérisée par son regard mortel qui pétrifie. De plus, selon C. Casagrande et S. Vecchio¹³⁷, le serpent symbolise le péché d'envie, tout comme le chien, également représenté ici. Ce dernier animal se fait en quelque sorte double de l'envieuse dans cette illustration puisqu'il est mis en scène de la même façon que sa maîtresse, il est lui aussi de profil, décharné, et ses mamelles sont pendantes. L'envie apparaît alors comme un vice qui dévore de l'intérieur le pécheur, ne lui laissant que la peau sur les os. De plus, le chien a un air agressif et il tire la langue. C. Casagrande et S. Vecchio notent dans leur étude « la langue recourbée qui sort de la bouche de l'Envie¹³⁸ » dans l'iconographie des péchés, nous en avons bien ici un exemple. En outre, comme dans l'illustration du XV^e siècle, l'envieuse tend son bras vers quelque chose, comme pour désigner l'objet de sa convoitise ou s'en emparer. Tout son corps se tend d'ailleurs vers cet objet, dont la nature reste à l'imagination du lecteur.

Comme nous l'avons noté, le conte « Finette Cendron » met en scène les deux sœurs de Finette, caractérisées par les trois péchés capitaux qui occupent notre propos. Celles-ci deviennent jalouses, lors de l'épisode du bal, de la nouvelle venue qui s'attire tous les regards, en l'occurrence, leur sœur. Cette envie est justement représentée dans une gravure de Jean Lamsvelt :

¹³⁶ Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 67.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 79.



Ill. 5. Jean Lamsvelt, *Le Cabinet des fées*, Amsterdam, Marc Michel Rey, entre 1708 et 1754.

Dans cette illustration, Finette est représentée à cheval, regardant droit devant elle et laissant derrière elle ses deux sœurs qui la pointent du doigt. Celles-ci ne tournent pas leur regard vers Finette mais se regardent entre elles. De fait, nous pouvons remarquer que dans nos trois illustrations, le thème de la vue pose question. Les yeux sont soit entièrement cachés, dans le cas de l'homme au chapeau, soit à moitié représentés, comme dans le cas de l'envieuse montrée de profil. Dans la première et dernière illustration, le regard ne se dirige pas vers l'objet qui suscite l'envie, en témoignent le trio central dans l'allégorie du XV^e siècle et les sœurs de Finette dans cette gravure. De plus, les mêmes gestes apparaissent, les envieux pointent du doigt l'envié ou tendent leur bras vers lui. Nous pouvons aussi noter que les envieux sont représentés à droite, et les envieux à gauche, la gauche étant associée au Diable et, par conséquent, à ce qui lui est lié, en l'occurrence, les péchés. Presque trois siècles séparent ces illustrations, mais les mêmes thèmes reviennent pour représenter l'envie.

B. La colère et « Gracieuse et Percinet »

Orientons désormais notre étude vers le péché de colère, représenté comme suit dans « La Colère et Léviathan » :



Ill. 6. La Colère et Léviathan, *Livre d'heures*, Poitiers, 1475.
© New York, The Pierpont Morgan Library, 1001, fol. 091r.

Ici encore, la scène est divisée en deux, avec un personnage solitaire en haut dans un décor intérieur, et un groupe de personnes en bas, dans un environnement extérieur. Cette bipartition semble fonctionner de la manière suivante : en haut est représentée l'allégorie du

péché concerné, et en bas, ses manifestations extérieures dans la société laïque. Le personnage colérique du haut est monté, à demi couché, sur un félin. Il se fond presque avec cette sorte de panthère, les yeux rouges et exorbités, ayant du sang dans sa bouche, avec un visage assez humain. Ce félin ne fait pas partie *a priori* des animaux qui représentent de façon symbolique la colère, mais ce choix peut être expliqué en raison du caractère prédateur de l'animal. Il est, de plus, un animal féroce, qui peut être considéré comme agressif et sanguinaire. Il paraît donc apte par ces caractéristiques à représenter ce vice. Par ailleurs, le colérique se poignarde de la main droite à la poitrine, peut-être sous l'influence du monstre de droite, mais, fait étonnant, il ne vise pas son cœur qui se situe à gauche, il se frappe du côté droit du torse. Du sang coule de sa blessure mais celui-ci ne semble pas y prêter attention, il est tourné vers le spectateur et croque dans un fruit rouge, peut-être une pomme. À sa gauche, le Léviathan se tourne vers lui et le regarde, il semble le diriger ou vouloir l'attaquer. Dans la seconde partie de l'illustration, plusieurs personnages se battent dans un effet de miroir : deux animaux en bas à gauche et deux hommes à droite. L'homme sur le bord droit de l'illustration exhorte les colériques et touche la tête d'un combattant. Les femmes, quant à elles, semblent presque vouloir se joindre aux combats en ce qu'elles sont armées de sorte de battoirs. Celles-ci font de grands gestes, notamment la femme en robe verte qui lève les bras au ciel. Nous pouvons remarquer que presque la totalité des personnages porte du rouge, couleur du péché qui peut suggérer le sang. Les hommes, qui se battent à droite, s'attrapent par les cheveux et par le corps, ils se jettent l'un sur l'autre, et un coup est porté avec une épée, ce que nous pouvons voir grâce à ce détail :



Ill. 7. La Colère et Léviathan (détail), *Livre d'heures*, Poitiers, 1475.
© New York, The Pierpont Morgan Library, 1001, fol. 088r.

Ainsi, la violence contre soi-même est représentée dans la première partie de l'illustration, violence qui peut être induite par une colère intérieure, alors que la deuxième illustration montre une colère extériorisée, qui aboutit à une rixe. Nous pouvons remarquer que le péché de colère semble, dans cette représentation, toucher tant les hommes que les femmes puisque ces dernières paraissent encourager la lutte et vouloir y participer.

Au début du XVII^e siècle, J. Callot représente ainsi la colère :



Ill. 8. Jacques Callot, *Les péchés capitaux*, Florence, 1617-1621.
© Bibliothèque nationale de France

La colère semble être ici un péché d'homme puisque c'est un personnage masculin qui incarne ce vice, à la différence de l'envie, mais aussi de l'orgueil que nous allons étudier. Dans cette allégorie, le protagoniste tient deux objets : un bouclier et une épée. Le graveur s'attache alors à la représentation d'une des manifestations extérieures de la colère, en l'occurrence, l'affrontement. Sa tenue peut d'ailleurs rappeler les soldats antiques. À l'image de l'allégorie

de l'envie de J. Callot, le personnage pécheur est ici aussi guidé par un démon volant qui semble encourager son vice. De la même façon que l'objet de convoitise de l'envieuse n'était pas représenté, ici aussi, l'objet de la colère n'est pas montré. Par ailleurs, l'animal associé à la colère est un lion, fait assez étonnant puisque depuis le Moyen Âge cet animal incarne l'orgueil dans la symbolique. Ainsi, dans les deux allégories de la colère, l'animal représenté est un prédateur, un félin, et semble choisi pour son caractère agressif. Ce trait est d'ailleurs accentué ici puisque le lion est présenté toutes griffes dehors, sourcils froncés, prêt à bondir sur sa proie. De surcroît, il est d'autant plus effrayant qu'il regarde en face le lecteur. Par conséquent, comme dans la première illustration, les traits caractéristiques retenus du péché de colère sont l'agressivité et le combat.

Dans « Gracieuse et Percinet », la violence que subit la jeune fille est ainsi montrée :



III. 9. Illustrateur anonyme, *Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...*, Paris, Garnier frères, entre 1850 et 1880 (date conjecturale).

Dans cette gravure, les « quatre furies » (« Gracieuse », p. 119) de Grognon sont envahies par la colère qui se manifeste par des visages fermés, les sourcils des protagonistes sont froncés. Comme dans les illustrations du Moyen Âge et du XVII^e siècle, les personnages font de grands

gestes, les bras sont levés au ciel et les corps se tordent. L'agitation de la scène est retranscrite à travers le mouvement qui est suggéré, notamment par les positions des protagonistes et par le fait que leurs cheveux sont tirés en arrière, comme saisis en plein mouvement, à l'image de l'allégorie de la colère de J. Callot. De plus, nous pouvons remarquer que les colériques sont représentées comme masculines, les cheveux sont courts en comparaison de ceux de Gracieuse, les visages sont grossiers et les furies sont étonnamment musclées. Notons également que les colériques sont armées, comme dans les deux autres illustrations. Elles sont armées de plumes grâce à l'intervention de Percinet, mais pensent frapper Gracieuse avec des verges, selon le conte de Madame d'Aulnoy. L'effet est tout à fait ironique, voire même parodique, puisque la conteuse réécrit et détourne le récit d'Amour et Psyché d'Apulée¹³⁹. Nous pouvons alors remarquer de nombreux points communs entre nos trois illustrations : les colériques sont représentés par la violence dont ils font preuve, violence qui se manifeste par une altercation armée, les corps des pécheurs s'agitent et l'attaque est menée par des hommes, ou du moins, par des personnages ayant une apparence extérieure masculine.

C. L'orgueil et « L'Oiseau Bleu »

Le dernier péché qui intéresse notre étude et qui est décrit comme le plus important, l'orgueil, est ainsi représenté à la fin du XV^e siècle :

¹³⁹ Le conte s'inspire de l'histoire d'Amour et Psyché, relatée par Apulée dans *L'Âne d'or*. La scène qui fait l'objet de l'illustration est à mettre en parallèle avec celle où Psyché est battue par Vénus et ses deux servantes, Souci et Tristesse, qui « fouettèrent la malheureuse Psyché » (Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, trad. de P. Grimal, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1958, p. 183). L'effet est ironique chez Madame d'Aulnoy puisque Gracieuse, grâce à l'intervention de Percinet, ne souffre en aucun cas, ce qui donne à la scène et à l'illustration une dimension presque comique.



Ill. 10. L'Orgueil et Lucifer, *Livre d'heures*, Poitiers, 1475.
© New York, The Pierpont Morgan Library, 1001, fol. 084r.

Nous pouvons voir dans le haut de l'illustration un personnage noble, sûrement un prince ou un roi, comme le suggèrent son sceptre, son diadème qui forme une sorte d'aigrette sur sa tête et ses riches vêtements. La manifestation du péché d'orgueil est très extérieure, dans cette représentation, le vice est suggéré par tout ce qui a trait à l'apparence et au superficiel : les habits, les accessoires, mais aussi le décor qui présente une riche tenture. Cette représentation de l'orgueil est allégorique puisque ces divers éléments « correspondent trait pour trait aux

éléments de l'idée représentée¹⁴⁰ ». Le personnage tient un miroir dans sa main gauche, où il se mire. Il est monté sur un lion, symbole d'orgueil, qui a un visage très humain. Dans la partie basse de l'illustration, Lucifer apparaît à gauche, il porte des chaînes au cou et un sceptre. Ce collier peut d'ailleurs rappeler ceux, très imposants, portés par les rois. Rien d'étonnant à trouver Lucifer pour illustrer le péché d'orgueil puisque dans *La Bible*, Lucifer commet ce péché en cherchant à atteindre le Très-Haut, les chaînes pourraient alors représenter sa condamnation. Les personnages sont nobles et adoptent des attitudes très artificielles et hautaines, notamment les deux personnages en rouge qui encadrent les autres, se tenant de la même façon et représentés en miroir. Les couleurs prédominantes sont le jaune, le vert et le rouge. En ce qui concerne le jaune et le vert, nous avons pu voir que ces couleurs ont une symbolique assez négative. Pour ce qui est du rouge, M. Pastoureau le décrit comme une « couleur orgueilleuse¹⁴¹ », elle correspond donc parfaitement à cette représentation du péché.

Dans *Les péchés capitaux* de J. Callot, voici comment est présenté l'orgueil :

¹⁴⁰ « Allégorie », dans le Trésor de la langue française [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie>

¹⁴¹ Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, op. cit., p. 29.

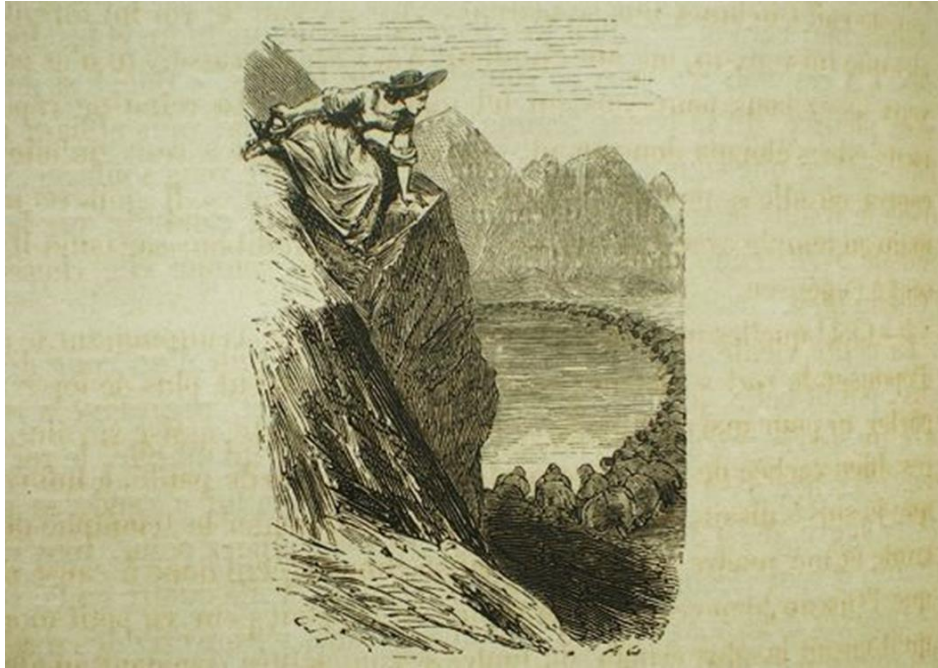


Ill. 11. Jacques Callot, *Les péchés capitaux*, Florence, 1617-1621.
© Bibliothèque nationale de France

Le personnage qui incarne ce péché est une femme, ce qui suggère peut-être que ce vice touche particulièrement le sexe féminin. Nous avons d'ailleurs pu remarquer ce phénomène dans les *Contes*, où figurent majoritairement des femmes orgueilleuses. Comme dans l'illustration du XV^e siècle, le personnage pécheur n'est qu'apparat, il porte de riches vêtements, des bijoux, une couronne et même un accessoire symbole de vanité : un miroir. Ainsi, l'orgueil paraît toucher une catégorie très précise de la société, les classes hautes, l'univers de la Cour. Un démon ailé vole au-dessus de la femme, mais celle-ci ne lui prête aucun intérêt et semble subjuguée par son reflet. Sa pose, une main sur les hanches, est assez hautaine et suffisante. En outre, nous pouvons noter que l'animal choisi pour représenter l'orgueil est un paon, ce qui correspond tout à fait à la symbolique animalière des péchés. De plus, ce dernier

est figuré en train de faire la roue, dans une attitude mettant en valeur sa beauté de façon sensible.

Enfin, nous avons sélectionné deux gravures de « L'Oiseau Bleu », extraites de l'édition Garnier frères :



III. 12. Illustrateur anonyme, *Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...*, Paris, Garnier frères, entre 1850 et 1880 (date conjecturale).



III. 13. Illustrateur anonyme, *Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...*, Paris, Garnier frères, entre 1850 et 1880 (date conjecturale).

Dans la première gravure, Florine est habillée avec luxe, elle se situe sur une montagne et a un point de vue surplombant des dizaines de personnages penchés sur le miroir. Florine est donc, comme le spectateur, dans une position d'observatrice. Les personnages semblent essayer d'atteindre leur reflet, ils sont tout du moins obnubilés par lui, en témoigne leur position. En effet, ils tendent vers le miroir de telle sorte qu'ils sont presque couchés au sol. Comme dans nos deux premières illustrations, le thème du miroir est donc caractéristique du péché d'orgueil. Par ailleurs, la deuxième gravure est un portrait de Truitonne, à gauche, et de Florine, à droite. Ici encore, nous pouvons noter que le personnage pécheur est représenté à gauche, du côté du Diable. Alors que l'héroïne adopte une attitude très humble, tête basse et regard tourné vers le sol, en retrait, Truitonne est représentée frontalement, elle regarde le spectateur en face, tête haute. Son habit est beaucoup plus riche que celui de Florine, c'est celui d'une personne noble et Truitonne n'est que parures : bijoux, épauettes et tissus travaillés. Elle a une attitude fière et nous pouvons déjà noter son visage assez animal qui indique, par un effet proleptique, la future punition de la jeune fille. Le portrait de Truitonne peut être comparé aux portraits des orgueilleux des deux premières illustrations, même classe sociale, même richesse dans les habits et même attitude.

Par conséquent, nous pouvons voir qu'à travers le temps, de la fin du Moyen Âge au XIX^e siècle, les péchés capitaux sont représentés de façons assez similaires. Grâce à ce parcours, nous pouvons constater que les caractéristiques principales des vices demeurent, ainsi que leur symbolique. Cette symbolique des péchés semble s'être véritablement ancrée dans l'imaginaire collectif puisque, dans les *Contes*, les illustrateurs y ont recours, de façon peut-être inconsciente. Ainsi, l'orgueil, l'envie et la colère apparaissent chez Madame d'Aulnoy, tant sur le plan textuel qu'iconographique. Or, si nous avons démontré que les péchés imprègnent les *Contes*, il nous reste désormais à nous interroger sur leur rôle. Ont-ils une dimension morale ? Apparaissent-ils pour montrer que le vice est puni et la vertu récompensée ? À quel type de destinataire s'adressent-ils ?

TROISIÈME PARTIE :

**LA RELIGION DES CONTES : LE MORAL ET
L'IMMORAL**

La préface de Charles Perrault affirme que l'un des critères définitoires du genre du conte est son caractère de récit moral :

Partout la vertu y est récompensée, et partout le vice y est puni. Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas¹⁴².

La vocation édifiante du conte pourrait être une des raisons de la présence des péchés capitaux chez Madame d'Aulnoy. En représentant les vices, mais surtout leur punition, la conteuse pourrait viser l'instruction des lecteurs. Nous trouvons d'ailleurs dans les *Contes* de l'écrivaine un lexique religieux et des valeurs chrétiennes exaltées. Mais la vertu est-elle toujours récompensée dans ces récits ? La réponse à cette question est tout à fait ambiguë. Alors que C. Perrault postule le fait que dans les contes « partout la vertu [...] est récompensée, et partout le vice [...] est puni », chez Madame d'Aulnoy, les récompenses et punitions ne sont pas aussi systématiques. En effet, les opposants des *Contes* sont généralement châtiés pour leur comportement, encore qu'ils soient parfois simplement pardonnés. Mais, comme nous l'avons remarqué, les personnages positifs peuvent être pécheurs, et ceux-ci ne sont pas toujours condamnés pour leur vice. De surcroît, la conteuse se livre à de nombreuses transgressions morales dans ses récits. À titre d'exemples, les réflexions politiques de Madame d'Aulnoy sont assez subversives, de même que son discours sur l'amour et la condition des femmes. Notons aussi que les violences, rixes, tentatives de meurtres et véritables assassinats sont omniprésents dans les *Contes*. De ce fait, la vertu et la morale sont-elles toujours sauvées ?

Dès lors que nous nous serons intéressés à ces diverses thématiques et que nous aurons tenté d'y apporter réponse, notre réflexion se tournera vers le(s) destinataire(s) des *Contes*. À qui s'adressent ces récits mêlant merveilleux et morales subversives ? Le destinataire est-il unique ?

¹⁴² Charles PERRAULT, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 80.

CHAPITRE I : LA VERTU EXALTÉE ET RÉCOMPENSÉE

A. Un discours religieux

Comme l'explique J. Barchilon, « Mme d'Aulnoy ne prêche pas ; c'est pourquoi ses histoires sont plus attachantes que les contes bien-pensants et édifiants des auteurs qui ont répandu leurs ouvrages dans toute l'Europe au cours des deux siècles suivants¹⁴³ ». D'après la critique, le but de la conteuse n'est pas instructif. Celle-ci ne prêche pas, au sens où elle ne semble pas « inciter à la pratique d'une vertu¹⁴⁴ ». En effet, Madame d'Aulnoy met en scène le vice et la vertu, mais ces notions semblent surtout apparaître pour décrire les personnages, pour servir de prétexte au récit, davantage que pour illustrer et prôner une quelconque doctrine. Toutefois, même si l'écrivaine « ne prêche pas », un discours religieux et chrétien se dévoile par fragments. Nous pouvons ainsi relever au fil des *Contes* un véritable lexique de la religion constitué des termes « Ciel » (« L'Oiseau Bleu », p. 162, « Lutin », p. 214), « illumination » (« Gracieuse », p. 123), « faute » (« La Biche », p. 119, « Belle Étoile », p. 404), « temple » (« Belle Étoile », p. 379), « infernale » (« Belle Étoile » p. 414) ou « prières » (« L'Oiseau Bleu », p. 167). La présence de Dieu est assez discrète, mais pourtant étendue, elle s'insinue dans les *Contes* par un intertexte biblique que nous étudierons plus spécifiquement. Ainsi, Gracieuse semble se recommander à Percinet comme à Dieu par les termes « est-il possible que vous m'avez abandonnée ? » (« Gracieuse », p. 123) lorsqu'elle est perdue dans les bois. Après avoir formulé cette plainte, Gracieuse a une « illumination » (« Gracieuse », p. 123), un palais apparaît, duquel elle se détourne, comme l'explique le narrateur en ces termes : « sans tourner les yeux vers le beau château, elle marche d'un autre côté » (« Gracieuse », p. 123). Cette vision semble se présenter comme une épreuve pour la jeune fille. Dans un autre conte, Toute Belle supplie le Nain Jaune de l'aider comme si, elle aussi, s'adressait à Dieu : « sauvez-moi, sauvez-moi » (« Le Nain Jaune », p. 597). De surcroît, dans « Belle Étoile », le Prince Chéri affronte un dragon, qui semble tout à fait lié à l'Enfer puisqu' « il sortait de sa gueule infernale du feu » (« Belle Étoile », p. 414). L'adjectif « infernale » évoque explicitement l'Enfer, tout comme la mention du « feu », d'une façon symbolique.

Par ailleurs, nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle certaines situations des *Contes* rappellent des événements bibliques. Nous avons vu, par exemple, que le péché originel

¹⁴³ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁴ « Prêcher » dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%AAcher>

peut être suggéré lorsque Toute Belle cueille des fruits à « l'oranger fatal » (« Le Nain Jaune », p. 596). Cette action sera suivie d'une sorte de chute : la princesse est condamnée à épouser le Nain. De plus, des situations de rivalité entre frères et sœurs, ou entre demi-frères et demi-sœurs, comme entre Florine et Truitonne, peuvent rappeler la jalousie de Caïn pour Abel. Ce mythe pourrait se lire dans le conte « Lutin », où Furibond envie le jeune garçon élevé avec lui, Léandre, et cherche à le tuer à cause de sa jalousie. Notons également que Rosette est abandonnée sur les eaux, de même que les quatre enfants de « Belle Étoile » délaissés dans une chaloupe alors qu'ils sont bébés. Ces situations peuvent évoquer l'abandon de Moïse, ainsi décrit dans *La Bible* : « elle [la mère de Moïse] prit une caisse de jonc, qu'elle enduisit de bitume et de poix ; puis elle y mit l'enfant et le déposa parmi les roseaux sur la rive du fleuve¹⁴⁵ ». L'enfant est alors recueilli par la fille du pharaon, tout comme les princes et la princesse de « Belle Étoile » sont recueillis par le corsaire qui les élèvera.

Sans surinterpréter le texte de la conteuse, nous pouvons tout de même remarquer que certains termes, ou certaines situations, rappellent la religion. Cette évocation s'accorde tout à fait avec un discours moral puisqu'elle peut suggérer une position de l'écrivaine par rapport à la religion, aux notions de bien et de mal ou au respect des bonnes mœurs, entre autres chrétiennes. Or, ce lexique peut sembler assez banal au XVII^e siècle, dans un contexte et une période qui demeurent marqués par la foi. Comme le note B. Bettelheim, « la plupart des contes de fées remontent à des époques où la religion tenait une place importante dans la vie ; c'est pourquoi ils sont en rapport direct ou indirect avec des thèmes religieux¹⁴⁶ ».

B. Les moralités

Un discours religieux s'esquisse par le lexique employé dans les *Contes* et par les mythes bibliques qui ont pu être sources d'inspiration pour la conteuse. Les leçons morales de Madame d'Aulnoy, si leçon il y a, pourraient donc correspondre à la religion chrétienne. Afin de mieux comprendre le fonctionnement et le sens de ce discours, il convient d'étudier les moralités pour tenter de percevoir ce qu'elles prônent ou châtient. Tout comme Perrault, l'écrivaine insère à la fin de ses *Contes* de courtes pièces en vers. Selon le TLFi, une moralité est une « leçon morale, exprimée ou implicite, proposée par une œuvre ; enseignement moral que l'on peut tirer d'un événement, d'un fait, d'un comportement¹⁴⁷ » et, plus particulièrement pour les contes, une

¹⁴⁵ *La Bible*, Lausanne, La Maison de la Bible, 2014, Ex. 2. 4.

¹⁴⁶ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 27.

¹⁴⁷ « Moralité », dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/moralit%C3%A9>

« conclusion morale¹⁴⁸ ». Chez notre conteuse, ces pièces en vers se trouvent bien à la fin des *Contes*, à une place de choix, elles font donc office de conclusion, de bilan, puisqu'elles interviennent après le dénouement de l'histoire. Le but d'une moralité est pédagogique et édifiant, une sorte de leçon est à tirer du conte, qui semble *a priori* être l'exemple même de cette leçon. L'enseignement est alors développé de façon plus ou moins explicite dans les vers qui closent le récit.

Le caractère moral est d'ailleurs un critère définitoire du conte. Selon A. Jolles :

Le conte a ceci de particulier que, pendant la période où nous l'avons vu s'opposer à la nouvelle ou voisiner avec elle, on souligne avec une certaine complaisance son caractère de récit moral. Il n'est pas nécessaire d'entrer dans les détails et on se contentera de rappeler que Perrault donne à ses récits le titre de *Contes du temps passé avec des Moralités*, qu'il conclut effectivement chaque conte par une Moralité en vers¹⁴⁹

Pour certains auteurs, l'Abbé de Villiers en l'occurrence, le conte n'a d'ailleurs d'autre fin que celle d'exprimer une moralité. Dans ce genre, le *docere* l'emporterait sur le *placere* puisque « ces contes n'ont été inventés que pour développer et rendre sensible quelque moralité importante¹⁵⁰ ». Ils auraient « la même fin qu'Ésope ; à savoir, d'instruire et de corriger¹⁵¹ ». Quoi qu'il en soit, le lien entre conte littéraire et morale semble être indéniable, et plus particulièrement au XVII^e siècle, comme l'explique J. Mainil : « dès ses origines littéraires dans la dernière décennie du Grand Siècle, le conte de fées et la morale ont entretenu des rapports très étroits¹⁵² ». Il suffit de regarder les éditions des volumes de contes pour en être convaincu. Perrault insère des moralités à la fin de ses *Contes*, tout comme Mme d'Aulnoy, la comtesse de Murat ou Mademoiselle de La Force.

Dans les *Contes*, nous pouvons distinguer deux types de moralités : des moralités finales et des moralités internes. Ces dernières peuvent apparaître de façon non exhaustive au fil d'un conte, à l'intérieur même de la diégèse. Intéressons-nous tout d'abord au premier type de moralité, qui nous semble le plus traditionnel et caractéristique du genre. Comme nous l'avons remarqué, les moralités de Madame d'Aulnoy se situent à la fin des différents contes, après le dénouement. Elles se trouvent donc dans un lieu privilégié, ce que confirme N. Jasmin lorsqu'elle explique que « c'est insister tout particulièrement sur la leçon morale, que

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ André JOLLES, *Formes simples*, trad. par A.M. Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 188.

¹⁵⁰ Abbé de Villiers, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût, op. cit.*, p. 77.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵² Jean MAINIL, « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries* [En ligne], 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/993>

de la situer ainsi dans un lieu clé, explicitement réservé à cet usage¹⁵³ ». La morale est d'autant plus importante qu'elle est généralement soulignée par les éditeurs en apparaissant en italique.

Les moralités sont assez semblables dans leurs constructions, elles sont, comme nous l'avons dit, formulées en vers, avec une large prédilection pour le mélange d'octosyllabes et d'alexandrins. Elles comptent en moyenne une petite vingtaine de vers et présentent une argumentation, majoritairement dans nos dix contes étudiés, par un discours déductif. De plus, les personnages principaux du récit sont omniprésents dans les moralités et leur histoire est brièvement résumée, en témoigne par exemple la morale de « La Belle » :

Quand Avenant avec tant de bonté
Servait carpe et corbeau, quand jusqu'au hibou même,
Sans être rebuté de sa laideur extrême,
Il conservait la liberté ;
Aurait-on pu jamais le croire,
Que ces animaux quelque jour
Le conduiraient au comble de la gloire,
Lorsqu'il voudrait du roi servir le tendre amour ?
Malgré tous les attraits d'une beauté charmante
Qui commençait pour lui de sentir des désirs,
Il conserve à son maître, étouffant ses soupirs,
Une fidélité constante.
Toutefois sans raison il se voit accusé (« La Belle », p. 156)

Notons également que de nombreux présents gnomiques apparaissent et ont pour fonction de souligner la portée générale de la morale, comme dans « Belle Étoile » : « Mais un cœur ne craint pas les plus grands précipices, / S'il a pour l'animer, et la gloire et l'amour » (« Belle Étoile », p. 431). Ici, « un cœur » ne désigne pas seulement celui du Prince Chéri, mais le cœur de manière générale, de tous les humains, y compris du lecteur. Notre conteuse semble d'ailleurs prendre à parti les lecteurs en ce qu'ils peuvent se trouver inclus dans les moralités. Elle s'adresse à eux dans « La Biche » par les termes :

Ô vous à qui l'Amour, d'une main libérale,
A donné des attraits capables de toucher,
La beauté souvent est fatale,
Vous ne sauriez trop la cacher.
Vous croyez toujours vous défendre,
En vous faisant aimer, de ressentir l'amour ;
Mais sachez qu'à son tour,
À force d'en donner, on peut souvent en prendre (« La Biche », p. 156)

¹⁵³ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 276-277.

Dans ces vers, la conteuse s'adresse à ses personnages, mais la portée est également plus générale, le lecteur peut se trouver concerné par le pronom « vous », ou par l'impératif « sachez ». Le destinataire de la morale est alors double, notre conteuse semble bien s'adresser à ses lecteurs sous couvert du récit. La portée de la morale peut également être didactique, un enseignement est apporté, par exemple ici par l'impératif « sachez », mais il peut aussi être conféré par les nombreuses maximes qui sont formulées dans les moralités, comme dans celle de « Gracieuse » : « Lorsque l'on aime avec constance, / Tôt ou tard, on se voit dans un parfait bonheur » (« Gracieuse », p. 140). Enfin, notons que le lecteur peut aussi être convoqué dans les moralités à travers les nombreuses interrogations. Madame d'Aulnoy semble alors s'adresser à lui, même si ces questions paraissent assez rhétoriques : « Qu'est devenu cet heureux temps, / Où par le pouvoir d'une fée / L'innocence était délivrée / Des périls les plus évidents ? » (« Lutin », p. 243).

Par ailleurs, les sujets des moralités sont assez ressemblants. Celles-ci ont un thème central, l'amour, décliné sur plusieurs points : ses dangers, la jalousie, la vengeance, la fidélité ou encore le mariage. Ainsi, sont valorisées des attitudes vertueuses, et chrétiennes, comme le pardon, la conteuse nous dit par exemple : « Apprenez qu'il est beau de pardonner l'offense » (« Rosette », p. 292). La mansuétude est aussi prônée dans la morale de « La Belle » par les vers suivants : « Si par hasard un malheureux / Te demande ton assistance, / Ne lui refuse point un secours généreux : / Un bienfait tôt ou tard reçoit sa récompense » (« La Belle », p. 156). La vertu est ainsi exaltée de façon tout à fait explicite dans certains vers, comme dans ceux-ci : « Le Ciel lui devait un miracle, / Qu'à la vertu jamais le Ciel n'a refusé » (« La Belle », p. 156) ou dans ceux de « Fortuné », « Le Ciel pour l'innocence a toujours combattu ; / Après avoir puni le vice, / Il sait couronner la vertu » (« Fortuné », p. 299). Le discours religieux que nous avons pu remarquer dans les *Contes* se développe alors dans les moralités. À titre d'exemple, pensons encore aux derniers vers¹⁵⁴ de « Gracieuse » qui font dire à J. Mainil que « ce conte a deux morales reliées : d'une part, la jalousie, source de tous les maux de la princesse, est condamnée, alors que la constance, source de son bonheur, est présentée comme la plus grande

¹⁵⁴ « C'est toi, triste et funeste Envie, / Qui causes les maux des humains, / Et qui de la plus belle vie / Troubles les jours les plus sereins : / C'est toi, qui contre Gracieuse / De l'indigne Grognon animas le courroux : / C'est toi qui conduisis les coups / Qui la rendirent malheureuse. / Hélas ! quel eût été son sort, / Si de son Percinet la constance amoureuse / Ne l'avait tant de fois dérobée à la mort ! / Il méritait la récompense / Que reçut enfin son ardeur. / Lorsque l'on aime avec constance, / Tôt ou tard, on se voit dans un parfait bonheur » (« Gracieuse », p. 140)

des vertus¹⁵⁵ ». Cependant, une des moralités de nos dix contes étudiés pose question, celle de « Finette », qui se présente ainsi :

Pour tirer d'un ingrat une noble vengeance,
De la jeune Finette imite la prudence,
Ne cesse point sur lui de verser des bienfaits ;
Tous tes présents et tes services
Sont autant de vengeurs secrets,
Qui de son cœur troublé préparent des supplices.
Belle de Nuit et Fleur d'Amour,
Sont plus cruellement punies,
Quand Finette leur fait des grâces infinies,
Que si l'ogre cruel leur ravissait le jour ;
Suis donc en tout temps sa maxime,
Et songe en ton ressentiment,
Que jamais un cœur magnanime,
Ne saurait se venger plus généreusement. (« Finette », p. 483-484)

Dans cette moralité, comme dans le dénouement du conte, le pardon est célébré. L'attitude préconisée est donc tout à fait chrétienne, dans *La Bible*, le Christ formule cette demande : « pardonnez-vous réciproquement. Tout comme Christ vous a pardonné, pardonnez-vous aussi¹⁵⁶ ». Or, dans la moralité de « Finette », le pardon est conseillé non par bonté et indulgence, mais pour se venger efficacement. Nous sommes alors bien loin des valeurs chrétiennes, et la morale est assez douteuse. A. Defrance remarque à propos des moralités que « celle de *Finette Cendron* est, de tous les contes de Madame d'Aulnoy, l'une des moins conformes à la morale chrétienne, puisqu'elle prodigue des conseils de vengeance et d'hypocrisie teintés d'un certain sadisme¹⁵⁷ ». Par conséquent, même si la majeure partie des vers conclusifs des contes exaltent la vertu, nous pouvons remarquer que celle-ci est parfois mise à mal. Madame d'Aulnoy semble, comme dans la moralité de « Finette », se jouer des lecteurs, de leurs attentes, et des bonnes mœurs.

En outre, nous pouvons remarquer que des discours moraux semblent s'insinuer au fil du texte, parfois sous la forme de maxime, en dehors de la place traditionnelle de la morale à la fin du conte. Elles sont alors exprimées par les personnages, à l'intérieur de la diégèse, c'est par exemple le cas de Fortuné qui chante ces vers : « Ah ! qu'il est difficile / D'aimer avec tendresse et de vivre tranquille » (« Fortuné », p. 267), ou du jeune berger qui chante un opéra

¹⁵⁵ Jean MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féérique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, op. cit., p. 131.

¹⁵⁶ *La Bible*, Lausanne, La Maison de la Bible, 2014, Col. 3. 14.

¹⁵⁷ Anne DEFRANCE, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, op. cit., p. 60.

« imitez pour le moins les tigres et les ours, / qui se laissent dompter aux plus petits amours. / Des plus fiers animaux le naturel sauvage / S'adoucit aux plaisirs où l'amour les engage » (« Gracieuse », p. 126). Ces vers ont une dimension proleptique, en ce qu'ils annoncent, de façon implicite, la suite de la diégèse, l'amour de Gracieuse qui se laisse « dompter » par Percinet. De la même façon, les vers « Et que nous souffrons de tourments / Pour nous aimer trop constamment ! » (« L'Oiseau Bleu », p. 176) formulés par Charmant peuvent être rapprochés de la moralité finale du conte, où l'amour sincère est érigé au rang de vertu : « Et ne jamais souffrir que l'hyménée unisse / Par intérêt ou par caprice, / Deux cœurs infortunés, s'ils ne s'aiment tous deux » (« L'Oiseau Bleu », p. 198). Textuellement, ces « moralités internes » ont également de nombreux points communs avec les moralités finales : elles sont elles aussi écrites en italique, et se détachent donc du corps du récit, elles sont en vers, en alexandrins et en octosyllabes, elles expriment des généralités avec des présents gnomiques, et semblent avoir, elles aussi, un double destinataire, à la fois les personnages, mais aussi les lecteurs. Les moralités permettent la plupart du temps à la conteuse de souligner certaines valeurs, comme la constance, la sincérité ou la mansuétude. Or, ces valeurs sont également présentées à une échelle plus large, à l'intérieur même du récit.

C. Les valeurs de Madame d'Aulnoy

La vertu et la morale semblent typiques des *Contes*, comme le fait dire la conteuse à Mélanie dans sa nouvelle « Don Gabriel Ponce de Léon » : « il y faut un peu de morale » (« Don Gabriel Ponce de Leon », p. 460). Cette notion est donc nécessaire au conte selon l'écrivaine. Nous nous interrogerons dès lors sur la nature de cette morale et sur son expression dans les *Contes*.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer que les personnages principaux des œuvres étudiées semblent intrinsèquement bons, sauf peut-être Toute Belle dans « Le Nain Jaune », exemple que nous analyserons plus particulièrement dans les lignes qui suivent. Ces personnages sont des modèles, ils sont naturellement bons, cette caractéristique semble leur être innée, comme pour Gracieuse qui « pensa mourir aussi » (« Gracieuse », p. 113) lorsqu'elle apprend la mort de sa mère. Elle éprouve de l'amour et une grande compassion, et est également décrite comme « trop modeste » (« Gracieuse », p. 120). De plus, les personnages demeurent vertueux malgré les malheurs qui les menacent et le vice qui les entoure. Ce vice les touche même parfois, mais de façon générale, les personnages positifs pécheurs sont tout de même caractérisés par leur

vertu, cette inclination étant dominante. Par exemple, Finette est généreuse et sauve ses sœurs malgré leur méchanceté et malgré l'interdiction de la fée. Elle leur porte secours, tout en ayant conscience de leur fausseté, en témoigne le discours direct de Finette lorsque ses sœurs lui promettent des présents en échange de son secours : « Je sais assez que vous n'en ferez rien, dit Finette, mais je n'en serai pas moins bonne sœur » (« Finette », p. 465). De même, lorsque Furibond décide de tuer Léandre dans « Lutin » et lorsque Furibond est finalement attaqué par un lion, Léandre le sauve. La conteuse explique que « Léandre le secourut avec des soins merveilleux » (« Lutin », p. 203).

Par ailleurs, ces protagonistes se trouvent récompensés pour leur vertu. Ils le sont généralement à la fin du conte, lorsque l'ordre est (r)établi, par un mariage, par la richesse, l'amour ou par un accès au trône. Ces divers éléments se mêlent bien souvent, dans « Rosette » par exemple, la princesse devient reine en épousant le roi des paons. Sa richesse est soulignée par le fait que son chien « ne mangeait plus que des ailes de perdrix » (« Rosette », p. 291), un mets de choix. Cependant, les personnages sont parfois récompensés immédiatement après avoir effectué un acte vertueux, souvent par un auxiliaire, qu'il soit fée ou animal magique. C'est le cas par exemple de Belle Belle qui apporte son aide à une fée, déguisée en vieille bergère. Celle-ci lui parle en ces termes :

« Vous n'avez pas obligé une ingrate, dit la bergère, je vous connais, charmante Belle Belle, [...] vos sœurs ont passé par ce pré, je les connaissais bien aussi, et je n'ignore pas ce qu'elles avaient dans l'esprit : mais elles m'ont paru si dures, et leur procédé avec moi a été si peu gracieux, que j'ai trouvé le moyen d'interrompre leur voyage ; la chose est fort différente à votre égard, vous l'éprouverez, Belle Belle, car je suis fée, et mon inclination me porte à combler de biens ceux qui le méritent » (« Fortuné », p. 252)

L'héroïne est alors largement récompensée pour son aide : la fée lui offre un cheval magique qui parle, connaît l'avenir, et la conseille, ainsi qu'un coffre qui comblera tous ses besoins matériels et financiers.

Ainsi, par la distribution de récompenses, Mme d'Aulnoy souligne la moralité de ses personnages et semble inciter les lecteurs à être vertueux. Cette vertu s'exprime dans les *Contes* par différents exemples, elle peut se manifester sous la forme de la générosité, de la compassion, du dévouement, de l'obéissance, ou encore de l'humilité. Cependant, sous la vertu apparente se cachent parfois de mauvais motifs, comme celui de la vengeance. Les morales sont alors assez ambivalentes et énigmatiques. Or, si la vertu des personnages est bien souvent récompensée, qu'en est-il de leurs vices ? Sont-ils punis d'une façon proportionnelle à leur faute, tout comme les héros vertueux sont récompensés ?

CHAPITRE II : LA PUNITION DU VICE

A. Juger et condamner dans les *Contes*

En ce qu'elle est auteur, et en ce qu'elle choisit de récompenser ou de punir les personnages, la conteuse semble adopter la posture d'un juge suprême. Sa « distribution¹⁵⁸ » de récompenses et de punitions semble d'ailleurs être une caractéristique du genre. Selon J. Barchilon :

Conte merveilleux, conte moral. Les deux expressions ne sont-elles pas fort souvent synonymes ? D'innombrables contes – de tous les temps et de tous les pays – exaltent la vertu et punissent les méchants d'une manière exemplaire. Comme le conte de fées est généralement destiné à la jeunesse, on veut qu'il soit autant que possible édifiant. Un conte sera d'ailleurs critiqué surtout en fonction de sa morale explicite. D'autre part, les enfants s'attendent à une distribution de prix et de punitions rituelles à la fin des contes. On les décevrait si on manquait de les satisfaire sur ce point¹⁵⁹.

Le critique formule cette réflexion principalement pour les contes dédiés à la jeunesse. Or, comme nous le verrons, les *Contes* de Madame d'Aulnoy sont avant tout écrits pour un destinataire adulte, nous voyons donc que ce motif des récompenses et des punitions ne semble pas être influencé par la question du destinataire, qu'il soit pour les adultes ou pour les enfants, le conte punit et récompense de façon systématique, ce qui pourrait constituer un de ses critères définitoires.

Par ailleurs, si la conteuse, dans sa position de juge suprême, condamne ou récompense les personnages, notons que cette position est déléguée, à travers la diégèse, à des personnages représentant le pouvoir. Ainsi, dans les dénouements, ce sont bien souvent les rois, ou encore les fées, autres figures du pouvoir et de l'autorité, qui décernent les « prix » et les « punitions rituelles », en reprenant l'expression de J. Barchilon. Cependant, un cas semble tout à fait atypique dans notre corpus, c'est celui du conte « Lutin ». Léandre, qui a quitté la Cour et qui voyage de par le monde, qui n'incarne donc pas une figure de pouvoir comme celle d'un roi, devient lui aussi un juge divin. Ainsi que la conteuse le mentionne : « il semblait que son petit chapeau rouge ne lui devait servir que pour réparer les torts publics et pour consoler les affligés » (« Lutin », p. 214). De plus, lorsqu'il essaye justement de « réparer les torts publics », Léandre s'oppose à une cérémonie lors de laquelle une jeune fille va devenir vestale contre son gré. Le personnage incarne et contrefait la voix de Dieu en s'exprimant ainsi : « le Ciel s'oppose

¹⁵⁸ Nous reprenons ici la formule de Jacques Barchillon, *op. cit.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

à cette injuste cérémonie ! Si vous passez outre, vous serez écrasés comme des grenouilles » (« Lutin », p. 214). Malgré le comique de la scène induit par la comparaison avec les grenouilles et par le comportement des personnages qui sont effrayés par la voix de Léandre, et malgré la dominante divertissante, le personnage principal se pose ici en juge, il semble alors incarner la figure de la conteuse.

En outre, après la condamnation, survient la punition. La punition peut être une métamorphose en animal, comme Tritonne métamorphosée en truie, ou Charmant en oiseau bleu. Selon N. Jasmin : « la métamorphose se fait l'instrument d'une justice divine dont le caractère arbitraire éclate à chaque instant¹⁶⁰ ». Les punitions sont chrétiennes puisque, selon la conception des péchés, le lieu physique de la faute doit être le lieu de la punition. C'est pourquoi nous trouvons par exemple de nombreux tableaux représentant les envieux avec un pic dans l'œil. Ceux-ci ont péché par envie et l'organe touché par le vice est l'œil, c'est en voyant que le pécheur développe ce vice. Ainsi, le lieu où est née la faute est bien le lieu où la punition est exercée. Ce fonctionnement semble identique dans certaines des punitions données aux personnages par Madame d'Aulnoy. Par exemple, dans « Fortuné », le héros est condamné à mort car il est accusé d'avoir violenté la reine sous l'emprise de la passion, il est alors dit qu'il « recevrait trois coups de poignards dans le cœur, parce que c'était son cœur qui était coupable » (« Fortuné », p. 295). D'autre part, Grognon ordonne de punir Gracieuse par « une punition proportionnée à la faute » (« Gracieuse », p. 119). Le vocabulaire employé est alors tout à fait religieux et la conception de la punition ressemble à la conception chrétienne.

Cependant, N. Jasmin nous suggère de ne pas majorer le rôle des condamnations, celles-ci sont bien présentes, semblent appartenir à une conception religieuse, mais elles ne prendraient jamais le pas sur la magie du conte, sur le divertissement et la plaisanterie. Selon la critique : « Il s'agit moins de censurer que de s'amuser, de condamner que de contempler, de foudroyer que de railler¹⁶¹ ».

¹⁶⁰ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op.cit., p. 63.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 273.

B. Des dénouements exemplaires ?

De façon générale, ce sont dans les dénouements des *Contes* que les personnages de Mme d'Aulnoy sont condamnés ou récompensés. Sur les dix contes étudiés, neuf se closent sur la célébration du mariage du ou des protagoniste(s). Ainsi, Gracieuse et Percinet sont unis, comme Belle Étoile et le Prince Chéri, ou Avenant et la Belle aux Cheveux d'Or. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que ces unions sont parfois annoncées de façon proleptique par le titre des contes. Cependant, les personnages principaux ne sont pas les seuls que la conteuse récompense. Le sort des personnages secondaires est aussi défini. Par exemple, Giroflée et Becafigue se marient également dans « La Biche », le vieillard qui a aidé Rosette est récompensé, ainsi que Camarade, le cheval de « Fortuné ». Comme le précise N. Jasmin :

Ce n'est donc pas seulement le sort du couple héroïque mais, plus largement, celui de tous les acteurs du récit qui se voit définitivement fixé, sans concession ni rémission. Tandis que les agresseurs bénéficient d'un large éventail narratif (du pardon à la mort, en passant par la métamorphose, l'emprisonnement ou le supplice, à moins qu'ils n'aient curieusement disparu du récit), les auxiliaires humains se voient systématiquement récompensés pour leurs services¹⁶².

Alors que les récompenses données par la conteuse à travers des personnages détenteurs de pouvoir sont assez similaires, mariages et récompenses financières notamment, les punitions sont très diverses. Les opposants sont ainsi parfois pardonnés, comme dans « Finette », où l'héroïne « au lieu de leur faire [à ses sœurs] mauvais visage et de les punir comme elles le méritaient, elle se leva, et fut au-devant d'elles les embrasser tendrement » (« Finette », p. 483) ou dans « Rosette » où l'héroïne et le roi pardonnent aussi la nourrice et la sœur de lait. La punition n'est donc pas véritablement exercée, à moins que le pardon soit justement une punition, comme le suggère la moralité de « Finette ». Les opposants peuvent également être emprisonnés, c'est par exemple le cas de la reine mère, de l'amirale et de Feintise dans « Belle Étoile », métamorphosés, comme Tritonne dans « Gracieuse », ou même tués. L'emprisonnement des personnages négatifs dans « Belle Étoile » comporte également une dimension chrétienne puisque les protagonistes finissent leur vie en prison, vie « qui fut assez longue pour leur donner le temps de se repentir de tous leurs crimes » (« Belle Étoile », p. 429). Les opposantes ont donc le temps de se « repentir » et d'expier leurs péchés. Nous pouvons également remarquer que lorsqu'un personnage est tué, la punition n'est pas exercée par un des personnages principaux, qui, comme nous l'avons dit, sont généralement vertueux. Ainsi, leur

¹⁶² *Ibid.*, p. 483-484.

vertu n'est pas entachée de sang et de vengeance. C'est par exemple une fée qui tue Grognon de ses mains, ou un accident qui met fin aux jours du roi de « La Belle ». Par conséquent, les dénouements des *Contes* de Mme d'Aulnoy sont conformes à la morale, proposent parfois une morale chrétienne, et les personnages vertueux le demeurent jusqu'au bout. Selon A. Jolles :

la fin correspond à notre sentiment de l'événement juste. Sévices, mépris, faute, péché, arbitraire, toutes ces choses n'apparaissent dans le conte que pour être peu à peu abolies définitivement et « dénouées » selon la morale naïve¹⁶³.

Cependant, nous nous devons de remarquer qu'un conte résiste à nos analyses : « Le Nain Jaune », seule œuvre, de nos dix contes étudiés, qui ne se clôt pas par une fin heureuse. Pour un lecteur familier des *Contes* de Madame d'Aulnoy, le dénouement est très surprenant. Rappelons que le roi des Mines d'Or retrouve Toute Belle après avoir affronté de dangereux assaillants, et malgré l'aide d'un auxiliaire, la sirène, le roi laisse tomber son arme magique, se jette aux pieds de son amante et est tué par le Nain Jaune. De désespoir, Toute Belle meurt sur son corps, et tous deux sont métamorphosés en palmiers par la sirène. Le conte se termine par cette métamorphose, sans proposer ni récompense, ni punition, à moins que la mort des deux protagonistes soit une condamnation. La morale de ce conte est alors à interroger. Quel message souhaite nous transmettre la conteuse par cette fin très pessimiste ? Plusieurs hypothèses peuvent être formulées. D'une part, Toute Belle est présentée dès le début du conte comme un personnage orgueilleux, et donc comme une jeune fille pécheresse. Sa mort pourrait alors être perçue comme une punition divine, la morale chrétienne est alors sauvée, mais qu'en est-il de ce pauvre roi dont la seule faute a été d'aimer Toute Belle et de vouloir la sauver ? D'autre part, pour N. Jasmin, ce conte ne semble pas plus pessimiste que les autres et les amants sont alors en quelque sorte « récompensés » par la métamorphose, d'après la critique : le

dénouement [...] laisse certes périr les amants, mais leur assure cependant, sous la pression de réminiscences mythologiques, une pérennité qui les rapproche du bonheur éternel promis aux autres couples princiers [...] pratique du bonheur sous une forme non humaine, animale ou végétale, selon les cas¹⁶⁴.

Aussi, même si le Nain Jaune n'est pas puni, ni la fée du Désert, les opposants semblent cependant lésés, ils n'ont pas obtenu ce qu'ils désiraient : Toute Belle et le roi des Mines d'Or.

¹⁶³ André JOLLES, *Formes simples*, op. cit., p. 192.

¹⁶⁴ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 492.

La morale peut donc bien être sauve. Enfin, ce dénouement pourrait également être un jeu de la conteuse avec le lecteur, celle-ci pourrait s’amuser en déjouant les attentes de ses destinataires. Ce texte nous montre bien alors que la fonction première du conte souhaitée par Mme d’Aulnoy serait peut-être davantage le plaisant, le divertissement et le *placere*, que l’enseignement et l’instruction d’une morale.

C. Les transgressions morales de la conteuse

Si, comme nous l’avons vu, les personnages principaux sont pour la plupart vertueux, et que leurs actes sont moraux, au sens de « qui agit conformément aux règles de la morale, conformément aux bonnes mœurs¹⁶⁵ », en ce qu’ils sont récompensés pour leur mansuétude, leur obéissance, ou leur compassion, notons tout de même que le sens moral a évolué au fil des siècles. Ainsi, des propos ou des attitudes qui paraissent moraux aujourd’hui peuvent sembler très étonnants au XVII^e siècle. De ce fait, nous pouvons justement nous interroger sur la morale de Madame d’Aulnoy, selon la définition du TLFi.

En lisant les *Contes* au XXI^e siècle, les lecteurs peuvent remarquer des traces de ce qu’on pourrait nommer anachroniquement « féminisme ». Tout d’abord, les *Contes* sont majoritairement féminins en ce que la plupart des personnages principaux sont des femmes, et plus précisément des jeunes femmes, en témoignent les titres des récits. La majorité des auxiliaires magiques est elle aussi féminine, les fées, détentrices d’autorité et de pouvoir, sont nombreuses, et nous ne voyons que peu d’enchanteurs. De plus, lorsque des figures d’autorité masculines apparaissent, celles-ci sont bien souvent ridiculisées, caricaturées, et traitées avec une ironie mordante par la conteuse. Ce phénomène est remarqué par N. Jasmin qui explique qu’« hormis quelques figures privilégiées de sages souverains ou de rois débonnaires, les mauvais rois ne se comptent plus dans les contes, les uns parce qu’ils font preuve d’un autoritarisme forcené, les autres parce qu’ils semblent au contraire incapables d’assumer l’autorité qui leur est dévolue¹⁶⁶ ». Ainsi, le roi de « Fortuné » semble gouverné par la reine sa sœur, le père de Gracieuse livre entièrement sa fille à l’autorité de Grognon, et le père de Finette n’a pas de réel pouvoir. Il laisse sa femme agir à son gré et perdre ses filles, malgré son attachement à la cadette, Finette. Parfois, les figures masculines et paternelles sont tout simplement absentes du conte, comme dans « La Belle » ou « Le Nain Jaune ». S’il est bien

¹⁶⁵ « Morale » dans le *Trésor de la langue française* [en ligne], à <http://www.cnrtl.fr/definition/moral>

¹⁶⁶ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d’Aulnoy (1690-1698)*, *op. cit.*, p. 351.

évident que le fait de ridiculiser les hommes, de les faire disparaître ou de ne pas les représenter n'est en rien féministe, nous devons tout de même remarquer que les femmes sont mises à l'honneur, qu'elles sont les héroïnes de la plupart des récits et que les sociétés créées par Madame d'Aulnoy sont tout à fait matriarcales.

Par ailleurs, P. Péju note que :

Dans le récit comme dans la vie, le garçon dispose d'un chemin et de repères à partir desquels se déploie son activité. La petite fille a moins un chemin que des lieux où elle doit attendre et ne pas bouger [...] Et lorsqu'elle a sa trajectoire propre, c'est toujours une fuite, une malédiction ou une marginalisation¹⁶⁷.

Madame d'Aulnoy semble faire exception à cette règle, et à celle selon laquelle « lorsque les filles se mettent en chemin, c'est en général pour échapper et non pour conquérir¹⁶⁸ ». En effet, les héroïnes de la conteuse prennent parfois leur destin en main et choisissent de parcourir le monde, non d'« attendre et ne pas bouger » et non « pour échapper » à quelque chose ou à quelqu'un. Tel est le cas de la princesse Rosette, qui s'en va par la mer pour rejoindre son promis et ses frères, de Florine qui essaye de retrouver Charmant, de Belle Belle qui part à la guerre, ou encore de Belle Étoile qui quitte sa demeure, avec ses frères, pour trouver ses parents.

En outre, deux contes retiennent particulièrement notre attention en ce qu'ils paraissent justement tenir des propos « féministes », « La Belle » et « La Biche ». De ce fait, dans le premier conte, l'héroïne refuse le mariage, il est noté « qu'elle n'avait point envie de se marier » (« La Belle », p. 142) malgré le fait qu'il soit difficile d'imaginer au XVII^e siècle un destin de femme célibataire. Cette remarque est donc tout à fait surprenante. De plus, lorsque La Belle tombe amoureuse d'Avenant et qu'il est emprisonné, elle va le libérer et le couronne elle-même par les termes « je vous fais roi et vous prenez pour mon époux » en lui mettant « une couronne d'or sur la tête » (« La Belle », p. 156). C'est donc non seulement La Belle qui le libère, qui le choisit pour époux, mais aussi qui le couronne, se substituant alors à une figure d'autorité, figure masculine à cette époque. Dans « La Biche », lors du dénouement, il est dit que « la fée Tulipe, qui était encore plus libérale que ses sœurs, lui donna [à Désirée] quatre mines d'or dans les Indes, afin que son mari n'eût pas l'avantage de se dire plus riche qu'elle » (« La Biche », p. 156). Cette remarque est également très étonnante pour un lecteur du XVII^e siècle, la fée procure à Désirée une indépendance financière afin qu'elle ne soit pas désavantagée par rapport à son mari. Cet événement est tout à fait moderne et féministe quand on remarque que

¹⁶⁷ Pierre PÉJU, *La petite fille dans la forêt des contes*, op. cit., p. 128.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

l'indépendance financière des femmes ne date que de 1965. Comment imaginer alors que ces *Contes* ne subissent pas la censure ? Cela est peut-être dû au fait que, selon N. Jasmin :

si les héroïnes de Mme d'Aulnoy tentent donc de s'émanciper à divers degrés de la tutelle masculine que leur impose la pression de la société, force est de constater que leurs tentatives, souvent limitées du reste, demeurent fragiles et provisoires¹⁶⁹.

En effet, les héroïnes qui ne souhaitent pas se marier, mais rester indépendantes, comme La Belle aux Cheveux d'Or ou Toute Belle, revoient rapidement leur point de vue et finissent par épouser Avenant, pour l'une, et le roi des Mines d'Or, pour l'autre. Or, ces réflexions que l'on pourrait qualifier de féministes demeurent. Mme d'Aulnoy semble alors s'imposer comme la plus moderne des conteuses.

En outre, des remises en cause politiques surgissent au détour des *Contes*. C'est une véritable mutinerie qui est représentée dans « L'Oiseau Bleu ». Après le décès du roi, le peuple réclame la princesse Florine, malgré le fait que la reine « menaçait les mutins », le peuple « enfonce les portes de son appartement, on le pille et on l'assomme à coups de pierres » (« L'Oiseau Bleu », p. 184). Une fois encore, nous pouvons nous interroger sur la moralité de la conteuse et sur les valeurs qu'elle véhicule. Mme d'Aulnoy serait-elle en faveur des mutineries, révolutions, et remises en cause de l'ordre établi ? Pour M-A. Thirard, « il ne s'agit pas en l'occurrence d'une véritable révolution mais d'un retour à l'ordre initial, une sorte de restauration du pouvoir légitime¹⁷⁰ ». En effet, Florine est princesse de sang, elle est l'héritière directe du royaume de son père. Finalement, ce que le peuple réclame n'est rien d'autre que la légitime héritière du trône. Cependant, d'autres critiques du pouvoir apparaissent dans les récits. Le père de Finette Cendron s'exprime par exemple au discours direct en ces termes : « je n'ai su que le métier de roi qui est fort doux » (« Finette », p. 461). Comment ne pas voir ici une critique insidieuse de la part de la conteuse ? L'enchanteur de « L'Oiseau Bleu » formule aussi une attaque virulente de l'univers de la Cour :

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 [...] Ah ! faiblesse humaine, brillant extérieur ! (« L'Oiseau Bleu », p. 183)

Corsine condamne elle aussi la Cour dans ce discours :

¹⁶⁹ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 404.

¹⁷⁰ Marie-Agnès THIRARD, « De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage », art. cit.

nous irons où vous voudrez, pourvu que ce ne soit point à la Cour. Une longue expérience nous en a dégoûtés, et vous en dégoûterait peut-être si vous étiez informés des agitations continuelles, des soins, des déguisements, des feintes, de l'envie, des inégalités, des véritables maux, et des faux biens que l'on y trouve (« Belle Étoile », p. 376)

Puis, elle développe ce point de vue par une métaphore :

Ne laissez pourtant pas de considérer que vous êtes au port, et que vous allez sur une mer orageuse ; que les peines y surpassent presque toujours les plaisirs ; que le cours de la vie est limité ; qu'on la quitte souvent au milieu de sa carrière ; que les grandeurs du monde sont de faux brillants, dont on se laisse éblouir par une fatalité étrange (« Belle Étoile », p. 390)

Ces dernières phrases font d'ailleurs dire à ses enfants : « la morale que vous nous établissez est excellente » (« Belle Étoile », p. 390). D'après A. Defrance : « la critique des cours, de l'hypocrisie des flatteurs et de l'ambition des princes est le sujet favori de la satire sociale délivrée par les contes de fées¹⁷¹ ». Le conte semble alors être le lieu, pour Mme d'Aulnoy, de réflexions et de critiques incisives dirigées contre la Cour. Cependant, N. Jasmin nous invite par sa lecture à ne pas surinterpréter les textes de la conteuse :

si le biais du merveilleux lui permet ainsi de glisser, comme à couvert, réflexions ou convictions moralistes, pour autant, le conte de fées ne saurait passer pour le lieu d'un militantisme moral certes fort éloigné des préoccupations de la narratrice¹⁷².

D'après la critique, même si de nombreuses réflexions politiques sont présentes, elles seraient au service du divertissement, du sourire, de l'amusement, et les contes de fées de Madame d'Aulnoy n'auraient pas d'ambition politique ou moraliste. Les récits sont certes plaisants, mais il paraît difficile de les concevoir uniquement comme des amusements au vu des nombreuses transgressions morales de la conteuse et de ses réflexions. Il est d'ailleurs à noter que ces diverses critiques s'ancrent dans un contexte d'exil pour l'écrivaine. Cette dernière a fréquenté la Cour, puis elle s'est vue mariée jeune à un homme bien plus âgé qu'elle. Elle a cherché à lui porter atteinte, notamment à cause de son comportement libertin, et se trouve dès lors exilée. Nous pensons donc qu'il convient de ne pas minorer les réflexions « féministes » et politiques de Madame d'Aulnoy puisque celles-ci pourraient se faire miroir de sa pensée et de sa vie. A. Defrance, qui a écrit un article sur la politique présente dans les *Contes*, souligne d'ailleurs bien l'importance de ces remarques lorsqu'elle explique que :

¹⁷¹ Anne DEFRANCE, « La politique du conte aux XVIIe et XVIIIe siècles », *art. cit.*

¹⁷² Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, *op.cit.*, p. 288.

Parallèlement à l'attitude courtesane, à l'éloge du pouvoir royal et à un aristocratie affiché, ses contes et ses récits-cadres laissent place à une remise en cause de l'organisation de cette société de la fin du XVII^e siècle dans une perspective que l'on pourrait qualifier de réformiste [...] On trouve ainsi dans les contes de Mme d'Aulnoy une critique insidieuse du pouvoir absolu et de sa relative fragilité¹⁷³.

Par ailleurs, une question épineuse demeure, celle des amours gomorrhéennes et homosexuelles suggérées dans « Fortuné ». En effet, nous nous devons de remarquer que dans ce conte, la sexualité des personnages est assez ambiguë. Belle Belle est habillée en homme, elle devient Fortuné lors de la naissance de ces amours, l'effet de surprise et les réactions du lectorat par rapport à ces situations sont alors sûrement amoindris puisque les lecteurs ont connaissance du travestissement. Cependant, ces amours sont bien représentées. La reine elle-même tombe amoureuse d'une femme, d'une jeune fille déguisée en homme, mais il s'agit bien d'un personnage de sexe féminin. Ainsi, la reine se confie à Floride : « Que te semble de ce cavalier ? lui disait-elle assez bas, se peut-il un air plus noble et des traits plus réguliers ? Je t'avoue que je n'ai jamais rien vu de plus aimable » (« Fortuné », p. 263-264). Son intérêt pour la jeune femme ne cessera de croître et aboutira à une demande en mariage. De son côté, le roi éprouve aussi de l'intérêt pour Fortuné, qui est déguisé en homme, il ressent de la tendresse pour le chevalier, en témoignent les termes « un chevalier [...] qu'il aimait d'une inclination particulière » (« Fortuné », p. 295). De plus, Fortuné demande son portrait au roi, demande relatée au discours direct par la conteuse : « J'ose, continua-t-il, demander votre portrait » (« Fortuné », p. 273). Le pronom personnel sujet « il » souligne le fait que Fortuné est représenté en homme. Celui-ci formule alors une demande très équivoque. Dans les autres *Contes*, et selon les bonnes mœurs, ce sont les hommes qui demandent aux femmes qu'ils convoitent leur portrait. Ici, les situations sont renversées, nous pouvons tout à fait avoir l'impression, comme le suggère implicitement la conteuse, qu'un homme demande à un autre homme son portrait, son amour est alors sous-entendu. A. Defrance analyse la question de la sexualité sous-jacente de ce conte ainsi : « le texte esquive la véritable question du désir homosexuel. Pour le roi, il ne s'agissait que d'une fausse homosexualité ; la reine se trouve en revanche confrontée *in fine* à une homosexualité véritable¹⁷⁴ ». Madame d'Aulnoy semble donc, dans ce conte comme dans d'autres, faire un pied de nez à la morale et aux bonnes mœurs.

Enfin, que penser de la morale offerte par les *Contes* en lisant ces récits qui mettent en scène des meurtres ou des tentatives de meurtres ? P. Hourcade remarque que « comme on peut

¹⁷³ Anne DEFRANCE, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles », *art. cit.*

¹⁷⁴ Anne DEFRANCE, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, *op. cit.*, p. 320.

l'observer, la transgression morale, chrétienne même, s'invite parfois avec ces meurtres et ces suicides¹⁷⁵ ». En effet, la reine de « Fortuné » meurt empoisonnée par sa confidente, qui va elle-même se suicider par le poison. Juste avant sa mort, la reine apparaît comme sanguinaire, et presque sadique, puisqu'elle souhaite « être [...] assez proche de lui [Fortuné], voulant, s'il se pouvait, que son sang rejaillît sur elle » (« Fortuné », p. 296). Notons aussi que l'héroïne du « Nain Jaune » et son mari périssent lors du dénouement, tout comme Grognon, assassinée par une fée dans « Gracieuse ». La scène est d'une grande violence, l'opposante meurt par étranglement, comme l'explique la conteuse : « elle [la fée] chercha Grognon, et lui tordit le cou » (« Gracieuse », p. 139). Dans ces contes, aucun jugement ne punit les personnages meurtriers. La morale délivrée est alors ambiguë.

Par conséquent, même si notre conteuse récompense les « bons » et punit les « méchants » dans ses récits, conformément à la morale, nous avons pu remarquer que certaines réflexions semblent tout à fait immorales au XVII^e siècle. C'est le cas du « féminisme » de la conteuse, qui, à cette époque est de l'ordre de l'immoral en ce qu'il s'oppose aux mœurs, ou encore des remises en cause politiques, des amours homosexuelles ou des meurtres en série. N. Jasmin note, de ce fait, « la franche immoralité de certains récits¹⁷⁶ ». Même si les textes semblent exalter la vertu, peut-être davantage pour satisfaire les lecteurs que par conviction, ils sont également, d'une façon plus discrète, plus feutrée, assez immoraux. La notion de moralité nous pousse alors à nous interroger sur la question du destinataire. À qui s'adressent vraiment ces récits à la fois légers et subversifs ?

¹⁷⁵ Philippe HOURCADE, « En relisant Mme d'Aulnoy conteuse », *Féeries* [En ligne], 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 10 octobre 2018. URL : <http://feeries.revues.org/1043>

¹⁷⁶ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op.cit., p. 16.

CHAPITRE III : LE DESTINATAIRE DES CONTES

A. Des contes pour adultes

Afin de déterminer les différents destinataires des *Contes* de Mme d'Aulnoy, nous nous proposons tout d'abord d'étudier le contexte d'écriture et de réception des récits. Notons que Mme d'Aulnoy écrit au XVII^e siècle et lit ses œuvres dans des salons littéraires, à un public lettré. Les *Contes* semblent donc de prime abord s'adresser à un public adulte.

Selon N. Jasmin :

L'un des traits les plus marquants de la vogue originelle du conte de fées est sans doute son caractère salonnier restreint, qui fait d'une pratique littéraire le lieu privilégié d'un échange mondain, d'une sociabilité en actes, d'une convivialité *in situ*¹⁷⁷.

Le terme « restreint » évoque donc un destinataire très précis, non seulement adulte, mais aussi cultivé et fréquentant la Cour ainsi que le cercle fermé des salons.

De plus, ce destinataire doit être adulte pour percevoir les différents jeux intertextuels et références présents dans les textes de la conteuse. Ainsi, la mythologie est largement convoquée dans les *Contes* puisque « la mythologie imprègne, plus que jamais en cette fin de XVII^e siècle, l'univers culturel, artistique et idéologique des contemporains du Roi-Soleil¹⁷⁸ ». Nous trouvons en effet de nombreuses références aux dieux gréco-romains, notamment dans les descriptions des personnages. Par exemple, Gracieuse est comparée à « Vénus, mère des Amours » (« Gracieuse », p. 115) et Florine, héroïne de l'Oiseau Bleu « ressemblait à Diane qui se baigne au retour d'une chasse » (« L'Oiseau Bleu », p. 186). Notre conteuse convoque également des auteurs antiques, comme Apollonios lorsqu'elle compare le bateau des princes et de la princesse Belle Étoile à celui des Argonautes par les termes « celui que les Argonautes avaient construit pour la conquête de la Toison ne brillait pas tant » (« Belle Étoile », p. 394). Mme d'Aulnoy peut aussi faire référence à Apulée et à sa fable *Psyché et Cupidon*, notamment dans les contes « Serpentin Vert » ou « Le Prince Lutin » dans lesquels les personnages masculins rencontrent des princesses sous une forme monstrueuse, ou en étant invisibles, dans tous les cas, en ne voulant pas être découverts. Le conte « Gracieuse et Percinet » se rapproche aussi de cette fable en ce que Percinet, décrit comme l'Amour, invite Gracieuse au Palais de

¹⁷⁷ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 183.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

Féerie de sa mère. Gracieuse, tout comme Psyché subit différentes épreuves imposées tantôt par Grognon, tantôt par la mère de Percinet, dont certaines où elle devra combattre sa curiosité. De plus, les nombreuses métamorphoses et le souci de leurs descriptions dans les *Contes*, comme la transformation de l'Oiseau Bleu, ou celle de Toute Belle et du roi des Mines d'Or dans « Le Nain Jaune », peuvent être rapprochées des métamorphoses ovidiennes. Mais Madame d'Aulnoy se réfère également à un de ses contemporains, La Fontaine. Elle se place en effet sous l'égide du fabuliste en utilisant un style lafontainien, par exemple lorsqu'elle emploie les termes « attelage souriquois » (« L'Oiseau Bleu », p. 193), « monsieur du Corbeau » (« La Belle », p. 151) ou encore « la gent volatile » (« Lutin », p. 224). En outre, la conteuse ne contente pas de faire référence à des textes d'autres auteurs, comme Ovide ou La Fontaine, mais elle s'auto-cite également. Ce phénomène est d'ailleurs remarqué par A. Defrance dans les lignes suivantes :

Dans quelques contes, elle [Madame d'Aulnoy] mentionne le nom de personnages qu'elle a créés un peu plus tôt. Dans *Le Pigeon et la Colombe*, Constancio, devenu pigeon, fait une allusion à un conte paru dans le même recueil : « Encor, si je pouvois parler, comme parla autrefois l'Oiseau bleu (dont j'ai toute ma vie aimé le conte¹⁷⁹). » [...] De cette manière, Madame d'Aulnoy entre elle-même en littérature, un de ses contes se reflète, comme en abyme, à l'intérieur d'un autre. Ce jeu de miroirs est repris dans *La Chatte blanche*. Sur les murs d'un féérique palais est représentée sur l'histoire de toutes les fées¹⁸⁰ : « les fameuses aventures de Peau d'Ane, de Finette, de l'Oranger, de Gracieuse, de la Belle au bois dormant, de Serpentin-Vert, et de cent autres, n'y étoient pas oubliées¹⁸¹ »

Dans les dix contes étudiés, ces phénomènes d'auto-citation ne sont pas présents, mais pour étudier l'œuvre de Madame d'Aulnoy de la façon la plus objective possible, nous nous tournons également vers d'autres contes, comme ici « Le Pigeon et la Colombe » ou « La Chatte blanche ». Malgré le discours de l'Abbé de Villiers dans son débat entre Parisien et Provincial où les contes sont définis comme des « livres qui ne demandent aucune érudition¹⁸² », nous voyons bien ici que les *Contes* de Madame d'Aulnoy sont riches en intertextes, en références, autant antiques que modernes, et compréhensibles par des lecteurs adultes et lettrés.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que l'écrivaine s'adapte à son public. Les *Contes* sont donc ancrés dans des milieux galants, mondains, nobles, proches de ceux de la conteuse. N. Jasmin remarque que :

¹⁷⁹ *Cabinet des fées*, IV, Paris, Slatkine, 1978, p. 152.

¹⁸⁰ Anne DEFANCE, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, op. cit., p. 89.

¹⁸¹ *Cabinet des fées*, III, Paris, Slatkine, 1978, p. 458.

¹⁸² Abbé de Villiers, op. cit., p. 70.

Disparaissent ainsi, avec une régularité désarmante, la plupart des détails triviaux susceptibles d'ancrer le conte dans la quotidienneté misérable du monde paysan – ou de ce qui passe pour tel aux yeux des classes dominantes¹⁸³.

Ce souci d'adaptation à un public adulte et mondain nous oriente sur le choix de l'écrivaine pour un destinataire particulier. L'adaptation des contes de fées, qui, selon une autre conteuse contemporaine de Mme d'Aulnoy, Mlle Lhéritier, « se sont remplis d'impuretés en passant dans la bouche du petit peuple¹⁸⁴ », pourrait aussi expliquer le fait que ce genre littéraire soit tombé en désuétude au siècle suivant, puisque comme l'explique J. Barchilon :

La prédilection qu'on a eue pour le conte de fées littéraire jusqu'à la Révolution n'est pas passée au siècle suivant. La plupart des contes de cette période devaient alors paraître trop raffinés. Les contes merveilleux auraient dû exprimer davantage le génie des légendes populaires et « nationales ». On voulait sans doute que les contes et légendes ressemblent à de grosses paysannes joufflues coupant et beurrant des tartines pour les petits enfants ; et on a dû trouver que ces récits du siècle précédent, avec leurs princes précieux et leurs princesses sophistiquées rappelaient trop l'ancien Régime¹⁸⁵.

Si ces contes sont aussi « raffinés » et ces princesses « sophistiquées », c'est également parce que Madame d'Aulnoy écrit parfois dans un style précieux. Cette préciosité est décelable dans le comportement des personnages, mais aussi dans les intrigues galantes. Le mérite, la gloire et l'égalité des naissances sont fréquemment employés dans le lexique de Madame d'Aulnoy. Ainsi, la reine de « Fortuné » note que « l'inégalité de leur naissance était l'unique chose qui lui faisait de la peine » (« Fortuné », p. 265), de même que la mère de Toute Belle explique à sa fille qu'elle « [serait] fâchée si [elle aimait] quelque chose au-dessous [d'elle] » (« Le Nain Jaune », p. 592). Selon J. Barchilon : « à des degrés divers, presque tous les contes merveilleux écrits entre 1690 et 1790 reflètent l'influence de la préciosité¹⁸⁶ ». De ce fait, l'intertexte antique, moderne, et le style précieux, semblent difficilement se conjuguer avec un destinataire enfantin.

En outre, une autre difficulté paraît faire barrage à ce type de destinataire : la complexité des *Contes*. En effet, certains sont ancrés dans des nouvelles-cadres, « Le Nouveau Gentilhomme bourgeois », « Le Parc de Saint Cloud », ou « Don Fernand de Tolède », lui-même imbriqué dans « Le Parc de Saint Cloud ». Le conte « Belle Étoile » est l'exemple même

¹⁸³ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 89.

¹⁸⁴ L'Âge d'or du conte de fées : De la comédie à la critique (1690-1709), *La Fée Bienfaisante et autres comédies, éd. critique de N. Rizzoni, Entretiens sur les contes de fées et autres textes critiques*, op.cit., p. 376.

¹⁸⁵ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. XIV.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 63.

de cette complexité. Tout d'abord, il est le plus long des contes de Madame d'Aulnoy, mais il prend aussi place dans la nouvelle « Le Nouveau Gentilhomme bourgeois » qui encadre et entrecoupe « Belle Étoile ». De surcroît, l'intrigue même du conte est en soi assez difficile à comprendre puisqu'elle présente une première génération : une princesse veuve, qui a trois filles, celles-ci représentant la deuxième génération, et deux d'entre elles ont également des enfants. L'intrigue va progressivement se concentrer sur ces derniers personnages. Cette imbrication de contes, de générations, et d'intrigues, fait d'ailleurs dire à P. Hourcade : « l'on se perd un peu dans l'intrigue de *La Princesse Belle Étoile* contant trois sœurs aux destins et aux caractères différents, mêlées à ceux de trois frères [les fils de deux des sœurs] qu'attendent trois épreuves inouïes¹⁸⁷ ». Dans une moindre mesure, « Fortuné » est aussi un exemple de cette complexité typique de la conteuse en ce qu'il semble présenter deux débuts matérialisés par la locution phare du conte : « il était une fois » (« Fortuné », p. 247), puis par « il y avait » (« Fortuné », p. 248). La première locution présente la situation du roi, et la seconde, celle du père de Fortuné. Dans ce conte, les personnages sont très nombreux, Fortuné a un père, deux sœurs, rencontre une fée, s'entoure de sept compagnons, fréquente le roi et la reine, qui est elle-même aidée par sa suivante, et est envoyé à la Cour d'un empereur ennemi. Le conte est donc assez complexe à comprendre, d'autant plus que les épreuves que subit le héros se multiplient, d'abord données par la reine, puis par Matapa.

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que Madame d'Aulnoy opère dans ses *Contes* un savant mélange de merveilleux et de réalisme. Ce réalisme se retrouve par bribes, il constelle l'œuvre de la conteuse, des toponymes sont par exemple employés : une ville est ainsi décrite comme « plus grande que Paris, Constantinople et Rome ensemble » (« Fortuné », p. 283), « Paris » et « Montpellier » sont aussi convoqués dans « Finette ». De plus, des noms de personnes réelles sont mentionnés dans certains contes, comme Dautel, Brioché, Favier, ou encore Pécourt. Selon J. Barchilon : « le réalisme de notre conteuse, c'est aussi le reflet de sa petite société, ou celle qu'elle regrettait dans son exil monacal, et qu'elle se délectait à recréer en la magnifiant, comme si c'était un monde merveilleux¹⁸⁸ ». La « petite société » de Madame d'Aulnoy est celle de la cour, ainsi, les modes, vêtements et habitudes de ce cercle sont dépeints dans les *Contes*, comme dans « La Belle » où Avenant

¹⁸⁷ Philippe HOURCADE, « En relisant Mme d'Aulnoy conteuse », *art. cit.*

¹⁸⁸ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, *op. cit.*, p. 46.

prit un habit de brocard, des plumes incarnates et blanches ; il se peigna, se poudra, se lava le visage ; il mit une riche écharpe toute brodée à son cou, avec un petit panier, et dedans un beau petit chien qu'il avait acheté en passant à Boulogne (« La Belle », p. 146)

Notons également que notre conteuse fait l'éloge, à l'intérieur même de ses *Contes*, de personnalités, comme par exemple Louis XIV, ou Marie-Adélaïde de Savoie dans les vers suivants : « Elle avait les mêmes attraits / Que fit briller Adélaïde, / Quant l'Hymen lui servait de guide, / Elle vint dans ces lieux pour cimenter la paix » (« La Biche », p. 133). De ce fait, « chez elle, comme chez Perrault, merveilleux et réalité se côtoient dans un rêve étrange et familier¹⁸⁹ ». Ces mentions réalistes rompent en quelque sorte le merveilleux, le lecteur du XVII^e siècle quitte la fiction l'espace d'un instant pour se référer à sa réalité propre, à son époque, ce qui peut paraître peu plaisant à un jeune lecteur.

B. Une littérature de jeunesse ?

Malgré les différents éléments que nous avons pu relever et qui paraissent bien complexes pour un jeune destinataire, certains traits des *Contes* semblent au contraire se prêter à une lecture enfantine. Tout d'abord, notons que les récits de Madame d'Aulnoy présentent un manichéisme qui semble inhérent au genre littéraire du conte de fées. La psychologie des personnages se voit alors simplifiée, ceux-ci sont soit « bons », soit « méchants ». Même si certains personnages positifs sont pécheurs, ils demeurent, du reste, dans la catégorie des « bons ». De plus, les descriptions physiques des personnages sont représentatives de leur intériorité, comme au Moyen Âge, un personnel beau est aussi bon et s'il est laid, il est généralement méchant. Ainsi, nous pouvons relever des couples de protagonistes qui s'opposent diamétralement. Le personnage de Gracieuse par exemple contraste avec celui de Grognon malgré la proximité phonétique assez troublante de leurs noms. Grognon est donc « affreuse de tout point » (« Gracieuse », p. 112) et elle est nommée « méchante Grognon » (« Gracieuse », p. 137) alors que la « belle Gracieuse » (« Gracieuse », p. 117) est caractérisée par « sa beauté, sa douceur et son esprit, qui étaient incomparables » (« Gracieuse », p. 111). De même, s'opposent Truitonne et Florine, Léandre et Furibond, ainsi que Désirée et Longue Épine, comme le montrent les termes « elle était aussi laide que Désirée était belle » (« La Biche », p. 137). Cette binarité des contes est d'ailleurs suggérée par B. Bettelheim lorsqu'il explique que « le mal, dans les contes de fées, est aussi répandu que la vertu. Dans pratiquement tous les contes de fées, le bien et le

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

mal sont matérialisés par des personnages et par leurs actions, de même que le bien et le mal sont omniprésents dans la vie¹⁹⁰ ». Par conséquent, la complexité des *Contes* est aussi contrebalancée par une simplicité « naïve ».

L'onomastique se situe elle aussi du côté de cette simplicité, elle est claire et transparente, les personnages ont pour la plupart des noms propres formés à partir d'adjectifs ou de noms communs, s'ils ne reprennent pas textuellement et sans modification ces noms et adjectifs, comme Gracieuse, Feintise ou Gentille. Les attentes du lecteur ne sont pas déjouées et les noms propres véhiculent des informations conformes aux comportements des personnages. Même si ses « longueurs¹⁹¹ » étaient reprochées à la conteuse, celle-ci met également en œuvre une véritable esthétique de la brièveté, notamment dans l'onomastique, qui permet de caractériser un personnage uniquement par son nom propre. Notons d'ailleurs que la plupart des contes adoptent ce fonctionnement. De plus, même si ces noms sont, comme nous l'avons dit, transparents, ils sont parfois expliqués par la conteuse. Ainsi, Désirée porte ce prénom « car l'on doit avouer qu'il y a longtemps que vous [la reine] la désirez » (« La Biche », p. 115), Corsine car elle est « la femme du corsaire » (« Belle Étoile », p. 383), et les chiens de Blondine sont appelés « Chagrin, Mouron et Douleur à cause de tous les ennuis qu'ils lui avaient causés » (« Belle Étoile », p. 423). Des suffixes en « -et » et « -ette » sont aussi présents dans les noms des personnages, comme Finette, Percinet, ou Fanfarinet. Ces suffixes sont des diminutifs, ils peuvent avoir pour but de rendre les personnages plaisants et d'insister sur leur jeune âge. Même si les *Contes* sont destinés à des adultes, notons que l'onomastique peut être tout à fait attrayante pour de jeunes lecteurs, en ce qu'elle est justement simple, amusante, et qu'elle se fait miroir de la personnalité des protagonistes.

Par ailleurs, l'univers enfantin est largement convoqué dans les *Contes* par le vocabulaire et le style « pseudo-puéril¹⁹² » employés par Madame d'Aulnoy. Dans plusieurs textes, des sortes de comptines, chansons à destination des enfants, s'esquissent. C'est le cas dans « Fortuné » lorsque le héros veut appeler son coffre, il doit dire : « coffre de maroquin, viens à moi plein d'habits, coffre de maroquin, viens à moi plein de linge et de dentelles, coffre de maroquin, viens à moi plein de pierreries et d'argent » (« Fortuné », p. 253). Dans « L'Oiseau Bleu », Florine appelle ainsi son amant : « Oiseau Bleu couleur du temps, / Vole à moi promptement » (« L'Oiseau Bleu », p. 179) ; et dans « La Belle », le géant Galifron chante ces

¹⁹⁰ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 21.

¹⁹¹ Nadine JASMIN, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, op. cit., p. 15.

¹⁹² Anne DEFRANCE, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, op. cit., p. 16.

vers : « 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 » (« La Belle », p. 150). De surcroît, de nombreuses onomatopées sont présentes dans les *Contes* où nous pouvons trouver une kyrielle de « toc, toc » (« Finette », p. 465 ; « Gracieuse », p. 114), « din, din, din » (« Finette », p. 481), « croc » (« La Belle », p. 145), « chet, chet, hem, hem » (« Le Nain Jaune », p. 593) et autres « jap, jap, jap » (« Rosette », p. 278).

Notons aussi que le merveilleux des *Contes* repose sur une figure saillante : l'hyperbole. Cette figure exagère une situation ou une description et la rend d'autant plus impressionnante pour un jeune lecteur. Ainsi, Furibond demande à Léandre « cent mille mille millions de pistoles » (« Lutin », p. 237) et Becafigue mène « quatre-vingt carrosses, tout brillants d'or et de diamants [...] il y avait cinquante autres carrosses, vingt-quatre mille pages à cheval » (« La Biche », p. 124-125). D'autre part, Mme d'Aulnoy imite le parler enfantin, selon J. Barchilon : « elle sait se mettre à la portée de tous les goûts, tous les âges, en commençant par l'enfance, dont elle imite le parler simple avec une naïveté savante¹⁹³ ». Les exemples peuvent aisément être multipliés, mais retenons le « petit dada » (« Finette », p. 481), le roi qui « boudait » (« Rosette », p. 276) et la princesse qui eut peur « d'avoir fait pipi au dodo et d'être grondée » (« Rosette », p. 283).

Les *Contes* de Madame d'Aulnoy sont aussi des textes « gourmands » en ce que la nourriture, et plus particulièrement les confiseries et sucreries, est largement décrite, et parfois hyperbolisée. Le jardin du palais des fées dans « La Biche » est plein de gourmandises : « les abricots étaient plus gros que la tête, et l'on ne pouvait manger une cerise sans la couper en quatre [...] Il y avait un verger tout d'arbres confits » (« La Biche », p. 116). Dans « Le Nain Jaune », la reine et la princesse réalisent des gâteaux pour endormir les lions qui gardent le domaine de la fée du Désert, ces gâteaux sont faits « de farine de millet, avec du sucre candi et des œufs de crocodile » (« Le Nain Jaune », p. 593).

Ces éléments sont donc tout à fait plaisants pour un jeune public, tout comme les nombreux néologismes créés par Madame d'Aulnoy et qui peuvent amuser des enfants, tels « ratonienne » (« L'Oiseau Bleu », p. 193), « se débichonner » (« La Biche », p. 144), « délutinant » (« Lutin », p. 212), ou encore « bestiolineuses » (« Belle Étoile », p. 375). Or, malgré cet ancrage enfantin, les *Contes* sont avant tout écrits pour des adultes. A. Defrance explique ainsi l'ambiguïté du destinataire et propose une réponse quant aux interrogations possibles :

¹⁹³ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 47.

Chez Marie-Catherine d'Aulnoy, la présence d'un lexique infantile et la contamination stylistique sont pour le moins parodiques. Son traitement ironique du registre enfantin est loin de confirmer l'hypothèse d'une écriture destinée à des enfants et les « enfantillages » que pratique Marie-Catherine d'Aulnoy ne sont pas assez systématiques pour indiquer une « mise au niveau » de la conteuse qui s'adresserait à des enfants¹⁹⁴.

Comme nous l'avons précisé, les *Contes* de Mme d'Aulnoy s'adressent au XVII^e siècle à un destinataire adulte, lettré et mondain. Or, certains éléments peuvent se prêter à un jeune lectorat. Nous pouvons formuler l'hypothèse selon laquelle ces traits ont justement été perçus par les éditeurs comme pouvant faire l'objet d'une nouvelle lecture, enfantine cette fois. Ainsi, les *Contes* vont peu à peu se démocratiser et sortir du cadre restreint dans lesquels ils semblaient de prime abord circonscrits. Au XIX^e siècle, un nouveau lectorat apparaît : les enfants. Or, ceux-ci ne possèdent pas encore une littérature qui leur soit dédiée. De ce fait, les éditeurs publient alors des textes qui pouvaient être en premier lieu destinés à des adultes pour des enfants, comme les *Fables* de La Fontaine ou les *Contes* de Madame d'Aulnoy. Cette comparaison au fabuliste est d'ailleurs utilisée par M-A. Thirard qui explique le fait suivant :

Au même titre que pour l'œuvre d'un La Fontaine, on pourrait donc reconnaître à l'œuvre de Mme d'Aulnoy une sorte de rôle d'initiation progressive à la lecture adulte, à charge pour chacun d'en découvrir au fil des relectures successives au long d'une vie, toute la richesse et la complexité et de rendre ainsi aux contes leur véritable richesse¹⁹⁵.

Apparaissent alors de nombreuses éditions des textes de la conteuse pour un lectorat enfantin, comme l'édition de la « Bibliothèque bleue ». Aujourd'hui, ceux-ci sont aussi publiés, dans des versions parfois tronquées, comme le précise J. Barchilon : « même les deux “ grands », Perrault et Mme d'Aulnoy, sont relativement méconnus : ils ne circulent le plus souvent qu'à travers des éditions édulcorées pour un jeune public¹⁹⁶ ». À titre d'exemple, les moralités disparaissent de certaines éditions, comme de celle de Gründ¹⁹⁷. Mais, sans ces vers de conclusion, comment interpréter les récits de l'écrivaine ? Que devient la morale ? Le message de la conteuse est de plus en plus obscur puisque les moralités ont une fonction « parfois flatteuse [...], mais aussi parfois ironique, comme chez Perrault¹⁹⁸ ». Cette réduction des *Contes*, cette « troncation »,

¹⁹⁴ Anne DEFRANCE, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, op. cit., p. 222.

¹⁹⁵ Marie-Agnès THIRARD, « Le conte, littérature enfantine ? L'histoire d'un malentendu », *Recherches*, 2000, consulté le 21 janvier 2019. URL : http://www.revue-recherches.fr/wp-content/uploads/2016/01/R32_51-78_Thirard.pdf

¹⁹⁶ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. XVII.

¹⁹⁷ Madame d'Aulnoy, *Contes de Madame d'Aulnoy*, Paris, Gründ, 1981.

¹⁹⁸ Jean MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féérique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, op. cit., p. 23.

pourrait alors poser problème pour bien comprendre le récit. De surcroît, dans une perspective psychanalytique et symbolique, les moralités, ou la violence qui peut être supprimée ou adoucie, jouent également un rôle. Selon B. Bettelheim, ce type d'adaptation au public fait perdre de leur force aux textes, il parle, à propos de ce remaniement des contes, d'« une forme embellie et simplifiée qui affaiblit leur signification et les prive de leur portée profonde¹⁹⁹ ».

De plus, les *Contes* sont enrichis d'illustrations et ce sont aussi ces images qui orientent le destinataire. Comme le note M-A. Thirard, « ces récits illustrés vont entraîner l'émergence au XIXème siècle d'un public que n'avait pas prévu Mme d'Aulnoy : celui des enfants ». Les textes de l'écrivaine du Grand Siècle subissent alors un véritable bouleversement, souvent privés de leurs récits-cadres, ils sont aussi illustrés, tronqués, et réorientés *a posteriori* pour les enfants. Aujourd'hui, ceux-ci sont régulièrement publiés chez des éditeurs pour la jeunesse, comme l'École Des Loisirs²⁰⁰, Grasset Jeunesse²⁰¹, Seuil Jeunesse²⁰², ou encore Belin dans la collection « Classico College²⁰³ ».

Lors de cette étude, nous avons pu constater que des attitudes vertueuses étaient bien souvent défendues, et largement récompensées dans les *Contes*. Les héros et héroïnes sont bons, généreux, modestes, empathiques... Ils finissent presque toujours par triompher de leurs opposants et accéder au trône. Les vices, quant à eux, sont généralement punis, parfois pardonnés. Le pardon servant peut-être à souligner les valeurs chrétiennes et la vertu des protagonistes. Or, en dépit de cette simplicité apparente, Madame d'Aulnoy se livre dans ses récits à des réflexions complexes et subversives, presque polémiques, en transgressant les mœurs. La question du moral et de l'immoral qui est au cœur des textes devient alors nébuleuse. Des notes de « féminisme » s'esquissent, la politique est remise en cause, la sexualité est abordée et une violence extraordinaire apparaît. Ces éléments indiquent assez le destinataire des *Contes* : un adulte. Cependant, toutes ces transgressions et réflexions sont filtrées par le voile du merveilleux. Elles sont tamisées par une certaine ingénuité enfantine qui transparait dans le manichéisme des récits, dans l'onomastique ou dans le style de la conteuse. Ces différents éléments expliquent la réorientation des *Contes* en direction de la jeunesse. Quoi de plus astucieux, finalement, pour interroger et critiquer la société, qu'offrir aux lecteurs légèreté, divertissement et évasion par la féerie ?

¹⁹⁹ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 40.

²⁰⁰ Marie-Catherine D'AULNOY, *Contes*, Paris, École des Loisirs, « Classiques abrégés », 2015.

²⁰¹ Marie-Catherine LE JUMEL DE BARNEVILLE, *L'Oiseau bleu et autres contes*, Grasset Jeunesse, « Grands Lecteurs », 1991.

²⁰² Marie-Catherine LE JUMEL DE BARNEVILLE AULNOY, *L'Oiseau bleu et autres contes*, Paris, Seuil Jeunesse, « Fiction », 2009.

²⁰³ Jean-Gérard DUTOIT, *Contes : Perrault, Aulnoy, Grimm, Andersen*, Paris, Belin, « Classico College », 2013.

CONCLUSION

Orgueil, envie, colère, tels sont les péchés capitaux imprégnant les *Contes* de Madame d'Aulnoy. Parfois mentionnés explicitement par l'écrivaine, parfois sujets principaux de certains récits (l'envie est par exemple un thème primordial dans « Gracieuse »), ils sont présents dans chaque texte étudié.

Le personnel de la conteuse est merveilleux, les rois, princesses, fées et animaux magiques ne se comptent plus. Mais, en parallèle de ce formidable éventail de féerie, apparaît le thème mythique et religieux des péchés capitaux. Le personnel des contes est touché par le vice, tant mentalement que physiquement. Les situations des contes mettent aussi en scène les trois péchés étudiés, dont la présence se lit d'ailleurs dans la structure des récits : ils peuvent être sources de la situation initiale, des péripéties et/ou du dénouement. Les péchés, ainsi que les notions de vice et de vertu qui leurs sont rattachées, infusent véritablement les *Contes* sur le plan lexical, textuel, structurel, mais également sur le plan symbolique.

Des animaux et des couleurs sont symboles de vices et apparaissent avec une régularité désarmante chez Madame d'Aulnoy. Les illustrations nous ont aussi aidé à appréhender et à analyser les péchés, en marge des écrits de l'écrivaine. Nous avons pu constater une véritable pérennité de la symbolique des vices grâce à une analyse comparée de l'iconographie des péchés et des illustrations des *Contes*.

Mais, si nous avons pu affirmer et étudier la présence des vices, une question demeurerait, celle de leur rôle au sein de ce genre littéraire. Nous avons alors élargi notre perspective pour nous intéresser aux notions de vice et de vertu, de moral et d'immoral, davantage qu'aux seuls péchés d'orgueil, d'envie et de colère, pour mieux cerner les enjeux des *Contes*. Qu'en conclure ? Les vertus, notamment chrétiennes, sont bien souvent exaltées et presque systématiquement récompensées dans la diégèse par des personnages détenteurs d'autorité. Le vice, quant à lui, est généralement puni et les opposants, dominés par celui-ci, sont alors lésés, emprisonnés, tués ou abandonnés à une souffrance due au pardon de leurs ennemis. Jusqu'ici, rien d'étonnant, Madame d'Aulnoy « après avoir puni le vice²⁰⁴ », « sait couronner la vertu²⁰⁵ », pour reprendre les termes de la morale de « Fortuné ». Or, la conteuse ouvre une brèche, parfois discrète, certes, mais bien présente, aux transgressions morales. Celle-ci remet en cause la politique, fait place à une violence inouïe, parle de sexualité (même homosexuelle) et tient des

²⁰⁴ « Fortuné », p. 299.

²⁰⁵ *Idem*.

propos « féministes ». À qui s'adressent alors les *Contes* ? Aux adultes, bien sûr, et peut-être surtout aux femmes. Dans les deux derniers siècles, ces récits ont été réorientés vers la jeunesse en raison de certains traits qui pouvaient se prêter à une lecture enfantine, d'autant plus que les textes sont parfois abrégés ou modifiés pour correspondre à ce nouveau destinataire.

Au terme de cette étude, nous pouvons formuler différentes hypothèses pour répondre à l'interrogation principale qui a servi de socle à notre réflexion : pourquoi les péchés sont-ils omniprésents dans les *Contes* ? En effet, Madame d'Aulnoy « ne prêche pas²⁰⁶ », elle ne se fait pas prédicatrice, et leur fonction n'est pas d'encourager les lecteurs à une sainte pratique de la vertu. Nous pouvons remarquer que la littérature, et donc le conte, se construit par rapport aux mythes et à une culture commune. La réponse la plus évidente serait de dire que les péchés apparaissent, au même titre que la mythologie par exemple, parce qu'ils sont connus et intériorisés par la conteuse. Ils font partie de sa culture (d'autant plus que la religion marque le XVII^e siècle) et peuvent être des sources d'inspiration. D'autre part, malgré le merveilleux, l'écrivaine représente l'humanité et sa société dans les *Contes*, en témoignent les nombreuses notes réalistes de ses récits. De ce fait, l'orgueil, l'envie et la colère contribuent à ce réalisme et à la représentation d'une humanité complexe oscillant entre vice et vertu. Enfin, Madame d'Aulnoy punit généralement les pécheurs, elle se conforme ainsi, dans cette optique, aux bonnes mœurs. Cette punition rituelle pourrait alors servir de prétexte pour atténuer ses remarques subversives. Derrière une apparente conformité à la morale et au discours chrétien, la conteuse pourrait alors glisser d'une façon stratégique des réflexions politiques et « féministes ». Quoiqu'il en soit, en dépit du sérieux auquel se rattachent ses remarques et la notion de péchés capitaux, les *Contes* n'en demeurent pas moins plaisants et légers. Le sourire prime sur l'air grave, tout comme la féerie prime sur les réflexions engagées.

En outre, nous pouvons remarquer que la modernité dont fait preuve Madame d'Aulnoy a pu inspirer d'autres conteuses, comme Angela Carter notamment. Le « féminisme » sous-jacent dans les écrits de l'écrivaine du Grand Siècle reste discret et voilé. Or, trois siècles plus tard, les mœurs ont évolué, mais la question de l'émancipation des femmes et de leur condition est toujours d'actualité. Ainsi, dans *The Bloody Chamber and Other Stories*²⁰⁷, A. Carter se sert du conte, notamment des *Contes* de Perrault, les réécrit en proposant une lecture féministe et tout à fait moderne des contes. Dans la morale de « Lutin », la conteuse s'interroge et nous interroge en ces termes :

²⁰⁶ Jacques BARCHILON, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, op. cit., p. 39.

²⁰⁷ Angela CARTER, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londres, Gollancz, 1979.

Qu'est devenu cet heureux temps,
Où par le pouvoir d'une fée
L'innocence était délivrée
Des périls les plus évidents²⁰⁸ ?

« Cet heureux temps » a survécu, le conte continue d'inspirer les auteurs. Certaines écrivaines, comme A. Carter, fées modernes, se servent de ce genre littéraire pour interroger la société, comme l'a fait Madame d'Aulnoy au XVII^e siècle.

Par ailleurs, il nous importait dans cette étude de montrer, une fois de plus²⁰⁹, toute la complexité des *Contes* et du conte, longtemps relégués à une place secondaire, considérés comme un simple outil éducatif²¹⁰, jugés aptes à ne satisfaire que les enfants. Nous souhaitons donc participer, à une petite échelle, à la réhabilitation de ce genre et de l'écrivaine du XVII^e siècle, longtemps délaissés ou dévolus à un jeune public. Notons tout de même que certains auteurs s'opposent, depuis le milieu du XX^e siècle parfois, aux mauvaises adaptations d'œuvres littéraires en direction des enfants, tout en défendant une littérature de jeunesse à part entière, fine, savante, qui pousse les jeunes gens à grandir sans nécessairement adapter les intrigues, personnages et discours à ce public. Tel est le cas de J. R. R. Tolkien ayant écrit un essai sur les contes de fées, à qui nous laisserons le dernier mot :

Il est vrai que l'époque du sentiment de l'enfance a produit des livres délicieux [...] mais il a aussi produit d'horribles broussailles d'histoires écrites ou adaptées à ce que l'on jugeait ou juge être la mesure de l'esprit et des besoins des enfants. On émousse ou on expurge les vieilles histoires au lieu de les réserver ; les imitations sont souvent tout simplement niaises, c'est de la « Pigwigenrie²¹¹ » sans même d'intrigue, condescendantes, ou (ce qui est le plus mortel de tout) accompagnées d'un ricanement secret du conteur qui garde un œil fixé sur les autres adultes présents [...] Les enfants sont faits pour grandir et non pour devenir des Peter Pan²¹².

²⁰⁸ « Lutin », p. 243.

²⁰⁹ Depuis les années 1970, la critique universitaire s'est intéressée aux œuvres de Madame d'Aulnoy. La complexité des *Contes* a donc bien été démontrée et analysée par différents auteurs, comme Anne Defrance, Nadine Jasmin, Jean Mainil ou encore Marie-Agnès Thirard.

²¹⁰ Cette conception est par exemple celle de l'Abbé de Villiers.

²¹¹ Traduction par Vincent Ferré : Des histoires de petits cochons.

²¹² John Ronald Reuel TOLKIEN, *Faërie [On Fairy-Stories]*, dans *Tree and Leaf*, London, George Allen and Unwin, 1964] dans J. R. R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 102-105.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

III. 1. Jules Désandré, <i>Contes des fées</i> , illustration de « Le Prince Lutin », 1868.....	50
III. 2. Illustrateur inconnu, <i>Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...</i> , Paris, Garnier frères, illustration de « L'Oiseau Bleu », entre 1850 et 1880 (date conjecturale).....	58
III. 3. L'Envie et Belzébuth, <i>Livre d'heures</i> , Poitiers, 1475.....	69
III. 4. Jacques Callot, <i>Les péchés capitaux</i> , Florence, 1617-1621	71
III. 5. Jean Lamsvelt, <i>Le Cabinet des fées</i> , Amsterdam, Marc Michel Rey, entre 1708 et 1754.....	73
III. 6. La Colère et Léviathan, <i>Livre d'heures</i> , Poitiers, 1475	74
III. 7. La Colère et Léviathan (détail), <i>Livre d'heures</i> , Poitiers, 1475.....	76
III. 8. Jacques Callot, <i>Les péchés capitaux</i> , Florence, 1617-1621.....	77
III. 9. Illustrateur anonyme, <i>Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...</i> , Paris, Garnier frères, entre 1850 et 1880 (date conjecturale).	78
III. 10. L'Orgueil et Lucifer, <i>Livre d'heures</i> , Poitiers, 1475	80
III. 11. Jacques Callot, <i>Les péchés capitaux</i> , Florence, 1617-1621.....	82
III. 12. Illustrateur anonyme, <i>Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...</i> , Paris, Garnier frères, entre 1850 et 1880 (date conjecturale).	83
III. 13. Illustrateur anonyme, <i>Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton...</i> , Paris, Garnier frères, entre 1850 et 1880 (date conjecturale).	83

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres du corpus :

MADAME D'AULNOY, *Contes des Fées*, éd. critique par N. Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2008.

MADAME D'AULNOY, *Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode*, éd. critique par N. Jasmin, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2008.

II. Œuvres citées à titre de comparaison :

ANTONIN DE FLORENCE, *Summa theologica*, XII^e siècle.

APULÉE, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1975.

BERNARD LE CLUNISIEN, *Les Huit péchés capitaux, De octo vitiis*, trad. par A. Cresson, préface par P. Bourgain, texte latin établi par K. Halvarson, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

CARTER, Angela, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Londres, Gollancz, 1979.

Cabinet des fées, Paris, Slatkine, 1978.

Contes des fées par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton..., Paris, Garnier frères, 1850-1880 (date conjecturale).

D'AULNOY, Marie-Catherine, *Contes*, Paris, École des Loisirs, « Classiques abrégés », 2015.

DANTE, *Purgatorio*, trad. introduction et notes par J. Risset, Paris, Flammarion, 1988.

DUTOIT, Jean-Gérard, *Contes : Perrault, Aulnoy, Grimm, Andersen*, Paris, Belin, « Classico College », 2013.

GRIMM, Jacob, GRIMM Wilhelm, *Contes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1976.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, vers 630.

JEAN DE SALISBURY, *Policraticus*, vers 1159.

La Bible, Lausanne, La Maison de la Bible, 2014.

La Somme Théologique de Saint Thomas latin-français en regard avec des notes théologiques, historiques et philologiques, par l'abbé Drioux, Paris, Librairie Ecclésiastique et Classique d'Eugène Belin, 1853-1856, 15 vol.

Le Cabinet des fées, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1754.

LE JUMEL DE BARNEVILLE, Marie-Catherine, *L'Oiseau bleu et autres contes*, Paris, Grasset Jeunesse, « Grands Lecteurs », 1991.

LE JUMEL DE BARNEVILLE AULNOY, Marie-Catherine, *L'Oiseau bleu et autres contes*, Paris, Seuil Jeunesse, « Fiction », 2009.

LOTARIO DE'SEGNI, *De misera humanae conditionis*, 1190-1200 (date conjecturale).

MARTIN DE BRAGA, *De ira*, 572.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

SAND, George, *Contes d'une grand-mère*, Paris, Flammarion, 2004.

THOMAS D'AQUIN, *De Malo*, 1269.

III. Ouvrages critiques :

1. Ouvrages critiques sur Madame d'Aulnoy :

DEFRANCE, Anne, *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998.

DEFRANCE, Anne, *Écriture et fantasmes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Thèse pour le doctorat, Université de Paris III, 1987.

JASMIN, Nadine, *Naissance du conte féminin : mots et merveilles, les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

JYL, Laurence, *Madame d'Aulnoy ou la fée des contes*, Paris, Robert Laffont, « Elle était une fois », 1989.

MAINIL, Jean, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : essai sur la subversion féérique et le merveilleux comique sous l'Ancien régime*, Paris, Éd. Kimé, 2001.

PILON, Edmond, *Madame d'Aulnoy, Madame de Murat, Mlle de la Force, Mlle L'Héritier de Villandon, Madame Pauline de Beaumont : bonnes fées d'antan*, Paris, E. Santot et Cie, 1909.

THIRARD, Marie-Agnès, *Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy : une écriture de la subversion*, Thèse pour le doctorat, Lille III, 1994.

2. Ouvrages critiques sur le conte :

ABBÉ DE VILLIERS, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût*, Paris, J. Collombat, 1699.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Masson et Armand Colin Éditeurs, 1997.

BARCHILON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 2014.

BESSON, Anne, FOUCAULT, Jean, JACQUELIN, Evelyne, ALAOUI, Abdallah Mdarhri, *Le merveilleux et son bestiaire*, Paris, Éditions L'Harmattan, « Références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse », 2008.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. par T. Carlier, Paris, Pocket, 1999.

FIÈVRE, François, *Le Conte et l'image, L'Illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIX^e siècle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013.

HEIDMANN, Ute, ADAM, Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Édition Classiques Garnier, 2010.

HÉTIER, Renaud, *Contes et violence, Enfants et adultes face aux valeurs sous-jacentes du conte*, Paris, PUF, 1999.

HOOGENBOEZEM, Daphne M., *Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800)*, Rodopi, Amsterdam / New-York, 2014 (à paraître).

JOLLES, André, *Formes simples*, trad. par A.M. Buguet, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

L'Âge d'or du conte de fées : De la comédie à la critique (1690-1709), La Fée Bienfaisante et autres comédies, éd. critique de N. Rizzoni, *Entretiens sur les contes de fées et autres textes critiques*, éd. critique de J. Boch, avec un conte anonyme édité par N. Jasmin, « Bibliothèque des Génies et des Fées, vol. 5 », Paris, Champion, 2007.

PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 2006.

PROPP, Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, trad. par L. Gruel-Apert, préface par D. Fabre et J-C.Schmitt, Paris, Gallimard, 1983.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* trad. par M. Derrida, T. Todorov, Paris, Seuil, 1965 et 1970.

ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Faërie* [*On Fairy-Stories*, dans *Tree and Leaf*, London, George Allen and Unwin, 1964] dans J. R. R. Tolkien, *Faërie et autres textes*, traduit de l'anglais par Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois, 2003.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, suivi de *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, trad. par F. Saint René Taillandier, Paris, Albin Michel, 1995.

3. Ouvrages critiques sur les péchés capitaux :

CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Les péchés de la langue, Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. par P. Baillet, préface par J. Le Goff, Paris, Cerf, 1991.

CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. par P-E. Dauzat, Paris, Aubier, 2003.

KLEINBERG, Aviad, *Péchés capitaux*, trad. par C. Salem, Paris, Seuil, 2008.

4. Autres ouvrages critiques :

BOULAIRE, Cécile, *Le Moyen Âge dans la littérature pour enfants*, Rennes, Presses universitaires, 2016.

DUCHET SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU, Michel, *Le bestiaire médiéval, Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'Or, 2002.

ÉLIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.

FREUD, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Vienne, Franz Deuticke, 1900.

MARCOIN Francis, CHELEBOURG Christian, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007.

PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, « Points », 2005.

PASTOUREAU, Michel, *Symboles du Moyen Âge, Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Paris, Le Léopard d'Or, 2012.

PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2015.

VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

IV. Articles :

DEFRANCE, Anne, « De la caverne matricielle au tombeau : *L'Île de la Félicité* de Madame d'Aulnoy ou la naissance d'un genre, le conte de fées littéraire », *Cahiers du C.R.L.H* n° 11 : « *L'imaginaire du souterrain* », La Réunion, 1998.

DEFRANCE, Anne, « Écriture féminine et dénégation de l'autorité : les contes de fées de Madame d'Aulnoy et leurs récits-cadres », *Revue des Sciences Humaines* n° 238 : « *Auteur, autorité sous l'ancien régime* », avril-juin 1995, p. 111-126.

DEFRANCE, Anne, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Féeries* [En ligne], 2006, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/137>

FRANÇOIS, Cyrille, « Fées et wise Frauen. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Études de lettres* [En ligne], 2011, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 1er février 2019. URL : <http://edl.revues.org/208>

HANNON, Patricia, « Feminine voice and the motivated text : Madame d'Aulnoy and the Chevalier de Mailly », *Merveilles et contes*, vol. II, n° 1, 1988, p. 13-24.

HOURCADE, Philippe, « En relisant Mme d'Aulnoy conteuse », *Féeries* [En ligne], 2017, mis en ligne le 31 juillet 2017, consulté le 10 octobre 2018. URL : <http://feeries.revues.org/1043>

LÉGERET, Joëlle, « Contes pour enfants ou livre d'éducation ? », *Féeries* [En ligne], 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 10 octobre 2018. URL : <http://feeries.revues.org/1014>

MECHOULAN, Eric, « Le pouvoir féérique », *Féeries* [En ligne], 2006, mis en ligne le 05 février 2007, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/138>

MAINIL, Jean, « Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité », *Féeries* [En ligne], 2016, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/993>

MAINIL, Jean, « Le sourire des fées », *Féeries* [En ligne], 2008, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/583>

SAROGLOU, Vassilis, « Orgueil, humilité et leurs vicissitudes. Une approche psychologique », *Revue théologique de Louvain*, 2010, p. 539-562, consulté le 10 octobre 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2010_num_41_4_3857

SEIFERT, Lewis-C, « Marie-Catherine le Jumel de Barneville, Comtesse d'Aulnoy », *French women writers : a bibliographical source book*, New-York, Greenwood, 1991.

THIRARD, Marie-Agnès, « De l'allée du Roi aux sentiers du bon sauvage », *Féeries* [En ligne], 2006, mis en ligne le 05 février 2007, consulté le 21 janvier 2019. URL : <http://feeries.revues.org/142>

THIRARD, Marie-Agnès, « Le conte, littérature enfantine ? L’histoire d’un malentendu », *Recherches*, 2000, consulté le 21 janvier 2019. URL : http://www.revue-recherches.fr/wp-content/uploads/2016/01/R32_51-78_Thirard.pdf

THIRARD, Marie-Agnès, « Le Féminisme dans les contes de M^{me} d’Aulnoy », *XVII^e siècle* n° 208, juillet-septembre 2000, p. 501-514.

TROST, Caroline, « *Belle Belle ou le chevalier Fortuné* : a liberated woman in a tale by Madame d’Aulnoy », *Merveilles et Contes*, vol. V, n° 1, 1991, p. 57-66.

VINCENT-CASSY, Mireille, « L’envie au Moyen Âge », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1980, p. 253-271, consulté le 10 octobre 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1980_num_35_2_

VINCENT-CASSY, Mireille, « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l’emblématique », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*, 1984, consulté le 10 octobre 2018 ; URL : https://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1985_act_15_1_1441

V. Instruments de travail :

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, éd. Robert Laffont et éd. Jupiter, 1982.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690.

JULLIEN, Claudia, *Dictionnaire de la Bible dans la littérature française : figures, thèmes, symboles, auteurs*, Paris, Vuibert, 2003.

Le Trésor de la Langue Française informatisé, à : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

LEGRAIN, Michel, *Dictionnaire de la Bible et du christianisme*, Paris, Larousse, 2008.