Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France ; Italie ; Grande-Bretagne ; Allemagne)1752-1935

Valentina Alzati

▶ **To cite this version:**

Valentina Alzati. Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France ; Italie ; Grande-Bretagne ; Allemagne)1752-1935. Littératures. Université Paris Saclay (COmUE), 2018. Français. NNT : 2018SACLV050 . tel-02045995

HAL Id: tel-02045995

https://theses.hal.science/tel-02045995

Submitted on 22 Feb 2019

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 PARIS-SACLAY

NNT : 2018SACLV050

Thèse de doctorat

UNIVERSITÉ DE VERSAILLES ST-QUENTIN-EN-YVELINES

université PARIS-SACLAY

Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France ; Italie ; Grande-Bretagne ; Allemagne)1752-1935

Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay,
préparée à l'Université de Saint-Quentin en Yvelines

École doctorale n°578 : Sciences de l'homme et de la société (SHS)

Spécialité de doctorat : littérature générale et comparée

Thèse présentée et soutenue à Saint-Quentin en Yvelines, le 15 novembre 2018, par

Valentina Alzati

Composition du Jury :

PR d'Histoire contemporaine, UVSQ (CHCSC - directeur) Jean-Claude Yon	Président
PR de Littérature comparée, Université du Maine Nathalie Prince	Rapporteur
PR émérite, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle Jean-Paul Sermain	Rapporteur
MCF, spécialiste de Mme d'Aulnoy, Université de Bordeaux Anne Defrance	Examinateur
PR de Littérature comparée, membre de l'IUF, UVSQ Evanghélia Stead	Directeur de thèse

Titre : *Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France ; Italie ; Grande-Bretagne ; Allemagne) 1752-1935*

Mots clés : contes de fées ; littérature fin-de-siècle ; Romantisme ; Mme d'Aulnoy ; histoire du livre ; illustrations.

Résumé : Les contes merveilleux naissent à la fin du XVII[e] siècle et renaissent, sous des formes profondément renouvelées entre le XVIII[e] et le XX[e] siècle. L'œuvre de Marie Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy, publiée en deux volumes – *Les Contes des Fées* (1697) ; *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (1698) – favorise la définition du genre, lors de sa naissance. En outre, les contes les plus connus de l'auteure, « l'Oiseau bleu », « le Nain Jaune », « la Belle aux Cheveux d'Or », « Serpentin Vert » et « la Princesse Printanière », participent à la renaissance du genre pendant le Long XIX[e] siècle. Pendant cette époque, Mme d'Aulnoy fascine les historiens pour sa vie déréglée, est comparée à Charles Perrault et transformée en *Mother Bunch* par les intellectuels romantiques tandis que ses contes merveilleux continuent à être lus et publiés, mais sous des formes très différentes par rapport aux premières éditions. Dans la première partie du XIX[e] siècle, les textes des contes sont lourdement modifiés afin de les adapter à un public plus large. Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, les contes sont réévalués dans la tradition lettrée. Certains éditeurs français récupèrent les récits originaux de Mme d'Aulnoy et les proposent aux lecteurs à l'intérieur d'éditions souvent illustrées. Des éditeurs et des intellectuels étrangers proposent des traductions souvent fidèles des contes. Les textes adaptés sont encore très diffusés car l'adaptation permet de rapprocher les contes à une nouvelle conception du genre construite à partir des récits de Charles Perrault. Dans cette même période, les récits de Mme d'Aulnoy permettent aussi de définir les caractéristiques de la littérature d'enfance et de jeunesse. L'illustration, présente dans de nombreuses éditions de l'époque, permet la participation des nouveaux volumes à la naissance du livre comme objet culturel. Les nombreuses rééditions des contes merveilleux les plus connus de Mme d'Aulnoy favorisent la création de réécritures et de transpositions pour le théâtre, présentes dans la culture anglaise. Les réécritures complètes – tout comme les transpositions – présentent des traits stylistiques qui relèvent du merveilleux perverti comme un renversement des conclusions, le mélange de plusieurs trames, la multiplication d'objets symboliques et une profonde transformation des personnages qui reflètent, désormais, la culture fin-de-siècle. La reprise de certains thèmes, motifs et personnages permet de mieux comprendre l'importance du souvenir littéraire dans le renouvellement du genre merveilleux. Les transpositions pour le théâtre permettent de souligner le lien qui existe entre le théâtre et les nouveaux moyens de reproduction graphique des images et l'évolution du spectaculaire. La presse illustrée tout comme les affiches des spectacles permettent d'attirer les spectateurs. Ce travail permet de souligner l'importance de la production de Mme d'Aulnoy et de mettre en relief en quel sens ses contes merveilleux ont contribué à enrichir plusieurs genres et plusieurs modèles relevant de la culture fin-de-siècle.

Title : *The Fairy tales of Mme d'Aulnoy and their success in Europe (France ; Italy ; Great-Britain ; Germany) 1752-1935*

Keywords : fairy tales ; fin-de-siècle literature ; Romanticism ; Madame d'Aulnoy ; book history ; illustration.

Abstract The marvelous is a genre born in the late seventeenth century and reborn, in deeply renewed forms, between the nineteenth and twentieth centuries. The literary production of Marie Catherine Le Jumel de Barneville, Baroness d'Aulnoy, published in two volumes – *Les Contes des Fées* (1697) and *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (1698) – helps to define the genre at its birth. The best-known tales of the author, such as "the Blue Bird", "the Yellow Dwarf", "the Fair Maid with Golden Hair", "Green Serpent" and "the Princess Springtime", take also part in the renaissance of the genre during the Long Nineteenth Century. During that time, Madame d'Aulnoy fascinated the historians for her unsettled life; she was compared with Charles Perrault and transformed into *Mother Bunch* by romantic intellectuals, while her tales continued to be read and published, in new forms. In the first half of the nineteenth century, they are part of anonymous editions, where the texts are heavily modified to be adapted to a wider audience and to an artistic conception of the marvelous. During the second half of the nineteenth century, fairy tales are revalued as texts of the written tradition with consequences on their fortune. Some French publishers retrieved original stories and offered them to readers within illustrated editions. Foreign publishers and intellectuals offered precise translations of the tales. Adapted texts are still widely known, because adaptation brings the tales closer to a new conception of the genre built from the short tales of Charles Perrault. In this same period, Mme d'Aulnoy's tales promoted some reflections about the characteristics of children and youth's literature in long prefaces dedicated to adult readers. The illustration, being in many volumes of the time, allowed the participation of the new editions at the birth of the book as a cultural object. The new editions of the tales promoted the creation of prose and verse rewritings and of transpositions for theater in England. Complete rewritings and transpositions presented stylistic features that fall under the concept of "merveilleux perverti", such as the reversal of conclusions, the fusion between two different stories, the proliferation of symbolic objects and a profound transformation of the characters who reflect the nineteenth century culture. Some themes and motifs make it also easier to understand the importance of literary memory in the renewal of the genre. Theater transpositions helped to highlight the link between theater and new means of graphic reproduction of images, and the evolution of spectacular elements. The illustrated press as well as the posters of the shows made it possible to attract spectators through the colors, the staging of memorable characters or famous actors. To draw a conclusion, it is possible to say that this work underscores the importance of Ms. d'Aulnoy's production and highlights how her wonderful tales contributed to enrich several genres and several models of late nineteenth century culture.

Université Paris-Saclay
Espace Technologique / Immeuble Discovery
Route de l'Orme aux Merisiers RD 128 / 91190 Saint-Aubin, France

AVERTISSEMENT

Cette thèse est le fruit d'un travail approuvé par le jury de soutenance et réalisé dans le but d'obtenir le grade de Docteur de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Ce document est mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt toute poursuite pénale.

TABLE DES MATIERES

AVERTISSEMENT 3
TABLE DES MATIERES 4
LISTE DES TABLEAUX 7
LISTE DES FIGURES 8
1. INTRODUCTION 14
2. PREMIERE PARTIE : LA VIE DE MME D'AULNOY ET LA FORTUNE DE SES CONTES 26
I. La vie de l'auteure 30
II. La vie et l'œuvre de l'auteure vues par les historiens et les critiques littéraires 33
III. « Madame d'Aulnoy ou la fée des contes » : l'auteure comme figure imaginée 48
IV. Un aperçu chronologique des contes 57
3. DEUXIEME PARTIE : LA RECEPTION DES RECITS MERVEILLEUX 94
V. Les premières nouvelles éditions des contes 97
A. Les imprimeurs 111
B. Les péritextes des nouvelles éditions : adaptation et naturalisation 115
C. Les textes : entre traduction et adaptation 123
D. Conclusions partielles : les nouvelles éditions romantiques 132
VI. Les éditions de la seconde moitié du siècle 134
A. Traducteurs et éditeurs : variété et différenciation 143
B. Les péritextes des nouvelles éditions 146
C. Les textes dans les nouvelles éditions : nostalgie et adaptation 155
D. Conclusions partielles : les contes de Mme d'Aulnoy pour des lecteurs adultes 171
VII. Les contes dans la littérature d'enfance et de jeunesse 172
A. Les auteurs et les éditeurs : la création d'un réseau 191
B. Les péritextes et la construction d'un cadre théorique 200
C. Les textes des contes dans la littérature d'enfance et de jeunesse 219

D. Conclusions partielles : Mme d'Aulnoy et la définition de littérature d'enfance et de jeunesse 250
VIII. Conclusion générale de la deuxième partie 252
4. TROISIEME PARTIE : CREATION ET EVOLUTION D'UNE ICONOGRAPHIE POUR LES CONTES 254
I. Texte-Image, la complexité d'un rapport ancien 256
II. La passion des illustrateurs pour les contes 262
III. Les éditions de luxe illustrées 271
Les frontispices des éditions des contes de Mme d'Aulnoy 280
IV. Imaginaire et images pour les contes de Mme d'Aulnoy 292
V. Les contes de Mme d'Aulnoy en objets 330
VI. Conclusion générale de la troisième partie 372
5. QUATRIEME PARTIE : LES REECRITURES DES CONTES 374
I. Les écrivains qui réécrivent l'œuvre de Mme d'Aulnoy 384
II. Reprises et échos : mémoire et dialogue intertextuel 392
A. Le motif de la métamorphose. 399
B. Les portraits des princesses 410
C. Les reprises et les détails : introduction 426
III. Echos et détails dans la littérature d'enfance et de jeunesse 434
IV. Echos et détails dans la littérature pour les adultes 444
V. Citation et réécritures complètes : exemples de merveilleux perverti 467
A. Les titres 469
B. Robert de Montesquiou, Maurice Mac-Nab et Robert de Bonnières : la valeur du mélange dans la citation 470
C. La modernisation des contes dans les réécritures 473
D. La modification des trames narratives 476
E. Les portraits des personnages 481
F. Des référents fin-de-siècle dans les contes : style et objets 488
VI. Les réécritures des contes de Mme d'Aulnoy : conclusion 493

6. CINQUIEME PARTIE : LES CONTES DE MME D'AULNOY ADAPTES AUX SCENES 495
Mme D'Aulnoy 497
VII. L'adaptation des contes : dramaturgie et spectaculaire 516
A. Les trames 517
B. Objets et personnages : modernité et tradition 529
C. Les aspects idéologiques et les référents réels 554
VIII. Le spectaculaire 565
A. Éléments spectaculaires dans les pièce inspirées par Mme D'Aulnoy 566
IX. Le théâtre comme produit culturel 575
X. Conclusions partielles : les contes de Mme d'Aulnoy au théâtre 583
7. CONCLUSIONS GENERALES 585
8. BIBLIOGRAPHIE 594
INDEX DES NOMS 667

LISTE DES TABLEAUX

Editions originales. p.66

Facsimile imparfaits et véritables facsimile. p.68

Réimpressions d'un seul conte. p.69

Anthologies de l'œuvre de Mme d'Aulnoy. p.73

Anthologies mixtes. p.76

Tableau 6 : La rencontre entre Florine et l'Oiseau Bleu dans la tour – images de la première moitié du siècle. p.296

Tableau 7 : La rencontre entre Florine et l'Oiseau Bleu dans la tour – représentations de la seconde moitié du siècle. p.300

Tableau 8 : « la Belle aux Cheveux d'Or » dans la première moitié de 1800. p.304

Tableau 9 : « La Belle aux Cheveux d'Or » après 1840. p.305

Tableau 10 : La Belle aux Cheveux d'Or délivre Avenant. p.311

Tableau 11 : La rencontre du Nain Jaune et de Toute-Belle. p.314

Tableau 12 : La laideur de Truitonne. p.318

Tableau 13 : Le portrait de Serpentin Vert. p.323

Tableau 14 : Le géant Galifron. p. 325

Tableau 15 : *Histoire de l'Oiseau Bleu* (Epinal, 1873). p.335

Tableau 16 : *The Yellow Dwarf* (1875-1901). p.347

Tableau 17 : « L'Oiseau Bleu », lanterne magique. p.368

Tableau 18 : « La Belle aux Cheveux d'Or », lanterne magique. p.370

Tableau 19 : Les pièces de théâtre. p.498

Tableau 20 : Les scènes de groupe. p.569

LISTE DES FIGURES

Fig. 1	CLINTON Peters, couverture pour THACKERAY RITCHIE (Anne) [*et al.*], *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, chromolithographie, Londres, 1892, Lawrence and Bullen [collection privée].	p.276
Fig.2	GASKIN (Arthur), couverture pour BARING-GOULD (Sabine), *A Book of Fairy Tales*, dorure, Londres, 1894, Methuen and Co. [collection privée].	p.276
Fig.3	CLINTON Peters, en-tête pour « The Blue Bird », dans THACKERAY RITCHIE (Anne) [*et al.*], *op.cit.*, gravure, Londres, 1892, Lawrence and Bullen [collection privée].	p.278
Fig.4	CLOUZIER (Antoine), frontispice pour *Les contes des Fées par Madame D****, gravure sur bois, Paris, Claude Barbin, 1698 [archive en ligne : http://le-bibliomane.blogspot.it/2010/06/mon-cher-barbin-des-contes-de-perrault.html (consulté en avril 2018)].	p.280
Fig.5	Page de titre et frontispice anonymes dans *Les contes des Fées par Madame D****, gravure sur bois, chez Meindert Uytwerf, marchand libraire, 1698 [image contenue dans SMITH (Paul J.), «Fables Esopiques et contes de fées : l'imitation différentielle dans les frontispices », *RELIEF* 4, n. 2 (2010), p.40].	p.282
Fig.6	RAYMOND, frontispice dans *Suite* des *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, gravure sur cuivre Paris, Cie des Libraires, 1711 [dans J. P. SMITH, *op.cit.,* p.41.]	p.283
Fig.7	CLOUZIER (Antoine), frontispice dans *Histoires ou contes de temps passé par Charles Perrault*, Pairs, Claude Barbin, 1697 [dans J.P. SMITH, *op.cit.,* p.38.].	p.283
Fig.8	VAN VIANEN (Jean) allégorie frontispice dans *Nouveaux Contes des Fées*, gravure sur bois, Amsterdam, E. Roger 1708. [Archive en ligne. URL : http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A9301&premiere&tab=A9301-A9304-A9306-A9307-A9305-A9309-A9311-A9310-A9308-A9303 (consulté en décembre 2015)].	p.284
Fig.9	ANONYME, frontispice dans LEWALD (August), *Blaue Märchen für alte une junge Kinder*, gravure, Stuttgart, Scheible, 1837 [coll. privée].	p.289
Fig.10	J. C. DEMERVILLE, frontispice dans *Les Contes Choisis,* chromolithographie, Paris, Librairie Pittoresque de jeunesse, 1847. [coll. privée].	p.289
Fig.11	ANONYME, dessin de la page du titre, dans *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux cheveux d'or, le Prince Désir*, par Mme d'Aulnoy, gravure sur bois, Paris, Derche, 1842. [Archive électronique Gallica [URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9369369.image (consulté en décembre 2017)].	p.290
Fig.12	CRAMER (Rie), « Nearly Bedtime ! » frontispice en couleur dans DOUGLAS (Barbara), *Favorite French Fairy Tales,* chromolithographie, London, G.G. Harrap & co., 1921. [coll. privée].	p.290
Fig.13	ANDREW B.L (atelier), frontispice dans le VI[e] volume de *The Child's Fairy Library*, London, Joseph Thomas, 1837. [Archive.org. URL : https://archive.org/details/childsfairylibra03aulniala (consulté en décembre 2017)].	p.291
Fig.14	ANONYME, page du titre dans *L'Oiseau bleu, conte des fées, par Madame D****, gravure sur bois, Monbéliard, Librairie de Deckherr frères, 1846 [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k683588 (consulté en décembre 2015)].	p.295
Fig,15	ANONYME, frontispice dans *L'Oiseau bleu, conte des fées, par Madame D****, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k683588 (consulté en décembre 2015)].	p.295
Fig.16	ANONYME, en-tête de « L'Oiseau bleu », dans *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux cheveux d'or, le Prince Désir, par Mme d'Aulnoy*, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9369369/f23.image (consulté en janvier 2016)].	p.296
Fig.17	J. C. DEMERVILLE, 11[e] planche dans *Les contes choisis*, lithographie, *op.cit.*1847 [coll. privée].	p.297

Fig.18	ANONYME, vignette dans *Blaue Mährchen für alte und junge Kinder*, gravure, *op.cit.* [coll. privée].	p.297
Fig.19	Lettrine pour le conte « L'Oiseau bleu », dans *Les contes choisis, gravure, op.cit.* [coll. privée].	p.298
Fig.20	ANONYME, en-tête pour « L'Oiseau bleu » dans *Contes des fées,* gravure, Paris, Garnier frères, 1860 [coll. Privée].	p.300
Fig.21	DESANDRE (Jules), en-tête pour « L'Oiseau bleu », dans M. GUERRIER DE HAUPT, *Contes des fées par Mme d'Aulnoy*, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581768x (consulté en octobre 2015)].	p.300
Fig.22	ANONYME, planche pleine page pour « The Blue Bird » dans *Fairy Picture Book of Old Stories* chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la British Library].	p.300
Fig.23	FORD (Henry James) vignette pour « The Blue Bird », dans LANG (Andrew), *The Green Fairy Book*, peinture à encre, *op.cit.* [gutember.org URL: https://www.gutenberg.org/ebooks/7277 (consulté en septembre 2012)].	p.300
Fig.24	STAAL (Gustave), vignette pour « L'Oiseau bleu » dans *Contes de Madame d'Aulnoy,* gravure sur bois, Paris, Garnier frères, 1882 [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.301
Fig.25	STAAL (Gustave), en-tête pour « L'Oiseau bleu », dans *Contes de Fées*, gravure, Paris, L. Hachette, 1889 [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.301
Fig.26	BROWNE (Frederick Gordon), vignette pour « The Blue Bird » dans PLANCHÉ (James Robinson), *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].	p.301
Fig.27	Couverture dans CONTESSA M. C. D'AULNOY, *L'uccellin bel verde ed altre fiabe*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Biblioteca Sormani (Milan)].	p.301
Fig.28	G. VAGNETTI (Gianni), vignette, dans COLLODI (Carlo), *op.cit.,* dessin, Firenze, Bemporad, 1925 [coll. privée].	p.303
Fig.29	PETERS (Clinton), vignette dans THACKERAY RITCHIE (Anne), *op.cit.* [coll. privée].	p.303
Fig.30	ANDREW BL (atélier), en-tête pour « The Beauty with Golden Locks » dans *The Child's Fairy Library*, *op.cit.* gravure [archive.org. URL : https://archive.org/details/childsfairylibra03aulniala (consulté en décembre 2017)].	p.304
Fig.31	ANONYME, en-tête de « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux cheveux d'or, le Prince Désir, par Mme d'Aulnoy*, *op.cit.*, gravure sur bois [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9369369/f23.image (consulté en janvier 2016)].	p.304
Fig.32	ANONYME, planche pleine page pour « The Fairy One with Golden Locks » dans *Fairy Picture Book of Old Stories,* chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la British Library].	p.305
Fig.33	STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or » dans *Contes de Madame d'Aulnoy,* gravure, *op.cit.* (1882) [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.305
Fig.34	FORD (Henry James) vignette pour « The Story of Pretty Goldilocks », dans LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang,* dessin à encre, *op.cit.* [archive.org URL: https://archive.org/details/AndrewLangsTheBlueFairyBook (consulté en septembre 2012)].	p.306
Fig.35	CLINTON (Peters), en-tête pour « Fair Goldilocks », dans TAHCKERAY Ritchie (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].	p.306
Fig.36	STAAL (Gustave), en-tête pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes de Fées*, gravure, Paris, L. Hachette, 1899 (réimpression) [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.306
Fig.37	ANONYME, planche dans *Belle aux cheveux d'or*, lithographie, London, Blackie & Son, 1907 [coll. de la British Library].	p.306
Fig.38	MORIN (Henry) première page pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin, op. cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.307
Fig.39	D'AVENE (Simone), en-tête pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans M. D'AULNOY, *Contes de fées* (1935), *op.cit.* [coll. privée].	p.307
Fig.40	CRAMER (Rie) planche décorant « Goldenlocks », dans DOUGLAS (Barbara), *Favourite French Fairy Tales*, dessin en couleur, *op.cit.* [coll. privée].	p.307

Fig.41	GORDON BROWNE (Frederick), planche pour « The Fair with Golden Hair », dans MME D'AULNOY et PLANCHÉ (James Robinson), in *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*, gravure, *op.cit.* [coll. privée].	p.307
Fig.42	STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », *Contes des fées* (1883), gravure, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.311
Fig.43	FORD (Henry James) vignette pour « The Story of Pretty Goldilocks », dans LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang,* dessin à encre, *op.cit.* [archive.org URL: https://archive.org/details/AndrewLangsTheBlueFairyBook (consulté en septembre 2012)].	p.311
Fig.44	PETERS (CLINTON), vignette pour « Fair Goldilocks », dans THACKERAY RITCHIE (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].	p.311
Fig.45	STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes de fées* (1899), gravure, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.311
Fig.46	MORIN (Henri), illustration pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, *op. cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.312
Fig.47	ANONYME, planche pour « The Yellow Dwarf », dans *A Collection of Novels and Tales of the Fairies, Written by that Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois, op.cit* [archive.org URL : https://archive.org/details/acollectionnove01muragoog (consulté en janvier 2015)].	p.314
Fig.48	STAAL (Gravure), vignette pour « Le Nain Jaune », dans *Contes de fées*, Garnier frères (1881), gravure sur bois, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.314
Fig.49	Dessin à encre de FORD (Henry James) in LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book*, *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang,* dessin à encre, *op.cit.* [archive.org URL: https://archive.org/details/AndrewLangsTheBlueFairyBook (consulté en septembre 2012)].	p.314
Fig,50	GORDON BROWNE (Frederick (, vignette pour « The Fair with Golden Hair », dans MME D'AULNOY et PLANCHÉ (James Robinson), in *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*, gravure, *op.cit.* [coll. privée].	p.314
Fig.51	CLINTON (Peters), dessin pour « The Yellow Dwarf », dans TAHCKERAY Ritchie (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].	p.315
Fig.52	GASKIN (Arthur), vignette pour « The Yellow Dwarf », dans BARING GOULD (Sabine), *A Book of Fairy Tales*, gravure sur cuivre, *op.cit.* [coll. privée].	p.315
Fig.53	STAAL (Gustave), vignette pour « L'Oiseau bleu », dans *Contes des fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont*, Garnier frères, 1883, gravure sur bois, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.318
Fig.54	STAAL (Gustave), planche pour « L'Oiseau bleu », dans *Contes de Fées*, (1899) chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.318
Fig.55	ANONYME, planche pleine page dans *Contes de fées tirés de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, lithographie, Guérin, 1907. [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.319
Fig.56	ANONYME, planche pleine page et détail dans *Les contes des Fées ou les enchantemens des bonnes et mauvaises Fées. Nouvelle ed*,, gravure, Billois, 1810. [coll. digitalisée URL: http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A9445 (consulté en mars 2015)].	p.323
Fig.57	STAAL (Gustave), deux vignettes dans *Contes des fées*, gravure sur bois, *op.cit.* (1883). [coll de la Bibliothèque nationale de France].	p.323
Fig.58	STAAL (Gustave), deux vignettes dans *Contes des fées*, gravure sur bois, *op.cit.* (1883). [coll de la Bibliothèque nationale de France].	p.323
Fig.59	ANONYME, planche pleine page dans *Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La belle aux cheveux d'or. Nouvelle édition,* gravure sur bois, *(*1815), *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6313359s (consulté en janvier 2014)].	p.325
Fig.60	ANDREW B.L. (atélier), planche pleine page pour « The Beauty with Golden Locks » dans *The Child's Fairy Library*, *op.cit.* gravure [archive.org. URL : https://archive.org/details/childsfairylibra03aulniala (consulté en décembre 2017)]. Cette même planche est reprise dans LEWALD (Auguste), *Blaue Mährchen für alte und junge Kinder*, *op.cit.*	p.325
Fig.61	DESANDRE (Jules), planche pleine page pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans M. GUERRIER DE HAUPT, *Contes des fées par Mme d'Aulnoy*, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr	p.325

	URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581768x (consulté en octobre 2015)].	
Fig.62	STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes des fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont*, gravure sur bois, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.325
Fig.63	STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes de Fées*, (1899) gravure, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.326
Fig.64	CLINTON (Peters), planche pleine page pour « Fair Goldilocks », dans TAHCKERAY Ritchie (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].	p.326
Fig.65	GASKIN (Arthur), vignette pour « The Fair Maid with the Golden Locks », dans BARING GOULD (Sabine), *op.cit.*, gravure sur cuivre [coll. privée].	p.326
Fig.66	MORIN (Henry) planche plaine page pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.327
Fig.67	Couverture du volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, Paris, Épinal Pellerin (1873) [wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].	p.335
Fig.68	IIe planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].	p.335
Fig.69	Ve planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].	p.335
Fig.70	VIe planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].	p.335
Fig.71	XVIe planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].	p.336
Fig.72	Couverture pour *Oiseau bleu*, chromolithographie, Paris, Épinal 1881 [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.338
Fig.73	Ie planche dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.339
Fig.74	II e planchent dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.339
Fig.75	IIIe planche dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].	p.339
Fig.76	IVe planche dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll de la Bibliothèque nationale de France].	p.340
Fig.77	Couverture *The Yellow Dwarf, op.cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].	p.342
Fig.78	CRANE (Walter) Couverture *The Yellow Dwarf, dans Goody Two Shoes*, London, John Lane 1901.[catawiki.it https://aste.catawiki.it/kavels/15730217-walter-crane-goody-two-shoes-picture-book-1901 (consulté en janvier 2017)].	p.344
Fig.79	CRANE (Walter), page du titre dans *The Yellow Dwarf,* London, John Lane 1901.[catawiki.it https://aste.catawiki.it/kavels/15730217-walter-crane-goody-two-shoes-picture-book-1901 (consulté en janvier 2017)].	p.345
Fig.80	CRANE (Walter), Ie planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].	p.347
Fig.81	CRANE (Walter), IIe planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].	p.347
Fig.82	CRANE (Walter), IIIe planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier	p.347

	2017)].	
Fig.83	CRANE (Walter), IVe planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].	p.348
Fig.84	CRANE (Walter), Ve planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].	p.348
Fig.85	Tableau de l'histoire de l'Oiseau bleu. Planche gravée sur bois. Nancy, Desfeuilles. Bibliothèque nationale de France, Estampes et Photographie (Tc Mat 2 Boîte Fol Contes) © Bibliothèque nationale de France [URL : http://expositions.bnf.fr/contes/grand/020_2.htm (consulté en avril 2017)].	p.351
Fig.86	« La Belle aux Cheveux d'Or », estampe, Epinal, Paris, 1844 [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938059s (consulté en mars 2015)].	p.354
Fig.87	« L'Oiseau bleu », estampe, Paris, L'Epinal, 1846. [Gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938051g (consulté en mars 2015)].	p.355
Fig.88	Planche pour « Le Nain Jaune », lithographie, Epinal Paris, 1861 [[coll. électronique du Mucem [URL : http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/le-nain-jaune_papier_rehauts-d-or_lithographie-coloriee_1861 (consulté en janvier 2016)].	p.356
Fig.89	Planche pour « L'Oiseau bleu », estampe, Épinal, Paris [XXe siècle] [coll.privée].	p.359
Fig.90	VIe planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or* (1866), Paris, Epinal-Pellerin [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].	p.359
Fig.91	VIIe planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].	p.359
Fig.92	IXe planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].	p.359
Fig.93	Xe planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].	p.360
Fig.94	XIe planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].	p.360
Fig.95	XIVe planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].	p.361
Fig.96	Ie et IIe page dans *Le livre des enfants sages, ABC de la Belle aux Cheveux d'Or*, lithographie en couleur, Paris, Epinal-Pellerin, 1873 [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55651512 (consulté en février 2015)].	p.362
Fig.97	IIIe et IVe page dans *Le livre des enfants sages, ABC de la Belle aux Cheveux d'Or*, lithographie en couleur, *op.cit.* [Gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55651512 (consulté en février 2015)].	p.362
Fig.98	Ve et VIe planche dans *Le livre des enfants sages, ABC de la Belle aux Cheveux d'Or*, lithographie en couleur, *op.cit.* [Gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55651512 (consulté en février 2015)].	p.364
Fig.99	COWPER (Frank Cadogan), *The Blue Bird* (1918) [reproduction digitalisée URL : http://my-museum-of-art.blogspot.fr/2011/07/frank-cadogan-cowper-blue-bird.html#comment-form (consulté en mars 2015).	p.368
Fig.100	LAPIERRE (Auguste), plaques pour « L'Oiseau bleu ». [Reproduite sur le site internet de « La lanterna magica » URL: http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=135 (consulté en mars 2015)]	p.370
Fig.101	LAPIERRE (Auguste), plaques pour « La Belle aux Cheveux d'Or ». [Reproduite sur le site internet de « La lanterna magica » URL :	p.457

	http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=130 (consulté en mars 2015)].	
Fig.102	BEERBOHM (Max) : un portrait de « The Yellow Dwarf », dans *The Yellow book : an illustrated quarterly*, X, London, John Lane, The Bodley Head, juillet 1896, p.10.	p.569
Fig.103	Gravure d'une scène dans « The Yellow Dwarf » at Covent Garden Théâtre, *The Illustrated London News*, 1870 [URL : http://www.old-print.com/cgi-bin/category.cgi?&category=search&query=theatre&start=2670 (mars 2017).	p.570
Fig.104	« Castle of steel, at Covent Garden. » *The New York Public Library Digital Collections*, 1870-01-15. [Art and Picture Collection, The New York Public Library. En ligne : http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-0e1b-a3d9-e040-e00a18064a99 (janvier 2017).	p.572
Fig.105	Scene from the pantomime of « *Harlequin and the Yellow Dwarf; or, the Enchanted Orange-Tree* » (Sadler et Greenwood (1851)) [archive en ligne : http://www.alamy.com/stock-photo-christmas-pantomimes-sadlers-wells-scene-from-the-pantomime-of-harlequin-60205028.html (décembre 2016)].	p.573
Fig.106	CROWQUILL (Alfred), scène from *the Extravaganza of The Island of Jewels at the Lyceum Théâtre*, dans *The Illustrated London News*. [Archive en ligne : http://www.victorianweb.org/victorian/mt/panto/31.html (mars 2017)].	p.73
Fig.107	*The Fair One with Golden Locks, at the Haymarket Théâtre*, dans *The Illustrated London News*, 1843 [archive en ligne: https://www.umass.edu/AdelphiTheatreCalendar/img171f.htm (mars 2017)].	p.573
Fig.108	*The Yellow Dwarf At The Alexandra Palace*, 1876 [archive en ligne : http://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/the-yellow-dwarf-at-the-alexandra-palace-london-fotografie-di-cronaca/464767905#the-yellow-dwarf-at-the-alexandra-palace-london-uk-britain-british-picture-id464767905 (mars 2017)].	p.577
Fig.109	EMERY(Robert), *The Yellow Dwarf* 1856 [archive en ligne : http://stalkingthebelleepoque.blogspot.it/2013_10_13_archive.html (consulté en décembre 2016)].	p.578
Fig.110	Couverture de H.J. BYRON (Henry James),*The Yellow Dwarf or Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines,* London, J. Miles 1869, [En ligne : http://hdl.handle.net/2027/hvd.32044086858792 (consulté en janvier 2017)].	p.578
Fig.111	*The Yellow Dwarf, Pantomime,* Alexandra Palace Christmas Pantomime poster c. 1876 [URL : http://fapt.org.uk/w/shop?%E2%88%93view=article&id=17&catid=15 (consulté en janvier 2017)].	p.578

1. INTRODUCTION

Certains récits rédigés, au XVII^e^ siècle, par un groupe d'écrivains français, parmi lesquels il y a Charles Perrault, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Marie Catherine Le Jumel de Barneville baronne d'Aulnoy, Antoine Galland et Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, connaissent un succès durable dans le temps et permettent la consécration d'un nouveau genre, considéré révolutionnaire à l'époque : celui des contes de fées. Dans le livre *Les contes de fées, du classicisme aux Lumières*[1], Jean-Paul Sermain met en valeur la portée profondément novatrice de ce genre, affirmant que « le conte de fées a été porté par une ambition exceptionnelle, puisqu'il conteste, par sa matière et le traitement qu'il en fait, les choix d'écriture de la grande génération classique et les certitudes rationalistes de la pensée »[2]. Si les trames des contes de fées remontent déjà au Moyen Age, si des histoires merveilleuses sont connues et narrées depuis des siècles, c'est au XVII^e^ siècle que ces textes prennent les caractéristiques textuelles qu'on leur connaît. En premier lieu, « les auteurs associent les contes de fées à d'autres types de récits »[3] : les contes merveilleux se trouvent dansles cadres de nouvelles, de romans ou de récits. Les contextes narratifs dont ces récits s'enracinent offrent un soutient poétique au genre en train de s'imposer[4]. Ces éléments narratifs, présents dans les volumes *Les Contes des Fées* (1697) et *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (1698), rédigés par Mme d'Aulnoy ou bien dans *La Tour ténébreuse et les Jours lumineux* (1705) de Mademoiselle Lhéritier, permettent souvent la mise en scène de l'acte de la narration et justifient la création de contes merveilleux[5]. Cet élément ne sert pas uniquement à introduire les récits merveilleux, mais il en situe la naissance dans le domaine des salons et de la cour : les contes sont considérés comme un loisir pour des adultes nobles et comme un défi artistique et littéraire. Les contes jouent, en particulier, un rôle important dans la discussion entre les

---

[1] SERMAIN (Jean Paul), *Les contes de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Editions Desjonquères, 2005.
[2] *Ibid.*, p.17.
[3] *Ibid.*, p.20.
[4] *Ibid.*, p.22.
[5] ROBERT (Raymonde), « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries* [En ligne], 1 | 2004 [URL : http://journals.openedition.org/feeries/70 (consulté en mars 2018)].

anciens et les modernes. Cet aspect émerge, en particulier, de l'introduction que Charles Perrault propose avant ses contes merveilleux. Les Anciens regardent aux classiques de la littérature classique, grecque et latine, comme à un modèle à imiter, Charles Perrault oppose, comme l'affirme Jean Paul Sermain, « aux Anciens une imitation très surprenante : elle s'applique désormais non pas à des textes mais à une tradition labile, jusqu'à alors méprisée. Elle ne se meusre pas à un modèle parfait, elle vise à rappeller […] une expérience primitive. […] »[6], aux rapports avec les souvenirs du passé et une « émotion enfantine »[7]. Les auteurs de cette époque qui voit naître les contes merveilleux, « jouent sur une impression générale de réminescene par reprise partielle d'un motif, d'une structure, d'un décor, d'une situation, ils évoquent le mouvement psychologique et moral qui est à l'origine lointaine : lié à l'oralité, à un dialogue, sinon à un public autour du conteur, au plaisir d'inventer et à un souci éducatif »[8] du conte plutôt qu'à la reprise fidèle des modèles anciens.

Au-delà des caractéristiques narratives, les contes merveilleux dans les recueils publiés à cette époque, partagent aussi certains thèmes : animaux qui parlent, créatures monstrueuses ou mythologiques se multiplient dans les pages des récits ; les protagonistes subissent l'influence de pouvoirs magiques incontrôlables incarnés par les fées ou les génies. Cette influence magique est parfois représentée par la métamorphose. Les princes et les princesses incarnent aussi des valeurs idéales, tandis que leurs antagonistes sont des créatures hideuses qui suscitent l'horreur du public qui lit les contes.

Les récits merveilleux, ainsi structurés, continuent à fasciner les lecteurs et les artistes dans le temps, mais rarement dans la forme originale. Jean Paul Sermain affirme que « vers 1760, le conte de fées classique est à peu près arrivé au terme de son développement créatif »[9]. Cela est démontré par deux phénomènes que le critique littéraire souligne dans son étude : « d'une part, l'émergence de deux types de récits […] :

---

[6] SERMAIN (Jean Paul), *op.cit.*, p.34.
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibid.*, p.35.
[9] *Ibid.*, p.29.

le conte moral et le récit fantastique. D'une autre part, une série d'entreprise éditoriale qui dressent l'inventaire des contes »[10], dont le premier volume, qui présente une collection encore restreinte, mais significative pour permettre la diffusion des récits de la d'Aulnoy, est celui conçu par Charles Jospeh de Mayer et intitulé *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux* (1785-1789). La présence des récits merveilleux pendant l'époque des lumières suscite cependant de nombreuses questions. Comment est-il possible d'accepter le conte merveilleux, récit qui narre des histoires farfelues, dans un univres culturel qui se veut dominé par la raison ? Jean Paul Sermain contribue à donner une réponse à cette question lorsqu'il affirme que les contes, et leur matière explosive, continuent à être lus et appréciés car les lecteurs et les penseurs de cette époque portent un regard différent sur ces récits. Les philosophes et les intellectuels regardent aux contes merveilleux comme à des narrations ayant un fond de vérité qui peut être découvert une fois effacés tous les éléments trompeurs[11]. Après s'être détaché « du frivole contenu des contes […], on peut découvrir en eux la vraie figure de l'esprit humain, les processus de leurs activités, voir l'interaction de la parole, de la curiosité, de l'imagination qui accrédite dans la conscience et les collectivités les plus étranges erreurs »[12]. Les contes merveilleux deviennent, donc, des mirroirs puissants, qui permettent de voir et d'étudier la nature humaine sous une forme allégorique. Comme une véritable mythologie moderne, les récits fournissent une clé de lecture de la nature humaine, qu'au XVIII^{e} siècle est aussi parodique.

Les intellectuels de l'époque romantique perçoivent les contes merveilleux comme des véritables documents historiques d'un peuple ; comme des narrations fabuleuses créées dans les campagnes ou comme les récits de véritables rencontres entre des écrivains et des fées. Afin de véhiculer ces interprétations des récits merveilleux, les écrivains et les éditeurs de cette époque substituent les récits-cadres des premières éditions avec d'autres qui permettent une nouvelle mise en scène du merveilleux comme née dans les campagnes et d'une imagination collective. Aujourd'hui on sait – grâce

[10] *Ibidem.*
[11] *Cf.Ibid.*, p.48.
[12] *Ibid.*, p.49.

notamment aux études de Ute Heidmann[13] – que cette interprétation n'est pas correcte d'un point de vue historique ou critique. Dans l'ouvrage *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*[14], Ute Heidmann et Jean-Michel Adam « se proposent de les « (re)lire » au plus près du « texte » et dans leur historicité, c'est-à-dire dans le contexte de la fin du XVII^e^. Ils visent ainsi à rendre compte d'œuvres d'écriture complexe réinventant le genre du conte, d'un dialogue intertextuel avec les textes anciens et modernes et de textes en prise avec leur contexte socio-historique et culturel de production et d'interprétation »[15]. Afin de comprendre les contes merveilleux dans leur contexte, les critiques littéraires mettent en « œuvre le principe de « comparaison différentielle » pour explorer la manière complexe dont les contes de Perrault, mais aussi ceux de Mme d'Aulnoy, « dialoguent »[16] avec les textes anciens et modernes et comment par ce jeu de reprises/différenciations s'opère une « reconfiguration » du genre »[17]. En effet, « pour l'auteure, Perrault n'imite pas les textes anciens […] mais les transpose et en reconfigure la signification »[18]. Les récits de Charles Perrault et de Mme d'Aulnoy sont une œuvre écrite à un moment précis de l'histoire et le résultat d'un travail que les écrivains mènent à partir d'hypotextes écrits plus anciens.

Suite à la fausse interprétation romantique des récits merveilleux, les imprimeurs et les éditeurs de la première moitié du XIX^e^ siècle proposent des rééditions des contes présents dans *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux* (1785)[19], dans lesquelles les contes sont lourdement modifiés et anonymes, pour mieux les adapter à cette vision fantasmée. Ces nouvelles éditions connaissent un succès remarquable et une diffusion étendue grâce notamment au colportage.

---

[13] HEIDMANN (Ute) et ADAM (Jean-Michel), *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*... Paris: Editions Classiques Garnier, 2010.
[14] *Ibidem.*
[15] TISSOT (Fabienne), « Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier* », *Semen [En ligne]* 30 (2011), [URL : http://journals.openedition.org/semen/9036 (consulté en juin 2018)], p.193.
[16] *Ibid.*, p.194.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] MAYER (Charles-Joseph de) [éditeur], *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, Paris, Cuchet, 1785. Ce volume a permis, mieux que les éditions originales, une diffusion des contes merveilleux pendant le XVIII^e^ siècle.

Vérane Partensky, affirme que la fin du XIX[e] siècle « ne renonce […] pas au charme du merveilleux […] qu'elle cherche à le ressusciter dans les artifices de la féerie théâtrale, qu'elle rêve de trouver dans la science le moyen de son paradoxal renouveau, ou qu'elle s'essaie à confronter le surnaturel avec les contraintes du positivisme dominant » [20]. Le genre merveilleux ne disparaît pas, mais il connaît une nouvelle interprétation et il va à l'encontre d'une nouvelle transformation. « Vestige refoulé d'une histoire complexe faite de rémanences et d'oublis, échappant à la progression linéaire du temps, le merveilleux en survivance se dérobe peu à peu à l'emprise d'une appréhension objective ; le matériau, lointain, illusoire ou chimérique, des récits féeriques se trouve pris dans un processus de subjectivisation qui déjoue la poétique des genres et réoriente la définition du merveilleux vers la représentation elle-même »[21]. La conception du merveilleux comme genre implique un changement des textes féeriques tout comme la naissance de la littérature d'enfance et de jeunesse et les changements qui révolutionnent le marché du livre obligent les artistes à penser à un nouveau merveilleux, qui s'adresse à un public plus varié et qui suscite l'intérêt des adultes et des enfants.

Dans cette étude, intitulée *Les contes de Mme d'Aulnoy et leur fortune en Europe (France ; Italie ; Grande-Bretagne ; Allemagne)1752-1935,* on travaille sur l'évolution des formes et de la fortune de quelques contes de la d'Aulnoy, ce qui signifie mettre en lumière le rôle de l'auteure et de son œuvre dans les quatre pays. Aujourd'hui, l'écrivaine est presque oubliée, tandis que, pendant le XIX[e] siècle, elle a influencé la littérature anglaise et française et a permis d'enrichir le panorama des contes merveilleux italiens et allemands. On a choisi 1752 comme la date de début de l'étude, car elle signale l'une des premières éditions des contes adaptées en langue anglaise de la d'Aulnoy, dans laquelle la perception de l'auteure et de son œuvre change. Ancienne édition anglaise, elle constitue une exception importante dans la fortune des contes de l'auteure, car elle anticipe des positions qui seront soutenues par des intellectuels anglais uniquement à partir de 1855. On a choisi 1935 comme date finale de l'étude afin de pouvoir y inclure l'un des derniers

[20] PARTENSKY (Vérane) « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ?» *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII[e]-XIX[e] siècle,* n°12, 2015, p.10.
[21] *Ibidem.*

albums en langue française de « la Belle aux Cheveux d'Or ». Ce volume marque le point final de l'évolution des contes merveilleux par les images, les illustrations et la forme des volumes. On a choisi d'analyser les nouvelles éditions des contes et les réécritures des récits de la d'Aulnoy publiées dans quatre pays d'Europe : France, Grande- Bretagne, Italie et Allemagne. Ce choix est, avant tout, personnel : l'anglais, le français, l'italien et l'allemand sont les langues que je maîtrise ou que j'ai pu apprendre pendant mon parcours d'étude. La deuxième raison pour laquelle j'ai décidé de focaliser mon travail sur ces quatre pays est strictement liée à la nature nomade des contes merveilleux de l'auteure. Ils sont déjà présents dans la littérature anglaise, française, allemande et italienne du XVIII[e] et du XIX[e] siècle grâce aux voyages de Mme d'Aulnoy en Angleterre et en Espagne, à la diffusion de son œuvre merveilleuse par le colportage jusqu'en Italie et à la curiosité que les frères Grimm ont portée sur l'auteure. Les contes merveilleux faisaient déjà partie d'une manière plus ou moins significative, de la production littéraire de ces pays, ce qui a favorisé leur redécouverte ou leur présence dans des éditions du XIX[e] et du XX[e] siècle.

Pourquoi choisir de s'occuper de Marie Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy et non pas d'une autre auteure de contes de la même époque ? Si Jean de Palacio a souligné la grosse dette que les artistes fin-de-siècle contractent à l'égard de Charles Perrault, très peu d'études ont été menées sur le rôle de Mme d'Aulnoy au Long XIX[e] siècle (1789-1914), époque qu'on a encore rallongé pour pouvoir rendre compte de plusieurs phénomènes qui naissent de loin et qui se développent bien au-delà d'une époque définie. Si Glen Regard, dans l'article « The Fairy Tales of Mme d'Aulnoy (1892) : la traduction des *Contes des Fées et* des *Contes nouveaux* de Marie-Catherine d'Aulnoy par Annie McDonnell et Elizabeth Lee »[22], s'occupe de l'une des traductions des contes de Mme d'Aulnoy publiées en Angleterre ; et Paul Buczkowski, dans l'article « The First Precise English Translation of Madame d'Aulnoy's *Fairy Tales* »[23] [« la

[22] REGARD (Glen), «The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy (1892) : la traduction des *Contes des Fées* et des *Contes nouveaux* de Marie-Catherine d'Aulnoy par Annie Macdonell et Elizabeth Lee», *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII[e]-XIX[e] siècle*, n. 8 (15 octobre 2011).
[23] BUCZKOWSKI (Paul), « The First Precise English Translation of Madame d'Aulnoy's *Fairy Tales*», *Marvels & Tales* 23, n. 1 (3 juin 2009), p.59–78.

première traduction précise en langue anglaise des *Contes des Fées* de Mme d'Aulnoy »], examine la traduction des récits proposée par James Robinson Planché, il manquait encore une étude capable de mettre en relief la globalité des changements qui ont influencé la fortune des contes de l'écrivaine. Afin de mieux souligner ces aspects, on a décidé de se concentrer sur cinq contes : « L'Oiseau bleu », « La Belle aux Cheveux d'Or », « La Princesse Printanière », « Le Nain Jaune » et « Serpentin Vert ». Ces cinq récits merveilleux sont les plus connus et aimés par les lecteurs et les éditeurs de l'époque prise en examen pour deux raisons. En premier lieu, les imprimeurs de la Bibliothèque Bleue, ceux qui favorisent les premiers la diffusion des contes de la d'Aulnoy en une forme profondément renouvelée, proposent aux lecteurs surtout ces cinq contes, car ils sont considérés comme les plus intéressants parmi les vingt-cinq récits rédigés par l'auteure En deuxième lieu, ces cinq récits sont les plus connus de l'écrivaine pour des raisons internes aux récits. Les descriptions de la Belle aux Cheveux d'Or et d'Avenant, de Serpentin Vert et de Laideronette, de la Princesse Printanière et de Fanfarinet tout comme du Nain Jaune sont tellement complexes qu'elles permettent de dépasser les rôles des personnages dans les contes merveilleux traditionnels. Ils ne sont pas uniquement des allégories de vices ou de vertus humaines ou des représentations symboliques de l'humanité, ils sont des véritables personnages ayant une vie dans les contes qu'ils habitent. La personnalité des princesses, esquissée dans les récits d'une manière particulièrement complexe, permet de dépasser une vision des héroïnes comme exemples de vertus absolues pour leur donner une dimension fortement humaine. En outre, les thèmes de l'amour et du mariage, de la beauté et de la laideur développés dans les cinq contes sont traités déjà d'une manière moderne. Mme d'Aulnoy propose des exemples de mariages qui fonctionnent uniquement s'ils sont dictés par un véritable amour. Les amants affrontent des obstacles énormes pour pouvoir vivre leur histoire d'amour, ce qui permet de leur donner une dimension déjà héroïque. Les personnages laids qui habitent les contes sont déjà des exemples de monstrueux ou de grotesques, motifs qui seront repris aussi dans la littérature du XIX^{e} siècle. Et quoi dire du Nain Jaune ? Cet antagoniste de Toute-Belle est construit d'une manière tellement complexe

qu'il sortira de son conte à la fin du XIX^e^ siècle pour incarner le rôle de l'artiste contre la société bourgeoise.

Dans ce travail nous avons un double objectif. D'un côté, on voudrait montrer comment certains intellectuels et écrivains français, anglais ou italiens du XIX^e^ siècle considèrent la d'Aulnoy comme une auteure importante pour la formation de l'imagination des lecteurs. Si Charles Perrault est considéré comme le maître fondateur du genre merveilleux, qu'il faudrait imiter et qui peut être contesté[24], Mme d'Aulnoy est vue comme l'écrivaine de l'enfance des lecteurs. D'un autre côté, travailler sur les nouvelles éditions et sur les réécritures des contes de cette auteure permet de mieux définir les caractéristiques littéraires d'une longue époque et les contrastes qui la dominent et de saisir l'influence de quelques phénomènes littéraires sur les contes merveilleux.

La première partie de cette étude est dédiée à l'analyse de la figure de Mme d'Aulnoy et à une introduction à la fortune de son œuvre. Dans quelques œuvres d'historien, tout comme dans les introductions à certains recueils des contes et dans quelques articles de presse, elle émerge comme une écrivaine très admirée. Elle l'est pour sa vie, pour ses contes merveilleux, pour quelques-unes de ses œuvres historiques, mais aussi pour le rôle qu'elle a joué dans la création de la première vague du merveilleux. Cette analyse permet de comprendre comment les historiens interprètent la vie de l'auteure et sa production merveilleuse en des clés toujours différentes afin de susciter l'intérêt des lecteurs. L'étude permet, en outre, de comprendre que, pendant l'époque considérée, Mme d'Aulnoy est souvent perçue comme un artiste comparable à Charles Perrault et, pour cette raison, ses contes subissent le même traitement. A la fin de la première partie, on introduit des tableaux chronologiques utiles afin de répertorier les éditions des contes les plus importantes publiées ou imprimées pendant la période considérée. Cela permet déjà de saisir les évolutions qui favorisent la survivance des

[24] *Cf.* PALACIO (Jean de), *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier Editions, 1993, p.8.

contes merveilleux, tout comme de dessiner un cadre très riche et dynamique des contes de fées.

La deuxième partie de cette étude concerne l'analyse des rééditions les plus significatives imprimées entre 1752 et 1935. Cette longue période peut être divisée en deux parties : la première commence en 1752 dans tous les quatre pays sujets de notre analyse, mais se termine en 1847 pour la France ; en 1855 pour l'Angleterre ; en 1876 pour l'Italie et en 1845 pour l'Allemagne ; la seconde partie commence par ces dernières dates et se termine en 1935. Lors de la première période identifiée, les nouvelles éditions des récits merveilleux reflètent la perception romantique des contes de fées comme des textes oraux issus du folklore. Elles sont, en outre, influencées par les changements qui intéressent la première révolution du marché du livre. Les contes de Mme d'Aulnoy sont encore connus en Allemagne, grâce au travail de quelques imprimeurs. Lors de la seconde période identifiée, les contes merveilleux s'affirment dans la tradition lettrée et ils sont désormais reconnus comme le travail d'une imagination individuelle et d'une période historique définie. En Allemagne, les récits de la d'Aulnoy sont oubliés en faveur d'hypotextes tirés de la tradition locale. La composition de nouveaux volumes se caractérise par la présence d'un riche péritexte. Les éditeurs ou les traducteurs accompagnent les contes merveilleux par des introductions et des notices, de même que par des illustrations qui permettent de renouveler l'imaginaire ancien des contes. Dans cette deuxième période, les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy entrent aussi dans la littérature d'enfance et de jeunesse et l'aident à trouver son identité théorique. L'entrée de récits merveilleux, pensés pour des lecteurs adultes dans un domaine protégé et contrôlé comme celui de la littérature pour les enfants et les jeunes lecteurs, advient au prix d'une profonde modification des contes. Pour plaire aux petits et aux parents, les histoires inventées d'Aulnoy doivent gagner une valeur morale et se débarrasser non seulement des longues descriptions qui ennuient les enfants, mais aussi de quelques scènes d'amour jugées comme indécentes. L'étude a permis aussi de constater comment, dans certains cas, la différenciation des lecteurs selon leur âge ne peut pas être appliquée : ils existent des éditions qui se situent à la frontière entre les deux mondes et

qui permettent d'évoquer la nature profondément double des contes de fées. L'analyse permet, enfin, d'évoquer les nombreux changements qui permettent aux récits de Mme d'Aulnoy d'être encore lus et appréciés par les lecteurs de cette époque.

L'évolution des images en illustrations, le changement de l'imaginaire, la composition des ouvrages illustrés et la présence de quelques objets inspirés par les contes merveilleux d'Aulnoy sont les thèmes de la quatrième partie. L'analyse chronologique des images parues dans les différentes éditions des récits permet de mettre en relief comment, au-delà du style des différents illustrateurs, de l'évolution des techniques d'imprimerie ou du changement du rapport entre texte et image, les nouvelles éditions favorisent l'affirmation de quelques sujets, exemplaires pour permettre aux lecteurs d'identifier les contes merveilleux. Ces images permettent aussi une meilleure exaltation de quelques motifs très productifs à la fin du XIX^{e} siècle comme celui du monstre, de la laideur grotesque ou du mal incarné par des figures diaboliques reconnaissables par leurs vêtements. Les quelques objets produits ou peints à partir de « l'Oiseau bleu » ou de « la Belle aux Cheveux d'Or » – planches, lanternes magiques, un tableau et deux alphabets – permettent de mettre en relief l'influence de nouveaux publics sur la réception des contes merveilleux. D'une manière générale, la troisième et la quatrième partie permettent de montrer comment les contes de Mme d'Aulnoy ont survécu au passage du temps grâce aux imprimeurs et aux éditeurs qui ont su les adapter à un nouveau public, mais aussi à une nouvelle perception du genre merveilleux.

Les nombreuses nouvelles éditions des contes permettent aux lecteurs une meilleure connaissance de l'œuvre merveilleuse d'Aulnoy qui se traduit par la rédaction de plusieurs réécritures et transpositions, sujet de la cinquième et sixième partie de cet ouvrage. Elles peuvent être à la fois des romans, des contes, des nouvelles et des poèmes, ou des pièces pour le théâtre. Elles peuvent relever du domaine de la littérature pour les adultes ou de celle pour les enfants et elles permettent une mise en relief de plusieurs phénomènes qui concernent la reprise des contes de fées pendant l'époque fin-de-siècle. Dans le domaine de la littérature imprimée pour les adultes, les contes sont souvent repris dans leur totalité et renversés selon les principes qui caractérisent le

« merveilleux perverti ». Celui-ci a été défini par Jean de Palacio dans le volume *Les perversions du merveilleux : ma mère l'Oye au tournant des siècles* (Séguier, 1993) comme un genre réservés aux adultes[25] « ni sage, ni traité avec goût »[26] qui « est faussé dans ses principes et dans ses mécanismes, altéré dans son langage, privé de sa morale, gagné par l'outrance et la perversion »[27]. Selon cette nouvelle manière de concevoir les contes merveilleux, les nœuds narratifs de « l'Oiseau Bleu », du « Nain Jaune », de « la Belle aux Cheveux d'Or », de « la Princesse Printanière » ou de « Serpentin Vert » sont multipliés, répétés, réduits ou transformés. Les personnages perdent leurs qualités merveilleuses et ils se chargent des défauts d'une société en décadence : les femmes sont frivoles ou enfantines et les princes ne sont plus capables de se battre contre les dragons et ils se cachent derrière les femmes comme des enfants. Les reprises des récits de Mme d'Aulnoy sont présentes aussi dans des genres considérés encore comme mineurs telle la littérature pour les femmes et celle pour les enfants et les jeunes lecteurs. Dans ces œuvres, les auteurs reprennent certains personnages, certains objets et des motifs typiques des récits merveilleux de Mme d'Aulnoy, pour leur donner une nouvelle vie.

La cinquième partie permet de dégager les éléments typiques de la culture fin-de-siècle présents dans les réécritures des contes merveilleux, tout comme de comprendre pourquoi la fin du XIX^{e} siècle est particulièrement favorable à ce traitement particulier des contes merveilleux. Dans cette partie, on a pu établir une différence importante entre les réécritures de l'œuvre de Charles Perrault et de celle de Mme d'Aulnoy. Les réécritures complètes des contes de Mme d'Aulnoy sont rares, les auteurs de cette époque reprennent, le plus souvent, quelques détails des contes merveilleux, les plus mémorables lors de la lecture. L'œuvre de Charles Perrault est, en revanche, souvent reprise dans sa totalité.

Les transpositions des contes au théâtre, dernière partie de cette étude, concernent surtout les scènes britanniques et elles permettent d'enrichir la définition de plusieurs genres qui naissent pendant cette époque. La transformation des contes en pièces

[25] *Cf. Ibidem.*
[26] *Ibidem.*
[27] *Ibidem.*

implique des changements qui concernent, encore une fois, les trames et les portraits des personnages. Les pièces inspirées par « Le Nain Jaune », « La Princesse Printanière », « La Belle aux Cheveux d'Or » et « Serpentin Vert » permettent aussi la diffusion d'une iconographie liée au théâtre et d'apprécier la manière dont certaines innovations sont représentées. Cette partie permet, enfin, de mettre en lumière les aspects de la culture fin-de-siècle qui influent sur le théâtre et de souligner le rôle de l'écrivaine pour l'évolution des genres qui se rattachent du théâtre comique anglais.

On pourrait ainsi être surpris par le fait qu'une auteure, aujourd'hui presque oubliée, ait joué un rôle important dans l'imagination d'un groupe de lecteurs de différents pays d'Europe, dans une période précise de l'histoire littéraire. Il faut, cependant, considérer que, pendant le 1800, le merveilleux subit des profonds renouvellements. Ces transformations déclenchent une véritable mode qui investit tous les récits de l'époque ancienne. Il faut encore considérer que le merveilleux intéressait, en même temps, adultes et enfants, à la différence d'aujourd'hui où les contes merveilleux sont relégués à un coin des librairies. La production merveilleuse de Mme d'Aulnoy a, donc, su profiter de plusieurs conditions favorables afin de survivre aux bouleversements de l'époque moderne.

2. PREMIERE PARTIE : LA VIE DE MME D'AULNOY ET LA FORTUNE DE SES CONTES

Marie Catherine Le Jumel de Barneville baronne d'Aulnoy est un personnage historique qui a toujours suscité l'intérêt des historiens non seulement par ses contes merveilleux ou par la violence qui a caractérisé le rapport avec son mari et avec la société de son époque, mais comme un symbole vivant de l'origine du merveilleux. Aimée ou détestée, considérée comme une créatrice extraordinaire ou comme une simple imitatrice, insérée dans le cercle des historiens ou dans celui des artistes, Mme d'Aulnoy n'a jamais laissé les intellectuels indifférents. Pour comprendre l'importance de ce personnage et cueillir l'évolution de sa perception dans le temps, il suffit d'examiner quelques documents rédigés par des non-spécialistes et qui présentent Mme d'Aulnoy et son œuvre.

En 1705 *Le Mercure Galant* dédie à l'auteure une brève notice nécrologique[1]. Dans l'article, le journaliste accorde une place importante à Mme d'Aulnoy et à sa production dans l'univers des lettres. Si l'auteur cite certaines œuvres, il semble oublier l'importance des contes de fées pour cette production artistique :

> M. d'Aulnoy […] s'estit [sic] acquis une grande réputation par ses Ouvrages. […] Le premier qui a paru est le Voyage d'Espagne. […] Ses autres Ouvrages sont les Mémoires de la Cour d'Espagne […,] les Mémoires de la Cour d'Angleterre. Cette Dame a aussi donné plusieurs Contes de Feés [sic] dont le succés [sic] a esté grand. Elle a donné une Paraphrase sur la Misère. Mais celuy de ses Livres qui luy a fait le plus d'honneur, c'est : Hyppolite, Comte de Douglas. Le dernier Ouvrage que cette spirituelle Dame a donne [sic], est le Comte de Warvick[2].

Alors qu'un un bref commentaire est dédié à *Hyppolite comte de Douglas,* et que les mémoires de voyage sont mises en l'avant, les contes de fées restent dans l'ombre et ils sont simplement décrits comme des textes « dont le succès a été grand ». Cette brève

[1] CORNEILLE (Thomas), « Troisième article des morts », *le Mercure Galant*, Au Palais, Paris, janvier 1705, n°6, p. 244-261.
[2] *Ibid.* p.245-247.

nécrologie de Mme d'Aulnoy reste un texte significatif, mais tôt dépassé. En effet, déjà à la fin du XVIII[e] siècle, les contes merveilleux contribuent à faire connaître Mme d'Aulnoy en Italie et en Angleterre. Pendant le XIX[e] siècle, l'affirmation de la culture folklorique et des œuvres de Charles Perrault font ombre à la production de Mme d'Aulnoy, comme on le comprend déjà en lisant la notice dans le *Dictionnaire général de biographie et d'histoire, de mythologie, de géographie ancienne moderne et comparée*[3] :

> AULNOY (MARIE-CATHERINE-JUMELLE DE BERNEVILLE, COMTESSE D'), femme auteur née vers le milieu du XVIIe siècle, m. en 1705. Elle a laissé des *Mémoires de 1672 à 1679,* 2 vol. 1692, et quelques ouvrages à la fois historiques et romanesques, à peu près oubliés auj. Sa réputation reposa surtout sur des *Contes de Fées*, 1782, écrits avec naïveté et finesse, et sur un roman *Hyppolite, comte de Douglas*[4].

L'auteur de l'article, Louis Charles Dezobry (1798-1871), considère Mme d'Aulnoy comme une écrivaine mineure. Celles de ses œuvres dont on se souvient le plus sont désormais les contes merveilleux, tandis que les *Mémoires* et les ouvrages historiques sont considérés comme des textes « à peu près oubliés ». Le rôle marginal que l'auteur accorde à l'écrivaine émerge de la brièveté de la notice et du nombre limité d'informations qu'il donne. L'opinion de Dezobry, bien que répandue et partagée, n'est pas, cependant, la seule. Lisons, à ce propos, l'entrée parue dans le premier tome du *Grand dictionnaire universel du XIX[e] siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*[5], par Pierre Larousse :

> AULNOY (MARIE-CATHERINE, JUMELLE DE *BERNEVILLE*, COMTESSE D'), femme de lettres née vers le milieu du XVII[e] siècle, morte en 1705. Elle a composé des romans, des ouvrages historiques qui ressemblent beaucoup trop à ses romans et qui sont entièrement oubliés. Elle a mieux réussi dans les ouvrages de pure imagination. Son roman *Hippolyte comte de Douglas*, qui est une imitation de Mme de La Fayette, est néanmoins d'une lecture assez agréable. Ses *Contes de fées* offrent un mélange de finesse et de naïveté qui les rend fort attrayants. Ils ont été plusieurs fois réimprimés. « On peut, dit La Harpe, en parlant de ces contes, mettre de l'art et du goût jusque dans les frivolités. Mme d'Aulnoy est celle qui parait y avoir le mieux réussi »[6].

---

[3] DEZOBRY (Louis Charles) et BACHELET (Thomas), *Dictionnaire général de biographie et d'histoire, de mythologie, de géographie ancienne moderne et comparée*, Paris, C. Delagrave, 1889, *ad vocem* « Aulnoy », p.185.
[4] Ibidem.
[5] LAROUSSE (Pierre), *Grand dictionnaire universel du XIX[e] siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique T. 1 A / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866.
[6] *Ibid., ad vocem* « Aulnoy », p.943.

L'entrée proposée par Pierre Larousse permet de mettre en relief une perception de la figure d'Aulnoy qui commence à s'affirmer pendant le XIX^e^ siècle. En premier lieu, il la considère comme une écrivaine mineure, dont certaines œuvres ont été presque oubliées. L'auteur emploie même le terme « imitation » pour décrire l'œuvre *Hyppolite comte de Douglas*. Ce même mot, à la valeur péjorative, est employé par certains critiques littéraires et éditeurs lorsqu'ils décrivent les contes de fées de l'auteure, les comparant à ceux de Charles Perrault. Pierre Larousse est, cependant, l'un des premiers à mettre en relief le talent de Mme d'Aulnoy comme auteure de contes merveilleux. Il en souligne le goût et la valeur stylistique et il affirme que ces récits ont été « plusieurs fois réimprimés », même pendant le XIX^e^ siècle. Par cette affirmation il signale une tendance réelle du marché du livre. Ces traits de la figure de l'auteure ne font pas école et la majorité des critiques littéraires semble avoir oublié l'artiste et sa production artistique dans le temps. Cette impression est confirmée par l'entrée du dictionnaire Larousse[7] moderne, qui situe l'auteure dans un contexte construit par un mélange d'informations plus ou moins correctes :

> Elle mena une vie aventureuse, en particulier en Espagne (*Relation d'un voyage en Espagne*, 1690). Après avoir écrit des « histoires galantes » (*Histoire d'Hyppolite, comte de Douglas*, 1690), elle participa à la mode des contes de fées (*les illustres Fées*, 1698), où se mêlent, comme chez Perrault, héritage de la littérature orale et raffinement mondain de l'écriture (« la Belle aux cheveux d'or », « l'Oiseau bleu »)[8].

L'auteur affirme que Mme d'Aulnoy a écrit *Les illustres Fées* qui est, cependant, une œuvre du chevalier de Mailly. L'auteur compare, par la suite, Mme d'Aulnoy à Charles Perrault, non seulement parce que tous les deux se sont appuyés sur des hypotextes hérités « de la littérature orale », mais aussi à cause du « raffinement mondain de l'écriture », qui caractérise leurs contes. Alors que la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy est exemplaire du genre précieux, celle de Perrault a, cependant, été louée pour le style simple, proche de l'oralité.

---

[7] LAROUSSE, *Dictionnaire mondial des littératures*, Larousse (Paris), 2002.
[8] *Ibidem*, *ad vocem* « Aulnoy ».

Cette entrée du dictionnaire démontre qu'aujourd'hui bien peu d'auteurs rappellent les épisodes les plus significatifs de la vie de l'écrivaine et sa valeur. Au XIX[e] siècle elle est, cependant, encore très connue. Les historiens mettent en relief certains épisodes particulièrement significatifs de sa vie, car, comme le rappelle Anne Defrance en 1998 dans l'introduction à l'ouvrage *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*[9], « bien peu de critiques se sont penchés sur [les contes merveilleux] avant ces vingt dernières années. En revanche, la vie « scandaleuse » de Madame d'Aulnoy fit couler plus d'encre que ses écrits »[10]. Cela parce que, selon Melissa Guenther, sa vie fut « une histoire […] mémorable et parfois aussi discutée que ses écrits »[11]. Pendant l'époque romantique, quand les récits contenus dans *Les Contes des Fées* et *Les Nouveaux Contes des Fées* commencent à être traduits et publiés, certains critiques littéraires mettent en relief le rapport entre les contes et des récits folkloriques tandis que d'autres retracent le lien avec le travail de Charles Perrault.

Mme d'Aulnoy et son œuvre ne sont pas uniquement considérées d'un point de vue historique et critique, mais ils tissent aussi un rapport très strict avec l'imagination et le souvenir. En Angleterre, déjà pendant la fin du XVIII[e] siècle, et en France, pendant les premières années du XIX[e] siècle, la figure de Mme d'Aulnoy évolue encore. Au portrait de la femme sanguinaire et « aventurière »[12] se superpose une image rassurante mais inventée de Mme d'Aulnoy comme une bonne grand-mère qui narre des histoires à ses petits-enfants. Cette perception de l'auteure se diffuse aussi grâce aux images présentes dans les frontispices des recueils des contes. En ce qui concerne le rapport avec la culture folklorique, surtout anglaise, l'auteure devient *Mother Bunch*, personnage incarnant la narratrice.

Ces deux dimensions différentes – celle de l'intellectuelle et celle de la bonne grand-mère – qui ont contribué à modifier le portrait de la femme méritent d'être mises

[9] DEFRANCE (Anne) *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, Génève, Librairie Droz, 1998.
[10] *Ibidem.*, p.13.
[11] GUENTHER (Melissa), « L'Espagne sous le regard d'une Française : la Relation du voyage d'Espagne (1691) de Madame d'Aulnoy », *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2010, p. 127-136.
[12] Cette qualification d'Aulnoy est tirée de Roswhita BÖHM, « Femme de lettres/femme d'aventures : Marie-Catherine d'Aulnoy et la réception de son œuvre. », *Œuvres et Critiques*, Les Auteurs féminins du XVII[e] siècle, 2010, p.138.

en relief d'une manière approfondie. Avant de les analyser, on propose un bref résumé des épisodes les plus importants qui ont caractérisé l'existence de l'auteure. Ce compte rendu est rédigé en s'appuyant surtout sur le résumé contenu dans l'œuvre d'Anne Defrance qu'on a déjà citée[13] et sur l'article de Melissa Guenther, « L'Espagne sous le regard d'une Française »[14]. On intègre à la biographie une liste des titres des œuvres de l'auteure.

Après avoir examiné les différents aspects réels ou imaginaires qui ont caractérisé la fortune de la personnalité d'Aulnoy dans le temps, on travaille sur la fortune de sa production merveilleuse. On commence par proposer un résumé des contes qui seront l'objet des analyses et on continue par présenter un cadre chronologique des rééditions des contes. Vu la vitalité et la longévité de cette production merveilleuse, elle permet aussi de réfléchir sur l'évolution du terme « conte ».

I. LA VIE DE L'AUTEURE

Les historiens et les critiques de la fin du XIX^e^ siècle n'ont pas la préoccupation de fournir aux lecteurs un résumé de la vie de l'auteure ; ils mettent, cependant, l'accent sur les épisodes les plus piquants et intéressants de cette existence. Dans les dernières années, certains critiques littéraires ont, cependant, proposé un résumé objectif de la vie de l'écrivaine.

Anne Defrance commence le résumé de la vie de l'auteure par quelques éléments à propos de sa famille et de ses origines, détails historiques qui permettent de saisir les causes qui ont conduit à son mariage et à sa fin désastreuse, épisode autour duquel tourne la fascination de certains auteurs de la fin du XIX^e^ siècle. « Marie-Catherine naît en 1650 ou 1651 à Barneville (Normandie) [et] elle est la fille de Monsieur Le Jumel de Barneville […] »[15], un noble bien intégré dans la société de l'époque. Peu de temps après la naissance de sa fille, Jumel de Barneville meurt et la famille connaît une période de

---

[13] DEFRANCE (Anne), *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 op. cit.*
[14] GUENTHER (Melissa), *op. cit.*, p.129.
[15] DEFRANCE (Anne), DEFRANCE (Anne), *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, *op. cit.*, p.13.

difficultés économiques. Dans la tentative d'en sortir, la Marquise de Gudane, mère de Catherine et femme de noblesse bien en vue, « la marie à quinze ans à un homme de basse extraction et d'un rang équivoque, mais fort riche, le baron d'Aulnoy, trois fois plus âgé qu'elle »[16]. Toutefois, « cette union […] est immédiatement malheureuse : le baron est libertin, il apprécie autant les liaisons féminines que masculines et la jeune épouse est sans doute maltraitée »[17].

Catherine n'est pas disposée à se plier aux violences de son mari, d'autant moins qu'un certain moment, il perd sa fortune, il est couvert de dettes et les conditions qui avaient poussé la marquise de Gudane à organiser le mariage n'existent plus. En 1669 – comme nous informe Marie Guenther – la marquise de Gudane, aidée par sa fille, décide de se débarrasser de ce beau-fils devenu un poids inutile.

> En 1669, une accusation de lèse-majesté est lancée contre le mari de Madame d'Aulnoy par Madame de Gudane, la mère de Madame d'Aulnoy. […]. Le 4 novembre de la même année l'innocence du baron d'Aulnoy a été affirmée par le Conseil du Grand Châtelet, mais à cause de son rôle dans l'accusation du baron, la mère de la comtesse [sic] d'Aulnoy s'est exilée en Espagne. Rien n'est certain concernant la participation de Madame d'Aulnoy dans cette affaire, mais ce qui est incontestable c'est qu'elle s'est cachée depuis le procès de son mari jusqu'à la parution de ses premiers livres en 1699[18].

La suite de l'histoire est mal connue et on verra que les historiens de la fin du XIX[e] siècle travaillent sur les moments les moins clairs et les moins documentés de ces vicissitudes criminelles, pour leur donner une nuance quasi-légendaire. Après cette période obscure, que les documents de l'époque ne nous aident pas à clarifier, on sait que « la mère [de Catherine] s'enfuit en Espagne, où elle joue un rôle d'espion politique au service de la France, reçoit une pension [et] est fort considérée »[19]. En revanche, le destin de Mme d'Aulnoy est beaucoup moins tranquille et moins bien défini, car « il semble qu'elle ait été arrêtée et qu'elle ait passé dix-sept jours à la Conciergerie,

[16] *Ibidem*.
[17] *Ibid.*, p.13-14.
[18] GUENTHER (Melissa), *op. cit.* p.129.
[19] DEFRANCE (Anne), *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698, op. cit.*, p.14.

[…qu'elle] quitte pour un séjour de pénitence au couvent »[20]. Elle trouve, néanmoins, le moyen d'en sortir et « il y a quelques raisons de croire qu'en 1672 elle est libre. Durant les vingt années qui suivent, elle mène une existence mystérieuse, faite d'aventures et de voyages (Flandres, Angleterre, Espagne) »[21]. Cette période de vagabondage lui fournit beaucoup d'éléments utiles pour ses œuvres successives comme *La Relation du voyage en Espagne*.

> En 1690, on la retrouve à Paris, où elle cherche à se faire pardonner son passé en dédiant son premier roman, *l'Histoire d'Hyppolite*, à la Princesse de Conti et en publiant des ouvrages pieux en des temps où la dévotion est de mise à la cour sous l'influence de Madame de Maintenon. Célèbre dès la parution de ce roman, elle fréquente le salon de Madame de Lambert où se retrouvent les femmes auteurs de contes de fées ainsi que Choisy et Fénelon. Elle tient elle-même salon, rue Saint-Benoît[22].

Après son retour à Paris, « le talent littéraire de Madame d'Aulnoy est alors reconnu : élue en 1698 membre de l'Académie des Ricovrati de Padoue, elle y est appelée « Clio » ou encore « l'éloquente »[23]. Madame d'Aulnoy meurt le 12 ou le 13 janvier 1705.

La vie d'Aulnoy a été un miroir parfait de l'époque violente dans laquelle elle a vécu, cependant, à la fin de cette existence, les scandales de sa jeunesse sont oubliés et elle est reconnue comme une auteure à succès. Elle gagne sa renommée grâce à de nombreux ouvrages d'imagination ou relations de voyage.

Parmi les relations de voyage, l'imprimeur Barbin de Paris publie *Mémoires de la cour d'Espagne* (1690) et *la Relation du voyage d'Espagne* (1691). Encore, en 1695, l'imprimeur Alberts de La Haye imprime *les Mémoires des aventures singulières de la cour d'Angleterre* (1695), œuvre qui permet aux lecteurs français d'apprécier la narration du séjour anglais de l'auteure et *les Nouvelles Espagnoles* (1692). Parmi ses romans historiques, l'imprimeur

---

[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22] Celle-ci et les autres citations de ce paragraphe sont tirées de DEFRANCE (Anne), *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, *op.cit.,* p.14.
[23] *Ibidem.*

Sevestre de Paris propose *l'Histoire d'Hyppolite, comte de Douglas* (1690) et *Jean de Bourbon, prince de Carency* (1692) ; tandis que l'imprimeur Barbin de Paris propose *les Nouvelles, ou Mémoires historiques* (1693) et l'imprimeur Bredou propose aux lecteurs *les Mémoires secrets de Mr L.D.D.O. ou Les Aventures comiques de plusieurs grands princes de la cour de France* (1696) ; enfin, en 1703, chez la Compagnie des Libraires associez de Paris, l'œuvre *Le Comte de Warwick* est imprimée. En ce qui concerne les œuvres d'imagination de Mme d'Aulnoy, c'est-à-dire, les contes merveilleux, *Les Contes des Fées* sont imprimés en 1698 chez l'éditeur Barbin, alors qu'en 1698, chez la Veuve Girard paraissent les deux volumes des *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*.

Mme d'Aulnoy a été une écrivaine parfaitement intégrée dans la société de son époque du point de vue des œuvres qu'elle a rédigées. Au-delà des contes merveilleux, il y a, dans sa production, plusieurs exemples d'œuvres qui appartiennent aux genres très à la mode à la fin du XVII^{e} siècle : mémoires, romans sentimentaux et longues nouvelles liées aux questions religieuses qui animaient les discussions philosophiques de l'époque. Beaucoup de ces textes ont connu un succès limité dans le temps et ils ont tôt disparu des catalogues des éditeurs, d'autres ont gardé une importance durable. On pense, par exemple, aux contes merveilleux, mais aussi à des volumes comme celui de *Nouvelles Espagnoles*, ou de *Nouvelles, ou Mémoires historiques*.

Une fois esquissés la vie de l'auteure et l'ensemble de sa production, on se penchera sur la perception que les historiens ont de cette vie et sur la manière dont ils présentent ces données aux lecteurs à la fin du XIX^{e} siècle, en particulier. Cela est aussi le premier aspect, le plus immédiat, de la fortune d'Aulnoy comme personnage réel.

II. La vie et l'œuvre de l'auteure vues par les historiens et les critiques litteraires

Les biographies de l'auteure publiées pendant le XIX^{e} et le XX^{e} siècle sont au nombre de deux. Dans ces deux ouvrages, l'auteure apparaît déjà comme un personnage dont la vie ressemble à un roman.

Le premier document qui présente certains épisodes de la vie de Mme d'Aulnoy est la « notice sur madame d'Aulnoy », présente dans l'anthologie intitulée *Les contes choisis de Mme d'Aulnoy* (1847, Gustave Gratiot)[24]. Il faudra, cependant, attendre l'introduction qu'Adolphe Maturin de Lescure (1833-1892), historien et académicien, écrit pour le volume *Les contes des fées, ou les Fées à la mode*[25] (1882), pour trouver un résumé complet de la vie d'Aulnoy. Dans ce texte, il présente la vie de l'auteure en s'appuyant sur le peu d'essais et d'articles parus entre la fin du XVIII[e] et la fin du XIX[e] siècle. Outre qu'elle est complète et précise, cette biographie est aussi longue par rapport à d'autres documents de la même nature : avec ses vingt pages et la présence de notes en bas de page, ce texte est proche d'un essai historique qui synthétise, dans un langage simple et suggestif, des faits connus. Si celui d'Adolphe Lescure reste un texte de référence, on voudrait, néanmoins, le confronter à un texte italien moderne écrit par Laura Farina en 1964, *Quattro Donne e un Re*[26] [*Quatre femmes et un roi*]. On a choisi ce volume parce qu'il est le seul, en Italie, à présenter la vie et la production de l'écrivaine sous une forme critique.

Dans les premières lignes de l'introduction, Adolphe Lescure s'adresse au public auquel le volume est destiné. Il introduit la vie de l'auteure dans un ouvrage imprimé « pour les Bibliophiles » qui sont intéressés à connaître les vicissitudes de la vie de l'auteure dont ils vont lire l'œuvre. Le préfacier affirme, ensuite, la nécessité d'une biographie critique qui puisse permettre au public d'apprécier le contraste entre la vie de l'écrivain et sa production merveilleuse[27], parce que son existence a été « plus mystérieuse, plus aventureuse, plus romanesque encore que ses contes de fées »[28].

La biographie est précédée par une introduction où Lescure suggère aux lecteurs que les contes merveilleux des femmes sont un genre mineur. Il affirme que le XVII[e] siècle « a vu naître, fleurir et se faner […] toute une série […] de petits genres littéraires […] cultivés par des littérateurs de profession, mais [aussi] par des littérateurs d'occasion,

---

[24] D'AULNOY (Marie-Catherine), *Contes choisis de Madame d'Aulnoy*, éd. Gustave Gratiot, Paris, Belin -Leprieur & Morizot, rue Pavée St. André, 5, 1847.
[25] D'AULNOY (Marie-Catherine), *Les contes des fées, ou les Fées à la mode*, éd. Adolphe de Lescure, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882.
[26] FARINA (Laura), *Quattro donne e un re*, Milano, Giordano Editore, 1964.
[27] *Cf.* D'AULNOY (Marie-Catherine) *Les contes de Fées, ou les Fées à la mode* (1882)*, op. cit.* p.XX.
[28] *Ibid.* p.I.

des hommes et des femmes du monde »[29]. Après avoir situé l'œuvre de Mme d'Aulnoy dans un genre précis, Lescure commence la biographie en clarifiant la question du titre nobiliaire de l'écrivaine : « Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne et non comtesse d'Aulnoy, comme on l'a le plus souvent dit, naquit à Barneville »[30]. Cette affirmation semble éclairer un détail mineur mais significatif de l'identité de l'écrivaine, souvent peu clair dans les premières éditions de ses conte merveilleux. A l'époque romantique, on redécouvre le véritable nom complet de l'auteure, mais c'est uniquement à la fin du XIX[e] siècle qu'elle peut reprendre aussi son titre. L'historien se concentre, par la suite, sur la généalogie de Mme d'Aulnoy, parlant de son père et de sa mère et citant leur acte de mariage, un document découvert par l'archiviste et historien Auguste Jal (1795-1873). La mère de Mme d'Aulnoy, marquise de Gudane, est décrite comme une « femme d'intrigue »[31] et une espionne dans les plus grandes cours européennes[32]. Cette femme aida Mme d'Aulnoy à se faire une position partout en Europe[33]. Peu de lignes sont, au contraire, dédiées au père de la conteuse, figure mineure.

Le mariage avec le baron de La Motte est l'autre fait réel qui fascine les historiens, y compris Lescure, parce que cet épisode a eu une influence importante sur la conception du mariage de Mme d'Aulnoy. Dans des contes comme « l'Oiseau bleu », elle critique les unions faites par intérêt parce qu'elle a été l'une des victimes de ce phénomène. Ce débat sur le mariage est loin d'être apaisé pendant la fin du XIX[e] siècle, la vie et les idées de Mme d'Aulnoy semblent alors anticiper les mouvements de la société moderne. Le mariage de Mme d'Aulnoy n'est pas intéressant uniquement pour ses effets sur son travail d'artiste, mais aussi parce que dans l'union du baron et de Catherine, il y a déjà tous les éléments d'un roman à la conclusion tragique. Madame

---

[29] *Ibidem*.
[30] *Ibid.* p. II.
[31] *Ibidem*.
[32] *Cf. Ibid.* p. IV.
[33] Pour une étude du problème du féminisme et des femmes dans la vie et dans les contes merveilleux d'Aulnoy, on peut consulter le livre *Enchanted Eloquence : Fairy Tales by Seventeenth-Century French Women Writers - Picked as one of Choice's « Outstanding Academic Titles » for 2011!* éds. Lewis C. Seifert et Domna C. Stanton, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies and Iter Inc, 2011; et l'article de Barbara Becker-Cantarino « "Feminist Consciousness" and "Wicked Witches" », *Signs*, vol. 20 / 1, 1994, p. 152-175, [En ligne : http://www.jstor.org/stable/3174931 (consulté en mai 2014)].

d'Aulnoy est beaucoup plus jeune que son mari (« La Motte […] épousa à quarante-six ans, le 8 mars 1666, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, alors âgée de quinze ou seize ans à peine »[34]) et elle s'abandonne à une vie déréglée, qui porte Lescure à la décrire comme une « peu vertueuse femme »[35]. Si Mme d'Aulnoy est une femme aux costumes scandaleux, son mari n'est pas un saint non plus. Il est défini comme « un assez triste personnage », qui s'abandonne à des « débauches particulières »[36], que Lescure ne spécifie pas, tout en affirmant qu'elles ont été la cause principale de la fin du mariage et de la fuite d'Aulnoy en Espagne. Avec sa vie déréglée, le couple représente un exemple de la décadence morale de l'Ancien régime, lorsque des nobles ennuyés cherchaient à s'évader d'une réalité étouffante par le luxe et le sexe. Non seulement le mariage suscite la curiosité de Lescure, mais surtout sa fin, aventureuse et narrée d'une manière plutôt romanesque, à cause du moyen que Mme d'Aulnoy, sa mère et les amants des deux femmes emploient pour se débarrasser du baron de La Motte : « un bon ou plutôt mauvais procès de lèse-majesté »[37]. Si les critiques modernes reconnaissent l'innocence de l'écrivaine, pour Lescure elle est aussi coupable que sa mère ou l'amant de cette dernière.

Cet épisode de la vie de l'auteure a tellement frappé les intellectuels du XIX[e] siècle, que Jacques Deerville, l'éditeur du volume *Les contes choisis de Mme d'Aulnoy*[38] (1847) le résume aussi à l'intérieur de ce volume pensé pour les enfants :

> Une circonstance dramatique marqua la vie de madame la comtesse d'Aulnoy. Le comte son mari fut accusé du crime de lèse-majesté par trois imposteurs. Son procès fut instruit. Les accusateurs maintenaient leurs premières dépositions. La perte du comte paraissait certaine : il était sur le point d'être condamné à mort, quand madame D'Aulnoy décida […] à rétracter sa calomnie. Elle eut ainsi le bonheur et la gloire de sauver son époux[39].

---

[34] Cette citation et toutes les autres concernant le mari de la baronne et son mariage sont tirées D'AULNOY (Marie-Catherine) *Les contes de Fées, ou les Fées à la mode* (1882)*, op. cit.*, p.IV-V.
[35] *Ibidem.*
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem.*
[38] D'AULNOY (Marie-Catherine), *Les contes choisis*, Paris, Librairie Pittoresque de Jeunesse, 1847.
[39] *Ibid.*, p.VI.

Tandis que Lescure ne doute pas de la culpabilité de la femme et de son rôle dans le procès de son mari, l'éditeur de ce recueil pour les jeunes narre l'épisode d'une manière différente. Dans sa version, Mme d'Aulnoy n'est plus la femme malheureuse qui trouve un moyen politique pour mettre fin à un mariage qui ne la satisfait plus, elle devient, en revanche, la femme fidèle qui aide le mari dans une situation dangereuse provoquée par « trois imposteurs ». Ce changement s'explique par le public cible auquel le recueil est dédié. La manière dont l'éditeur adapte les documents qui présentent la vie de Mme d'Aulnoy reflète notamment la manière dont les contes sont modifiés dans le volume.

Si différents auteurs affrontent cet épisode de la vie d'Aulnoy, on connaît, cependant, la conclusion mystérieuse de cette période :

> Mme de Gudane et Mme d'Aulnoy n'avaient pu échapper qu'en s'y dérobant par la fuite aux conséquences de leur complicité. L'avocat Gayot de Pitaval, dans son recueil de causes célèbres, raconte que l'exempt Desgrez avait surpris Mme d'Aulnoy au lit; mais qu'elle trouva moyen de se sauver par un escalier dérobé et de se cacher sous un catafalque établi fort à propos pour quelque cérémonie funèbre, dans une église voisine de sa maison, peut-être à Saint-Sulpice, sa paroisse. Les deux dames passèrent en Angleterre, et de là en Espagne, où elles trouvèrent moyen de rendre à la cour de France des services mal définis[40].

L'historienne italienne Laura Farina ajoute des détails à la narration de la fuite, spécifiant que, lorsque la police est arrivée dans la maison de Mme d'Aulnoy, elle s'était déjà échappée par une fenêtre ouverte[41], seul détail qui intéresse désormais l'auteure italienne. Ce fait permet de comprendre un élément important de la perception de Mme d'Aulnoy en Italie. Les contes de Mme d'Aulnoy sont connus plutôt tard en Italie et sa figure ne suscite pas l'intérêt des intellectuels sinon par quelques détails marginals et uniquement dans un deuxième moment. La fuite de Mme d'Aulnoy est aventureuse, car, pour se sauver des gardes, elle se cache à l'intérieur d'un catafalque. Cet épisode est signalé aussi dans d'autres documents français comme le *Bulletin de la société historique du sixième arrondissement*[42]. Dans ce document, daté 1911, Maurice Gaudefroy-Demombynes

[40] D'AULNOY (Marie-Catherine) *Les contes de Fées, ou les Fées à la mode* (1882)*, op. cit.* p.X-XI.
[41] *Cf.* FARINA (Laura), *op. cit.* p.329.
[42] SOCIETE HISTORIQUE DU SIXIEME ARRONDISSEMENT DE PARIS, *Bulletin*, 1911.

(1862-1957), orientaliste et président de cette société d'intellectuels, articule encore mieux le développement de cette fuite en y ajoutant certains détails :

> Les dames furent recherchées aussitôt après l'exécution de leurs complices ; Mme d'Aulnoy (qui était accouchée, on l'a vu, le 14 novembre dans la paroisse de Saint-Sulpice) reçut, dans sa chambre, où elle était au lit, la visite de l'exempt Desgrez, chargé de l'arrêter, et lui demanda le temps de se vêtir, qui lui fût [sic] accordé ; elle en profita pour s'enfuir[43].

L'attention accordée à l'épisode permet de le voir comme le plus émouvant dans la vie de Mme d'Aulnoy, mais aussi comme le plus intéressant pour les lecteurs modernes.

Lescure approfondit les vicissitudes de la vie de Mme d'Aulnoy après son retour en France, focalisant son attention sur « une liaison suspecte [qu'elle eut] avec Madame Carier-Ticquet »[44], qui – comme on peut le lire dans le volume *Women Writers of Great Britain and Europe*[45] – « was accused of attempting to have her husband, a counselor at the Parlement de Paris, murdered at is own front door »[46] [« fut accusée d'avoir cherché à tuer son mari, un conseiller du parlement de Paris, devant la porte de sa propre maison »]. La relation avec cette femme contribue à jeter une lumière sombre sur la figure de Mme d'Aulnoy et à dresser le portrait d'une société où les femmes cherchent à affirmer leur liberté en profitant de la faiblesse des hommes.

Les textes rédigés par les historiens du XIX^e^ siècle – comme Lescure – et du XX^e^ – comme Demombynes ou Laura Farina – présentent d'Aulnoy comme une actrice violente de son époque ; en revanche, les textes des critiques littéraires du XIX^e^ siècle et les introductions rédigées par quelques éditeurs pendant le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle fournissent aux lecteurs une image de l'auteure liée à sa production merveilleuse. Les premiers jugements de ce type se retrouvent dans les volumes des contes traduits en

---

[43] *Ibid.*, p.232.
[44] D'AULNOY (Marie-Catherine) *Les contes de Fées, ou les Fées à la mode* (1882)*, op. cit.*, p.XI.
[45] WILSON (Katharina M.) SCHLUETER (Paul) et SCHLUETER (June), *Women Writers of Great Britain and Europe: An Encyclopedia*, New York, London, Routledge, 2013.
[46] *Ibidem.*, *ad vocem* « Aulnoy », p.14.

langue anglaise. Pendant la première moitié du XIX[e] siècle, l'intérêt pour les récits folkloriques pousse, en revanche, les intellectuels à comparer l'œuvre merveilleuse de la femme à celle de Charles Perrault. Pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle, certains traducteurs réévaluent la figure de l'auteure.

Le premier jugement critique exprimé à propos de l'auteure et en rapport avec sa production émerge du titre de l'une des premières traductions en langue anglaise de ses récits merveilleux. Dans le recueil *A Collection of Novels and Tales of the Fairies. Written by That Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois. In Three Volumes*[47] [*Une collection des contes de fées et de nouvelles, écrits par ce bel esprit français, la comtesse d'Aulnoy, en trois volumes*], publié pour la première fois en 1737, Mme d'Aulnoy est décrite comme « a celebrated wit of France ». Dans *The Cambridge Dictionnary*, le terme « wit » est toujours lié à l'art, à la littérature, étant défini comme « the ability to use words in a clever and humorous way »[48] [« l'habileté d'employer les mots d'une manière intelligente et amusante »]. Le « wit » est aussi une forme subtile et intelligente de comique théâtral. Dans ce titre, le traducteur souligne le talent et l'habileté d'Aulnoy comme auteure de contes merveilleux. Elle est, en outre, considérée comme la meilleure écrivaine de récits merveilleux de son époque, car ses textes sont bien écrits, amusants et brillants, qualités considérées comme indispensables pour un bon récit pendant le XVIII[e] siècle.

Cette perception de l'auteure et de sa production ne dépasse pas, cependant, la fin de ce siècle, car au début du XIX[e] siècle, la définition du conte change, influant ainsi la conception de Mme d'Aulnoy comme écrivaine. Les critiques littéraires ne cherchent plus de récits au style raffiné et bien écrits, mais des récits qui peuvent se rapprocher des contes folkloriques. Ils doivent être simples, brefs et les personnages incarnent des rôles. Les récits d'Aulnoy, ne reflétant plus ces nouvelles caractéristiques, perdent alors de leur

---

[47] *A Collection of Novels and Tales of the Fairies. Written by That Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois. In Three Volumes ... The Third Edition. Translated from the Best Edition of Original French*, London, Printed for J. Brotherton and W. Meadows in Cornhill; R. Ware in Amen Corner; T. Astley in St Paul's Church Yard; and J. Hodges on London Bridge, 1737, [En ligne : http://www.lwcurrey.com/pages/books/137511/countess-d-aulnoy-baroness-daulnoy-marie-catherine-le-jumel-de-barneville/a-collection-of-novels-and-tales-of-the-fairies-written-by-that-celebrated-wit-of-france-the (consulté en octobre 2015)].

[48] *Cambridge Dictionary*, en ligne, *ad vocem* « Wit » [En ligne : https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/wit (consulté en décembre 2017)].

importance, tandis que l'œuvre de Charles Perrault en gagne. Ce changement émerge d'une manière précise dans l'introduction au volume des frères Grimm, mais aussi dans des articles, en langue française, publiés pendant la première moitié du XIX[e] siècle. Les journalistes et les critiques littéraires se concentrent plus spécialement sur deux aspects : le rapport entre la production de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy et celle de Charles Perrault et les liens que les contes tissent avec des hypotextes oraux.

Entre 1812 et 1815, Jacob et Wilhelm Grimm publient deux volumes de contes intitulés *Kinder- und Hausmärchen*[49]. Dans l'introduction au premier volume, les deux frères présentent leur vision des contes folkloriques et commentent le rôle de certains auteurs du XVIII[e] siècle qui ont favorisé la diffusion des récits. Ils expriment, ensuite, un jugement de valeur sur Mme d'Aulnoy qui est définie comme une simple « Nachahmer »[50] [« imitatrice »] de Charles Perrault. Cette caractérisation de l'auteure est liée à la forme particulière et au style de ses contes et elle connaît une très grande fortune en particulier auprès des critiques littéraires français du XIX[e] siècle. On retrouve le même terme dans la « notice sur Madame d'Aulnoy » présente dans le volume *Les contes choisis de Madame d'Aulnoy*[51]. L'éditeur affirme que « Madame d'Aulnoy est à peu près le seul des imitateurs de Perrault dont les contes sont restés populaires et ont survécu à [un] engouement passager »[52]. Dans ce texte, l'éditeur pousse, cependant, son analyse plus loin, car il relève l'importance et la longévité des contes de Mme d'Aulnoy dans le temps.

Au fil du temps, le jugement des intellectuels envers la femme devient moins sévère, grâce aux nouvelles éditions des contes de l'écrivaine qui se multiplient et se modifient pour s'adapter aux goûts des lecteurs. En Angleterre et en France, les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy commencent à être traduits et commentés d'une manière positive, même en rapport avec la littérature folklorique. Cela permet de réévaluer la figure d'Aulnoy dont on reconnaît la valeur. Cette réévaluation passe aussi par une prise

---

[49] GRIMM (Jacob) et GRIMM (Wilhelm), *Kinder und Hausmärchen*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812.
[50] *Ibid.*, p. XVII.
[51] D'AULNOY (Marie-Catherine), *Les contes choisis*(1847), *op.cit.*
[52] *Ibid.*, p.V-VI.

de conscience de l'importance que les écrivains femmes de toutes les époques ont recouvrée dans le temps. Remy de Gourmont, dans le troisième volume de *Promenades littéraires*[53], rédige un essai dédié à Louise Colet et à certains femmes écrivains dans l'histoire de la littérature. Dans ce texte, il n'hésite pas à définir Mme d'Aulnoy comme la « sœur de Perrault »[54] et, afin de souligner cette nouvelle importance attribuée à Mme d'Aulnoy, il ajoute que son travail a donné, à son tour, origine aux travaux de quelques imitatrices comme Mademoiselle de La Force[55]. Le jugement se lie, d'un côté, à la nature de l'étude qui se propose de démontrer que les artistes féminins possèdent des qualités artistiques comparables à celles des écrivains masculins. Le choix de citer Mme d'Aulnoy comme l'un des exemples de femmes qui rivalisent avec les hommes dans le champ des arts s'explique, en revanche, par la compétition entre elle et Charles Perrault. Cette conception est reprise dans un recueil des contes de Mme d'Aulnoy et de l'académicien traduit et édité par l'expert de folklore Sabine Baring Gould. Dans l'introduction à l'ouvrage *A Book of Fairy Tales*[56], Gould commente ainsi le rapport entre Mme d'Aulnoy et Charles Perrault : « the success attained by Perrault's little collection animated others to write Fairy Tales. Such were the Countess D'Aulnoy »[57] [« le succès obtenu par le petit recueil de Perrault a poussé d'autres écrivains à écrire des contes de fées. Parmi eux, il y a la comtesse d'Aulnoy »]. Mme d'Aulnoy est, encore une fois, considérée comme une simple imitatrice de l'académicien, mais, Gould, comme déjà l'éditeur du volume *Les contes choisis*[58] avant lui, reconnaît le talent de Mme d'Aulnoy lorsqu'il écrit que « only [Mme d'Aulnoy] approached Perrault in charm of style, and gained a lasting hold posterity »[59] [« seule Mme d'Aulnoy a rejoint Perrault en ce qui concerne le charme et le style et elle a ainsi gagné un succès durable »]. Ces jugements plus nuancés par rapport à celui exprimé par les frères Grimm tiennent notamment au fait que dans la dernière partie du XIX[e] siècle, les contes d'Aulnoy ne sont pas uniquement réimprimés et lus

53 GOURMONT (Remy de), *Promenades littéraires. 3*, Paris, Mercure de France, 1913.
54 *Ibid.*, p.87.
55 *Ibid.*, p.253.
56 BARING-GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *A Book of Fairy Tales*, London, Methuen and Co., 1894.
57 *Ibid.*, p.VI.
58 D'AULNOY (Marie-Catherine), *Les contes choisis* (1847), *op.cit.*
59 BARING-GOULD (Sabine), *op.cit.* p.VI.

d'une manière étendue, mais aussi étudiés et analysés. Le même Gould dédie, par exemple, la partie finale de son recueil à des notes qui mettent en relief les rapports entre les récits de la femme et des hypotextes folkloriques[60].

Non seulement Sabine Baring Gould, mais aussi plusieurs intellectuels français de la fin du XIX[e] siècle s'intéressent aux échanges entre la production merveilleuse de la femme et le folklore. Dans le tout premier numéro de la revue *La Tradition*[61], le diplomate et folkloriste Joseph Dautremer (1860-1946) explique le programme du journal et après avoir listé les différents types de traditions à traiter dans les numéros successifs, il parle des traditions orales et des contes de fées. A ce propos, il affirme : « d'autres [écrivains] comme Perrault et Mme d'Aulnoy, guidé [*sic*] par une intuition vraiment merveilleuse recueillent, concentrent et déterminent la Tradition éparse et fugitive »[62]. Les contes merveilleux sont considérés – selon une vision romantique – comme des textes issus d'une tradition orale que les auteurs ont réécrits sur papier. D'Aulnoy et Charles Perrault sont cités ensemble, ce qui permet de les comparer. La comparaison est encore très présente à la fin du XIX[e] siècle, comme il émerge d'un article de la *Revue des traditions populaires* de septembre 1894[63]. Le folkloriste Paul Sébillot (1843-1918) parle de la passion des lecteurs et des auteurs pour les contes merveilleux, il décrit la naissance et la nature de ces textes, et il explique, enfin, le lien entre l'académicien et les femmes :

> A la fin du XV[e] [*sic*] siècle, le public lettré se prit d'une véritable passion pour les contes de fées. En même temps que les immortels récits de Perrault paraissent, d'autres recueils, qui ne peuvent pas être comparés aux siens, et qui presque toujours s'éloignent bien davantage du fond et de la forme populaires [*sic*]. La plupart sont dus à des femmes.[…] Mme d'Aulnoy mérite une mention spéciale : bien que ses contes écrits dans un style élégant, d'une facilité un peu prolixe, soient singulièrement allongés, chargés d'épisodes romanesques et farcis de vers galants et de moralités, ils occupent le premier rang après ceux de Perrault, dans la période qui a précédé celle où l'on s'est occupé de recueillir scientifiquement des contes[64]

---

[60] Voir *infra,* « Deuxième partie : la réception des récits merveilleux », p.162-163

[61] *La Tradition: revue générale des contes, légendes, chants, usages, traditions et arts populaires*, Paris, Librairie générale et internationale Gustave Ficker, 1887, (1).

[62] DAUTREMER (Joseph), « Notre Programme », *La Tradition*, vol. 1, avril 1887, p.2.

[63] SOCIETE DES TRADITIONS POPULAIRES ET MUSEE DE L'HOMME, *Revue des traditions populaires, Société des traditions populaires au Musée d'ethnographie du Trocadéro*, Paris, 1892, (7).

[64] *Ibidem*. p.450.

Si d'Aulnoy mérite « une mention spéciale » comme femme et artiste, ses contes restent inférieurs à ceux de Perrault, parce qu'ils ne sont pas le fruit d'une opération de collecte scientifique, mais le produit de l'imagination d'une femme qui charge de belles histoires simples et pures « d'épisodes romanesques » et de « moralités en vers ». L'analyse de Sébillot ne s'éloigne pas de celle de Sabine Baring Gould, ce qui permet de souligner la nature homogène des études folkloriques de cette époque. *La Revue des Traditions Populaires* dédie plusieurs numéros aux contes merveilleux et à Mme d'Aulnoy, souvent critiquée à cause du style de ses œuvres.

Au-delà du lien entre Perrault et Mme d'Aulnoy, les critiques littéraires ont eu des réactions aussi intéressantes vis-à-vis des volumes qui relatent les voyages en Espagne de Mme d'Aulnoy : si cette dernière ne peut pas rivaliser avec Charles Perrault ou Madame Leprince de Beaumont en ce qui concerne la prose des contes merveilleux, elle est considérée comme exceptionnelle pour sa capacité d'observation et la richesse du style descriptif.

Les volumes de voyage de Mme d'Aulnoy commencent, pendant le Romantisme, à susciter l'intérêt en raison du rôle important que les pays espagnols et anglo-saxons jouent dans la construction d'un imaginaire et ce succès ne s'éteint pas après 1860, grâce à plusieurs rééditions des *Mémoires de la cour d'Espagne* et de *La Relation du voyage en Espagne.*

L'une de ces éditions nouvelles est signalée dans l'article « autres publications à l'étude » dans la revue *Le Bas bleu* de 1874[65], dans la section dédiée aux livres nouveaux écrits par des femmes. La revue doit son titre à Barbey d'Aurevilly qui dans l'ouvrage *Le bas bleu*[66] explique l'origine et l'usage de cette expression : « Ces sont des Bas-bleus – ainsi nommés […] pour dire des femmes qui, de préoccupation intellectuelle en étaient arrivées à ne plus faire leur toilette et qui portaient des bas comme tous les cuistres d'Angleterre. La première punition de ces jalouses du génie des hommes a été de perdre

[65] AUGUSTE R., « Autres publications à l'étude », *Le Bas bleu : moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes* / directeur Jean Alesson, Paris, 1874, n.12, p. 31.
[66] BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Les œuvres et les hommes. 5, Les bas-bleus*, Genève, Slatkine reprints, 1878.

le leur – le génie de la mise, cette poésie d'elles-mêmes »[67]. L'auteur emploie l'expression « bas bleus » pour décrire les femmes qui se dédient à la littérature, perdant ainsi leur féminité et leur génie qui devraient uniquement s'exprimer lors de leur toilette. La femme, qui écrit des contes merveilleux comme Charles Perrault, s'adapte parfaitement à cette définition donnée par Barbey d'Aurevilly. Il ne surprend donc pas de trouver non seulement une allusion à l'un de ses ouvrages de voyage, mais aussi une analyse de cette œuvre dans la revue. Dans l'article « livres nouveaux écrits par des femmes »[68], par Roland Chalusse, le journaliste décrit l'ouvrage *La Cour et la Ville de Madrid vers la fin du dix-septième siècle, relation du voyage d'Espagne*[69], par d'Aulnoy – à l'occasion d'une nouvelle édition de 1874, aujourd'hui perdue – mettant en relief l'intérêt que les intellectuels de l'époque moderne éprouvent pour cette relation du voyage :

> La comtesse d'Aulnoy est plus connue par ses six volumes de *Contes de fées* que pour son *Voyage en Espagne*. Il appartenait dont à un éditeur érudit de faire revivre le talent littéraire et d'observation de cette femme de lettres, dont le dix-septième siècle était fier à juste titre, par une nouvelle édition du *Voyage en Espagne*. La relation est d'une lecture attrayante, précieuse pour ses détails historiques, amusante pour les aventures romanesques de la spirituelle touriste[70].

La note de lecture, rédigée dans un but commercial pour présenter aux lecteurs un ouvrage écrit par une femme et présenté par une femme souligne la différence de perception que ce siècle a des deux faces de Madame d'Aulnoy conteuse ou écrivaine de voyage. Si dans le premier cas elle est inférieure à d'autres, ici elle est décrite comme une femme au « talent littéraire et d'observation » extraordinaire, qui a rendu le dix-septième siècle « fier ». Si les louanges présentes dans la note s'expliquent aussi par le désir de pousser les lecteurs à acheter le volume, le siècle reconnaît, néanmoins, à Mme d'Aulnoy un certain talent d'historiographe et de romancière et il suffit de lire ce que Barbey d'Aurevilly écrit dans le dixième tome de *Les œuvres et les hommes*[71], pour s'en rendre

---

[67] *Ibid.*,p.XII.
[68] CHALUSSE (Roland), « Livres nouveaux écrits par des femmes », *Le Bas bleu : moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes* / directeur Jean Alesson, Paris, 1874, n.12, p.37-38.
[69] *La Cour et la Ville de Madrid vers la fin du dix-septième siècle, relation du voyage d'Espagne, par la comtesse d'Aulnoy, édition nouvelle revue par Mme B. Carey*, Paris, Plon, 1874.
[70] *Ibidem*, p.37.
[71] BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Les œuvres et les hommes, 14,* Genève, Slatkine reprints, 1893.

compte. L'auteur s'appuie sur une réédition du *Voyage en Espagne* publiée en 1853 et il affirme que seuls les caprices de la fortune ont permis à cet ouvrage « distingué et supérieur »[72] de tomber dans l'oubli. Dans l'introduction, Barbey d'Aurevilly s'aperçoit que les œuvres historiques de Mme d'Aulnoy sont sur le point de « périr »[73] et elles suscitent désormais la « curiosité »[74] de quelques « librairies de l'ornière »[75] et de quelques critiques littéraires et cela est un véritable dommage, car ces textes ont une grande valeur artistique. Il loue, par la suite, Mme d'Aulnoy la définissant comme une « charmante »[76] écrivaine et il indique son style pittoresque comme un modèle. L'élément que Barbey d'Aurevilly apprécie le plus dans les récits de voyage est le fait que les descriptions des portraits et des paysages ont été « étudiées sur le vif »[77]. Cette opinion dépend, cependant, du fait que Barbey d'Aurevilly lit les œuvres de voyage d'Aulnoy non pas d'un regard objectif mais en cherchant à y retrouver déjà des éléments typiques du style romantique.

La même opinion positive est celle d'Hippolyte Taine, exprimée dans le volume *Derniers essais de critique et d'histoire*[78] où il présente aux lecteurs le contenu de la *Relation du voyage en Espagne.* Comme Barbey d'Aurevilly, Taine commence par exprimer son désir de voir « réimprimer quelques livres anciens »[79], comme *Le Voyage en Espagne* et il justifie son désir par la valeur de ce livre et de son auteure qui est, non seulement, une bonne écrivaine mais aussi l'incarnation de plusieurs valeurs qui caractérisent un bon Français comme la passion pour la liberté ou la politesse :

> D'abord il est bien écrit ; Mme d'Aulnoy est du grand siècle littéraire; elle appartient au meilleur monde; elle parle avec justesse et naturel; elle n'est point prude, philosophe ou pédante; elle est exempte de toute affectation; elle observe sans effort, blâme ou loue avec discrétion et mesure; elle n'exagère jamais, elle ne croit ni ne veut faire un chef-d'œuvre ; son récit semble un entretien; elle a toutes les qualités d'une Française bien douée et bien élevée, bon sens, liberté

[72] *Ibid.*,p.70.
[73] *Ibidem.*
[74] *Ibidem.*
[75] *Ibidem.*
[76] La description de la production d'Aulnoy présentée dans ce paragraphe est tirée *d'Ibidem.* p.70.
[77] *Ibidem.* p.71.
[78] TAINE (Hyppolite), *Derniers essais de critique et d'histoire* (3e édition), Paris, Hachette, 1903.
[79] *Ibidem.*, p.1.

d'esprit, tact sûr, grâce un peu moqueuse, politesse aisée et continue[80].

Comme d'Aurevilly parlait de descriptions « étudiées sur le vif »[81], ainsi Taine affirme que l'auteure « observe sans effort », elle « voit l'Espagne »[82] et elle en peint un tableau si vraisemblable qu'« après avoir lu ce voyage, on voit et on touche [les mœurs espagnoles], telles que les arts les avaient représentées »[83]. Si les critiques littéraires se concentrent sur le double aspect du style de l'écriture et du témoignage, le *Magasin Pittoresque* cite Mme d'Aulnoy comme un témoin oculaire de plusieurs traditions espagnoles. Par exemple, dans le numéro 43 de 1875 de la revue, un long article, intitulé « la Tinaja »[84], qui développe le thème des traditions espagnoles pour la conservation du vin, évoque d'Aulnoy et cite un passage du *Voyage en Espagne* dans lequel elle traite le même sujet : « Mme d'Aulnoy fut frappée, durant son séjour dans la capitale [Madrid], de l'inconvénient de vases de terre pour la conservation du vin de première qualité »[85]. Une longue citation tirée de l'ouvrage de voyage de Mme d'Aulnoy suit et elle permet d'illustrer son point de vue. Dans un article intitulé « Deux victimes de l'étiquette, Marie-Louise, Reine d'Espagne, Marie Antoinette, Reine de France »[86], Octave Justice (1846-19…) décrit, en revanche, la situation des cours françaises et espagnoles à l'époque de Mme d'Aulnoy, prenant comme exemple la vie de deux illustres reines de cette période. Justice cite, en parlant des vies des cours, la duchesse de Terra-Nova, une intrigante, dont Mme d'Aulnoy « a déjà tracé […] un portrait fort sombre »[87]. Mme d'Aulnoy est citée comme une historienne qui a su donner aux lecteurs des informations significatives pour pouvoir comprendre les dynamiques de toute une époque. Le rôle d'historienne de Mme d'Aulnoy est repris encore une fois dans un article de D. Cabanès intitulé « les poisons de la toilette : fards et cosmétiques »[88]. Dans ce texte, le journaliste décrit certaines habitudes des femmes de la cour espagnole du XVIII[e] siècle et il cite ce que

[80] *Ibidem*.
[81] BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Les œuvres et les hommes, 14*, p.71.
[82] TAINE (Hyppolite), *op. cit.* p.2.
[83] *Ibidem*.
[84] « La Tinaja », *Le Magasin pittoresque*, XLIII année, 1875, p. 395-402.
[85] *Ibid.*, p.396.
[86] JUSTICE (Octave), « Deux victimes de l'étiquette », *Le Magasin pittoresque*, 1901, (« 3 »), p. 76-84.
[87] *Ibid.*, p.77.
[88] CABANES D., « Les poisons de la toilette: fards et cosmétiques », *Le Magasin pittoresque*, 1903, (« 3 »), p. 281-284.

Mme d'Aulnoy a pu voir à Madrid : « la comtesse d'Aulnoy, assistant à la toilette d'une dame de la Cour, voit celle-ci tremper un pinceau dans une tasse pleine de rouge et s'en barbouiller à fond, non seulement le visage, sans oublier l'intérieur des narines, mais les oreilles, les mains, les doigts, les épaules. Cet usage dégoûtant était devenu obligatoire »[89]. Le même Remy de Gourmont dans le premier tome de *Promenades littéraires*[90], cite d'Aulnoy, et il affirme qu' « elle habita longtemps l'Espagne et [qu'elle] écrit sur ce pays un volume des plus curieux »[91].

Si certains journalistes et critiques littéraires se limitent à considérer la femme comme une historienne qui peut fournir des détails sur la vie en Espagne, d'autres cherchent à démontrer que les voyages de Mme d'Aulnoy ont vraiment eu lieu. La démonstration de ce point est importante pour deux raisons : avant tout, c'est sur cet aspect que se joue le rôle de Mme d'Aulnoy comme historienne, en deuxième lieu, il suffit d'entrer dans le XX^{e} siècle, pour voir la base historique des œuvres sur l'Espagne remise en question.

Dans la colonne « question » de la revue *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*[92], on continue à considérer ces volumes comme des témoignages, alors que Jeanne de Mazon, dans un article de la *Revue de littérature comparée* de 1927, « Madame d'Aulnoy n'avait-elle pas été en Espagne ? »[93], remet en question leur validité historique. Après avoir brièvement résumé la vie de Mme d'Aulnoy, Jeanne de Mazon introduit une longue dissertation destinée à clarifier la question de savoir si les textes sur l'Espagne ont été rédigés pendant ou juste après le voyage où s'ils sont, au contraire, la synthèse de lettres et d'écrits sur ce pays, rédigés à Paris. La question reste ouverte, au point qu'elle est reprise quarante ans plus tard par Laura Farina dans l'ouvrage *Quattro Donne e un Re*[94] (1964) : « Acque magiche, montagne incantate. I paessaggi che ella osserva o che le

[89] *Ibidem*, p.282.
[90] GOURMONT (Remy de), *Promenades littéraires - 3, op. cit.*, p.253.
[91] *Ibidem.*
[92] « Question », dans L'Intermédiaire des chercheurs et curieux : Notes and queries français : questions et réponses, communications diverses à l'usage de tous, littérateurs et gens du monde, artistes, bibliophiles, archéologues, généalogistes, etc., XCVII, B. Duprat (Paris), 1934, (n°18), p.423-431.
[93] MAZON (Jeanne de), « Mme d'Aulnoy n'aurait-elle pas été en Espagne ? », *Revue de littérature comparée*, 1927, p. 724-729.
[94] FARINA (Laura) *op. cit.*

venivano descritti, accendevano la sua immaginazione e già pensava come utilizzarli domani nelle sue fiabe, trasfigurandoli »[95] [« eaux magiques et montagnes enchantées. Les paysages qu'elle observe ou qui lui étaient décrits, allumaient son imagination et elle pensait à la manière de les employer dans ses contes par la suite, en les transformant »]. L'expression « o che le venivano descritti » suggère au lecteur de s'interroger sur la réalité des voyages. Au-delà de ces polémiques, les mémoires et les voyages sont fondamentaux pour la création des contes de fées et pour l'affirmation du style de Mme d'Aulnoy.

Les études critiques et les articles qui commentent les contes merveilleux d'Aulnoy permettent d'en comprendre l'évolution dans le temps. Si dans la première partie du XIX[e] siècle, ses récits étaient considérés d'une valeur inférieure à ceux de Charles Perrault, dans la seconde partie du siècle, les critiques littéraires commencent à mettre en relief la valeur de Mme d'Aulnoy comme écrivaine. Les articles et les analyses sur les ouvrages de voyage permettent, encore une fois, de comprendre comment leur perception change dans le temps. Pendant l'époque romantique, ces ouvrages sont considérés comme de véritables documents historiques, tandis que vers la fin du XIX[e] siècle, certains critiques commencent à douter de la réalité de ces ouvrages, mais ils mettent, en revanche, en relief, l'importance de ces récits pour le développement du style de l'auteure.

Cependant, Mme d'Aulnoy ne possède pas uniquement une identité réelle, mais aussi une identité imaginaire liée aux contes merveilleux.

III. « MADAME D'AULNOY OU LA FEE DES CONTES »[96] : L'AUTEURE COMME FIGURE IMAGINEE

Les artistes et certains éditeurs se focalisent sur les contes merveilleux dans une nouvelle perspective liée à l'enfance ce qui transforme l'identité de l'auteure dans deux directions. Dans certains recueils des contes traduits en langue anglaise de la première

[95] *Ibidem*. p.345.
[96] La définition vient de l'ouvrage d'Edmond Pilon, *Muses et bourgeoises de jadis*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p.25.

moitié du XIX[e] siècle, elle commence à être considérée comme une figure liée aux racines folkloriques des narrations merveilleuses : *Mother Bunch*. Dans la seconde moitié de 1800, dans plusieurs ouvrages historiques rédigés en langue française, elle commence, en revanche, à être perçue comme une bonne grand-mère qui invente des contes pour l'amusement de ses petits-enfants ; en outre, à travers la figure de l'ancêtre qui narre à côté de la cheminée pendant une soirée d'hiver – figure qui plonge ses racines dans l'exaltation de la culture populaire en époque Romantique – les écrivains peuvent considérer d'Aulnoy comme la conteuse par excellence. Les historiens ne sont pas les seuls à considérer d'Aulnoy comme une grand-mère qui invente des contes, les artistes français de cette époque se réfèrent aussi à l'écrivaine comme à une figure imaginaire qui a profondément influencé leur enfance. Dans les paragraphes qui suivent, ces trois aspects sont explorés.

Les contes de Mme d'Aulnoy ont été traduits très tôt Outre-Manche, favorisant ainsi la transformation, dans le sens folklorique, de la figure de l'auteure. Gabrielle Verdier, dans l'article « Comment l'auteur des *Fées À La Mode* devint *Mother Bunch »*[97], affirme que la plupart de traductions publiées avant l'époque victorienne sont abrégées et réduites et les textes des contes moralisés et enrichis d'autres récits[98] : les traducteurs essayent ainsi de naturaliser les contes d'Aulnoy et de supprimer les parties qui traitent de l'amour humain-animal[99]. Cela leur permet de les annexer à la culture folklorique anglaise et de les tenir à l'abri des féroces critiques des éducateurs qui « condamnaient les féeriques avec le plus de véhémence et déploraient les effets pernicieux des livres d'imagination sur le développement intellectuel et moral des enfants »[100]. La réévaluation des contes de fées d'Aulnoy dans la culture anglaise se lie aussi à la « valorisation de l'imagination par les Romantiques [qui] donne des armes aux défenseurs de féeries »[101] et elle est accélérée par la fortune des contes de Charles Perrault. Au fur et à mesure que les

97 VERDIER (Gabrielle), « Comment l'auteur des Fées à la Mode devint Mother Bunch: métamorphoses de la comtesse d'Aulnoy en Angleterre », *Merveilles & contes*, vol. 10 / 2, décembre 1996, p. 285-309.
98 *Cf. Ibidem.* p.295.
99 *Cf.Ibid.*, p.290.
100 *Ibid.,* p.285.
101 *Ibid.*, p.286.

contes de Mme d'Aulnoy pénètrent dans une nouvelle culture, l'identité de l'auteure commence à changer et à se plier aux exigences culturelles de nouveaux lecteurs : Marie Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy se transforme alors en un personnage légendaire, *Mother Bunch*. The *Oxford Dictionnary* illustre les origines de cette figure de la manière suivante : « From the name of Mother Bunch, an alehouse keeper in Elizabethan London, renowned for serving particularly strong ale, and reputed to have lived to a great age »[102] [« Du nom de *Mother Bunch*, propriétaire d'une taverne à Londres, pendant l'époque de la reine Elizabeth 1ère, renommée pour servir une bière particulièrement forte et réputée pour avoir vécu jusqu'à un âge avancé »]. Ce personnage réel se transforme quand elle entre dans la littérature populaire et dans les contes de fées, car elle devient une « old woman assumed to posses magical powers and hence associated with the ancient fates »[103] [« vieille femme dont on dit qu'elle a des pouvoirs magiques et pour cela associée avec les anciennes parques »]. Le passage par les contes merveilleux permet de transformer *Mother Bunch* en une véritable fée, liée aux pouvoirs mystérieux de la terre et de la nature. Si dans certains récits, elle se métamorphose en une véritable fée, dans d'autres, elle est associée à l'acte de la narration des contes : « Mother Bunch ricorre in diversi racconti come narratrice di storie divertenti e dispensatrice di saggi consigli, specialmente riguardanti il modo di concludere un buon matrimonio »[104] [« Mother Bunch revient en plusieurs récits comme narratrice d'histoires amusantes et comme quelqu'un qui donne de bons conseils, qui concernent, plus spécialement la manière de conclure un bon mariage »]. Le lien, déjà bien défini, entre le personnage et l'acte de la narration permet de commencer à comprendre la lente transformation de Mme d'Aulnoy en *Mother Bunch*. Ce choix éditorial a, cependant, d'autres raisons qui remontent, en premier lieu, au volume de Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé* (1697) qui porte un sous-titre significatif, *Contes de ma mère l'Oye*. Selon la fiction narrative, les contes merveilleux dans le volume de

---

[102] « Mother Bunch | Definition of Mother Bunch in English by Oxford Dictionaries » [En ligne : https://en.oxforddictionaries.com/definition/mother_bunch (consulté en janvier 2018)].
[103] MACDONALD (George), *The Complete Fairy Tales*, New York, Penguin Books, 1999, p.244.
[104] DICKENS (Charles), *La casa dei fantasmi: the Haunted House, trad. Annalisa Garavaglia*, Roma, La Biblioteca di Repubblica/ l'Espresso, 2009, p.70.

l'académicien ont été narrés à l'auteur par la mère l'Oye, qui devient *Mother Goose,* dans la culture anglaise. Ce même choix, se lie à la nécessité des éditeurs d'adapter des contes conçus pour des adultes à un nouveau public composé d'enfants[105]. Gabrielle Verdier explique en effet qu' « un cap important dans l'adaptation de Perrault au divertissement des enfants est franchi vers 1768 »[106], quand les héritiers de l'imprimeur « John Newbey […] publièrent la traduction [des contes de Charles Perrault] sous le titre *Histoires ou Tales of Passed Times, Told by Mother Goose. With Morals. Written in French by M. Perrault* »[107]. Le succès de ce volume suggère aux éditeurs d'associer la figure de *Mother Goose* aux éditions économiques des contes de fées et, vu le grand succès de cette initiative, les éditeurs créent une identité fictive aussi pour la narratrice des contes d'Aulnoy :

> C'est sans doute le succès de leur « Mother Goose » qui suggéra aux héritiers Newbery l'idée de publier, avant 1733, un recueil de contes abrégés et purgés du « merveilleux ridicule », selon les vœux de la sage gouvernante. *Mother Bunch's Fairy Tales. Published for the Amusement of Little Masters and Misses, who by Duty to their Parents and Obedience to their Superiors Aim at Becoming Great Lords and Ladies*[108].

Dans cette traduction à usage des enfants, Madame d'Aulnoy devient définitivement *Mother Bunch*, dont voilà les caractéristiques :

> Cette "Mother Bunch" qui devrait faire penser à "Mother Goose" était une figure bien connue du folklore anglais ; elle parait dans des "jest-books", livres de facéties, dès la fin du XVIe siècle ; mais elle aurait fait frémir la comtesse d'Aulnoy. […] Car la Mère Bunch est digne de Rabelais ; la joyeuse [vieille femme] - « ale wife » mesurait « vingt milles pouces et demi ; [quand elle riait, elle pouvait être entendue à kilomètres de distance ; un de ses pets pouvait faire écrouler Charing Cross] when she laughed was heard from miles away ; a blast of wind in her belly blew down Charing Cross »[109].

Cette femme est digne de Rabelais et son portrait, tout comme sa personnalité évoluent profondément dans le temps. Lisons encore Verdier : « dans un *chapbook* de la fin du XVII[e] siècle […Mother Bunch] est représentée comme une vieille paysanne

---

105 *Cf.* VERDIER (Gabrielle), *op.cit.*, p.287.
106 *Ibid.*, p.296.
107 *Ibidem.*
108 *Ibid.*, p.297.
109 *Ibidem.*

bossue, assise devant un livre cabalistique, d'où elle tire des conseils utiles »[110] sur des questions surtout maritales, perdant ainsi sa connotation liée à la foire.

En ce qui concerne la perception d'Aulnoy comme figure de la narratrice dans la culture française, cette image naît dans des romans et des nouvelles de la fin du XIX[e] siècle. La première allusion à cette figure est présente dans une nouvelle de Marcel Prévost, « Le Moulin de Nazareth », parue dans le numéro de novembre de la revue *La Lecture* de 1898[111]. Dans ce texte, le serviteur Loulou narre une histoire merveilleuse à Emma, jeune et noble femme américaine, malade de nostalgie, afin de la distraire et de lui faire oublier ses douleurs. Le conte raconte les vicissitudes d'une princesse qui a reçu de la Fée des Rimes un merveilleux oiseau des îles, qui ressemble, par ses capacités et sa beauté surprenante, à l'Oiseau bleu[112]. La princesse l'aime un moment, puis elle s'en lasse et elle l'abandonne dans la forêt, ainsi vole-t-il jusqu'au Moulin de Nazareth où la meunière décide de le garder. A la fin de la narration, Emma s'exclame : « Vous contez comme feu madame d'Aulnoy. »[113]. Le personnage souligne ainsi l'habileté de conteur de Loulou, faisant référence au modèle de la narratrice par excellence[114].

Cette image influe aussi sur le jugement des certains historiens et de certains écrivains français du XX[e] siècle. Le déjà cité *Bulletin de la Société historique du sixième arrondissement de Paris* (1911)[115] présente au lecteur Mme d'Aulnoy comme une vieille femme qui narre des contes à ses petits-enfants, assise au coin du feu[116]. Cette image est reprise aussi par Edmond Pilon dans le volume *Muses et bourgeoises d'aujourd'hui*[117], dans lequel Mme d'Aulnoy est décrite de la manière suivante : « Je pense qu'elle était entourée de petits enfants à qui elle contait des contes et donnait à manger des oublies et des

---

110 *Ibid.*, p.298.
111 PREVOST (Marcel), « Le Moulin de Nazareth », *La lecture: magazine littéraire: romans, contes, nouvelles*, Félix Juven, Paris, 5 novembre 1898, p. 321-339 et p.514-528 (deuxième partie).
112 *Ibid.* p.515.
113 *Ibid.* p.519.
114 Le conte peut être aussi considéré comme un exemple de réécriture, en clé réalistique, de « l'Oiseau Bleu ».
115 SOCIETE HISTORIQUE DU SIXIEME ARRONDISSEMENT DE PARIS, *op. cit.*
116 *Cf. Ibidem.* p.237.
117 PILON (Edmond), *op. cit.*

casse-museaux »[118]. Cette description est dictée par la nostalgie et elle se lie à une conception des contes merveilleux, considérés – d'après les études romantiques – comme le produit d'une société paysanne, histoires que des vieilles femmes narraient pour entretenir adultes et enfants autour du feu. C'est à cette image ancienne que les historiens font référence. L'identification entre l'écrivaine et la conteuse est influencée aussi par la structure de ses recueils. Un dernier élément justifie la création de cette image : les frontispices de certaines nouvelles éditions des recueils. Dans ces images, les éditeurs/imprimeurs représentent souvent une femme qui lit – lire est déjà une forme de narration – à un groupe d'enfants[119].

Si Mme d'Aulnoy est une conteuse extraordinaire, sa production merveilleuse est elle aussi magnifique et présente dans la mémoire collective des artistes et des romanciers : quand ils étaient des enfants, ils lisaient « L'Oiseau bleu », « Le Nain Jaune » ou « Serpentin Vert ». Ces histoires se sont déposées dans leur mémoire et elles reviennent, après des décennies, dans leur œuvre, parce qu'elles représentent le lien avec une époque de merveilleux et d'innocence à jamais perdue. Marie Catherine Le Jumel de Barneville est beaucoup plus qu'une simple écrivaine pour les français, elle est le lien fort que les adultes maintiennent avec le monde tendre et nostalgique des contes des bonnes.

Le retour dans la mémoire de la production de Mme d'Aulnoy traverse tout le siècle et il se retrouve dans des œuvres de l'imagination, dans des articles et des essais permettant ainsi de clarifier le rôle de premier plan que l'auteure a joué dans la culture de la fin du XIX[e] siècle, où sa production merveilleuse est vue comme une voie pour s'échapper de la dureté de la condition humaine. Théodore de Banville cite, dans ses œuvres, des recueils célèbres comme celui de Charles Perrault, *Les Mille et une Nuits* ou ceux d'Aulnoy, et cette dernière est présente dans la mémoire de l'auteur même quand il rédige des œuvres qui n'ont pas de rapports apparents avec l'imagination. Dans *Les camées parisiens*[120], le premier essai est dédié à Catulle Mendès et le jeune poète et romancier est décrit en ces termes : « avec son jeune visage apollonien, et son menton

[118] *Ibid*., p.1.
[119] Voir *infra* « Troisième partie : création et modification d'une iconographie pour les contes », p.308.
[120] DE BANVILLE (Théodore), *Les camées parisiens*, Paris, R. Pincebourde, 1866.

ombragé d'un léger duvet frissonnant que n'a jamais touché le rasoir, rien n'empêcherait ce jeune poète d'avoir été le prince Charmant d'un des contes de madame d'Aulnoy »[121]. Un personnage historique réel est comparé à Charmant, l'un des protagonistes de « L'Oiseau bleu », démontrant ainsi l'admiration de Banville pour d'Aulnoy et pour Mendès, auteur du volume *Les Oiseaux Bleus* (1888). Dans le recueil *Esquisses parisiennes*[122], Théodore de Banville introduit une nouvelle intitulée « La vie et la mort de Minette ». Dans ce récit, il narre l'histoire de misère et de tristesse d'une jeune fille qui travaille pour un cirque[123]. L'auteur décrit les conditions difficiles de la protagoniste et il s'arrête sur une possible voie de fuite de sa dure réalité :

> Ce jour elle commença à être battue. Mais de ce jour-là aussi s'ouvrit pour elle tout un monde de consolations, car son père avait choisi pour lui enseigner la lecture un exemplaire des *Contes des Fées* de madame d'Aulnoy, imprimé sur papier gris, et qu'il avait acheté quatre sous sur le boulevard, à l'étalage d'un bouquiniste. Si elle tremblait comme la feuille en entendant son père l'appeler des noms les plus abominables […] du moins elle put vivre en idée loin de la hideuse réalité qui la tuait[124].

Un vieux volume de colportage – de mauvaise qualité (« imprimé sur papier gris »), comme il y en avait beaucoup à l'époque – des contes de Mme d'Aulnoy devient le seul moyen d'évasion de la petite fille.

L'importance des contes d'Aulnoy pour l'enfance des auteurs et la persistance de ses récits dans la mémoire des écrivains émergent aussi de la nouvelle d'André Theuriet, « La Fée », parue dans *La Revue illustrée*[125] (1901) et de « Les mémoires d'une jeune fille », feuilleton littéraire de Thérèse Bentzon (1840-1907) paru dans *Le Magasin Pittoresque de jeunesse*[126] (1884).

Dans l'incipit de la nouvelle « La Fée », on lit un dialogue entre le protagoniste et son ami Tristan :

---

121 *Ibidem*, p.49.
122 DE BANVILLE (Théodore), *Esquisses parisiennes : scènes de la vie*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.
123 La nouvelle est reprise par la suite dans le volume *La vie d'une comédienne : le festin des Titans*, Paris, C. Lévy, 1877 et dans *Les parisiennes de Paris*, Paris, M. Lévy frères, 1866.
124 DE BANVILLE (Théodore), *Esquisses parisiennes, op. cit*, p.256-257.
125 *Revue illustrée*, Paris, Ludovic Baschet, 1901, (« 6 », 4).
126 *Le Magasin pittoresque*, vol. A52, [s.n.], Paris, 1884, (« 2 », 2).

> On vint à parler du charme des contes de nourrice et de la vitalité des traditions populaires.
> — Moi, dit l'ami Tristan, j'ai été élevé dans le monde du merveilleux et les contes de Perrault ont été ma première lecture. Vers ma sixième année, j'y ajoutai la Belle aux Cheveux d'or et l'Oiseau bleu, de Mme d'Aulnoy, plus un abrégé de mythologie ; pendant un bon bout de temps j'ai puisé dans ses trois livres mes notions sur le train de la vie et le monde extérieur[127].

Tristan a grandi en lisant les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy, dont « La Belle aux Cheveux d'Or » et « L'Oiseau bleu », titres choisis parce qu'ils sont les plus connus des lecteurs de la fin du XIX[e] siècle. Cette importance accordée aux contes merveilleux reflète la passion de l'écrivain pour les récits d'Aulnoy.

Différente est la question du feuilleton de Mme Bentzon, où l'écrivaine cite une précise édition de luxe qui comprend plusieurs contes merveilleux d'auteurs différents, qui peuvent aider l'enfant à s'évader d'une réalité désagréable, comme celle de la maladie :

> Je souffrais souvent de quelque légère indisposition qui m'obligeait à prendre le lit au lieu de m'en affliger, j'étais bien près de m'en réjouir, car le royaume de la féerie, où l'on ne me permettait autrement que de rares et courtes excursions, s'ouvrait alors pour me consoler. Auprès des pilules et des tisanes, je voyais poindre un tome de cette belle édition d'Amsterdam, illustrée par d'habiles dessinateurs du dix-huitième siècle et portant la date 1786, qui comprend quarante volumes dont je n'ai connu que la moitié environ. Les fées de Mme d'Aulnoy, de Hamilton, de Moncrif ou de Mme Leprince-Beaumont, remplissaient d'enchantements ces heures qui eussent été sans elles toutes de fièvre et d'ennui. Grâce à leur secours, il ne me reste que d'agréables souvenirs[128].

Ce passage peut être comparé à celui contenu dans *Les Esquisses parisiennes :* là, les récits étaient lus dans une édition de colportage au papier grisâtre, ici les mêmes textes sont lus dans un volume avec des belles illustrations et imprimés sur un papier précieux : les contes merveilleux ne sont pas, donc, un phénomène limité à une classe sociale, mais ils concernent toute une société.

---

[127] *La Revue illustrée* (1901), *op. cit.*
[128] *Le Magasin pittoresque* (1884), *op. cit.* p.255.

Dans le numéro de janvier 1876 du *Journal de la jeunesse*[129], il y a une nouvelle fantastique intitulée « Le trousseau à clé », où les protagonistes sont des clés, qui vivent dans un trousseau et qui conversent entre elles ou lisent de temps en temps.

Lors de l'une de ces conversations, l'une des clés s'exclame : « Ah tout cela est trop sérieux pour nous, dit enfin une jeune clef frivole, échappée d'un coffre à bijoux. Autre chose, s'il-vous-plait, mesdames les matrones. N'y aurait-il pas ici quelque ouvreuse de bibliothèque qui pourrait nous narrer quelque récit amusant : un conte de Perrault ou de Mme d'Aulnoy, par exemple ? »[130]

Evoquer la figure d'Aulnoy dans un conte pensé pour des enfants permet de mettre en relief comment, pendant les dernières années du XIX^{e} siècle, elle n'est pas uniquement considérée comme un artiste qui peut plaire aux adultes, mais aussi comme une écrivaine dont les récits fascinent les enfants. Cette réévaluation de la figure de l'auteure dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse s'explique par la présence de nombreux volumes de ses contes dédiés aux jeunes lecteurs. Le climat que l'auteur reconstruit dans le passage est « frivole » comme celui qui dominait dans les salons précieux où naissent les contes merveilleux. Les contes de Mme d'Aulnoy et de Charles Perrault sont décrits comme amusants, comme des textes qui permettent d'entretenir les lecteurs.

Après avoir analysé tous les différents aspects qui modifient la figure d'Aulnoy, on a constaté comment la vie de l'auteure se modifie dans les textes historiques qui la racontent et qui soulignent les épisodes susceptibles de solliciter et d'intéresser les lecteurs, comme la fin de son mariage. Ses œuvres ont suscité l'intérêt des critiques littéraires. Les œuvres de voyages ont, en particulier, permis aux auteurs d'attribuer à Mme d'Aulnoy le rôle d'historienne ou de mettre en relief l'importance de ces voyages pour la rédaction des contes merveilleux. Dans un deuxième moment, on a étudié l'évolution de la figure imaginaire de l'auteure. Si en Angleterre, elle devient *Mother Bunch*,

---

[129] MARECHAL (Marie), « Le trousseau de clefs», *Le Journal de la jeunesse. Nouveau recueil hebdomadaire illustré*, n. 1 (1876/06 1876): 190–91.
[130] *Ibidem*. p.191.

en France, elle influence la jeunesse de plusieurs auteurs qui rappellent les contes dans leurs romans et nouvelles.

Après avoir analysé les aspects liés à l'auteure, on analyse les contes merveilleux et leur succès pendant le Long XIX^e^ siècle. On introduit, dans un premier moment, un résumé de certains contes qui ont eu la plus grande renommée pendant cette époque. On passe, par la suite à un aperçu chronologique qui permet de comprendre les formes de la longévité de la production d'Aulnoy.

IV. UN APERÇU CHRONOLOGIQUE DES CONTES

Les contes merveilleux sont publiés pour la première fois en 1697 chez l'éditeur Claude Barbin de Paris. Ils connaissent ensuite une fortune durable jusqu'à aujourd'hui, où on les retrouve encore dans des éditions surtout critiques. A l'intérieur de cet arc temporel très vaste, on a choisi l'année 1935 comme date limite de l'étude, car, dans les éditions de cette époque, on retrouve encore certains phénomènes plus anciens. A l'intérieur de cette longue vie, les contes de Mme d'Aulnoy sont publiés dans une variété de formes différentes. Afin de comprendre la complexité de l'évolution de la fortune de ces récits dans le temps, on commence par définir certains termes qui représentent les genres qui ont abrité les récits merveilleux. On passe, par la suite, à un aperçu chronologique – sous forme de tableau et de commentaires – qui permet de dégager les dynamiques de la survivance des contes de Mme d'Aulnoy dans le temps. On termine cette étude par une analyse de l'évolution du terme « conte » dans le temps. Le panorama chronologique et les analyses successives nous permettent de comprendre l'importance recouverte par Mme d'Aulnoy dans l'histoire du livre, outre les effets d'une variété de formes éditoriales sur la réception des contes merveilleux.

Au XVIII^e^ siècle, ses récits sont imprimés dans de belles éditions, souvent à la couverture rigide, parfois illustrées et sur du papier épais et de bonne qualité. Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, ses récits sont imprimés sous forme de volumes destinés au colportage, tandis que, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et dans les premières

années du XX[e], ils sont publiés aussi dans d'autres types d'ouvrages comme de nouveaux livres de luxe – genre qui connaît une renaissance importante – les *picture books*, les *toy books*, les *keepsakes*, les albums ou les abécédaires.

Dans la première moitié de 1800, les contes d'Aulnoy sont publiés surtout dans des volumes destinés au colportage. Robert Mandrou dans l'article « Littérature de colportage et mentalités paysannes XVII[e] et XVIII[e] siècles »[131] décrit ces types d'ouvrages comme « des petits livres in-12 ou in-16, parfois même in-32 de 8 à 120 pages »[132], qui présentent au lecteur les textes les plus disparates pourvu qu'ils puissent l'intéresser[133]. La Bibliothèque Bleue de Troyes, la collection la plus importante de littérature de colportage, compte, en effet, une grande variété de textes de nature différente :

> Romans de chevalerie et contes de fées y voisinent avec des histoires édifiantes et des manuels de bonne conduite. Nombreux sont les conseils sur la manière de choisir sa femme, d'élever ses enfants, de mettre ses biens à l'abri des envieux. On y trouve aussi tout un savoir concernant la nature, le corps humain, en un mot tout ce qui touche à un meilleur fonctionnement de la société[134].

Tandis que les éditions de colportage connaissent une importante multiplication dans la première moitié du XIX[e] siècle, le livre de luxe connaît, selon Robert Brun[135], une renaissance significative à la fin du XIX[e] siècle, quand des « perfectionnements mécaniques dans la fabrication du papier et des presses, et des inventions comme la stéréotypie vont permettre de décupler les chiffres de tirage [des livres] et d'[en] abaisser le prix »[136]. C'est alors que les amateurs et les collectionneurs réagissent contre la diffusion de textes imprimés de forme simple et « les libraires créèrent à leur intention le

---

131 MANDROU (Robert) « Littérature de colportage et mentalités paysannes XVIIe et XVIIIe siècles », *Études rurales*, vol. 15 / 1, 1964.
132 *Ibid.* p.73.
133 *Cf.* « Littérature de colportage », [En ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-de-colportage/ (consulté en novembre 2015)].
134 MACE (Marielle), « Nouvelle parution : La bibliothèque bleue. Littérature de colportage. Lise Andries et Geneviève Bollème. Robert Laffont, 2003, 29 », *Fabula la recherche en littérature*, 2003, [En ligne : https://www.fabula.org/actualites/la-bibliotheque-bleue-litterature-de-colportage_6507.php (consulté en décembre 2017)].
135 BRUN (Robert), *Le livre français*, Paris, Larousse, 1949.
136 *Ibid.*, p.10.

livre de luxe »[137], qui se différencie désormais du livre courant par la structure et la composition. Souvent conçu pour être beau, le livre de luxe est proposé en un tirage limité. Les pages – brochées, reliées ou en feuilles – sont imprimées sur du papier de choix et elles peuvent se présenter sous plusieurs formats différents. Le plat supérieur – sinon toute la reliure – peut être fabriqué avec du cuir travaillé[138], tandis que la page du titre peut être décorée de dessins. « Les procédés de photogravure ne sont pas admis dans les livres d'amateur, les reproductions n'étant pas considérées comme des œuvres o*riginale*s »[139], les images hors-texte sont dessinées à l'aquarelle ou à l'encre et parfois rehaussées d'or, les vignettes esquissées au crayon et les enluminures sont souvent réalisées par un artisan ou par un artiste et contribuent à faire du livre un objet qu'on collectionne avec plaisir. Elles sont parfois l'œuvre de peintres ou de dessinateurs renommés, intéressés par le monde de la presse et de l'imprimerie.

Le *picture book* est un objet créé en Angleterre dans la première moitié du XIX^e^ siècle par Randolph Caldecott (1846-1886)[140]. Il est, dès ses origines, pensé pour un public d'enfants et il se caractérise par l'étroit rapport sémantique que le texte et les images tissent dans la page : « the pictures "illustrate" the texts – that is they purport to show us what is meant by the words, so that we come to understand the objects and actions »[141] [« les images « illustrent » le texte – c'est-à-dire, elles se proposent de nous montrer ce que les mots disent, afin que nous puissions comprendre les objets et les actions »]. En ce qui concerne la structure et la forme d'un *picture book*, « the sequential pictures [...] imply all the actions that would take the character from the fixed position depicted in one picture to the fixed position in the next. [..] It is this ability to imply unseen actions and the passage of time that allow the pictures in picture books to play an

---

[137] *Ibid.*, p.11.

[138]« Definition of term : - Edition de luxe (English) - ILAB-LILA », [En ligne : https://www.ilab.org/eng/glossary/593-edition_de_luxe.html (consulté en février 2015)].

[139] RENONCIAT (Annie), « Les couleurs de l'édition au XIX^e^ siècle : " Spectaculum horribile visu " ?» *Romantisme* 157, n. 3 (2012).

[140]*Cf.* POPOVA (Maria), « A Brief History of Children's Picture Books and the Art of Visual Storytelling », *The Atlantic*, 24 février 2012, [En ligne : http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/a-brief-history-of-childrens-picture-books-and-the-art-of-visual-storytelling/253570/(consulté en novembre 2015)].

[141] HUNT (Peter), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, New York, London, Routledge, 2003, p.114.

important part they do in telling of stories »[142] [« la séquence des images implique toutes les actions qui porteraient un personnage d'une position fixe représentée dans une image à une autre. C'est cette habileté à suggérer des actions non vues et le passage du temps qui permet aux images dans un *picture book* de jouer un rôle important dans la narration du récit »]. La valeur sémantique des images à l'intérieur du volume est très importante, car sans elles le lecteur ne pourrait pas comprendre pleinement le développement du récit. Produits dans une variété de techniques et avec une pluralité de matériaux, les *picture books* profitent pleinement de la mécanisation qui s'opère dans la production du livre après 1850, quand les images commencent à être reproduites en série, au détriment de leur qualité.

Le *toy book* est un volume grand format, toujours illustré et pensé pour un public d'enfants, qui naît pendant l'époque victorienne et qui tisse certains rapports avec le *picture book,* surtout en ce qui concerne la valeur sémantique des images à l'intérieur. Il « had nothing to do with toys, but was basically a publisher's description of a paper covered picture book. In its earliest manifestations it consists in about eight pages, with a minimum of text and a picture on each page, which was usually blank on the back »[143] [« n'avait rien à voir avec les jouets, mais il était pratiquement la description par l'éditeur d'un *picture book* avec une couverture en papier. Dans ses premières manifestations, il consiste en huit pages, avec un texte réduit au minimum et une image par page, dont le *verso* était généralement blanc »]. Le *toy book* présente alors des caractéristiques beaucoup plus précises par rapport au *picture book* en ce qui concerne sa forme. Peter Hunt affirme que

> these booklets were cheap and colorful, and covered a wide range of topics in a very basic way[...]. These books were at first hand coloured, often by children employed as cheap labour, but they were also among the earliest to bring colour printing – of a sort – to the mass market of child readers. In the hands of a master they could indeed become works of art in their own right, as we shall see towards the end of the century[144].

---

[142] *Ibid*., p.115.
[143] *Ibid*., p.221.
[144] *Ibid*., p.222.

> Ces petits livres étaient économiques et coloriés, et ils traitaient une vaste série de sujets d'une manière très simple. Au début, ces livres étaient coloriés à la main, souvent par les enfants employés comme main-d'œuvre à bas coût, mais ils étaient aussi parmi les premiers livres à mettre l'imprimerie en couleurs sur le marché de masse des lecteurs enfants. Entre les mains d'un maître, ils pouvaient en effet devenir de véritables œuvres d'art, comme on le verra vers la fin du siècle.

Dans ses mémoires d'artiste, Walter Crane spécifie encore mieux la valeur visuelle des images à l'intérieur des *toy books* : « the books for babies, current at that time –about 1865 to 1870 – of the cheapest sort […] were not very inspiring. These were generally careless and unimaginative woodcuts, very casually colored by hand. »[145] [« les livres les moins chers pour les bébés n'étaient pas, pendant cette époque – de 1865 à 1870, trop attrayants. Ils étaient généralement décorés de xylographies non soignées et banales, coloriées à la main d'une manière imprécise »]. C'est ainsi que Crane décide, poussé par l'éditeur Edmund Evans, de faire de *toy book* une œuvre d'artiste illustrée en couleurs afin de fournir à tous les lecteurs un produit d'une qualité supérieure[146]. Les illustrations dans le volume sont, alors, des véritables œuvres d'art qui tissent de très forts liens avec les textes qu'elles illustrent. La reliure est bien faite, le papier de choix et le texte est désormais soigné. Le *toy books*, dans cette nouvelle version de luxe, connaît un succès remarquable au point que les illustrateurs, conscients de la valeur économique du produit, s'engagent parfois aussi dans la rédaction du texte.

Un *keepsake* est un type particulier de livre de luxe, qui entretient un rapport profond avec la dimension de l'enfance et celle du souvenir. Il est un volume « de présentation très soignée et de contenu très anodin, que les Anglais offraient comme étrennes. *Keepsake* signifie : objet donné pour être gardé en souvenir. »[147]. Son aspect présente des caractéristiques particulières, en effet : « while the words and pictures of these keepsakes were meant to engage the mind and heart, the physical presentation was

---

[145] CRANE (Walter), *An artist's reminiscences*, London, Methuen, 1907, p.155.
[146] On doit toujours à Crane le nom de *toy book* qu'on attribue parfois à ce type de volumes. *Picture book* est un nom qui met en relief la relation entre texte et image, tandis qu'avec *toy book*, Walter Crane souligne le rapport ludique entre le livre et le lecteur et le rapport de ce volume avec le monde de l'enfance.
[147] « Keepsake », article en ligne [http://www.universalis.fr/encyclopedie/keepsake/(consulté en octobre 2014)].

intended to captivate the eye »[148] [« tandis que les mots et les illustrations des keepsakes étaient conçus pour plaire au cœur et à la pensée, la présentation physique voulait plaire aux yeux »]. Parmi les exemples les mieux connus de ce genre, on compte les livres d'étrennes ou *Christams gift books* : « usually published at the end of November, though post-dated so it could be sold the next year as well, this product was solely intended as a *cadeau*, a precious object to be given to a spouse, a family member, or sweet-heart »[149] [« normalement publié à la fin du mois de novembre, bien que postdaté pour pouvoir être vendu même l'année d'après, ce produit était pensé uniquement comme un objet précieux destiné à être offert à sa femme, à un membre de la famille ou à une personne chérie »]. En ce qui concerne l'aspect extérieur de ce genre de volume, on en lit une description dans *The Cambridge History of English and American Literature :*

> They varied in size and elaborateness from large paper volumes [...]to diminutive and inexpensive souvenirs which a Sunday-school teacher might present to members of her class. The bindings of the best were in leather, elaborately tooled and sometimes inlaid with mother-of-pearl, or in richly watered silk. The "embellishments," as the pictures were commonly called, were most frequently engravings on steel, though there were many coloured plates, some coloured by hand[150].

> Ils variaient en dimensions et complexité depuis les volumes en grand papier jusqu'à de petits souvenirs que les enseignants de l'école du dimanche pouvaient donner aux membres de la classe. La reliure des meilleurs était en cuir, marquetée d'une manière complexe et parfois incrustée de nacre ou de soie moirée. Les « décorations », ainsi appelait-on normalement les images, étaient le plus fréquemment des gravures sur acier, bien qu'il y eût beaucoup de planches en couleur, certaines rehaussées à la main.

Les éditeurs accordaient une grande attention au dos et à la couverture des *keepsakes*, pensés pour un public bourgeois, c'est-à-dire aux parties du livre qu'on voyait immédiatement dans une bibliothèque. Cette attention à l'aspect extérieur du livre

---

[148] DICKINSON (Cindy), « Creating a World of Books, Friends, and Flowers: Gift Books and Inscriptions, 1825-60 », dans *Winterthur Portfolio* 31, n° 1 (1996), p.54.
[149]Anonymus, « Christmas Books », dans *The Saturday Review* 653 (novembre 1866), en ligne [URL : http://www.victorianweb.org/art/design/books/cooke1.html (consulté en février 2018)].
[150] WARD (Adolphus) [et.al.], «Magazines, Annuals, and Gift-books, 1783–1850. », dans *The Cambridge History of English and American Literature*. New York, G.P. Putnam's Son [Bartleby.com], 2000 (première édition1907), en ligne [URL : www.bartleby.com/cambridge/ (consulté en février 2018)].

permettait au bourgeois d'imaginer être dans « some idealized aristocratic library »[151] [« dans quelque bibliothèque d'aristocrate idéalisée »] et d'émuler « the displays of opulence supposedly favoured by those at the top of the social ladder »[152] [« la démonstration d'opulence qu'on supposait être l'apanage de ceux situés au sommet de l'échelle sociale »]. Au-delà de l'apparence luxueuse, « gift books were entirely the product of industrial processes »[153] [« les livres d'étrennes étaient entièrement le produit de processus industriels »], à la différence du *picture book*, ou du *toy book*, spécialement dans la seconde partie du XIX[e] siècle.

> D'après Ségolène Le Men, l'album pour enfants naît, à l'époque romantique, au croisement de trois autres formes d'albums : la surface blanche librement investie, sous forme écrite ou dessinée, de l'*album* antique (mur blanchi à la chaux pour servir de champ d'inscription) ; le recueil d'images, de textes et de partitions musicales, avec forte implication affective, de l'*album amicorum* ; enfin le recueil d'estampes où l'artiste a une auctorialité réaffirmée[154].

Genre ancien, il connaît une véritable révolution à la fin du XIX[e] siècle quand des artistes surtout anglais, comme Walter Crane, commencent à s'y intéresser. Si ses origines sont claires, sa définition l'est moins ainsi que les éléments qui différencient un album d'un livre illustré. Isabelle Nières-Chevrel, dans *Introduction à la littérature de jeunesse*[155] affirme que l'album diffère d'un livre illustré, car « les images de ce dernier ne pourraient pas être modernisées, réduites, supprimées, sans amputer la signification d'ensemble, puisque tout illustrateur-écrivain répartit, consciemment ou non, les effets de sens entre son texte et ses images »[156]. François Fièvre spécifie encore mieux le rôle dominant de l'image à l'intérieur de l'album, car il affirme que « le point de rupture entre texte illustré et album se trouve […] dans la manière dont l'image vient organiser l'espace

---

151 *Cf.*, Anonymous, «Christmas Books», dans *op.cit.*
152 *Ibidem*.
153 Ibidem.
154 LE MEN (Ségolène), « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », dans Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des Bibliophiles de Guyenne, 1994, cité dans Fièvre, François. « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album ». *Strenae*, n. 3 [URL : https://doi.org/10.4000/strenae.583 (consulté en février 2018)].
155 NIERES-CHEVREL (Isabelle) *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.
156 *Ibidem*, p.120.

de la page, et non dans la place qu'elle occupe […]. On pourrait ainsi parler, pour l'album, d'une prééminence de la mise en page de l'image par rapport à celle du texte, prééminence qui est inverse dans le cas du livre illustré »[157].

D'autres œuvres souvent données en étrennes ou comme prix dans les concours scolaires sont les abécédaires, des « petits livres pour les enfants qui apprennent à lire, contenant l'alphabet »[158], l'un des plus anciens des genres destinés à la jeunesse[159]. A la suite « des réformes de Jules Ferry […], la progression scolaire ne suivra plus l'ordre alphabétique et ne sera plus à proprement parler synthétique »[160], l'abécédaire perd alors sa valeur éducative, mais il conserve « une forte valeur votive »[161]. C'est pour cette raison que ce genre continue à jouir d'une grande importance et il « participe à l'essor des marchés du livre pour enfant et du livre scolaire »[162], favorisé aussi par le développement du marché du livre et l'évolution de techniques de reproduction de l'image, comme l'introduction de la chromolithographie[163].

Comme les contes de Mme d'Aulnoy se présentent dans une variété d'éditions différentes, les textes et la structure des volumes originaux subissent des profondes variations dans le temps. Dans les recueils publiés en 1697 et en 1698, les contes de fées étaient entourés d'un récit-cadre et de nouvelles. Cette structure n'est que rarement gardée dans les éditions successives, car les contes sont publiés d'une manière isolée ou dans des anthologies avec d'autres contes issus de traditions différentes. En outre, « Le Nain Jaune », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », « Serpentin Vert » et « La Princesse Printanière » sont traduits et adaptés dans les différents volumes d'une manière de plus en plus importante. Cette variation concrète – livre – et abstraite – texte –

---

157 FIEVRE (François), « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album». *Strenae*, n. 3 [URL : https://doi.org/10.4000/strenae.583 (consulté en février 2018)].
158«Abécédaires». *Gallica - littérature de jeunesse* (blog), s.d., en ligne [URL :http://gallica.bnf.fr/html/und/livres/abecedaires#(consulté en février 2018)].
159 *Cf.* LITAUDON (Marie-Pierre), « Abécédaires : ordre et commencements ». *Livres d'enfants* (Blog), s.d., en ligne [URL : http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_3.htm (Consulté en février 2018)].
160 « Abécédaires », *op.cit.*
161 Ibidem.
162 LITAUDON (Marie-Pierre), *op.cit.*
163 Cf. Ibidem.

devient le fil rouge qui guide l'analyse de différentes éditions des contes merveilleux. A travers les variations, les éditeurs et les traducteurs ont toujours essayé de construire un imaginaire lié aux contes de Mme d'Aulnoy et d'en moderniser les textes.

De nombreuses formes éditoriales s'expliquent par de nombreuses éditions qu'on peut répertorier dans un tableau. Pour le bâtir, on s'est appuyé sur plusieurs sources : les catalogues en ligne de la Bibliothèque nationale de France[164], celui de la médiathèque du Grand Troyes[165], celui des bibliothèques italiennes[166], celui des bibliothèques allemandes[167] et celui de la British Library[168] ; sur certains ouvrages de référence comme l'article de Melvin D. Palmer, « Madame d'Aulnoy in England »[169], le livre d'Anne Defrance *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*[170], les listes données par Roswhita Böhm dans l'ouvrage *Wunderbares Erzählen, die Feenmärchen des Marie-Catherine d'Aulnoy*[171] et celles données par Nadine Jasmin dans l'édition critique des contes parue par Honoré Champion[172]. On y ajoute quelques éditons qu'on a pu repérer dans les librairies.

Le tableau se divise en cinq groupes établis selon le type de volumes présentés : les éditions originales des contes ; les facsimilés – parfaits ou imparfaits – des originaux, parmi lesquels on trouve les éditions critiques ; les réimpressions d'un seul conte isolé – réimpressions souvent tirées de la culture populaires ; les anthologies consacrées exclusivement à l'œuvre de Mme d'Aulnoy ; les anthologies des œuvres de Mme d'Aulnoy et de quelques autres auteurs. En même temps que les livres, on a répertorié aussi les estampes et les abécédaires, car ces objets conjuguent texte et image, lecture et manipulation et ils rendent les contes accessibles à un public plus ample, comme les petits enfants.

---

164 http://catalogue.bnf.fr/jsp/
165 http://www.mediatheque.grandTroyes.fr/cat/
166 http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp
167 http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk_en.html
168 http://catalogue.bl.uk/
169 PALMER (Melvin D.), « Madame d'Aulnoy in England », *Comparative Literature*, vol. 27 / 3, Juillet 1975, p. 237-253.
170 DEFRANCE (Anne), Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 op. cit.
171 *Cf.* BÖHM (Roswitha) *Wunderbares Erzählen, op. cit.*, p. 270-273.
172 JASMIN (Nadine) *Contes des Fées*, Paris, Champion, 2004, p.70.

Quant à la structure du tableau, la première colonne indique la date de publication et le pays dans lequel le volume a paru, la deuxième le titre de l'édition, son contenu et quelques informations d'ordre général : la source dont le titre du volume est tiré – entre parenthèses – le type d'édition, la présence d'illustrations ou les modifications subies par le texte. Le tableau veut être exhaustif pour ce qui est des éditions des contes parues entre 1697 et 1935, néanmoins, dans l'étude qui suit, on n'analysera que les éditions qui présentent des phénomènes intéressants. Ces dernières sont marquées par un astérisque dans le tableau et elles ne sont présentées que d'une manière synthétique.

LEGENDE DES ABREVIATIONS DU TABLEAU[A]			
BnF	Bibliothèque nationale de France.	Palmer	« Madame d'Aulnoy in England » Melvin D. Palmer.
GrT	Médiathèque du Grand Troyes[B].	Böhm	*Wunderbares Erzählen,* Roswhita Böhm.
BiblI	Bibliothèques italiennes.	A	Edition adaptée.
BiGA	Bibliothèques allemandes.	T	Edition traduite.
BrL	British Library.	T/A	Edition traduite et adaptée.
[A] Dans la légende on indique les bibliothèques par leurs catalogues. [B] Les éditions répertoriées dans le catalogue du Grand Troyes sont des éditions populaires non illustrées et non adaptées.			

ÉDITIONS ORIGINALES

Publiées entre 1697 et 1698, les éditions originales des contes de Mme d'Aulnoy continuent à être connues jusqu'en 1710. Pendant cette époque, elles jouissent d'un nombre important de réimpressions.

1697/1698 France	*Les contes des Fées,* par Madame D***, 4 tomes in-12, Pais, Claude Barbin. {Palmer} Tome I : « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », « Le Prince Lutin ». Tome II : « La Princesse Printanière », « La Princesse Rosette », « Le Rameau d'Or », « L'Oranger et l'Abeille », « La Bonne Petite Souris ». Tome III : « Les Contes des Fées », « Don Gabriel Ponce de Léon, nouvelle espagnole », « Le Mouton », « Don Gabriel… [suite] », « Finette Cendron », « Don Gabriel… [suite] », « Fortunée », « Don Gabriel… [fin] », « Les Contes des Fées [fin] ». Tome IV : « Babiole », « Don Fernand de Tolède, nouvelle espagnole », « Le Nain Jaune », « Don Fernand… [suite] », « Serpentin Vert », « Don Fernand… [fin] ». Edition non illustrée, réimpression en 1710.

1698 France	*Contes nouveaux ou les Fées à la mode,* par Madame D***, 2 tomes in-12, Paris, [Chez] Veuve de Théodore Girard. {Palmer} Tome I : « La Princesse Carpillon », « La Grenouille Bienfaisante », « La Biche au Bois ». Tome II : « Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois », « La Chatte blanche », « Suite du Nouveau Gentilhomme Bourgeois, », « Belle-Belle, ou le chevalier Fortuné ». Edition non illustrée.
1698 France (Paris)	*Suite des Contes nouveaux ou les Fées à la mode,* par Madame D***, 2 tomes in- 12, Nicolas Gosselin. {Palmer} Tome I : « La Princesse Carpillon », « La Grenouille Bienfaisante », « La Biche au Bois ». Tome II : « Le Nouveau Gentilhomme Bourgeois, nouvelle », « La Chatte Blanche », « Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné ». Tome III : [Frontispice], « Le Nouveau Gentilhomme… [suite] », « Le Pigeon et la Colombe », « Le Nouveau Gentilhomme… [suite] », La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri ». Tome IV : Le Nouveau Gentilhomme… [suite] », « Le Prince Marcassin », « Le Nouveau Gentilhomme… [suite] », « Le Dauphin », « Le Nouveau Gentilhomme… [fin] ».

FACSIMILES IMPARFAITS ET VERITABLES FACSIMILES

Le manuscrit des contes disparaît après les premières éditions parisiennes et ces dernières réimpressions commencent à être difficiles à trouver déjà avant le début de la Révolution. Les éditeurs réimpriment alors des facsimilés, souvent imparfaits, de ces éditions les plus anciennes. Dans ces volumes, si les textes sont reproduits en totalité, les dédicaces sont supprimées, des images ajoutées et les titres modifiés, tout comme l'ordre des contes, pour mettre en relief « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu » ou « Le Nain Jaune », au détriment d'autres textes. Les frontispices – parfois présents dans ces volumes – reflètent et mettent en scène – comme l'affirme Paul J. Smith dans l'article « Fables Esopiques et contes de fées »[173] – les idées de Mme d'Aulnoy à propos des contes merveilleux[174]. Changer les titres des recueils permet, enfin, d'attirer le public vers ces belles lectures. Il faudra attendre *Le Cabinet des Fées* de 1785 – et sa réimpression publiée en 1978 – afin de trouver un facsimilé conforme à l'original.

[173] SMITH (Paul J.) « Fables Esopiques et contes de fées », *RELIEF*, vol. 4 (2), 2010, p.27-51.
[174] *Cf. Ibid*, p.42-43.

1711 France	D'AULNOY, *Suite des contes nouveaux, ou Des fées à la mode*, Paris, La Compagnie des libraires. {Palmer} Tome III : « Le Pigeon et la Colombe », « Suite du Gentilhomme bourgeois », « Le Prince Maracassin », « Suite du Gentilhomme bourgeois » [suite], « Le Dauphin », « Suite du Gentilhomme bourgeois » [fin].
1725 France	D'AULNOY, *Les Contes des fées par Madame D***,* et *Suite des contes nouveaux, ou Des fées à la mode*, Paris, La Compagnie des libraires. {Palmer} Edition complète des contes. La division en tomes ne respecte pas la composition originale d'Aulnoy.
1742 France	D'AULNOY, *Suite des contes nouveaux, ou Des fées à la mode*, Paris, La Compagnie des libraires. {Palmer}
1810 France	Madame D'AULNOY, *Les contes des Fées ou les enchantements des bonnes et mauvaises Fées.* Nouvelle edition, ornée de 28 figures, Paris, Billois*. {BnF}
1978 Suisse	D'AULNOY (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville), *Les contes de fées*, [Reprod. en fac-sim, éd. Charles-Joseph Mayer, Génève, Slatkine, 1978, (« Nouveau Cabinet des fées ») *. {BnF}
2004 France	Madame D'AULNOY, *Contes nouveaux, ou, Les fées à la mode*, Paris, Champion (édition critique établie par Nadine Jasmin). Nadine Jasmin, dans le « Principe d'édition », spécifie : « En l'absence de manuscrits, le texte choisi est celui de la première édition lorsqu'elle nous est parvenue. Ce n'est […] le cas que des trois premiers tomes des *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, parus en 1698. Le dernier tome de la *Suite des Contes Nouveaux ou des Fées à la Mode* date de 1711. »[C] Le volume contient un riche apparat critique, plusieurs exemples d'images et les contes suivants : « La Princesse Carpillon », « La Grenouille Bienfaisante », « La Biche au bois », « Le Nouveau Gentilhomme bourgeois », « La Chatte Blanche », « Suite du Gentilhomme bourgeois », « Belle Belle ou le Chevalier Fortuné », « Suite du Gentilhomme bourgeois », « Le Pigeon et la Colombe », « Suite du Gentilhomme bourgeois », « La Princesse Belle Etoile et le Prince Chéri » et « Suite du Gentilhomme bourgeois », « Le Prince Marcassin », « Suite du Gentilhomme bourgeois » « Le Dauphin » et « Suite et fin du Gentilhomme bourgeois ».
2008 France	Madame D'AULNOY, *Contes des fées*, Paris, Honoré Champion (édition critique établie par Nadine Jasmin). Volume au riche apparat critique avec quelques images. Il contient les contes et les récits suivants : « L'Ile de la Félicité » [nouvelle], « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », « Le Prince Lutin », « La Princesse Printanière », « La Princesse Rosette », « le Rameau d'Or », « L'Oranger et l'Abeille », « La Bonne Petite Souris », « Saint-Cloud » [récit-cadre], « Don Gabriel Ponce de Leon » [nouvelle], « Le Mouton », « Suite de Don Gabriel » [nouvelle], « Finette Cendron », « Suite de don Gabriel » [nouvelle], « Fortunée », « Suite de don Gabriel » [nouvelle] et « Saint-Cloud » [récit-cadre » et « Babiole », « Don Fernand de Tolède » [nouvelle], « Le Nain Jaune », « Suite de Don Fernand » [nouvelle], « Serpentin Vert », « Suite et fin de Don Fernand » [nouvelle].

[C] D'AULNOY, JASMIN (Nadine), *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*, Paris, Champion, 2004, p.21.

REIMPRESSIONS D'UN SEUL CONTE

La réimpression des contes isolés est l'une des caractéristiques des livres de la collection de la Bibliothèque Bleue, souvent imprimés sans spécifier le nom de l'auteur et qui favorisent la confusion qui règne dans les anthologies mixtes. Ces éditions suivent, à peu d'exceptions près, la publication en volumes du *Cabinet des Fées* et elles sont publiées pour la première fois en France – à l'exception d'un petit volume contenant « Serpentin Vert », paru à Milan. Elles sont diffusées en Angleterre et ailleurs d'une manière plus tardive à travers le colportage. Dans ces volumes, les imprimeurs français réimpriment les textes qui peuvent attirer les lecteurs de cette époque : « Le Nain Jaune », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », tout comme « Le Mouton » ou « La Princesse Belle- Etoile et le prince Chéri ». Les imprimeurs d'autres pays s'adaptent vite à ce choix. A partir de 1840, certains contes tirés des recueils d'Aulnoy commencent à être imprimés sous forme d'objets, tel les estampes.

Vu que très souvent il ne semble pas possible de dater précisément l'ensemble des volumes de colportage, les bibliothécaires suggèrent des périodes durant lesquelles certains livres peuvent avoir été imprimés.

[17..? début] France	*Le nain jaune, conte nouveau, tiré des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue ; *Le mouton, conte nouveau, tiré des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue ; *La princesse Belle-Etoile et le prince Chéri, conte*, Limoges (Haute-Vienne), Bibliothèque Bleue – chez F. Chapoulaud (imprimeur) ; *L'Oiseau bleu, tiré du conte des fées*, Carpentras (Vaucluse), Bibliothèque Bleue – Gaudibert Penne (imprimeur)[D].
[1758 et 17…] France	*Le prince Marcassin. Conte. Par Madame D****, Limoges (Haute-Vienne), Bibliothèque Bleue – chez François Chapoulaud (éditeur/imprimeur). {GrT}
[17..-18…] France	*Conte de fées, contenant l'Oiseau bleu par Madame D****, Caen (Calvados), Bibliothèque Bleue – chez Pierre Chalopin (imprimeur). *La babiolle[sic], conte, tiré des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – chez Garnier Etienne (imprimeur)[E] ; *La chatte blanche, conte tiré des fées*, Caen (Calvados), Bibliothèque Bleue – chez Pierre Chalopin (imprimeur) ; *La grenouille bienfaisante, conte nouveau tiré des fées*, Caen (Calvados), Bibliothèque Bleue – chez Pierre Chalopin (imprimeur) ; *La princesse Rosette*, Caen (Calvados), Bibliothèque Bleue – chez Pierre Chalopin (imprimeur) ;

	Le pigeon et la colombe, conte nouveau, *par Madame D****, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – chez Garnier (imprimeur) ; Madame Daulnoy, *Gracieuse et Percinet, conte*, Caen (Calvados), Bibliothèque Bleue – chez Pierre Chalopin (imprimeur). Tous ces volumes se retrouvent dans {GrT}.
[1765 et 1814] France	*La grenouille bienfaisante, conte nouveau, tiré des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – chez Garnier (imprimeur) ; *Le prince Marcassin, conte. Par Madame D*****, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue ; *Le prince Marcassin, conte. Par Madame D*****, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – chez Garnier (éditeur/imprimeur). Tous ces volumes sont présents dans {GrT}.
[1782 et 1808] France	Mme D'AULNOY, *Gracieuse et Percinet [sic], tiré du conte des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – chez A.P.F André (éditeur/imprimeur).
1782 Italie	*Serpentin vert : conte nouveau, tiré des fées*, Milan. Exemple ultérieur de la diffusion précoce des contes de fées d'Aulnoy en Europe.
[1783-1790 ?] France	*Gracieuse et Percinet, tiré du conte des fées*, Troyes (Aube), Elisabeth Guilleminot, veuve de Pierre (?) et Marie-Louise Barry, veuve d'Etienne. {GrT}
[1795-1805] France	*Gracieuse et Percinet, tiré du conte des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – Gabrielle-Anne Boucherat Garnier (imprimeur). {GrT}
[1800 ?] France	*Serpentin vert, conte nouveau, tiré des fées*, Neufchâteau (Vosges), Bibliothèque Bleue – Monnoyer (imprimeur) ; *L'Oiseau bleu. Conte tiré des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – chez A.P.F. André (éditeur/imprimeur) ; *Le nain jaune, conte nouveau, tiré des fées*, Troyes (Aube) – Milan, Bibliothèque Bleue ; *Le pigeon et la colombe, conte nouveau*, *par Madame D****, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue ; *Le prince Lutin et Fortunée, contes tirés des fées*, p*ar Madame D****, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue ; *Le nain jaune, conte*, Epinal (Vosges), Pellerin (imprimeur) – Bibliothèque Bleue ; *La biche au bois, conte nouveau tiré des fées*, Dôle (Jura), Bibliothèque Bleue ; *Le prince Lutin, conte*, Toulouse (Haute-Garonne), Bibliothèque Bleue – De l'imprimerie de Desclasan et Navarre et se vend chez L. Abadie Cadet ; *Belle-Belle, ou le chevalier Fortuné*, conte, Troyes, Bibliothèque Bleue. On répertorie tous ces volumes dans {GrT}.
[1804, 1845] France	Les éditions qui suivent font partie d'un même groupe. Elles sont imprimées chez Lecrêne-Labbey, Laurent-Thomas-Joseph, à Rouen (Seine-Maritime), pour la collection de la Bibliothèque Bleue. MADAME D***, *L'Oiseau bleu, conte tiré des fées* ; MADAME D***, L*a princesse Carpillon.* MADAME D***, *L'Oiseau bleu, conte tiré des fées* ;

	MADAME D***, *L'Oiseau bleu, conte tiré des fées* ; MADAME D***, *La chatte blanche, contre tiré des fées* ; MADAME D***, *Le pigeon et la colombe, conte nouveau ;* MADAME D***, *Le rameau d'or, conte nouveau.*
1809 France	Deux éditions parues à Toulouse pour L. Abadie cadet imprimeur : *Histoire du Nain Jaune* ; *Serpentin Vert.*
1810 France	*Conte de fées, contenant, L'Oiseau bleu*, Caen, Chez Chalopin fils, éditeur libraire* {BnF}. Frontispice et page du titre illustrés.
1811 France	*L'Oiseau bleu : tiré du Conte des fées / (par Mme d'Aulnoy)*, impr. des frères Périsse (Lyon) {BnF}. Frontispice illustré.
1813 Angleterre	Madame D'AULNOY, *The Blue Bird, a Tale. A New Edition*, London, Newberry. {BrL}/T/A
1813 France	*Le Nain jaune, conte nouveau*, Porrentruy, Les frères Deckherr. {GrT}
1816 France	*Serpentin Vert*, Toulouse, A. Navarre. {GrT} Littérature de colportage.
[1818 et 18...?] France	*La belle aux cheveux d'or, tirée des contes de fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – F.me Garnier (imprimeur/éditeur). {GrT}
1819 France	*Le nain jaune*, Toulouse, Bibliothèque Bleue – Antoine Navarre (imprimeur). {GrT}.
1820 Angleterre	D'AULNOY, *The History of the Yellow Dwarf*, Derby, Printed and published by Henry Mozley and Sons. {BrL} Conte adapté aux critères de la littérature folklorique.
1821 France	*Conte de fées, contenant, L'Oiseau bleu*, Caen, Chez Chalopin fils, éditeur libraire. {BnF} Page du titre et frontispice illustrés.
(1830-1848) France	Deux contes parus chez l'imprimeur Baudot de Troyes {GrT} : *La belle aux cheveux d'or ;* *Le pigeon et la colombe. Conte amusant.*
1846 France	*L'Oiseau bleu,* Paris, Imagerie Épinal*. {BnF} Estampe.
1846 France	*L'Oiseau bleu, conte de fées par Madame D***,* Montbéliard, Librairie de Deckherr frères*. {BnF} Réimpression. Page du titre et frontispice illustrés.

1847 France	*La Belle aux cheveux d'or*, Paris, Imagerie Épinal *. {BnF}/A Estampe.
1852 Ecosse	*History of the Yellow Dwarf*, Glasgow, Printed for the booksellers*. {BrL} /T/A
1860 Angleterre	WALKER (William), *The Yellow Dwarf*, Otley, W. Walker & Sons*. {BrL} /T/A
1861 France	*Le Nain Jaune*, Paris, Imagerie Épinal*. {BnF}/A Estampe.
1866 France	*Alphabet des contes des fées, La Belle aux cheveux d'or*, Paris, Epinal Pellerin. {BnF}/A Object.
1867 France	*La Belle aux cheveux d'or*, Paris, Imagerie Pellerin*. {BnF} /A Estampe.
[1873 ?] France	*Histoire de l'Oiseau bleu*, livre d'images, Paris Imagerie Epinal Pellerin*. {BnF} /A
1873 France	*Le Livre des enfants sages. A B C de la Belle aux cheveux d'or*, Ch. Pinot édit. à Epinal*. {BnF}/A
1875 Angleterre	CRANE (Walter), *The Yellow Dwarf*, London, George Routledge [le meme conte est imprimé à nouveau dans le volume *Goody Two Shoes Pictures Books* (London, John Lane, 1901) *. {BrL} /T *Toy Book*.
1881 France	AULNOY (Marie-Catherine), *Histoire de l'Oiseau bleu*, Épinal Paris, Olivier-Pinot L. Frionnet*. {BnF}/A Album d'images.
[Début 1900] France	Madame D'AULNOY, *Le Nain Jaune,* Paris Épinal*. A Planche 1108.
[Début 1900] France	Madame D'AULNOY, *L'Oiseau bleu,* Paris Épinal*. A Planche 1106.
1907 Angleterre	Madame D'AULNOY, *Belle aux cheveux d'Or*, éds. A.J. Berwick et A. Barwell, London, Blackie & Son*. {BrL}
1909 Angleterre	Madame D'AULNOY, *Oiseau bleu*, adapted and edited by E.T. Schoedelin, London, Macmillan*. {BrL}
1913 Angleterre	Madame D'AULNOY, *Blue Bird*, éd. M.H. Webster, Leeds, E.J. Arnold*. {BrL} /T
1913 Angleterre	*Blue Bird: A Folk Tale from the French*, Birmingham, Davis & Moughton*. {BrL} /T/A
1919 Angleterre	Madame D'AULNOY, *Belle aux Cheveux d'Or*, éd. E. C. Kittson, London, Constable.

	Edition scolaire pour l'apprentissage de la langue française.
1928 France	MME D'AULNOYE [*sic*], *La Belle aux Cheveux d'Or. Illustrations de J. Martin*, Corbeil, impr. Crété Paris, libr. Gedalge*. {BrL} /A
[D] Cette édition confirme les réflexions qu'on a faites dans l'en-tête du tableau, car l'imprimeur spécifie d'où il a tiré le conte. [E] *Babiole*, le conte d'Aulnoy, est devenu *La babiolle* : un nom commun et féminin.	

ANTHOLOGIES DE L'ŒUVRE DE MME D'AULNOY

Les anthologies de l'œuvre de Mme d'Aulnoy imprimées jusqu'à la première moitié du XIX[e] siècle sont surtout des volumes populaires et des traductions des contes. En Angleterre, ces dernières sont souvent anonymes et rarement précises, car les textes y sont manipulés, abrégés et adaptés et les contes traduits sont souvent déjà pensés pour les enfants. Certaines anthologies publiées en France ou en Angleterre dans la seconde moitié du XIX[e] siècle permettent, en revanche, une réévaluation de l'œuvre merveilleuse d'Aulnoy en une direction critique. Les titres les plus présents dans les anthologies varient de pays en pays. En France, la totalité de la production merveilleuse de l'auteure est connue et réimprimée, avec une préférence pour « La Belle aux Cheveux d'Or », « Fortunée », « Le Nain Jaune » et « L'Oiseau bleu ». En Angleterre, les éditeurs se concentrent sur « Le Nain Jaune », « La Belle aux Cheveux d'Or », « La Chatte Blanche » et « L'Oiseau bleu ». Il faudra attendre la seconde moitié du XIX[e] siècle pour que la situation change. A cette époque, des anthologies sont publiées en Italie et de nouvelles anthologies sont publiées aussi en Allemagne et en Angleterre. Elles contribuent à la diffusion d'un nombre restreint de titres comme « La Belle aux Cheveux d'Or », « Le Nain Jaune », « L'Oiseau bleu » ou « Gracieuse et Percinet » et elles se caractérisent par la présence importante de l'illustration.

1699 Angleterre	*Tales of the Fairies.* [*Les contes des Fées*] {Palmer} « No copies have been found. »[F].
[17... ?] France :	MADAME D***, *Le prince Lutin et Fortunée, contes tirés des Fées*, Limoges (Haute-Vienne), Bibliothèque Bleue – chez François Chapoulaud (éditeur/imprimeur). {GrT}

	Première édition de colportage des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy.
1716 Angleterre	*The History of the Tales of the Fairies*. {Palmer} /T « Contains seven of the nine tales from Tomes I and II of Mme d'Aulnoy's *Contes des Fees* [G] [deuxième édition 1749 et troisième édition 1758] : « The Tale of Graciosa » [« Gracieuse et Percinet »], « The Blue Bird, and Florina », [« L'Oiseau bleu »], « The Fair Indifferent », « Prince Avenant » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], « The King of the Peacocks » [« La Princesse Rosetta »], « Prince Nonpareil ». Edition à succès, qui influence les traductions les plus modernes.
1765 France	MADAME D***, *Le prince Lutin et Fortunée, contes tirés des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue. {GrT}
1790 France	MADAME D***, *Le prince Lutin et Fortunée, contes tirés des fées*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue, pour Jean-Antoine-Etienne. {GrT}
1793 France	D'AUNOIS, *Contes des fées, contenant La Grenouille Bienfaisante, le Mouton et le Nain jaune,* Paris, Bordet. {GrT}
1800 France	*Contes choisis de Mme d'Aulnoy*, *contenant l'Oiseau bleu*, *la Belle aux cheveux d'or*, *Fortuné*, *le Nain jaune*, *la Biche au bois*, Paris, Delarue [réédition en 1864 et 1875]*. {GrT} Décorée par quelques gravures, cette édition aura un succès remarquable aussi dans les années qui suivent sa première parution en volume.
1815 France	*Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La belle aux cheveux d'or.* Nouvelle édition, Paris, Tiger*. {GrT} Frontispice décoré par une gravure sur bois debout.
1816 France	*Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La belle aux cheveux d'or.* Nouvelle édition, Paris, Tiger*. {BnF}
1823 France	Madame D'AULNOY, *Contes des fées*, Paris, L. Duprat-Duverger. Selon Anne Defrance, dans cette édition le nom de Madame d'Aulnoy apparaît correctement épelé, pour la première fois[H].
1828 France	*Contes des fées, contenant : Le Prince Lutin, et Fortunée*, par Mme la Comtesse d'Aulnoy, Epinal (Vosges), Pellerin – Bibliothèque Bleue. {GrT}
1847 France	Madame D'AULNOY, *Les contes choisis*, Paris, Librairie pittoresque de jeunesse*. {BnF} /A
1847 France	*Contes choisis de Madame d'Aulnoy*, éd. Gustave Gratiot, Paris, Belin-Leprieur & Morizot. {GrT}
1851 France	*Contes de Mme d'Aulnoy* (édités par Bescherelle aîné), Paris, G. Havard. {BnF}
1855 Angleterre	PLANCHE (James Robinson) et GILBERT (John), *Fairy Tales by the Countess D'Aulnoy*, London : G. Routledge [deuxième édition 1856. Il y a une autre édition en 1923] *. {BrL}/T Edition critique, première en son genre en Angleterre. Illustrée.
1868 France	*Contes de fées, par Madame d'Aulnoy, revus par Mlle Marie Guerrier de Haput*, Paris, Bernardin-Béchet*. {BnF} /A

	Edition illustrée. Texte adapté et simplifié.
1881 France	Madame D'AULNOY, *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes,* avec une préface par M. de Lescure, Paris, Librairie des Bibliophiles*. {BnF}
1882 France	*Contes de Madame d'Aulnoy. Gracieuse et Percinet. La Belle aux Cheveux d'Or. L'Oiseau bleu. Finette Cendron. Le Nain Jaune. La Biche aux Bois. La Chatte blanche,* Paris, Garnier frères*. {BnF}
1904 France	*Contes de fées. [Par Mme d'Aulnoy et Mme L. de Beaumont.]*, Corbeil, impr. de Crété*. {BnF}
1920 Angleterre	Madame D'AULNOY et SECHE (Alphonse), *Deux contes de fées*, London, Leopold B. Hill*. {BrL}

[F] PALMER (Melvin D.), « Madame d'Aulnoy in England », *op.cit.* p. 251.
[G] *Ibid.*, p.252.
[H] DEFRANCE (Anne), Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 op. cit., p.53.

ANTHOLOGIES MIXTES

Les anthologies mixtes sont publiées à une époque plus tardive par rapport aux anthologies de l'œuvre de Mme d'Aulnoy seule, elles connaissent une ample diffusion géographique et elles contribuent à brouiller l'attribution des contes à un auteur précis. La disparition progressive des éditions originales, la diffusion de plus en plus importante du *Cabinet des fées,* les premières impressions des contes isolés et la diffusion croissante à partir des boutiques d'impression clandestines en Hollande ou en Suisse, contribuent à rendre l'attribution des contes à un auteur précis très complexe. Si Mayer avait structuré sa collection de manière à éviter toute ambigüité, les imprimeurs des anthologies successives ne sont pas aussi attentifs. En outre, la disparition des éditions *princeps* ne permet plus de garder un modèle de comparaison pour éviter les ambiguïtés.

« La Belle aux Cheveux d'Or », « Le Nain Jaune », « L'Oiseau bleu », « Gracieuse et Percinet » sont les contes les plus connus dans les anthologies imprimées en France. A ces derniers s'ajoutent « Le Prince Lutin », « La Chatte Blanche » et « La Princesse Printanière » en Angleterre. En Italie, en Allemagne et en Amérique – après la seconde moitié du XIX[e] siècle – les contes merveilleux les plus connus sont « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu » et « Le Nain Jaune ». Une exception partielle à cette sélection est le volume allemand de Justin Friedrich Bertuch, dans lequel l'auteur traduit

la totalité des récits merveilleux de Mme d'Aulnoy. Ces anthologies sont souvent des adaptations pensées pour les adultes et les enfants, des volumes de mauvaise qualité ou des belles éditions enrichies par des images en couleur.

A partir de la seconde moitié du XIX[e] siècle, les anthologies mixtes entrent, d'une manière poussée, dans la littérature d'enfance et de jeunesse, comme le montre la publication des premiers volumes à usage scolaire. En Angleterre et en Italie c'est à partir de cette époque que les études du folklore connaissent une importante floraison ayant des effets positifs aussi sur la réception de Mme d'Aulnoy. En outre, l'illustration, déjà présente dans les éditions les plus anciennes, se modernise et devient un élément encore plus important pour la lecture des contes.

1707 Angleterre	*The Diverting Works of the Countess D'Anois, Author Of Ladies Travels to Spain.* {Palmer}/T « The Memoirs of Her Own Life (work of Mme de Murat, previously published in English in 1699), all her Spanish Novels and Histories […], her Letters […], *Tales of the Fairies* in Three Parts Complete (contains the nine tales of Tomes I and II of the *Contes des fees* and the eleven tales of *Les Illustres Fées*, by the Chev. De Mailly) »[i] [« Les *Mémoires* de sa propre vie (œuvre de Mme de Murat, publiée en Angleterre en 1699), toutes ses nouvelles espagnoles et les histoires, ses lettres, *Les Contes des Fées* en trois parties complètes (l'œuvre contient les neuf contes du premier et du seconde Tome des *Contes des Fées* et les onze contes de *Les Illustres Fées* du Chevalier de Mailly) »].
1710 Hollande	*Les Contes des Fées, par Madame D***. Auteur des mémoires & voyage d'Espagne [i.e. M.C. La Mothe, Countess D'Aulnoy]*, Amsterdam, Estienne Roger, marchand Libraire [réimpressions en 1735 et en 1757]. Tome I : dédicace, « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », « Le prince Lutin », « La princesse Printanière », « Le rameau d'or », « L'oranger et l'abeille », « La bonne petite souris », « Le palais de la vengeance » [comtesse de Murat], « Le prince des feuilles » [comtesse de Murat], « Le bonheur des Moineaux » [comtesse de Murat], « L'heureuse peine » [comtesse de Murat], « Les aventures de Finette » [« Finette Cendron »], « Sans Paragon » [Jean de Préchac[j]] « La reine des fées » [Jean de Préchac]. Tome II [sous-titre *Nouveaux contes de Fées*] : « Dom Gabriel Ponce de Léon » [nouvelle], « Le Mouton », « Finette Cendron », « Fortunée », « Babiole », « Don Fernand de Tolède », « Le Nain Jaune », « Suite de don Fernand de Tolède », « Serpentin Vert ». Edition illustrée. Frontispice important pour la définition d'une première iconographie.

1721 Irlande	*A Collection of Novels and Tales of the Fairies*, *Written by That Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois,* Printed by J. Potts, Dublin [deuxième edition 1728, troisième édition en 1737, sans modifications, quatrième édition en 1749, cinquième édition en 1766 et sixième édition en 1770]*. {Palmer}/T. Tome II: « The Story of Fortunio, the Fortunate Knight » [« Belle-Belle ou le chevalier Fortuné »], « The Story of Pigeon and the Dove », « The Story of Princess Fair-Star and Prince Chery », « The Story of Princess Carpillona », « Perfect Love: A Story » [« Le Parfait Amour » de Henriette-Julie de Castelnau]. Tome III : « The Knights Errant » [« Le Chevalier Errant », conte du Moyen Âge], « The History of the Princess Zamea, and the Prince Almanzon » [conte de *Cabinet des Fées*], «The History of Prince Elmedorus of Granada and the Prince Alzayda » [conte de *Cabinet des Fées*], « The History of Zahnaida, Princess of the Canary-Islands, and the Prince of Numidia » [conte de *Cabinet des Fées*], « The History of the Prince of Mauritania, and the Princess of Castile » [conte de *Cabinet des Fées*], « The History of the magnificent Fairy, and Prince Salmasis » [conte de *Cabinet des Fées*], « The History of the Fairy of Pleasures, and the cruel Amerdin » [conte de *Cabinet des Fées*], « Florina: Or, the Fair Italian » [« Florine ou la belle italienne » conte anonyme], « The History of the Princess Leonice » [conte de *Cabinet des Fées*], « The Tyranny of the Fairies destroyed » [« La Tirannie des Fées détruites » de Louise de Bossigny D'Auneuil], « The History of the Princess Melicerta » [conte de *Cabinet des Fées*]. Point de repère pour la réception d'Aulnoy en Angleterre – plusieurs traducteurs du siècle suivant la considèrent comme un modèle.
1785 Paris	*Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, éd. Joseph Mayer, Cuchet. Liste complète des récits qui composent le *Cabinet des Fées* ([Prospectus] *Le Cabinet des Fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*...- Paris : Impr. Chardon, 1785) : - *Contes des Fées*, par Charles Perrault, de l'Académie Françoise, contenant : « Le Chaperon rouge » « Les Fées » ; « La Barbe Bleue » ; « La Belle au bois dormant » ; « Le Chat botté » ; « Cendrillon » ; « Riquet à la houppe » ; « Le petit Poucet » ; « L'adroite Princesse » ; « Grisélidis » ; « Peau d'Ane » ; « Les Souhaits ridicules ». - *Nouveaux Contes des Fées*, par Madame la Comtesse de Murat, contenant : « Le Parfait Amour » ; « Anguillette » ; « Jeune & Belle » ; « Le Palais de la Vengeance » ; « Le Prince des Feuilles » ; « L'Heureuse Peine ». - *Les Contes des Fées* & *les Fées à la mode*, par Madame la Comtesse d'Aulnoy, contenant : « Gracieuse & Persinet » ; « La Belle aux cheveux d'or » ; « L'Oiseau bleu » ; « Le Prince Lutin » ; « La Princesse Printanière » ; « La Princesse Rosette » ; « Le Rameau d'or » ; « L'Oranger & l'Abeille » ; « La bonne petite Souris » ; « Don Gabriel Ponce de Léon » ; « Le Mouton » ; « Finette Cendron » ; « Fortunée » ; « Babiole » ; « Don Fernand de Tolède » ; « Le Nain Jaune » ; « Suite de Don Fernand de Tolède » ; « Serpentin vert » ; « La Princesse Carpillon » ; « La Grenouille bienfaisante » ; « La Biche au bois » ; « Le nouveau Gentilhomme Bourgeois » ; « La Chatte blanche » ; « Belle-Belle, ou le Chevalier

	fortuné » ; « suite du Gentilhomme Bourgeois » ; « Le Pigeon et la Colombe » ; « Suite du Gentilhomme Bourgeois » ; « La Princesse Belle-Etoile & le Prince chéri » ; « Suite du Gentilhomme Bourgeois » ; « Le Prince Marcassin » ; « Suite du Gentilhomme Bourgeois » ; « Le Dauphin » ; « Conclusion du Gentilhomme Bourgeois ». - *Les Illustres Fées*, par le Chevalier du Mailly, contenant : « Blanche-Belle » ; « Le Roi Magicien » ; « Le Prince Roger » ; « Le Prince Guerini » ; « La Reine de l'Isle des Fleurs » ; « Le Favori des Fées » ; « Le Bienfaisant, ou Quiribirini » ; « La Princesse couronnée par les Fées » ; « La Supercherie malheureuse » ; « L'Isle inaccessible ». - *La Tyrannie des Fées détruite*, par Madame La Comtesse d'Auneuil. - *Contes moins Contes que les autres*, par le sieur de Preschac, contenant : « Sans Parangon » ; « La Reine des Fées ». - *Fées, Contes des Contes*, par Mademoiselle de Laforce, contenant : « Plus belle que Fée » ; « Persinette » ; « L'Enchanteur » ; « Tourbillon » ; « Vert & Bleu » ; « Le Pays des Délices » ; « La Puissance de l'Amour » ; « La Bonne Femme ». - *Les Chevaliers errants* & *le Génie familier*, par Madame la Comtesse d'Aulnoy. - *Mille & une Nuit.* - *La Tour ténébreuse & les jours lumineux*, par Mademoiselle Lhéritier, contenant : « Ricdin-Ricdon » ; « La Robe de Sincérité ». - *Les Aventures d'Abdalla.* - *Mille & un Jour.* - *Histoire de la Sultane de Perse & des Visirs, Contes Turcs.* - *Les Voyages de Zulma dans le Pays des Fées.* - *Contes & Fables Indiennes, de Bidpaï & de Lokman, traduits d'Ali-Tchelebi-ben-Saleh, Auteurs Turcs, par M. Galland.* - *Fables & Contes des Fées, composés pour l'éducation de feu Mgr. le Duc de Bourgogne, par Messire François de Salignac de la Motte-Fénélon.* - *Boca, ou la Vertu récompensée*, par Madame Husson. - *Contes Chinois, ou les Aventures du Mandarin Fum-Hoam.* - *Florine, ou la Belle Italienne.* - « Le Bélier » ; « Fleur-d'Epine » ; « Les quatre Facardins » ; contes par M. le Comte Hamilton. - *Les mille & un Quart d'Heure*, Contes Tartares. - « Les Sultanes de Guzaratte, ou les Songes des hommes éveillés » ; Contes Mogols, par M. Gueulette. - « Le Prince des Aigues-marines, & le Prince invisible », par Madame Lévêque. - *Féeries nouvelles*, par M. le Comte de Caylus contenant : « Le Prince Courte-Botte & la Princesse Zibeline » ; « Rozanie » ; « Le Prince Muguet & la Princesse Zaza » ; « Tourlou & Rirette » ; « La Princesse Pimprenelle & Le Prince Romarin » ; « Les Dons. Nonchalante & Papillon » ; « Le Palais des Idées » ; « La Princesse Lumineuse » ; « Bleuette & Coquelicot » ; « Mignonnette » ; « L'Enchantement impossible » ; « La Princesse Minutie & le Roi Floridor » ; « La Belle Hermine & le Prince Colibri ». - *Contes Orientaux*, par M. le Comte de Caylus. - « Cadichon & Jeannette », par le même. - « La Reine Fantasque », par J.J. Rousseau. - « La Belle & la Bête », par Madame de Villeneuve. - *Contes des Fées*, par M. de Moncrif, de l'Académie Françoise, contenant :

	« Les Dons des Fées, ou le pouvoir de l'Education » ; « L'Isle de la Liberté » ; « Les Aïeux, ou le mérite personnel » ; « Alidor & Thersandre » ; « Les Voyageuses » ; « Les Ames Rivales, histoire fabuleuse ». - *Bibliothèque des Génies*, contenant : « Merveilleux & Charmante » ; « Grisdelin & Charmante » ; « Le Prince Ananas & la Princesse Moustelle » ; « Eritzine & Parelin » ; « Minet Bleu & Louvette » ; « Caressant & Blanchette » ; « Cornichon & Toupette » ; « Néangir & ses frères » ; « Argentine & ses sœurs » ; « La Princesse Minon-Minette & le Prince Souci » ; « Aphranor et Bellanire ». - *Histoire du Prince Titi*, par S. Hyacinthe. - *Contes des Génies, ou les charmantes Leçons d'Horam, fils d'Asmar.* - *Un Volume de Discours*, qui contiendra *l'Origine des Contes des Fées*, & *les Notices sur les Auteurs* des Ouvrages ci-dessus, par M. de Mayer. Ce recueil permet le développement de la fortune de contes merveilleux classiques et leur diffusion dans le temps.
1752 Angleterre	Madame D'AULNOY, *The Court of Queen Mab,* London, Printed and Sold by M. Cooper (6 contes de d'Aulnoy et un de « Dr. Parnell »)[K] [seconde édition en 1799]*. {Palmer}/T
1776 Angleterre	*Mother Bunch'S Fairy Tales, Published for the Amusement of Little Masters and Misses, Who By Duty to Their Parents and Obedience to Their Superiors Aim Becoming Great Lord and Ladies* Printed for J. Harris, London [seconde edition 1802]*. {Brl}/ T
1781 France	*Contes des fées, contenant La Chatte-Blanche, et Blanche-Belle*, Bruyères (Vosges), Bibliothèque Bleue – chez la veuve Viot (imprimerie). {BnF}
1785 France	*La bonne petite souris suivie du Prince Désiré*, Caen (Calvados) Bibliothèque Bleue – chez Pierre Chalopin (imprimeur). {GrT}
[1787?] France	*Contes des fées, contenant La Chatte-Blanche, et Blanche-Belle*, Bruyères (Vosges), Bibliothèque Bleue – chez la veuve Viot (imprimerie). {GrT}
1790 Allemagne	COMTESSE D'AULNOY, *Feen Mährchen*, « Die Blaue Bibliothek aller Nationen », traduction par Friedrich Justin Bertuch, Weimar, Industrie-Comptoir. Tomes 3,4 et 9*.{BiGA}/ T
1795 Angleterre	*The Fairiest, or, Surprising and Entertaining Adventures of the Aerial Beings in Which Are Related Several Uncommon Tales Wonderful Stories Curious Accidents Strange Metamorphoses Dangerous Escapes and Happy Conclusions: the Whole Selected to Amuse and Improve Juvenile Minds*, London, Printed for William Lane, at the Minerva-Press, Leadenhall-Street*.* {BrL} /T
1798? France	*La bonne petite souris. Conte par Madame D***, suivi des proverbes français*, Troyes (Aube), Bibliothèque Bleue – Garnier (imprimeur) [l'imprimeur en donne au moins une seconde réimpression]. {GrT}

[18... ?] France	*Contes des fées illustrés contenant La Belle aux Cheveux d'Or, l'Oiseau bleu, Brinborion, Le Nain Jaune. Par Mme la comtesse d'Aulnoy. Augmentés de l'Enchanteur et la fée*, Paris, Le Bailly*. {GrT}. Edition à succès, réimprimée plusieurs fois. *La bonne petite souris, conte, par Madame D***, suivi des proverbes français*, Troyes, chez Vve André. {GrT} *La Belle aux Cheveux d'Or. L'Ile de la Félicité (extrait d'Hippolyte, comte de Douglas). L'Amitié. (Par Mme d'Aulnoy.)*, Troyes, Vve André. {GrT} *Le Cabinet des Fées : nouveau livre des enfants : contes de Mme Leprince de Beaumont, de Charles Perrault, de Mme de Caylus et de Mme d'Aulnoy, illustré par Gérard Seguin et Watier*, G. Barba (Paris)*. Cette édition est illustrée, mais non pas les contes de Mme d'Aulnoy. {BnF} *Contes choisis de Perrault et de Mme d'Aulnoy*, Castiaux (Lille), Delarue (Paris)*. {BnF}
1804 Angleterre	Madame D'AULNOY or, *Temple of the Fairies. Translated from the French of Various Authors*, London, published by Vernor and Hood Wright, printer*. T/A
1807 France	*La bonne piette [sic] souris conte, par Madame D***, suivi des proverbes français*, Paris Vve André. {GrT}
[1816 ?] France	*La biche au bois, conte, par Mme la Comtesse d'Aulnoy, suivi de Vert et Bleu, conte, par Mlle de La Force*, Epinal (Volges), Bibliothèque Bleue – Pellerin. {GrT}
[1816 ?] France	*Serpentin vert, conte de fées, par Mme la comtesse d'Aulnoy, suivi du Pêcheur et du voyageur, conte nouveau*, Epinal (Vosges), Bibliothèque Bleue– Pellerin. {GrT}
1817 Angleterre	COUNTESS D'ANOIS [*sic*], *Fairy Tales and Novels*, London, F.C. and J. Rivington*. {BrL} T
1837 Angleterre	*The Child's Fairy Library,* London, Joseph Thomas, 6 tomes*. {BrL} T
1837 Allemagne	LEWALD (August), *Blaue Märchen für alte und junge Kinder*, Stuttgart Scheible*. {BiG A} T/A
1838 France	*La Princesse Printanière (par Mme d'Aulnoy), suivi de la Femme méchante*, Saurin frères, Poitiers*. {BnF}
1838 France	*Magasin des fées, ou Contes de fées de Perrault, Mme Leprince de Beaumont, de Fénelon et de Mme d'Aulnoy*, Paris, Henriot. {BnF} - Contes de Perrault : « Le petit Chaperon rouge », « Les Fées », « La Barbe-Bleue », « La Belle au Bois dormant », « Le Chat botté », « Cendrillon », « Riquet à la houppe », « Le petit Poucet », « L'adroite Princesse », « Peau-d'Ane », « Les Souhaits ridicules ». - Contes de Madame Leprince de Beaumont : « Le prince Chéri », « La Belle et la Bête », « Le prince Charmant », « La Veuve et ses deux Filles », « Aurore et Aimée », « Le prince Tity », « Les princes Fatal et Fortuné », « Le prince Spirituel », « Belote et Laideronette », « Joliette », « Le prince Désir ». - Contes de Fénelon : « Florise », « Alfaroute et Clariphile », « Péronnelle », « Rosimond et Braminte ».

	- Conte de Madame la comtesse d'Aulnoy : « L'Oiseau bleu ». La première partie du titre est héritée du volume de contes merveilleux de Madame Leprince de Beaumont. Edition richement illustrée en couleurs. Texte non adapté.
1841 France	*Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux Cheveux d'Or, le Prince Désir, par Mme d'Aulnoy*, Paris, Gauthier*. {BnF} Edition enrichie par des gravures. Ici, elles prennent une importance significative pour la construction de l'iconographie des contes merveilleux.
1842 France	*Nouveaux contes des fées contenant : la Chatte blanche, le Prince Désir et la Princesse Mignonne*, Montbéliard, Deckherr frères. {BnF} Seule la page du titre est illustrée.
1845 Allemagne	KLETKE (Hermann), *Märchensaal: Märchen aller Völker für Jung und Alt*, C. Reimarus*. {BiG A}/T
1845 France	*Contes des fées contenant : la Belle aux Cheveux d'Or, l'Oiseau bleu, Brinborion, le Nain Jaune, par Mme la comtesse d'Aulnoy*, Paris, Le Bailly [rééditions en 1855, 1856, 1868 et en 1881] *. {BnF}
1846 France	*L'Oiseau bleu [par Mme d'Aulnoy], suivi du Prince Chéri, des Princes Fatal et Fortuné et du Pêcheur et du voyageur [par Mme Leprince de Beaumont]*, Montereau, T. Moronval. {GrT}
1850 Ecosse	*The Story Teller: Containing a Choice Selection of Amusing and Entertaining Stories*, Glasgow, Printed for the booksellers*. {BrL}/T
1852 France	*Contes de Perrault et de Madame la comtesse d'Aulnoy. Nouvelle édition*, Auxonne, X.-T. Saunié. {GrT}
1853 France	*Contes de fées*, Nouvelle éd, Paris, Hachette (« Bibliothèque rose illustrée »), [réimpressions en 1908 et 1928] *. {BnF}
1853 France	*L'Oiseau bleu, conte, par Mme la comtesse d'Aulnoy, suivi du Petit Chaperon rouge (par Ch. Perrault)*, Paris, Charmes*.
1859 France	*Contes des fées : Par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy*, Fontenay et Peltier [première édition 1840] *. {BrL}/A
1860 France	*Contes des fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont. Nouvelle édition*, Paris, Garnier frères [réimpressions en 1861, en 1878 et en 1883] *. {BnF}
1860 France	*Contes de fées tirés de Claude [« sic pour » Charles] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, L. Hachette [réimpressions en 1866, 1889, 1899, 1905, 1910, 1918 et 1920]*. {BnF}
1860 France	*Les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont*, Passard, Paris, Hilaire le Gai. {BnF}

	Edition économique non illustrée.
1861 Belgique/ France	*Contes de fées, par Charles Perrault, Mme d'Aulnoy et Mme Leprince de Beaumont, Nouvelle édition illustrée de nombreuses vignettes par G. Staal, gravées par MM Gusmond, Cordier*, Turnhout (Belgique), Paris, Garnier frères [réimpressions en 1866,1881,1882, 1883, 1928, 1929, 1932]*. {BnF}
1861 France	*Recueil de contes, par Mme Daulnoy (et Mme Leprince de Beaumont)*, Metz, impr. de Gangel frères et P. Didion. {BnF} Réimpression d'un volume imprimé à l'origine par la collection de la Bibliothèque Bleue.
1867 France	*Contes des fées, par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy*, Paris, L. Mulo*. {BnF}/A
1870 Ecosse	*Fairy Picture Book of Old Stories: Containing Jack and the Bean Stalker, the Blue Bird, Sleeping Beauty in the Wood, Fair One with Golden Locks, Cinderella*, Edinburgh, Gall & Inglis*. {BrL}/ T/A
1874 Angleterre	CRANE (Walter), *The Yellow Dwarf*. London: George Routledge, 1875* {BrL}/A *Toy Book*
1876 Italie	COLLODI (Carlo), *I Racconti delle Fate, voltati in italiano da C. Collodi*, Firenze, Felice Paggi*. {Bibl I} / T/A
1883 France	LESCURE DE (Adolphe), *Le Monde enchanté,* Paris, Firmin-Didot. {BnF} « Histoire des fées et de la littérature féerique en France » ; Charles Perrault : « La Belle au Bois dormant », « Cendrillon », « le Petit-Poucet » ; Mlle L'Héritier : « L'Adroite Princesse » ; Mme D'Aulnoy : « L'Oiseau bleu », « La Biche au bois », « La Chatte Blanche » ; Hamilton : « Fleur d'Epine » ; Mlle De la Force : « La Bonne femme » ; Comte de Caylus : « Cadichon » ; Mme Leprince de Beaumont : « La Belle et la Bête », « La Fée aux Nèfles ». Chaque conte est précédé d'un en-tête décoré. En-tête = « texte imprimé ou gravé à la partie supérieure d'un papier à lettres » (*Dictionnaire de français Larousse, ad vocem* « en-tête » [en ligne : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/en-t%C3%AAte/29917(consulté en février 2018)])] ou aussi image qui décore la partie supérieure de la page d'un livre, avant le commencent du texte.
1888 France	*La Chatte blanche*, Paris, Firmin-Didot. {BnF}
1889 Angleterre	LANG (Andrew) [éditeur], *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang, with Numerous Illustrations by H.J.Ford and Jacomb Hood*, London, Longmans, Green*. {BrL}/T/A
1890 Angleterre	LANG (Andrew) [éditeur], *The Red Fairy Book, Edited by Andrew Lang, with Numerous Illustrations by H.J.Ford and Lancelot Speed*, London, New York, McGraw-Hill*. {BrL}/T/A
1892 Angleterre	LANG (Andrew) [éditeur], *The Green Fairy Book, Edited by Andrew Lang, with Numerous Illustrations by H.J.Ford and Jacomb Hood*, London, Longmans, Green&Co*. {BrL}/T/A

1892 Angleterre	*The Fairy Tales of Madame D'Aulnoy, Newly Done into English*, éds. Anne Thackeray Ritchie, Annie Macdonell et Miss Lee, London, Lawrence and Bullen*. {BrL} /T/A
1893 France	HAMEAU, *Contes de droite et de gauche, réunis par L. Hameau*, Paris, Gedalge.
1894 Angleterre	BARING-GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *A Book of Fairy Tales*, London, Methuen and Co*. {BrL} /T/A
1896 Angleterre	*Nursery Tales*, London, Review of reviews office. {BrL}/T/A
1901 Angleterre	*Goody Two Shoes Picture Book: Containing Goody Two Shoes, Aladdin and The Yellow Dwarf with Eighteen Colored Pictures by Walter Crane, Engraved and Printed by Edmund Evans* [première edition en 1874], London, New York, John Lane, The Bodley Head* /A
1901 Amérique	JOYNES (Edward Southey), *Contes de fées, Classic Fairy Tales For Beginners in French*, Boston, Heath*.
1903 Italie	FATA NIX, *Per voi piccini, 39 fiabe con 17 illustrazioni di G. Gamba*, Genova, A. Donati*. {Bibl I}/ T/A
1904 Italie	FATA NIX, *Fior di Neve, 41 fiabe con 18 illustrazioni di E Ulivi*, Genova*. {Bibl I}/T/A
1907 France	*Contes de fées, tirés de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont. Illustrations de J.-M. Breton*, Paris, E. Guérin*. A
1908 France	Marie-Catherine AULNOY, *Le Nain Jaune et autres contes de fées*, Paris, Stead, (« Collection Stead », N° 10) [réédition en 1910]. {BnF}/A.
1908 France	*Contes de fées, tirés de Charles Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont, Nouvelle édition*, Paris, Hachette*.
1911 France	*Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, Paris, H. Laurens*. {BnF} /A
1915 Italie	*I racconti delle fate, versione di Cesare Donati, illustrazione in nero e a colori e dodici tavole cromo fuori testo di A. Vaccari*, Torino, Roma, Milano, Firenze, Napoli, Palermo, G.B. Paravia*. {Bibl I} /T/A
1916 Angleterre	*Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations*, London, Hodder and Stoughton*.{BrL} /T/A
[192 ?] France	*Contes des fées*, Paris, Gordienne. A
1921 Angleterre	DOUGLAS (Barbara) [traductrice], *Favourite French Fairy Tales: Retold from the French of Perrault, Madame D'Aulnoy and Madame Leprince De Beaumont,* London, G.G. Harrap & co. {BrL} /T (« retold from the French »).
1925 Angleterre	COUNTESS D'AULNOY, *French Fairy Tales*, éd. John Drinkwater, London, Collins Clear-Type Press*. {BrL} /T

1925 Italie	COLLODI (Carlo), *L'uccello turchino ed altri Racconti delle fate. Illustrazioni di G. Vagnetti e M. Chiappelli*, Firenze, Bemporad*. {Bibl I} /T/A Réédition illustrée et préfacée du volume de 1876 *I Racconti delle Fate.*
1927 Angleterre	*A Little Book of Nursery Stories*, trad. Miller Daphne, London, Humphrey Milford*. {BrL}/T
1928 Angleterre	Madame D'AULNOY, *The White Cat and other Old French Fairy Tales*, London, The Macmillan Company. {BrL} /T
1929 Italie	Contessa M. C. D'AULNOY, *L'uccellin bel verde e altre fiabe*, Sesto San Giovanni, A. Barion* {Bibl I} /T/A
1935 France	MADAME D'AULNOY, *Contes de fées*, Paris, Nelson*. Illustrations de Simone d'Avène.

[I] PALMER (Melvin D.), « Madame d'Aulnoy in England », *op.cit.*, p.252.
[J] BJØRNSTAD (Hall), « Le savoir d'un conte moins conte que les autres », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, juillet 2009.
[K] PALMER (Melvin D.), « Madame d'Aulnoy in England », *op.cit.*, p.252.

Les tableaux montrent l'évolution de la longue fortune des contes merveilleux d'Aulnoy et les différentes formes que les éditions ont prises dans le temps. Les récits merveilleux objet de l'étude sont déjà anciens, mais le genre auquel ils appartiennent remonte à une époque très éloignée dans le temps.

Elaine Ostry, dans l'introduction au volume *Social Dreaming : Dickens and the Fairy Tale*[175] réfléchit sur les contes merveilleux comme genre qui plonge ses racines dans une culture orale très ancienne. Après avoir défini son domaine de travail, elle cherche à définir le genre d'un point de vue linguistique comme « a shift in language from the mimetic to the fantastic, or faery. This « faery » level is secondary, fantastic level of the text, whereas the primary level of the text is mimetic. In *Faery*, all is possible. »[176] [« un changement de langage de l'imitation de la réalité à l'imagination ou au féerique. Ce niveau féerique est le niveau secondaire, fantastique, du texte, tandis que le niveau primaire est mimétique. Dans la féerie tout est possible »]. Cette définition met en relief les deux niveaux présents dans les contes merveilleux. Dans un récit merveilleux, il y a des objets et des personnages dont la description reprend celle de leurs référents réels,

[175] OSTRY (Elaine) *Social Dreaming : Dickens and the Fairy Tale*, London, Routledge, 2003.
[176] *Ibid.*, p.4.

mais qui, dans une lecture au deuxième niveau, se chargent de caractéristiques magiques ou surnaturelles, lors d'une lecture au deuxième niveau. Elaine Ostry ajoute ensuite que le conte est un type de texte complexe, qui évolue dans le temps, qui lie une production narrative orale à une production écrite[177]. Les contes oraux, sur lesquels se basent de nombreuses réécritures des récits merveilleux, mais aussi certains textes d'Aulnoy, naissent à une époque dont il est difficile de retracer les racines, cependant, le terme « conte », en tant que texte qui narre des fées, ou des rencontres avec les fées, parait dans la langue française déjà au XI^e^ et XII^e^ siècle. Dans la culture italienne, allemande et anglaise, la présence de contes de fées, en forme écrite, est plus limitée dans l'époque ancienne et, pour cette raison, le genre commence à être reconnu uniquement dans une époque plus moderne. En effet, au XVII^e^ siècle, les termes « favola », « fairy tales » et « Märchen » ne sont pas encore entrés dans l'usage commun.

Au XVIII^e^ siècle, les définitions du terme « conte », « favola » et « tale » se multiplient. En Italie, dans la quatrième édition du *Vocabolario degli Accademici della Crusca*[178] (1729), « favola » est définie comme un texte « non vero, ma talora verosimile, talora nò, come gli apologi, e le trasformazioni d'Ovvidio: e de' verosimili, come le novelle del Boccaccio »[179] [« non pas vrai mais parfois vraisemblable, comme les apologues et les *Métamorphoses* d'Ovide ; parfois vraisemblables comme les nouvelles du Boccace »]. Dans cette définition, l'auteur cite les nouvelles de Boccace et la production d'Ovide, comme exemples de *favole* tandis qu'il commence par souligner l'un des traits que les lecteurs retrouvent aussi dans les contes de fées plus modernes : les métamorphoses. Même en Angleterre, la définition de « tale » est, au XVIII^e^ siècle, encore peu caractérisée. Dans *An Universal Etymological English Dictionary*[180] (1763), le terme est défini comme « a Story, a Relation, a Fable »[181] [« une histoire, une relation, une fable »], mais aussi comme un « number, Reckoning and Computation » [« nombre, un chiffre, un compte »], selon une étymologie ancienne, que le mot perd au siècle suivant.

---

177 *Ibid.*, p.8

178 *Vocabolario degli accademici della crusca*, 4 impressione, Firenze, Nelle stanze dell'accademia, 1729.

179 *Ibid.*, *ad vocem* « favola ».

180 BAILEY (Nathan), *An Universal Etymological English Dictionary*, London : Printed for T. Osborne [and 27 others], 1763.

181 *Ibid.*, *ad vocem* « tale ».

Quelques années plus tard, dans *A Dictonnary of the English Language*[182] (1768), la définition de « tale » est enrichie par le nom d'un artiste qui a permis de lier les récits traditionnels à l'univers des fées et des elfes : William Shakespeare (1564-1616). Le *Dictionnaire critique de la langue française* (1788)[183] met en relief d'autres éléments qui vont dans cette même direction. Dans cet ouvrage, le mot est défini comme « la narration, le récit de quelque aventure. On le dit plus souvent des fabuleuses, que des véritables ; […] On donne plusieurs noms aux *contes* dont on amuse les enfans »[184]. L'association avec le thème du fabuleux et avec l'enfance est désormais bien attestée, ce qui témoigne l'affirmation des travaux comme ceux de Madame Leprince de Beaumont qui sont dédiés aux enfants. La mise en relief de ces éléments qui caractérisent les contes de fées permet notamment de comprendre comment, à la fin du XVIII[e] siècle le genre soit désormais bien attesté. D'autres définitions de la même époque reflètent, en revanche, une opinion négative des contes merveilleux. Lisons à ce propos, la description du terme dans le *Manuel du lexique*[185] (1780) : un conte est « un récit de choses badines, ou fabuleuses ; quoique conter et raconter se disent de choses vraies et sérieuses »[186]. L'emploi du terme « badine » permet de caractériser les contes et les contes de fées en particulier, comme des lubies sans importance. Ce jugement de valeur se retrouve aussi dans la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*[187] (1798), mais avec quelques différences : « on appelle proverbialement, *Conte de bonne femme, conte de vieille, contes d'enfans, conte de ma Mère-l'Oie, conte de la cigogne, conte de peau d'âne, conte à dormir debout, conte jaune, bleu, conte borgne,* des fables ridicules […]. On appelle *Conte en l'air,* un conte qui n'a aucun fondement, ni aucune apparence de vérité »[188]. Ces définitions permetten de mettre en relief l'ambivalence des contes merveilleux pendant le XVIII[e] siècle. Comme

---

[182] JOHNSON (Samuel), A Dictionary of the English Language. Abstracted from the Folio Ed., by the Author. To Which Is Prefixed, an English Grammar. To This Ed. Are Added, A History of the English Language [&c.]., Printed for J. Johnson, London, 1768.

[183] D'EXILES (Antoine François Prévost) et DU BOILLE (Claude), *Manuel Lexique, Ou Dictionnaire Portatif Des Mots François, Dont La Signification N'est Pas Familière A Tout Le Monde: Ouvrage fort utile à ceux qui ne sont pas versés dans les Langues anciennes & modernes, & dans toutes les connoissances qui s'acquierent par l'étude & le travail*, Paris, Didot, 1788.

[184] *Ibid.*, *ad vocem* « conte », p.20.

[185] *Ibidem*.

[186] *Ibid.*, *ad vocem* « conte », p.215.

[187] ACADEMIE FRANÇAISE, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. T. 1. A-L*, 5, Paris, Chez la Veuve de Jean Baptise Coignard, 1798.

[188] *Ibid.*, *ad vocem* « conte », p.239.

Jean Mainil l'affirme dans l'article « D'une "chimère" à l'autre »[189], une partie des intellectuels de cette époque considèrent les contes merveilleux comme des niaiseries « vaines et irrationnelles que personne, *même* "des enfants et des nourrices" ne devaient accréditer »[190]. Si les critiques littéraires et les intellectuels contestent le genre et peuvent l'accepter uniquement lors d'une lecture au deuxième degré, les lecteurs continuent à l'aimer. Martin Lyons dans *Le triomphe du livre*[191] affirme encore qu' « au début de la Révolution, [….] l'édition et toutes les autres industries se trouvèrent confrontées [pour la première fois] à la liberté des affaires et à la compétition ouverte »[192], grâce à la fin du monopole du Pouvoir Royal[193], « rendant ainsi possible une expansion »[194] de l'imprimerie, qui se lie à la plus grande liberté accordée aux imprimeurs-éditeurs, mais aussi à la naissance des maisons d'édition clandestines[195] et à la diffusion de la « contrefaçon »[196] hollandaise, suisse et anglaise. Les contes merveilleux participent à cette renaissance de l'imprimerie, non seulement en France mais surtout en Angleterre, où les contes d'Aulnoy commencent à être très connus.

Pendant le XIX[e] siècle, les définitions de conte merveilleux s'enrichissent de nouvelles nuances et de nouvelles déclinaisons. Certains dictionnaires soulignent, par exemple, la naissance de certains sous-genres comme les « contes bleus » et les « contes folkloriques ». Cette richesse sémantique démontre la théorie illustrée par André Jolles selon laquelle « le conte n'a pris véritablement le sens d'une forme littéraire déterminée qu'au moment où les frères Grimm ont donné à un recueil de récits le titre : *Contes pour*

---

189 MAINIL (Jean), « D'une « chimère » à l'autre (1706-1867) Renaissance du premier conte de fées littéraire au XIXe siècle », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 20 mars 2015. [URL : http://feeries.revues.org/883 (consulté en juin 2017)].

190 *Ibidem*. p.103.

191 LYONS (Martyn), Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la *France du XIXème siècle*, Paris, Promodis - Cercle de la Librairie, 1988.

192 *Ibidem*, p.12.

193 MICHON (Jacques) et MOLLIER (Jean-Yves), les mutations du livre et de l'édition dans le *monde du XVIIIe siècle à l'an 2000: Actes du colloque international*, Sherbrooke, 2000. Saint-Nicolas, Québec : Paris, France: L'Harmattan, 2001, p.51.

194 LYONS (Martyns), *op. cit*, p.12.

195 MICHON (Jacques) et MOLLIER (Jean-Yves), *op. cit*., p.51.

196 BAILLIERE (Henri), *La crise du livre*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1904, p.7.

les enfants et les familles »[197]. Dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*[198] (1835), l'auteur décrit déjà un conte de fées : « il se dit, en général, d'un récit d'aventures imaginaires, soit qu'elles aient de la vraisemblance ou qu'il s'y mêle du merveilleux »[199]. L'émergence du genre se lie aussi au succès du recueil des frères Grimm, qui proposent, pour la première fois, aux lecteurs des hypotextes folkloriques, qui sont déjà des contes de fées, car, comme le dit Jacques Barchilon, « le conte de fées peut s'inspirer des contes folkloriques, mais il les dépasse dans la mesure où il les transforme en littérature »[200]. Le conte merveilleux du XIX[e] siècle repose sur une intertextualité ancienne et sur des textes sources modifiés. Quelques années plus tard, en 1840, les frères Grimm commencent la rédaction d'un des dictionnaires les plus importants de la langue allemande, *Der Deutsches Wörterbuch*. Dans cet ouvrage, les deux frères donnent une définition de « Märchen » qui implique plusieurs éléments différents, dont les principales concernent l'art et l'histoire des peuples :

> *Das Wort schließt sich zunächst, wie seine in der Schriftsprache ältere schwesterform* märlein (*s. d.*) *an* mär *[…] :* mährchen, welche allen Völkern in ihrer Kindheit die wahre Geschichte ersetzen […] SCHLOSSER
> 6) mährchen, *für eine mit dichterischer phantasie entworfene erzählung :*
> 7) mährchen *endlich auch von personen, zuständen und handlungen einer solchen erzählung*[201].

> Le mot dérive, comme sa forme écrite la plus ancienne de « mär » […] récits de l'époque ancienne des peuples qu'ils narrent. […]
> 6) Histoire, conte narré ou inventé par une imagination de poète.
> 7) Enfin, elle se dit aussi de personnes, objets ou de faits d'une telle narration.

Les frères Grimm commencent à associer les contes de fées au passé des peuples et à une dimension orale. Cette connotation du terme permet la création du mythe des

---

[197] JOLLES (André), *Formes simples*, Paris, éditions du Seuil, 1972, p.173, cité dans " Le conte et le proverbe : discours narratif et représentations culturelles" [article en ligne, URL: http://www.privati.tim.it/delivery/file/0,2109,00.pdf (consulté en novembre 2015)].
[198] ACADEMIE FRANÇAISE, Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy, T. 1. A-L, 6, Paris, chez la Veuve de Jean Baptise Coignard, 1835.
[199] *Ibid.*, p.239.
[200] BARCHILON (Jacques): « Le "Cabinet des fées" et l'imagination romanesque », *études littéraires*, vol. 1, núm. 2 (1968) : 215-231, cité dans BELMONT (Nicole), *Le recueil des frères Grimm. L'invention d'un genre littéraire*, 2012.
[201] GRIMM (Jacob) et GRIMM (Wilhelm), *Deutsches Wörterbuch*, vol. 1, Leipzig, Quellenverzeichnis, 1971, 32 vol., *ad vocem* « Märchen » [En ligne : http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Maerchen (consulté en janvier 2018)].

contes merveilleux comme des textes oraux. Cette définition aimée par les écrivains romantiques influe aussi sur les récits merveilleux de Charles Perrault et de Mme d'Aulnoy qui sont considérés comme des variations de récits oraux plus anciens. Cette idée est déjà exprimée dans le recueil des frères Grimm car les deux frères élaborent des récits écrits comme s'ils étaient oraux « « fabriquant » une nouvelle variation générique étroitement liée à l'esthétique romantique et adaptée aux préoccupations de l'époque »[202]. Suivant l'exemple des frères Grimm, la majorité des éditions des contes d'Aulnoy, publiées jusqu'en 1855, cherchent à adapter des narrations complexes à une conception des contes merveilleux comme récits issus du folklore.

Dans les dictionnaires des années 1830 et 1840, les définitions rendent aussi mieux compte de l'évolution du genre et de ses déclinaisons. Dans le premier volume du dictionnaire *Emile Littré*, publié en 1872[203], on retrouve, non seulement une définition articulée du mot « conte », mais aussi l'une des formes que les contes de fées prennent pendant ce siècle : « contes bleus, contes de fées et autres récits de ce genre, ainsi dits parce qu'ils étaient d'ordinaire couverts d'un papier bleu »[204]. La parution de cette entrée permet la consécration d'une forme littéraire qui naît au début du siècle grâce aux travaux de la Bibliothèque Bleue. L'expression « conte bleu » devient tôt un synonyme de contes merveilleux, comme Emile Littré le signale dans l'entrée de son dictionnaire. Les dictionnaires anglais ne mettent pas à jour la définition de « *tale* », même si les contes représentent désormais un genre très lu et très apprécié. En Allemagne, d'autres définitions du mot « *Märchen* » apparaissent, mais elles sont très généralistes.

La perception des contes écrits, issus du merveilleux français, change après 1855, grâce au travail des critiques littéraires. A partir de ce moment, des auteurs comme Mme d'Aulnoy, Charles Perrault ou Madame Leprince de Beaumont ne sont plus considérés comme des transcripteurs, mais comme des véritables auteurs dont les œuvres sont influencées par les traits stylistiques typiques de l'époque précieuse. Comme tous les textes anciens, leurs contes peuvent désormais être plagiés, copiés ou réécrits. Ce

[202] HEIDMANN (Ute) et ADAM (Jean-Michel), *op.cit.*, p.53.
[203] LITTRE (Émile), *Dictionnaire de la langue française*, 1, Paris, Librairie Hachette, 1872.
[204] *Ibid.*, p.763.

changement est signalé, en premier lieu, par la diffusion et la reconfiguration d'une expression : « les contes jaunes ». Comme l'affirme Nathalie Chatelain dans l'article « Un écrin en forme de tombeau »[205], « les contes jaunes sont des récits pensés par des lecteurs adultes. Dans ces contes, les écrivains reprennent les fées inventées par Charles Perrault et Mme d'Aulnoy mais ils en enrichissent les portraits avec les défauts et les limites qui caractérisent les êtres humains »[206]. De la même manière, les princes et les princesses qui semblent parfaits dans les contes merveilleux, sont « soumis aux mêmes tourments que leurs créateurs »[207]. Cette déclinaison du genre se caractérise par un nouveau style d'écriture qui abandonne la simplicité des narrations folkloriques ou la richesse de l'écriture d'Aulnoy pour donner aux lecteurs une vision dégradée du monde, sublimée par un style élégant et par une syntaxe complexe. Ce changement des contes représente, comme l'affirme Michel Viegnes dans l'article « La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle »[208], « un paradoxe bien connu : alors que triomphe le positivisme, la littérature et les arts, pour une large part, se tournent vers des mondes imaginaires souvent marqués par l'esthétique décadente du pervers et du morbide. Le genre du conte merveilleux, et même plus spécifiquement du conte de fées est remis à l'honneur »[209]. Parmi les éléments culturels et idéologiques qui favorisent la renaissance et le développement des contes de fées, on compte une vision idéalisée de l'enfance et le besoin d'évasion des artistes. Jean Pierrot, dans le volume *L'imaginaire décadent, 1880-1900*[210] explique, par exemple, que les progrès dans les domaines de la science et de la technologique ont mis l'homme face à la réalité de son existence, « une existence soumise aux nécessités impitoyables du déterminisme physique, physiologique et social, qui écrase l'homme sous les lois de l'hérédité »[211]. Afin de s'évader de cette réalité sans poésie, les intellectuels suivent des routes différentes : la fuite dans des univers créés par les

---

[205] CHATELAIN (Nathalie), « Un écrin en forme de tombeau », *op.cit.*
[206] *Ibidem.*
[207] *Ibidem.*
[208] VIEGNES (Michel), « La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle », *Études de lettres [en ligne]*, décembre 2011, p. 321-336, [En ligne : http://journals.openedition.org/edl/214 (consulté en janvier 2018)].
[209] « Résumé » d'*Ibidem.*
[210] PIERROT (Jean), *L'imaginaire décadent, 1880-1900*, Publication Univ Rouen Havre, 1977.
[211] *Ibid.* p.19.

drogues, celle dans un ailleurs géographique et celle dans un monde intérieur, imaginaire, qui trouve son origine dans des souvenirs d'enfance « peuplés d'êtres de légendes »[212]. Le merveilleux, en tant que genre de l'ailleurs par excellence est, alors, réévalué. Un rôle significatif dans le développement des contes de fées est enfin joué par les études folkloriques qui continuent à se développer à cette époque et qui permettent de percevoir les contes merveilleux comme des objets scientifiques.

La définition de « conte jaune » donnée par Nathalie Chatelain permet aussi de mettre en relief un problème qui caractérise le merveilleux de la fin du XIX[e] siècle. En effet, quel est le public cible des contes ? Existe-t-il une différence entre les récits pensés pour les enfants et ceux conçus pour des lecteurs adultes ? Si dans la première moitié de 1800 cette question est encore marginale, dans la seconde moitié du siècle, elle devient centrale.

Denise Escarpit, dans *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*[213], affirme que les contes naissent pour les adultes et que c'est uniquement pendant l'époque romantique que les écrivains et les éditeurs commencent à s'apercevoir que « les contes ont du succès auprès des enfants »[214]. Les premiers à comprendre que les récits de ce type peuvent plaire aussi à des jeunes lecteurs sont, cependant, les frères Grimm, qui, dans l'introduction de *Kinder und Hausmärchen* (1812), affirment[215] : « Frankreich hat gewiß noch jetzt mehr, als was Charles Perrault mittheilte, der allein sie noch als Kindermärchen behandelte (nicht seine schlechteren Nachahmer, die Aulnoy, Murat); er giebt nur neun, freilich die bekanntesten, die auch zu den schönsten gehören[216] [« la France a certainement beaucoup plus de contes aujourd'hui que ceux transmis par Charles Perrault, qui était le seul à les traiter comme des contes pour enfants (à l'inverse de ses imitateurs, moins talentueux, Mme d'Aulnoy, Murat) ; il n'en donne que neuf, qui

---

212 *Ibidem*.
213 ESCARPIT (Denise), La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui, Paris, Magnard, 2008.
214 *Ibid.,* p.73.
215 GRIMM (Jacob et Wilhelm) et RIMASSON-FERTIN (Natascha) [trad.], *Contes pour les enfants et la maison*, Paris, José Corti Editions, 2009.
216 RÖLLEKE (Heinz) et GRIMM (Jacob et Wilhelm), Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe in *3 Bänden mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Auflage: Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, Stuttgart, Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag, 2001, p.7.

sont certes les plus connus et qui font partie des plus beaux »[217]]. Tandis qu'en France, dans les dernières années du XVIII[e] siècle, la littérature dédiée plus spécialement aux enfants est encore très limitée et que dans la première partie du XIX[e] siècle, les enfants se tournent surtout vers la littérature populaire, c'est à partir de 1850, que les éditeurs structurent une littérature dédiée aux jeunes lecteurs et proposent des éditions des contes de Mme d'Aulnoy accompagnées par des introductions à lire par les parents et où les textes sont simplifiés. Ce merveilleux nouveau qui parle aux enfants et aux adolescents découle aussi d'une meilleure éducation du peuple, favorisée par l'approbation de lois spécifiques : en France, c'est la loi Jules Ferry du 28 mars 1882 ; en Italie c'est la loi Casati du 13 novembre 1859 ; en Angleterre, c'est « the Education Act » (1880), qui rend finalement l'éducation obligatoire pour les enfants entre cinq et dix ans[218]. Dans le sixième volume de l'*Histoire de l'humanité*[219], on lit que jusqu'en 1871 – an de la création de l'Empire germanique – en Allemagne, les écoles n'étaient pas soumises à un statut univoque, mais chaque région promulguait des lois différentes et le contrôle de l'Église était fort[220]. À partir de 1871, commença une phase de normalisation, qui porta, en 1890 à une diffusion uniforme de l'obligation scolaire[221] dans tout l'Empire.

Plusieurs éléments sociaux et culturels permettent d'expliquer le paradoxe de la diffusion des contes merveilleux et de comprendre les profonds changements qui caractérisent les contes à cette époque. Si on regarde les tableaux introduits dans les pages précédentes, on remarque que les nouvelles éditions des contes d'Aulnoy subissent des profondes évolutions à partir de la seconde moitié du XIX[e] siècle. En premier lieu, du point de vue de la diffusion géographique : ils commencent à être connus en Amérique et en Italie et ils disparaissent presque complètement de la littérature allemande, surtout à cause de la diffusion du recueil des frères Grimm. Cet ouvrage

---

217 GRIMM (Jacob et Wilhelm) et RIMASSON-FERTIN (Natascha) [trad.], *op.cit.*, p.248.

218 *Cf.* L'article « The 1870 Education Act », article en ligne [URL : http://www.parliament.uk/about/livingheritage/transformingsociety/livinglearning/(consulté en octobre 2014)].

219 *Histoire de l'humanité, volume VI*, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) Paris, et Routledge, Londres, 2008, p.384.

220 *Ibidem*.

221 *Ibid.*, p.385.

permet, en effet, une redécouverte du folklore autochtone en dépit des traditions et des recueils merveilleux d'autres pays. En deuxième lieu, les éditions des contes de Mme d'Aulnoy évoluent suivant les dynamiques du marché du livre, tandis que les textes s'adaptent à de nouveaux lecteurs et ils commencent à être repris d'une manière critique. On analyse ces aspects et les effets que les nouvelles éditions peuvent avoir sur la production artistique des écrivains de la fin du siècle dans les parties suivante

3. DEUXIEME PARTIE : LA RECEPTION DES RECITS MERVEILLEUX

La présentation des contes de Mme d'Aulnoy et de leurs rééditions dans le chapitre précédent[1] a permis de comprendre comment ces textes continuent à être connus jusqu'aux années 30 du XX^{e} siècle.

Dès la fin du XVIII^{e} siècle à la première partie du XIX^{e} siècle, les contes d'Aulnoy sont perçus d'une manière différente dans différents pays d'Europe. Pendant cette période, en France, les récits merveilleux ne sont pas généralement adaptés, ce qui permet d'en garder l'authenticité documentaire. La forme des volumes subit, en revanche, l'influence de l'évolution de la production du livre. Ce dernier, « d'objet artisanal, qu'il était resté au cours des siècles […], devient un produit industriel »[2] : les livres sont souvent mal cousus, non illustrés et les textes sont imprimés sur du papier de mauvaise qualité. En Allemagne, Mme d'Aulnoy suscite l'intérêt de quelques traducteurs/imprimeurs. Ses contes sont traduits mais rarement simplifiés. Les objets livres sont reliés et souvent illustrés. En Angleterre, en revanche, la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy jouit d'une remarquable popularité. Les contes sont traduits pour en faciliter la diffusion auprès les lecteurs, même si les éditeurs ne prêtent pas une grande attention à l'attribution des textes aux auteurs. Déjà dans la première partie de 1800 certains imprimeurs proposent les contes merveilleuses de Mme d'Aulnoy à des enfants ou à des jeunes.

La situation change à partir de 1845 et jusqu'en 1935 quand les contes commencent à être considérés comme des textes faisant partie d'un canon littéraire fondé à une époque précise du travail d'un groupe d'écrivains. Les récits merveilleux commencent ainsi à être situés dans une perspective historique précise. Pour la première fois, les œuvres pensées pour les adultes et ceux pensés pour de jeunes lecteurs se différencient. Les images deviennent de véritables illustrations, car elles commencent à

---

[1] Voir, *infra* « Première partie : La vie de Mme d'Aulnoy et le succès de ses contes », p.76-103.
[2] LEBRUN (Robert), *Le livre français*, Paris, Librairie Larousse, 1948, p.109.

tisser un dialogue sémantique avec les textes qu'elles représentent[3]. En ce qui concerne les textes, le choix de l'adaptation ne dépend plus uniquement de raisons économiques tandis que la traduction n'est plus une simple transposition, mais elle permet d'insérer les contes dans la culture d'un pays différent ou de présenter aux lecteurs un document critique et culturel. La nouvelle conception des contes favorise la naissance de plusieurs réécritures.

En France, la publication du volume *Les contes choisis* (Librairie pittoresque de jeunesse, 1847) marque une véritable révolution dans la perception des contes merveilleux. Les textes de Mme d'Aulnoy publiés dans ce volume sont, pour la première fois, simplifiés et accompagnés d'une introduction critique. Le livre est broché et illustré en couleur, mettant ainsi en relief les innovations qui commencent à caractériser le marché du livre. En Angleterre, la traduction de James Robinson Planché (*Fairy Tales by the Countess d'Aulnoy, Translated by James Robinson Planché*) publiée en 1855 par l'éditeur G. Routledge permet, pour la première fois, de considérer les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy comme les produits de l'imagination et du style d'une auteure individuelle. Cette nouvelle perception se reflète sur la traduction qui est le résultat d'un profond travail philogique et intellectuel. Pour la première fois, James Robinson Planché explique aussi les références à l'intérieur des récits faisant du volume un document historique. En Italie, il faudra attendre 1876 et la traduction de Carlo Collodi (*I racconti delle fate voltati in italiano da Carlo Collodi,* Paggi) pour commencer à connaître la production merveilleuse d'Aulnoy. À partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, on assiste notamment à la définition des traits de la littérature d'enfance et de jeunesse.

Afin de comprendre les aspects qui caractérisent cette évolution, cette partie est divisée en deux sous-parties majeures. Dans un premier temps, on analyse certains aspects des éditions publiées dans la première moitié du siècle. On s'occupe, plus spécialement, de dresser le profil des imprimeurs et des traducteurs qui ont permis la diffusion des contes de l'écrivaine. On passe, par la suite, à l'étude des péritextes qui permet de rapprocher la production de Mme d'Aulnoy de la culture folklorique ou

[3] Voir *infra* « Troisième partie : création et évolution d'une iconographie pour les contes », p.268-274.

populaire et de comprendre comment, dans la première partie du siècle, la division des lecteurs selon l'âge n'est pas encore très bien définie. On se penche, enfin, sur les caractéristiques les plus significatives des textes publiés dans les éditions de cette première partie du siècle.

Dans un deuxième temps, on travaille sur les éditions publiées dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. On commence par étudier les éditions pensées pour des lecteurs adultes. Suivant un plan spéculaire par rapport à celui adopté pour comprendre la fortune d'Aulnoy dans la première moitié du siècle, on analyse les histoires des traducteurs et des maisons d'édition qui se sont occupés des contes merveilleux. Les traducteurs sont des personnages polyédriques ou des bibliophiles qui représentent l'esprit fin-de-siècle, tandis que certaines maisons d'édition se spécialisent désormais dans l'impression de volumes de luxe tout comme de volumes à un prix modique, destinés aux classes populaires. On passe, par la suite, à l'étude de la composition des nouveaux volumes et des éléments péritextuels. La présence d'introductions, de notes en bas de page ou de commentaires à propos des textes permet d'encore mieux définir le rôle de Mme d'Aulnoy comme auteure phare du merveilleux. La présence d'illustrations est un autre facteur qui différencie les éditions de la première partie du siècle de celles de la seconde. L'analyse des textes permet, en revanche, de comprendre pourquoi certains éditeurs décident de ne pas adapter les contes rédigés par Mme d'Aulnoy. Elle permet aussi de mettre en évidence le rôle des traducteurs et de certains éditeurs comme novateurs des textes : ils essayent d'adapter les récits merveilleux non seulement à l'intention d'un public différent, mais aussi aux traits typiques de la culture fin-de-siècle.

On a décidé d'analyser les œuvres pensées pour les enfants et les jeunes seuls, car les œuvres qui relèvent de ce genre présentent des caractéristiques particulières. L'examen de la composition de ces volumes permet de comprendre comment certains éditeurs transmettent aux enfants une sensation de nostalgie qui s'accorde bien avec les contes merveilleux. D'autres éditeurs modernisent la présentation des volumes, ajoutant des illustrations de haute qualité ou modifiant les textes. Les éléments péritextuels permettent aux éditeurs d'entamer un discours métalittéraire sur la littérature d'enfance

et de jeunesse et ses caractéristiques. En ce qui concerne le traitement textuel, on remarque une double attitude des éditeurs. Certains d'entre eux n'adaptent pas les textes. Cela permet de véhiculer, d'une manière encore plus précise, la sensation de nostalgie qui accompagne les contes merveilleux. D'autres éditeurs adaptent ou traduisent les récits, ce qui permet de les rapprocher d'une culture moderne ou de véhiculer des messages chrétiens.

Ces analyses permettent une meilleure compréhension des traitements réservés à la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy, d'étudier l'évolution de la perception des contes et de comprendre plusieurs éléments des éditions fin-de-siècle.

V. LES PREMIERES NOUVELLES EDITIONS DES CONTES

Les éditions des contes, imprimées entre la première moitié du XVIII[e] siècle et 1846 pour la France, 1855 pour l'Angleterre et 1876 pour l'Italie présentent des caractéristiques uniques qui les différencient des éditions successives. En ce qui concerne leur distribution géographique, les contes de Mme d'Aulnoy sont connus en France, en Allemagne et en Angleterre. Sauf quelques exceptions, l'Italie connaît cette auteure uniquement dans un deuxième temps.

La majorité des éditions publiées pendant cette époque se compose d'ouvrages imprimés par la Bibliothèque Bleue ou par des éditeurs qui profitent de ce moyen de diffusion. Dans ces éditions les textes des contes sont imprimés sans modifications, tandis que l'apparat péritextuel et la composition des volumes changent profondément. Les imprimeurs suppriment les péritextes et ils proposent des volumes à la forme simple. La Bibliothèque Bleue, entreprise commerciale qui garantit la diffusion de certains contes d'Aulnoy, est née à « Troyes […] d'un certain Nicolas Oudot »[4]. Il propose « des opuscules, au prix très bas (2 sous) [et des] petits livres bleus qui sont l'œuvre d'auteurs anonymes ou fictifs, toujours soucieux des goûts d'un public populaire. La vente de ces

[4] SABOT (Thierry), « La Bibliothèque bleue», *Histoire-Généalogie magazine-web*, (1 mars 2001). [URL : https://www.histoire-genealogie.com/La-Bibliotheque-bleue?lang=fr (consulté en mai 2018)].

ouvrages est assurée par les colporteurs, d'abord en milieu urbain puis ensuite dans les campagnes »[5]. « Les thèmes abordés par la Bibliothèque Bleue sont tous empruntés aux fonds classiques ou savants »[6].

D'autres éditions permettent, en revanche, de classer les contes merveilleux de la parmi les récits folkloriques. Cette conception se reflète sur les introductions, les récits-cadres, les préfaces, la composition et le traitement textuel. De nombreux imprimeurs cherchent, par exemple, à adapter les contes à la culture et à l'histoire d'un nouveau pays. Ce besoin de naturaliser les récits ne concerne cependant pas leur traduction mais les péritextes narratifs. Déjà dans la première partie du siècle, en Angleterre, les contes sont parfois inclus dans des volumes dédiés à la littérature d'enfance et de jeunesse, un genre naissant. Dans ces éditions, le texte n'est pas, cependant, toujours adapté, comme ce sera le cas dans la seconde partie du siècle. En Allemagne, les traducteurs dédient les contes d'Aulnoy aux adultes et aux enfants.

En ce qui concerne la diffusion des gravures dans les nouveaux volumes, elle suit une dynamique exponentielle. À la fin du XVIII[e] siècle, le rapport entre texte et image favorise les mots, car la reproduction de scènes illustrées coûte encore cher. Pendant le XIX[e] siècle, les éditions illustrées deviennent de plus en plus nombreuses et les sujets choisis originaux.

Au-delà de ces traits communs, il y a certaines éditions qui présentent des caractéristiques uniques et particulières, qu'on présente et commente ici. L'étude permet de comprendre comment, à cette époque, les éditeurs et les traducteurs commencent déjà à modifier les contes afin d'en garantir la survivance. Elle permet aussi de cueillir quelle est la différence entre les éditions publiées dans la première et dans la seconde partie du siècle. A ce moment, les éditeurs et les traducteurs continuent, en effet, à adapter les contes à une nouvelle conception des contes merveilleux et à un nouveau public. Tandis que dans les éditions de la première moitié du siècle, les modifications

[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*

textuelles sont encore limitées, dans la seconde, la composition des volumes et la forme des textes changent.

Introduisons à présent le corpus auquel on se réfère dans les analyses. La traduction et l'attribution des contes présents dans les différentes éditions est le résultat d'un travail personnel soutenu par de nombreuses sources.

1721 : *A Collection of Novels and Tales of the Fairies*, *Written by that Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois,* Printed by J. Potts, Dublin, 1721 [deuxième édition 1728 ; troisième édition en 1737, sans modifications ; quatrième édition en 1749 ; cinquième édition en 1766 et sixième édition en 1770].

Contenu du volume partagé en tome :

- Tome I : « The History of Don Gabriel » [« Don Gabriel Ponce de Léon »], nouvelle d'Aulnoy ; « The royal ram » [« Le mouton »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Finetta the Cinder-Girl » [« Finette Cendron »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Palace of Revenge » [« Le palais de la vengeance »], conte de Mme Henriette-Julie de Castelnau de Murat ; « The Story of Anguilletta » [« La Fée Anguillette »], conte de Mme Henriette-Julie de Castelnau de Murat ; « The History of Don Ferdinand de Toledo » [« Don Ferdinand de Tolède »], nouvelle Espagnole de Mme d'Aulnoy ; « The Story of the Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Joung and Handsome » [« Jeune et belle »], conte de Mme Henriette-Julie de Castelnau de Murat ; « The History of the New Gentleman-Citizen » [« Le gentilhomme bourgeois »], nouvelle de Mme d'Aulnoy ; « The Story of the White Cat » [« La Chatte blanche »], conte de Mme d'Aulnoy.
- Tome II : « The Story of Fortunio, the Fortunate Knight » [« Belle-Belle ou le chevalier Fortuné »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Pigeon and the Dove » [« Le Pigéon et la Colombe »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Princess Fair-Star and Prince Chery » [« La Princesse Belle- Etoile et le Prince Chéri »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Princess Carpillona » [« La princesse Carpillon »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Perfect Love: A Story » [« Le Parfait Amour »], conte de Henriette-Julie de Castelnau de Murat.
- Tome III : « The Knights Errant » [« Le chevalier Errant »], conte du Moyen Âge – cycle du Graal ; « The History of the Princess Zamea, and the Prince Almanzon » [« L'histoire de la princesse Zamea et du prince Almanzon »], conte erronémment attribué à Mme d'Auneuil , «The History of Prince Elmedorus of Granada and the Princess Alzayda » [« L'histoire du prince Elmedorus de Granade et de la princesse Alzayda »], extrait tiré de « Les chevaliers errans » de Mme d'Auneuil ; « The History of Zahnaida, Princess of the Canary-Islands, and the Prince of Numidia » [« L'histoire de Zahnaida, princesse des Canaries et du prince de Numidia »], extrait tiré de « Les chevaliers errans » de Mme d'Auneuil , « The History of the Prince of Mauritania, and the Princess of Castile » [« L'histoire du prince de Mauritanie et de la princesse de Castille »], extrait tiré de « Les chevaliers errans » de Mme d'Auneuil ; « The History of the magnificent Fairy, and Prince Salmasis » [« L'histoire de la Fée magnifique et du Prince Salmasis »], conte anglais inspiré par ceux contenus dans *Le Cabinet des Fées* ; « The History of the Fairy of Pleasures, and the cruel Amerdin » [« Histoire de la fée des plaisirs et du cruel Amerdin »], chapitre de « Les chevaliers errants », de Mme d'Auneuil ; « Florina :

Or, the Fair Italian » [« Florine ou la belle Italienne »], conte anonyme italien ; « The History of the Princess Leonice » [« L'histoire de la princesse Léonice »] extrait de « la tyrannie des fées détruites », conte de Mme Louise de Bossigny Auneuil ; « The Tyranny of the Fairies destroyed » [« la Tirannie des Fées détruites », conte de Mme Louise de Bossigny D'Auneuil ; « The History of the Princess Melicerta » [conte du *Cabinet des Fées*].

Format : in-12°, relié, volume non illustré.

1752 : *The Court of Queen Mab*, London, Printed : And sold by M. Cooper (6 contes de D'Aulnoy et un du « Dr Parnell ») [seconde édition en 1799].

Contenu du volume : « Graciosa and Percinet » [« Graciosa et Percinet »] ; « The Fair One With Golden Locks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »] ; « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »] ; « The Invisible Prince » [« Le Prince Lutin »] ; « The Princess Verenata » [« La Princesse Printanière »] ; « The Princess Rosetta » [« La Princesse Rosette »] ; « The Golden Bough » [« Le rameau d'or »] ; « The Orange-Tree and the Bee » [« L'oranger et l'abeille »] ; « The Little old Mouse » [« La bonne petite souris »] ; « A Fairy Tale in the Ancient Style » [« Un conte de fées en style ancien »], du Dr Parnell.

Format: in-12°, relié.

1776: *Mother Bunch's Fairy Tales, Published for the Amusement of Little Masters and Misses, Who By Duty To Their Parents and Obedience To Their Superiors Aim Becoming Great Lord and Ladies*, Printed for J. Harris, London [seconde édition 1802].

Contenu du volume : « The Story of Prince Lupin » [« Le Prince Lutin »], conte de Mme D'Aulnoy ; « The Story of Princess Frutilla as related by herself » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of the Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Pigeon and the Dove » [« Le pigéon et la colombe »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Fortunio » [« Fortunio »], conte de Straparola, publié pour la première fois dans le volume *Les Nuits facétieuses* (1550) ; « Story of Little George » [« L'histoire du petit George »], conte populaire d'attribution incertaine ; « The Story of Elmedoro and Alzayda », extrait de « Les chevaliers errants » de Mme d'Auneuil ; « The History of Princess Zamea, and the Prince Almanzon » [« L'histoire de la princesse Zamea et du prince Almanzon »], conte erronément attribué à Mme d'Auneuil ; « The history of Zalmanda and Alinzor », extrait de « Les chevaliers errants », conte de Mme D'Auneuil.

Format : in-24°, relié, couverture décorée et planches à l'intérieur. Édition pour l'enfance.

1790 : COMTESSE D'AULNOY, *Feen Märchen*, « Die Blaue Bibliothek aller Nationen » traduction par Friedrich Justin Bertuch, Weimar, Industrie-Comptoir, 1790. Tomes 3,4 et 9.

Contenu du volume, partagé en tomes :

- Tome III : « Graziose und Percinet » [« Gracieuse et Percinet »] ; « Schönchen Goldhaar » [« La Belle aux Cheveux d'Or »] ; « Der blaue Vogel » [« L'Oiseau bleu »] ; « Prinz Kobold » [« Le Prince Lutin »] ; « Prinzessin Frühlingschön » [« La Princesse Printanière »] ;

« Prinzessin Röschen » [« La Princesse Rosette »] ; « Der golden Zweig » [« Le rameau d'or »], « Der Orangen Baum und die Biene » [« L'oranger et l'abeille »].

- Tome IV : « Das gute Mäuschen » [« La bonne petite souris »] ; « Don Gabriel Ponce de Leon » [« Don Gabriel Ponce de Léon, nouvelle espagnole »] ; « Der Widder » [« Le Mouton »] ; « Finette Aschenbrödel » [« Finette Cendron »] ; « Fortunate » [« Fortunée »] ; « Babiole » ; « Don Fernando von Toledo » [« Don Fernand de Tolède »] ; « Der gelbe Zwerg » [« Le Nain Jaune »], « Der grüne Serpentin » [« Serpentin Vert »].
- Tome IX : « Prinzessin Kärpchen » [« La Princesse Carpillon »], « Der Frosch mit dem rothen Käppchen » [« La grenouille au capuchon rouge »] (« La Grenouille Bienfaisante »] ; « Die Hindin » [« La Biche au Bois »], « Der bürgerliche Edelmann » [« Le Gentilhomme bourgeois »] ; « Die weiße Katze » [« La Chatte Blanche »] ; « Schönchen, oder der Ritter Fortunat » [« La plus belle ou le chevalier Fortuné »] (« Belle-Belle ou le chevalier Fortuné ») ; « Der Täuber und die Taube » [« Le Pigeon et la colombe »].

Format : in-12°, vignettes à l'intérieur.

1795 : *The Fairiest, or, Surprising and Entertaining Adventures of the Aerial Beings in Which Are Related Several Uncommon Tales Wonderful Stories Curious Accidents Strange Metamorphoses Dangerous Escapes and Happy Conclusions : the Whole Selected to Amuse and Improve Juvenile Minds*, London, Printed for William Lane, at the Minerva-Press, Leadenhall-Street.

Contenu du volume : « The story of Fortunio, the fortunate knight » [« L'histoire de Fortunio, le chevalier chanceux »], conte contenu dans le volume de Straparola *Les Nuits facétieuses* (1550) « The story of perfect love » [« Le parfait amour »], conte de Madame de Murat ; « The story of the Princess Rosetta » [« La Princesse Rosette »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The curious story of the white mouse » [« La bizarre histoire de la souris blanche »], conte pour enfants de la tradition britannique ; « The story of Princess Verenata » [« La Princesse Printanière »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The story of Florio and Florella » [« L'histoire de Florio et Florella »], conte de fées traditionnel pensé pour les fêtes d'hiver.

Format: in-12°.

1804: MADAME D'AULNOY, *Temple of the Fairies. Translated from the French of Various Authors*, London, published by Vernor and Hood Wright, printer.

Contenu du volume partagé en tomes :

- Tome I : « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Minet » [« Minet-bleu et Louvette »], conte de Madame Fagnan ; « The Little White Mouse » [« La petite souris »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Innocence Reward » [« L'innocence récompensée »], conte folklorique ; « The White Dove in the Wood » [« La colombe blanche dans le bois »] (« Le pigeon et la colombe »), conte de Mme d'Aulnoy ; « The Royal Enchanter » [« Le Roi magicien »], conte tiré de *Les illustres Fées*, recueil de Mme d'Auneuil ; « The Good Woman » [« La bonne femme »], conte de Mademoiselle de Laforce ; « The Young Shepard » [« Le jeune berger »], conte anonyme.

- Tome II : « Bellina », continuation du conte « The Young Shepard » ; « The Princess Camion » [« La Princesse Camion »], conte de Mademoiselle de Lubert ; « Artless Love » [« L'amour sans art »], conte anonyme ; « Invincible Fortitude » [« La force invincible »], conte anonyme.

  Format : in-12°, illustré par des planches.

1810 : MADAME D'AULNOY, *Les contes des Fées ou les enchantements des bonnes et mauvaises Fées.* Nouvelle édition, ornée de 28 figures, Paris, Billois.

Contenu du volume, partagé en tomes :

- Tome I : « Gracieuse et Percinet » ; « La Belle aux Cheveux d'Or » ; « L'Oiseau bleu » ; « Le Prince Lutin » ; « La Princesse Printanière » ; « Le Princesse Rosette » ; « Le Rameau d'Or ».
- Tome II : « L'Oranger et l'abeille » ; « La Bonne Petite Souris » ; « Le Conte des Fées » [récit-cadre. Il s'intitulait « Saint-Cloud » dans l'édition originale] ; « Dom Gabriel Ponce de Léon » ; « Le Mouton » ; « Finette Cendron » ; « Fortuné » ; « Babiole ».
- Tome III : « Dom Fernand de Tolède » [nouvelle espagnole] ; « Le Nain Jaune » ; « Serpentin Vert » ; « La Princesse Carpillon » ; « La Grenouille bienfaisante » ; « La Biche au bois ».
- Tome IV : « Le Nouveau Gentilhomme bourgeois » ; « La Chatte Blanche » ; « Belle-Belle, ou le Chevalier Fortuné » ; « Le Pigeon et la Colombe ».
- Tome V : « La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri » ; « Suite du Gentilhomme bourgeois » ; « Le Prince Marcassin » ; « Le Dauphin » ; « Conclusion du Gentilhomme bourgeois ».

Format : in-12°, relié. Le texte s'accompagne de plusieurs images (gravures).

1816 : *Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La Belle aux Cheveux d'Or. Nouvelle édition*, Paris, Tiger.

Contenu du volume : « L'Oiseau bleu », conte de Mme d'Aulnoy ; « La Belle aux Cheveux d'Or », conte de Mme d'Aulnoy ; « La Définition du jeu », conte qui relève de la culture populaire, anonyme ; « Le Cabaretier rusé », conte qui relève de la culture populaire anonyme ; « Le Rêve d'un gascon », conte qui relève de la culture populaire, anonyme ; « La Souris expérimentée », conte qui relève de la culture populaire, anonyme.

Format : in-32, broché. Édition avec quelques images.

1817: COUNTESS D'ANOIS, *Fairy Tales and Novels*, London, F.C. and J. Rivington.

Contenu du volume partagé en tomes :

- Tome I : « Biographical Preface » [« Préface bibliographique »] ; « The Story of Don Gabriel » [« Don Gabriel Ponce de Léon »] ; « The Royal Ram » [« Le mouton »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Finetta » [« Finette Cendron »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Palace of Revenge » [« Le Palais de la vengeance »], conte d'Henriette-Julie de Castelnau Murat ; « The Story of Anguilletta » [« La Fée Anguillette »], conte d'Henriette-Julie de Castelnau Murat ; « The Story of Don Ferdinand of Toledo » [« Don Ferdinand de Tolède »], nouvelle Espagnole de Mme d'Aulnoy ; « The Story of the Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Young-and-Handsome » [« Jeune et Belle »], conte de Mme Henriette-Julie de Castelnau de Murat ; « The New Gentleman-Citizen » [« Le nouveau gentilhomme bourgeois »], nouvelle de Mme d'Aulnoy ; « The Story of the White Cat » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Fortunio » [« L'histoire de

Fortunio »], conte présent en forme écrite, dans le volume de Straparola *Les Nuits facétieuses* (1550) ; « The Story of the Pigeon and the Dove » [« Le Pigéon et la colombe »], conte de Mme d'Aulnoy.

- Tome II : « The Story of princess Fair-Star and Prince Chery » [« La Princesse Belle-Étoile »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Princess Carpillona » [« La Princesse Carpillon »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Perfect Love » [« Le parfait amour »], conte d'Henriette-Julie de Castelnau de Murat ; « The Knight-Errant » [« Le chevalier errant »], conte folklorique ; « The History of Princess Zamea and the Prince Almanzon » [« L'histoire de la princesse Zamea et du prince Almanzon »], conte extrait de *Les Mille et Une Nuits* ; « The History of Prince Eledorus and the Princess Alzayda » [« L'histoire du prince Eledorus et de la princesse Alzayda »], conte écrit sur le modèle de ceux contenus dans *Les Mille et Une Nuits* ; « The History of Princess Zalmayda and the Prince of Numidia » [« L'histoire de la princesse Zalmayda et du prince de Numidia »], conte écrit sur le modèle de ceux contenus dans *Les Mille et Une Nuits* ; « The History of the Prince of Numidia» [« Le conte du prince de Numidia »], conte écrit sur le modèle de ceux contenus dans *Les Mille et Une Nuits ;* « The History of Prince Zamandor and Princess Amandina » [« L'histoire du prince Zamandor et de la princesse Amandina »], conte écrit sur le modèle de ceux contenus dans *Les Mille et Une Nuits* ; « The History of Magnificent Fairy and Prince Salmacis » [« L'histoire de la Fée magnifique et du prince Salmacis »], extrait tiré de « Les chevaliers errants » de Mme d'Auneuil ; « The History of the Fairy of Pleasures and the Cruel Amerdin » [« Histoire de la fée des plaisirs et du cruel Amerdin »], chapitre de « Les chevaliers errants », de Mme d'Auneuil, « Florina ; the Fair Italian » [« Florine, la belle Italienne »], conte folklorique italien ; « The History of Princess Leonice » [« La princesse Leonice »], conte de Mme d'Auneuil ; « The Tyranny of the Fairies Destroyed » [« La tyrannie des Fées détruites »], conte de Mme d'Auneuil, « The History of the Princess Melicerta » [« L'histoire de la princesse Mélicerte »], extrait d'un conte folklorique asiatique.

  Format : in-24°, relié. Pages de titre gravées séparément.

1820: D'AULNOY, *The History of the Yellow Dwarf*, Derby, Printed and published by Henry Mozley and Sons.

Contenu du volume « The History of the Yellow Dwarf » [« le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy. Le volume fait partie d'une collection (*Chapbooks and Children Books*) qui comprend onze titres, onze contes merveilleux ou folkloriques, pensés pour un public populaire et pour les enfants.

Format : in-18°, la couverture se compose d'une feuille jaune. On signale que ce volume contient uniquement onze pages, ce qui suggère déjà le traitement que le long conte de Mme d'Aulnoy subit dans cette édition.

1837: *The Child's Fairy Library*, London, Joseph Thomas, 6 tomes.

- Tome I : « Prince Desire and Princess Mignonetta » [« La Princesse Belle-étoile et le Prince Chéri »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Beneficent Frog » [« La Grenouille bienfaisante »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Blanch and Vermillon » [« Blanche et Vermeille »], conte de Mme Leprince de Beaumont, attribué ici à Charles Perrault ; « Toads and Diamonds » [« Les Fées »] de Charles Perrault ; « Graciosa and Percinet » [« Gracieuse et Percinet »] de Mme d'Aulnoy ; « The Princess Maia » [« La princesse Maia »], conte d'attribution incertaine ; à partir de la publication de *The Child's Fairy Library*, il a toujours été attribué à Mme d'Aulnoy.

- Tome II : « The White Cat » [« La Chatte blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Puss in Boots » [« Le chat botté »], conte de Charles Perrault ; « Babiola » [« Babiole »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Prince Cherry » [« Le prince Chéri »], conte de Mme Leprince de Beaumont.
- Tome III : « Princess Rosetta » [« La Princesse Rosette »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Little Red Riding-Hood » [« Le petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « The Sleeping Beauty in the Wood » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « The Fair One with the Golden Hair » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Hop-o'-My-Thumb » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault.
- Tome IV : « Princess Minikin » [« La Princesse Minikin »], conte de *Les Mille et Une Nuits* ; « The story of Prince Elfin » [« Le prince Lutin »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The story of Prince Sincere » [« Le prince Sincère »], conte d'attribution incertaine.
- Tome V : « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Good Little Mouse » [« La bonne petite souris »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Story of the Hind in the Forest » [« La biche au bois »], conte de Mme d'Aulnoy.
- Tome VI : « Blue Beard » [« La Barbe bleue »], conte de Charles Perrault ; « Cinderella, or, The Little Glass Slipper » [« Cendrillon ou la pantoufle de vair »], conte de Charles Perrault ; « Fairer than a fairy » [« Plus belle que Fée »], conte de Mademoiselle de La Force ; « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »] conte de Mme d'Aulnoy ; « A Visit to the Islands of Pleasure » [« L'île du plaisir »], conte de M. Fénelon.

Formant : in 18°, volumes reliés, illustrés.

1837: LEWALD (August), *Blaue Märchen für alte und junge Kinder*, Stuttgart, Scheible.

Contenu du volume : « Einleitung » [« Introduction »] ; « Die Witwe und ihre Heidentöchter » [« La veuve et ses deux filles »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Däumchen » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; « Rothkäppchen » [« Le petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « Prinzessin Frühlingschön » [« La Princesse Printanière »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Das weiβe Käßchen » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Der gestiefelte Kater » [« Le Chat botté »], conte de Charles Perrault ; « Prinz Liebwerth » [« Le prince Chéri »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Röschen » [« La Princesse Rosette »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Die im Walde schlafende Schöne » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « Die Schöne mit den Goldhaaren » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Blaubart » [« La Barbe bleue »], conte de Charles Perrault ; « Die Eselshaut » [« Peau d'âne »], conte de Charles Perrault ; « Prinz Geistreich » [« Le Prince Lutin »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Das Blaue Vögelchen » [« L'Oiseau bleu »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Die Prinzessin mit der Langen nase » [« A l'Est du soleil et à l'ouest de la lune »], conte de la tradition folklorique norvégienne[7] ; « Himmelblau und Lupine » [« La Fée bleu-ciel et le prince Lupin »], conte de la tradition folklorique nordique ; « Peterhart und Ferradine oder die Messerschneiden Mutter » [« Peter le dur et Ferradine ou la mère de coupe-bêtes »], conte folklorique allemand ; « Dödchen » [« Babiole »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Der Golden Zweig » [« Le Rameau d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in-22°, relié. Les contes sont illustrés.

1838 : MME D'AULNOY, *La Princesse Printanière (par Mme d'Aulnoy), suivi de la Femme Méchante*, Poitiers, Saurin frères.

[7] On retrouve ce conte aussi dans les recueils d'Andrew Lang, publiés dans la seconde moitié du siècle.

Contenu du volume : « La Princesse Printanière », conte de Mme d'Aulnoy ; « La Femme Méchante », conte anonyme.

Format : in-18°, frontispice illustré.

1841 : MME D'AULNOY, *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux Cheveux d'Or, le Prince Désir*, Paris, Gauthier.

Contenu du volume : « La Reine de l'île des fleurs », extrait de *Les illustres Fées*, volume du Chevalier de Mailly attribué à tort à la comtesse d'Aulnoy après l'impression dans *Le Cabinet des Fées* ; « L'Oiseau bleu », conte de Mme d'Aulnoy ; « La Belle aux Cheveux d'Or », conte de Mme d'Aulnoy ; « Le Prince Désir », conte de Mme Leprince de Beaumont.

Format : in-12°. Édition enrichie de gravures.

1845 : KLETKE (Hermann), *Märchensaal: Märchen aller Völker für Jung und Alt*, C. Reimarus.

Contenu du volume :

« Der Hahnenstein » [« La proie du coq »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Der Wilde Mann » [« L'homme sauvage »], conte du folklore européen ; « Die Drei Thierbrüder » [« Les trois frères animaux »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Vardiello » [« Vardiello »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Der Floh » [« La pouce »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Das Ziegengesicht » [« Le visage de chèvre »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die Monate » [« Les mois »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Corvetto » [« Corvetto »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die Schlange » [« Le serpent »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die Bärin » [« L'ours »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Gagliufo », nouvelle populaire napolitaine ; « Cannetella », conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die Zwei Brüder » [« Les deux frères »], conte du folklore européen ; « Die Sieben Speckschwarten » [« Les sept couennes »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Das Zauberpferd » [« Le cheval »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Des Waldmann » [« L'homme des forêts »], conte de la tradition folklorique nordique ; « Das Geschenk des Drei Tiere » [« Le cadeau des trois bêtes »], conte de la tradition italienne ; « Der Dummling » [« Le simplet »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die Sieben Tauben » [« Les sept colombes »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Herr Scarpacifico » [« Monsieur Scarpafico »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die drei Zitronen » [« Les trois citrons »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Der Rabe » [« Le corbeau »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636)

de Gian Battista Basile ; « Der Zauberlehrling » [« L'apprenti sorcier »] ballade de Johann Wolfgang von Goethe (1797) « Seite das Mädchen im Schrein » [« De la fille dans le sanctuaire »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die Guten Tage » [« La bonne journée »], conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Die drei Königskinder » [« Les trois enfants rois »] conte publié pour la première fois dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636) de Gian Battista Basile ; « Finette Aschenbrödel » [« Finette Cendron »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Blaubart » [« La Barbe bleue »], conte de Charles Perrault ; « Rosette » [« La princesse Rosette »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Das Kleine Rothkäppchen » [« Le petit Chaperon rouge »], conte de Charles Perrault ; « Roth, Weiβ und Schwarz » [« Rouge, blanche et noire »], conte de la tradition folklorique allemande, de ce récit dérive le conte merveilleux de « Blanche-Neige » ; « Prinz Kobold » [« Le Prince Lutin »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Der Kleine Däumling » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; [« Die Gute Kleine Maus »] [« La bonne petite souris »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Der Widder » [« Le Mouton »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Der Blaue Vogel » [« L'Oiseau Bleu »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Der Orangenbaum und die Biene » [« L'oranger et l'abeille »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Die Hindin im Walde » [« La biche au bois »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Schönchen Goldhaar » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Die im Walde schlafende Prinzessin » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « Der gestiefelte Kater » [« Maître le chat botté »], conte de Charles Perrault ; « Ricdin-Ricdon » de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon.

Format : in-22°, relié.

En Angleterre, les contes de Mme d'Aulnoy sont connus depuis une époque très ancienne, même avant ceux de Charles Perrault. En Allemagne, ils sont connus grâce à la diffusion des premières études folkloriques et au recueil des frères Grimm, qui considèrent Mme d'Aulnoy comme une artiste impliquée dans la conservation et la diffusion d'un patrimoine littéraire oral et populaire.

Si on analyse les index des volumes, on s'aperçoit que certains d'entre eux ont une composition profondément différente par rapport aux éditions originales des contes, comme le montre l'exemple de *La Princesse Printanière, suivi de la femme méchante* (Saurin frères, 1838). « La femme méchante » narre l'histoire d'une femme qui cherche la liberté au cœur d'un mariage étouffant, terminant sa vie en pauvreté. Cette nouvelle a certains éléments en commun avec « La Princesse Printanière », mais elle présente un final différent. Cela suggère aux lectrices la bonne voie pour gagner la félicité : la soumission à l'homme. Dans le volume publié par Hermann Kletke, *Märchensaal* : *Märchen aller Völker für Jung und Alt* (C. Reimarus, 1845), certains contes de Mme d'Aulnoy sont traduits en même temps que des contes folkloriques, ce qui permet de les mettre au même niveau.

En ce qui concerne la forme physique des nouvelles éditions, elles peuvent se partager en deux groupes. D'un côté, il y a les volumes populaires – comme ceux de la Bibliothèque Bleue – qui montrent qu'à cette époque « les éditeurs abandonnent l'usage de vendre les livres reliés […] : ils [sont vendus] brochés [et ils] s'efforçant de rendre ces couvertures imprimées attrayantes par l'emploi des couleurs vives [comme le bleu clair] et d'un décor approprié au texte »[8]. Les couvertures des volumes parus dans la collection de la Bibliothèque Bleue présentent des images tirées des textes des contes. Les éditions montrent aussi la qualité du papier le plus employé à cette époque. Il est « beaucoup plus mince qu'au XVIII[e] siècle, et dépourvu de vergeures. […] Il se pique à l'humidité et il se prête moins bien au tirage des gravures »[9]. Pour ces mêmes raisons les ouvrages pensés pour la littérature populaire ne sont pas, si non rarement, illustrés. D'un autre côté, quelques éditions de luxe témoignent de l'intérêt des éditeurs à « créer une série spéciale de livres destinés à une classe privilégiée »[10]. Souvent reliés, ces volumes montrent déjà un lien « entre le figuratif et l'imprimerie »[11], car ils sont illustrés, parfois en couleur, parfois en noir et blanc.

Parmi les autres traits communs de ces anthologies, il y a le choix du public cible, la sélection des contes à traduire et la manière dont les titres des récits sont traduits. Pour la première fois, dans certaines éditions en langue anglaise et allemande, les enfants commencent à être indiqués comme les destinataires des contes merveilleux. *Mother Bunch's Fairy Tales, Mother Bunch's Fairy Tales : For the Amusement Of All Little Masters and Misses* (J. Harris, 1776) ; *The Fairiest, or, Surprising and Entertaining Adventures Of the Aerial Beings : In Which Are Related Several Uncommon Tales Wonderful Stories Curious Accidents Strange Metamorphoses Dangerous Escapes and Happy Conclusions : the Whole Selected To Amuse and Improve Juvenile Minds* (William Lane, 1795) ; *The Child's Fairy Library* (Joseph Thomas, 1837) ; *Blaue Märchen für alte und junge Kinder*, (Stuttgart, 1837) et *Märchensaal: Märchen aller Völker für Jung und Alt*, (C. Reimarus, 1845) sont exemplaires de cette attitude. En ce qui

[8] LEBRUN (Robert), *op.cit.* p.113.
[9] *Ibid.*, p.109.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibid.*, p.116.

concerne la culture anglaise, l'attention que les éditeurs portent au jeune public s'explique par des facteurs culturels, comme une bonne alphabétisation. En ce qui concerne la culture allemande, les traductions des contes ressentent fortement de l'influence du recueil des frères Grimm. Publié en deux volumes en 1812 et en 1815, les deux folkloristes l'intitulent *Kinder und Hausmärchen* [*Contes de fées pour les enfants et les foyers*], soulignant ainsi le rôle joué par les jeunes enfants dans la lecture des contes. Ce volume devient vite un modèle pour le choix des titres et la conception des contes merveilleux comme transpositions de récits folkloriques. Il suffit, cependant, de regarder le contenu des volumes pour comprendre qu'ils n'appartiennent pas encore à la littérature d'enfance et de jeunesse. Les textes longs ne peuvent pas être lus sans la médiation d'un adulte et des préfaces, que les enfants ne lisent pas, contribuent à éloigner ces éditions du monde des lectures enfantines. C'est uniquement à partir de 1845 que les éditeurs proposent une littérature pensée explicitement pour les enfants ou les adolescents, où les textes sont adaptés et dans laquelle l'image joue un rôle fondamental pour la compréhension du contenu.

Pour ce qui est de la composition des volumes, les éditeurs suivent trois routes. Les contes écrits par Mme d'Aulnoy s'accompagnent parfois de récits folkloriques oraux. Les imprimeurs démontrent ainsi avoir su cueillir une partie de la leçon des frères Grimm. Cette perception est renforcée par le fait que tous les textes dans ces nouveaux volumes sont proposés au lecteur sous forme anonyme. Les éditions qui exemplifient le mieux ces caractéristiques sont *Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La Belle aux Cheveux d'Or* (Tiger, 1816) et les recueils dans lesquels les récits sont traduits en langue allemande. Dans le volume en langue française, plusieurs contes populaires anonymes s'accompagnent de quelques contes d'Aulnoy sans que l'imprimeur en spécifie la différence entre les uns et les autres. Dans les œuvres où les récits sont traduits en allemand, des contes qui proviennent d'hypotextes différents et variés sont traduits selon un même style, ce qui contribue à donner de l'homogénéité aux volumes, et l'illusion que les contes écrits par Mme d'Aulnoy sont en réalité des récits folkloriques plus anciens. Cette vision est renforcée par le fait que les traducteurs considèrent déjà *Le Cabinet des*

Fées comme une longue transcription de plusieurs contes oraux. Elle se justifie, en outre, par la culture romantique : les éditeurs et les artistes de cette époque tendent à exalter les manifestations de l'authentique culture d'un peuple et ils arrivent parfois à falsifier l'origine de certains contes particulièrement aimés par les lecteurs. Ils arrivent jusqu'à créer le mythe de la collecte des contes, comme expliqué par Natasha Rimasson-Fertin dans une interview à propos d'une nouvelle édition des contes des frères Grimm :

> Ils ne les collectaient pas auprès du peuple : leurs informateurs étaient essentiellement des membres de la bourgeoisie cultivée. Dans leurs préfaces, les frères Grimm ont créé leur propre mythe de collecteurs de contes parcourant les villages de la Hesse rurale. Cela dit, leur fidélité à la tradition orale était réelle, même quand ils réécrivaient les textes : dans leur choix de versions, par exemple, ils étaient guidés par la recherche du conte originel[12].

Cette perception mythique des contes est, donc, particulièrement enracinée en Allemagne, mais aussi en Angleterre, où « the French fairy tales in English in the seventeenth, eighteenth, even into the nineteenth century, are "fraught with bibliographical confusion," including unattributed and misattributed work, variant spellings of names, and the coincidental similarity of different names »[13] [« pendant les XVII^e^, XVIII^e^ et jusqu'au XIX^e^ siècle, les contes français traduits en langue anglaise sont caractérisés par une grande confusion bibliographique, qui inclut des œuvres mal attribuées ou non attribuées, des variantes dans la graphie des noms et des ressemblances dans des noms différents »], comme Nancy and Melvin Palmer démontrent dans l'article « English Editions of French Contes de Fées Attributed to Mme D'Aulnoy »[14]. Certains éditeurs et traducteurs saccagent, en revanche, *Le Cabinet des*

---

[12] FAURE (Marion), «Les frères Grimm ont trouvé le ton juste», *Le Monde*, 25 juin 2009 (en ligne). [URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/25/natacha-rimasson-fertin-les-freres-grimm-ont-trouve-le-ton-juste_1211155_3260.html (consulté en mai 2018)] .

[13] D. PALMER (Nancy and Melvin), « English Editions of French Contes de Fees Attributed to Mme D'Aulnoy » *Studies in Bibliography*, Vol. 27 [1974]), cité dans « *A Collection of Novels and Tales Of the Fairies. Written By That Celebrated Wit Of France, the Countess d'Anois. In Three Volumes. The Third Edition. Translated From the Best Edition Of Original French, By Several Hands* », article de blog [En ligne : https://www.lwcurrey.com/pages/books/137511/countess-d-aulnoy-baroness-daulnoy-marie-catherine-le-jumel-de-barneville/a-collection-of-novels-and-tales-of-the-fairies-written-by-that-celebrated-wit-of-france-the (consulté en septembre 2017)].

[14] *Ibidem*.

Fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux, recueil publié par Charles Joseph de Mayer entre 1785 et 1789, tirant de cette vaste collection plusieurs contes, introduits dans un même volume. D'autres publient, enfin, uniquement des contes de Mme d'Aulnoy.

En ce qui concerne la diffusion de l'œuvre d'Aulnoy, on remarque que tous ses contes sont assez connus et traduits, dans cette première partie du siècle. C'est uniquement dans la seconde moitié du XIX[e] siècle que les éditeurs se concentrent sur quelques textes spécifiques comme « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu » ou « Le Nain Jaune » car ils sont les seuls capables de retenir l'intérêt des lecteurs. Les personnages de ces trois récits ont une épaisseur psychologique qui les mue en des figures mémorables et parfois tragiques. La richesse des trames narratives tout comme leurs conclusions permettent de proposer aux lecteurs un mélange de genre. Ces contes sont, enfin, les plus imprimés et connus pendant la première moitié du siècle.

Un autre élément que plusieurs éditions partagent est la manière dont les traducteurs rendent les titres des contes dans leur langue. A ce propos, on observe deux tendances majeures : la simplification et la mise en relief du contenu de l'histoire par le titre. Friedrich Justin Bertuch (*Feen Märchen,* Weimar 1790) traduit « La Biche au bois » comme « Die Hindin » [« La Biche »] mettant ainsi en relief le rôle central de la princesse, comme responsable de sa propre histoire. De la même manière, dans le volume *Mother Bunch's Fairy Tales* (J. Harris, 1776), le conte de « la Chatte blanche » est traduit sous le titre « The Story of Princess Frutilla as related by herself » [« L'histoire de la princesse Frutilla, narrée par elle-même »].

Il est enfin possible de réfléchir sur la manière dont les éditions sont diffusées sur le marché du livre. Dans cette première partie du siècle, le colportage est le moyen qui garantit la diffusion des contes. Figures fondamentales, les colporteurs transportent les livres dans les campagnes et dans les villes avec d'objets d'usage quotidien et d'autres types de publications[15]. Bien qu'il existe dans ce corpus quelques volumes de luxe,

[15] *Cf.*, à ce propos, MANDROU (Robert), «Littérature de colportage et mentalités paysannes XVII[e] et XVIII[e] siècles», *Études rurales* 15, n. 1 (1964), p.72–85 et ANDRIES (Lise), «La Bibliothèque bleue, une littérature

destinés à la vente en librairie, toutes les autres éditions participent à la circulation du savoir parmi le peuple. *The Child's Fairy Library* (Joseph Thomas, 1837), élégante édition londonienne fait, par exemple, partie des catalogues des bibliothèques ambulantes.

Ce ne sont pas seulement le contenu des volumes et la traduction des titres qui présentent des points d'intérêt. L'histoire des traducteurs et des imprimeurs qui ont proposé ces volumes permet aussi une mise en relief de plusieurs aspects.

A. Les imprimeurs

Dans la première partie du XIX^e^ siècle, l'affirmation du romantisme influe sur la manière dont les éditeurs et les imprimeurs proposent les contes merveilleux aux lecteurs. En France, à la différence de ce qui se passe en Allemagne et en Angleterre, l'impression des textes du merveilleux classique se concentre autour de deux grands pôles : Lyon et Paris.

En France, la diffusion des contes de Mme d'Aulnoy est garantie, en premier lieu, par les livres de la Bibliothèque Bleue. Cette entreprise commerciale permet la diffusion de certains volumes imprimés jusqu'au nord de l'Italie et en Angleterre, grâce à des accords commerciaux et au travail des colporteurs. Les éditions de la Bibliothèque Bleue sont « vendues par colportage, soit par des bibliothèques ambulantes, soit par des marchands-merciers qui vendent en même temps que les livrets bleus des articles de mercerie, rubans, fil, etc. »[16]. Elles « s'adressent au large public qui lit peu et qui se recrute de plus en plus […] dans le monde rural alphabétisé »[17]. Ces ouvrages ont généralement une « petite taille »[18] et une pluralité de formes – ce sont des feuilles ou des petits volumes. Ils traitent les sujets les plus variés : des almanachs ; des canards, « fausses nouvelles souvent imaginées de toutes pièces et enflées jusqu'au mélodrame dans des

éphémère ?» *Fabula Colloques*, 8 novembre 2015 [URL : http://www.fabula.org/colloques/document2919.php (consulté en décembre 2017)].

[16] Andries (Lise), « La Bibliothèque bleue, une littérature éphémère ?» *Fabula Colloques*, 8 novembre 2015. http://www.fabula.org/colloques/document2919.php (consulté en novembre 2017)].

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*.

journaux de seconde catégorie »[19] ; mais aussi des contes classiques et des réécritures des contes folkloriques[20], souvent confondus dans le même type d'impressions. Les contes sont imprimés sans en spécifier l'auteur ou la provenance et sont souvent considérés comme des récits provenant du répertoire oral français.

Certains livres de la Bibliothèque Bleue sortent des boutiques d'imprimerie indépendantes fondées autour de Lyon, de Paris ou de quelques villes dont la vitalité commerciale est particulièrement significative. Les imprimeurs dans ces pôles commerciaux proposent, à côté de volumes de littérature populaire ou de littérature canonique, des livres d'histoire et des plans de ville. Si certains d'entre eux continuent à exercer leur activité même aujourd'hui, d'autres cessent de travailler au-delà de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Parmi ces derniers il y a Théodore Chalopin de Caen, Billois, éditeur de Paris, l'imprimerie de Jean-André et Antoine Perisse de Lyon et celle de la veuve d'Estienne, active à Paris.

Après avoir hérité de l'activité de son père, Théodore Chalopin « imprime beaucoup de documents [historiques ou culturels] pour le compte de clients locaux, mais il est aussi éditeur d'une importante production de livres de colportage »[21]. La production de l'imprimerie Billois, active de la fin de 1700 jusqu'à la première moitié du XIX[e] siècle est différent. Outre les œuvres de littérature populaire et destinées au colportage, elle imprime aussi des poèmes. L'imprimerie des frères Perisse, fondée à Lyon « vers 1759-1760 »[22] est alternativement « librairie des collèges de Lyon »[23] et « imprimerie de la préfecture du département du Rhône »[24] et, outre les nouvelles impressions des contes merveilleux classiques, elle s'intéresse à la diffusion d'œuvres morales, de volumes de

---

[19] *Tlfi, Trésor de la langue française informatisé, ad vocem* « canard » [URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=100280280;r=1;nat=;sol=1; (consulté en septembre 2016)].

[20] MASSE (Isabelle), « Bibliothèque bleue et littératures de colportage », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2000, n° 2, p. 103-104. Disponible en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2000-02-0103-005 (consulté en mars 2017).

[21] *Dictionnaire des imprimeurs-litographes du XIXe siècle*, éditions en ligne de l'école des chartes [URL : http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/23616 (consulté en mars 2017)].

[22] « Frères Perisse » [article en ligne : http://data.bnf.fr/12295341/freres_perisse/ (consulté en juillet 2017)].

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

belles-lettres, d'histoire, de théologie et des sciences et arts[25], dont plusieurs anonymes et publiés sous une fausse adresse pour s'échapper de la censure[26]. La boutique parisienne de la Veuve d'Estienne, active jusqu'aux premières années du XIX^{e} siècle, imprime des textes pour le colportage mais aussi des documents de notaire. Ces éditeurs réimpriment des anthologies ou des contes isolés dont les textes ne sont ni modifiés ni adaptés.

Si en France, les œuvres d'Aulnoy contribuent à enrichir une activité d'imprimerie vive et variée, en Allemagne, elles ne jouissent pas du même intérêt. L'une des éditions les plus importantes de cette époque est, par exemple, *Feen Mährchen* (Weimar, 1790). Les contes contenus dans cette édition sont traduits par Friedrich Justin Bertuch, qui est notamment le fondateur de l'imprimerie de Weimar[27]. Cette édition, étant une production dictée par la passion pour les contes merveilleux et non pas en vue d'une vaste diffusion commerciale, est de très bonne qualité. Les contes s'accompagnent d'une introduction, d'un frontispice dessiné et des vignettes. La présence d'une introduction explique le choix de traduire les contes d'Aulnoy comme une production folklorique. Au-delà de cette édition, l'imprimerie de Bertuch devient une entreprise commerciale qui a contribué à l'évolution de la littérature illustrée et des volumes pour l'enfance et la jeunesse. C'est, en effet, dans cette boutique que les premiers exemples d'albums illustrés en langue allemande sont imprimés[28].

Les nouvelles éditions des imprimeurs anglais permettent, en revanche, de faire émerger le rapport entre le merveilleux – parfois confondu avec le folklorique – et l'enfance. Mary Cooper, qui a imprimé le livre *The Court of the Queen Mab* (1752), est « an extensive bookseller and publisher at the sign of the Globe, in Paternoster-row

---

[25] DE MISSOLZ (Benedicte), *Un catalogue de "livres qui se trouvent a Lyon chez les ireres Perisse, libraires, grande rue Merciere, a la Couronne d'Or"*, Mémoire de DEA en Science de l'Information et de la Communication (option : Histoire du livre), sous la direction de Monsieur D. Varry , Lyon, Université Jean-Moulin – Lyon 3, 1995, p.42. [En ligne : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/61411-catalogue-de-livres-qui-se-trouvent-a-lyon-chez-les-freres- perisse- libraires-grande-rue-merciere-a-la-couronne-d-or-un.pdf (consulté en juillet 2017).

[26] *Cf. Ibidem*.

[27] « Landes-Industrie-Comptoir. Weimar, Allemagne » [article en ligne : http://data.bnf.fr/13617398/landes-industrie-comptoir_weimar__allemagne/ (consulté en mars 2017)].

[28] « Bertuch und sein "Bilderbuch" », article en ligne : http://www.deutsches-museum.de/bibliothek/unsere-schaetze/enzyklopaedien/bertuch-bilderbuch/bertuch-und-sein-bilderbuch/ (consulté en mai 2017).

London »[29] [« une vendeuse de livres et imprimeur très active sous l'enseigne du Globe et dans Paternoster-row de Londres »]. Elle est connue pour avoir imprimé le livre *Tommy Thumb's Pretty Song Book* [*Le beau livre de chansons du Petit Poucet*], « the first known collection of English nursery rhymes in print. […] »[30] [« la première collection connue de *nursery rhymes* anglaises imprimées »] et pour avoir su profiter des possibilités offertes par un marché naissant comme celui de la littérature d'enfance et de jeunesse[31].

John Harris, imprimeur du volume *Mother Bunch's Fairy Tales* (1776 et 1802) « published children's books in England from the end of the 18th century to the mid-19th century, creating innovative and popular new styles »[32] [« a publié des livres pour l'enfance en Angleterre, depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe, créant un style innovant et populaire »]. Il est le premier imprimeur à affirmer que la littérature d'enfance doit amuser et instruire en même temps. C'est pour cette raison que les ouvrages qu'il propose sont illustrés depuis le début de sa carrière[33].

Un exemple, en revanche, d'imprimeur qui associe, dans ses publications, la littérature d'enfance et la littérature populaire est Henry Mozley and Sons (*The History of the Yellow Dwarf,* 1820). Il propose, en effet, une collection de contes folkloriques et merveilleux pensés pour de jeunes lecteurs à un prix accessible à plusieurs classes sociales.

Les contes contribuent, donc, parfois d'une manière significative, parfois dans une forme plus marginale à enrichir l'univers vivace de l'imprimerie de la première moitié du siècle. Tandis qu'en France, les contes merveilleux écrits par d'Aulnoy sont considérés comme marginaux, bien qu'aimés par les lecteurs, en Allemagne, ils sont associés aux contes folkloriques et ils suscitent l'intérêt de traducteurs isolés. En Angleterre, une meilleure alphabétisation et une diffusion précoce des textes rédigés par Mme d'Aulnoy

---

[29] TIMPERLEY (Charles Henry), *A Dictionary Of Printers and Printing: With the Progress Of Literature; Ancient and Modern*, London, H. Johnson, 1839, *ad vocem* « 1761 », p.679.
[30] GOLDTHWAITE (John), *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, New York, Oxford University Press, 1996, p. 21.
[31] *Cf. Ibidem.*
[32] CARPENTER (Humphrey) et PRICHARD (Mari), *The Oxford Companion to Children's Literature*, New York: Oxford University Press, 1984, p.240-242.
[33] *Cf.* ZIPES (Jack), *Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves*, New York, Routledge, 1989.

permettent l'entrée des contes dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse. Si les imprimeurs indiquent déjà les jeunes lecteurs comme les destinataires de plusieurs nouvelles éditions des récits merveilleux, on est, cependant, encore loin de la naissance d'une véritable littérature de jeunesse.

B. LES PERITEXTES DES NOUVELLES EDITIONS : ADAPTATION ET NATURALISATION

Mis à part les livres de la Bibliothèque Bleue, qui présentent souvent une composition très simple ; dans d'autres éditions, les traducteurs cherchent déjà à définir le nouveau contexte dans lequel les contes se situent à partir des titres, des sous-titres, des préfaces ou des frontispices.

Les titres choisis pour les œuvres publiées dans cette première partie du siècle peuvent être partagés en trois catégories. D'un côté il y a ceux qui reprennent les intitulés des contes d'Aulnoy. D'un autre côté, les titres des traductions, qui permettent d'encore mieux souligner le rapport établi entre les contes et la culture folklorique. Il y a, enfin, un titre qui permet de mettre en relief l'importance de l'écrivaine pour la culture et la littérature d'un des pays qui ont accueilli sa production. La première tendance émerge des réimpressions des contes par les imprimeurs faisant partie de la Bibliothèque Bleue. La deuxième est mise en évidence par les titres de trois traductions allemandes : celle d'Auguste Lewald, celle de Hermann Kletke et celle de Friedrich Bertuch. Lewald intitule son œuvre *Blaue Märchen für alte und junge Kinder* (Scheible Buchhandlung, 1837) [*Contes Bleus pour les grands et les petits enfants*]. Le traducteur justifie, ainsi, dans l'introduction le choix de ce titre : « Blaue Märchen nannte ich sie darum, weil sie großentheils aus jenen gewählt sind, welche unter dem Namen der « blauen Bibliothek » einst einen gewissen Grab von Berühmtheit erlangt hatten »[34] [« Je les ai appelés *Contes Bleus*, parce qu'ils ont été choisis, pour la plus grande partie, parmi ceux qui ont atteint une certaine renommée dans la collection de la Bibliothèque Bleue »]. Dans la première partie du titre et dans l'explication donnée par le traducteur, Lewald suggère le lien entre

[34] LEWALD (Auguste), *Blaue Märchen für alte und junge Kinder*, Scheible's Buchhandlung, 1837, p.X.

les contes merveilleux et la culture populaire (*Blaue Märchen*), reconnaissant, en outre, sa dette envers l'entreprise de la Bibliothèque Bleue. Dans la seconde partie du titre – *für alte und junge Kinder* – le traducteur souligne quel est le public cible du volume : Lewald dédie les contes aux enfants et aux adultes. Hermann Kletke intitule sa traduction *Märchensaal : Märchen aller Völker für Jung und Altest* (C. Reimarus, 1845) [*Le salon des contes : contes de tous les peuples pour les jeunes et les plus âgés*]. Tandis que le titre de Lewald est assez pauvre, celui de Kletke est plus riche car il spécifie le lieu de création des contes de fées : ils naissent dans les salons (« saal »). Le terme est ambigu, car il indique les salons précieux tout comme les salons des maisons de campagne, lieu de naissance imaginaire des contes folkloriques. Ce titre permet, encore une fois, de souligner la confusion entre contes merveilleux et contes folkloriques, tout comme de spécifier les lecteurs privilégiés des textes.

En Angleterre, les titres des traductions permettent de désigner un plus ample ensemble de phénomènes et de références. Le titre du volume *The Court Of Queen Mab* (1752) [*La Cour de la Reine Mab*] permet de dresser un pont entre les contes merveilleux et la culture anglaise. Mab est un personnage de la tradition folklorique et merveilleuse, citée par Mercutio dans la quatrième scène du premier acte de l'œuvre de William Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1597) :

> O, then, I see Queen Mab hath been with you.
> She is the fairies' midwife, and she comes
> In shape no bigger than an agate-stone
> On the fore-finger of an alderman,
> Drawn with a team of little atomies
> Athwart men's noses as they lie asleep;
> Her wagon-spokes made of long spinners' legs,
> The cover of the wings of grasshoppers.
> The traces of the smallest spider's web.
> The collars of the moonshine's watery beams[35].(Acte 1; IV scène)

C'est que la reine Mab a le don de vous plaire.
Servante du logis, servante des amours,
A la fée elle prête un utile secours.
Grosse comme une agate an doigt d'un personnage,
D'atomes tout petits est fait son attelage ;
Et pendant qu'au sommeil nous sommes adonnes,
Mah et son char en nous s'innitrent par le nez.
Adorable bijou que la miniature
Dont la gentille reine a fait choix pour voiture :
Roue avec des rayons en pattes de faucheux ;
Capote ou la cigale aux reflets merveilleux
Fait miroiter l'éclat transparent de ses ailes ;

35 SHAKESPEARE (William), *Romeo and Juliet*. A cura di Maude Adams. New York and Boston, H. M. Caldwell Company, 1900, p.29.

Traits, toiles d'araignée aussi fines que belles ;
Colliers, où de la lune on a semé l'argent ;
Et pour manche de fouet, l'os d'un grillon, d'où pend
Un beau ni de la Vierge en guise de lanière[36].

La reine Mab est décrite comme une petite fée dont les caractéristiques psychologiques évoluent dans la tirade de Mercutio :

> At the beginning of Mercutio's speech Mab seems a whimsical creation, much like the fairies in *A Midsummer Night's Dream*. But we soon realize that Mercutio's Queen Mab is a malevolent hag who punishes "unchaste" ladies by blistering their lips and making knots in their hair. […] Mercutio's Queen Mab speech parallels the atmosphere of oppression in the play and Mab herself can be viewed as representing the vindictive establishment of Verona that impedes the young lovers[37].

> Au début de la tirade de Mercutio Mab ressemble à une créature capricieuse, comme les fées dans *A Midsummer Night's Dream*. On réalise vite que la Reine Mab de Mercutio est une méchante sorcière qui punit les femmes impudiques serrant leurs lèvres et créant des nœuds dans leurs cheveux. La Reine Mab de la tirade de Mercutio incarne l'atmosphère oppressive dans la pièce et la même Mab peut être vue comme une représentation de la société vindicative de Vérone qui empêche l'amour des jeunes amants.

Personnage ambivalent, à la suite de la pièce de Shakespeare, la Reine Mab entre dans la littérature anglaise et elle est reprise dans plusieurs poèmes comme celui de Percy Bysshe Shelley *The Queen Mab* (1813). Dans cette œuvre, Mab est décrite comme la reine des fées et elle a une valeur profondément éducative et morale car, elle « takes the spirit of Lanthe (the name of Shelley's first child) on a journey through time and space to reveal various human follies and errors »[38] [« accompagne l'esprit de Lanthe (le nom de l'enfant aîné de Shelley) dans un voyage à travers le temps et l'espace pour lui montrer diverses follies et fautes des êtres humains »]. Ce personnage revient aussi dans *Pride and Prejudice* de Jane Austen (1813) tout comme dans *Moby Dick* (1851). Pour revenir au titre

---

[36] SHAKESPEARE (William), *Roméo et Juliette*., traduit par Daffry de la Monnoye, Paris, Firmin-Didot, 1886, p.34.
[37] MABILLARD (Amanda), « Queen Mab», *Shakespeare Online. (blog)*, 18 septembre 2009, article en ligne [URL: http://www.shakespeare-online.com/plays/romeoandjuliet/romeoqueenmab.html (consulté en mai 2018)].
[38] THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, «Queen Mab», *Encyclopaedia Britannica* [En Ligne], avril 2017 [URL : https://www.britannica.com/topic/Queen-Mab (consulté en mai 2018)].

du volume de contes merveilleux publié en 1752 (*The Court of Queen Mab*), l'introduction de la fée dans l'œuvre permet de tisser un lien avec les récits merveilleux de la culture anglaise.

D'autres titres permettent, en revanche, de souligner la valeur de Mme d'Aulnoy comme écrivaine. C'est le cas du volume *A Collection of Novels and Tales of the Fairies Written by That Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois* (J. Potts. 1737) [*Une collection de nouvelles et de contes de fées écrits par cet esprit célèbre de France qui est la comtesse d'Aulnoy*]. Mme d'Aulnoy est considérée comme un artiste ayant du « wit ». Si dans la langue anglaise de tous les jours, le terme peut signifier esprit, humeur ; il change quand il est appliqué à la littérature. Selon Bruce Michelson « a wit is a special capacity, a talent or intellectual predisposition »[39] [« l'esprit est une capacité spéciale, un talent ou une prédisposition intellectuelle »], qui influe sur la capacité d'un écrivain de produire des œuvres brillantes. Il ressemble au comique pour l'effet qu'il a sur les lecteurs mais il est beaucoup plus complexe : par le *wit*, l'écrivain crée un subtil jeu intellectuel et artistique. Véronique Klauber affirme que « le *wit* opère par des procédés tels que l'hyperbole, le paradoxe, l'antithèse, la métaphore ou le calembour »[40]. Ces figures de style s'appuient sur la grande imagination d'un auteur. En ce qui concerne son histoire, le *wit* est un concept très ancien : chez Aristote, « l'*esprit* équivaut à l'habileté de trouver des comparaisons saillantes »[41], bien que légères. « Après avoir contribué […] à la brillance du style baroque […], Le *bel esprit* des salons précieux en France tombe en discrédit vers la fin du XVII[e] siècle. La Bruyère lui reproche l'abus du paradoxe, alors que La Rochefoucauld essaie de réhabiliter cet outil acéré de l'intellect »[42]. L'imprimeur, appelant Mme d'Aulnoy « a celebrated wit of France », souligne les qualités de sa production artistique et littéraire pour son époque et son rôle de premier plan dans le développement du baroque en France. L'ouvrage qui porte ce titre, étant très ancien, permet de comprendre comment, en Angleterre, Mme d'Aulnoy est plus appréciée que Charles Perrault.

---

[39] MICHELSON (Bruce), *Literary wit*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2000, p.26.
[40] KLAUBER (Véronique), «WIT, littérature», *Encyclopaedia Universalis [en ligne],* [URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/wit-litterature/ (consulté en mai 2018)].
[41] *Ibidem.*
[42] *Ibidem.*

Certaines éditions permettent d'encore mieux souligner le rapport entre les contes d'Aulnoy et le folklore, mais aussi le lien précoce entre les contes merveilleux à la littérature d'enfance et de jeunesse. Exemplaire, à ce propos, est le titre : *Mother Bunch's Fairy Tales, Published For the Amusement Of Little Masters and Misses, Who By Duty To Their Parents and Obedience To Their Superiors Aim Becoming Great Lords and Ladies* (J. Harris 1776 et 1832) [*Les contes merveilleux de Mother Bunch, publiés pour l'amusement de jeunes maîtres et demoiselles, qui par le respect de leurs parents et l'obéissance à leurs supérieurs deviendront de grands seigneurs et d'importantes dames*]. Le rapport avec le folklore est encore souligné, même si dans une forme mineure, par l'allusion à Mother Bunch, personnage de la culture populaire anglaise[43]. Ce qui émerge est aussi le lien entre le merveilleux et l'enfance. Les enfants sont, en effet, les principaux destinataires du volume et les adultes ne sont que des figures de deuxième plan. Dans le titre du volume *The Fairiest, or Surprising and Entertaining Adventures Of the Aerial Beings ; In Which Are Related Several Curious Accidents and Happy Conclusions ; the Whole Selected To Amuse and Improve Juvenile Minds* (Minerva Press, 1795) [*Les plus belles, surprenantes et amusantes aventures des esprits invisibles ; dans lesquelles, divers accidents curieux et conclusions amusantes sont narrés, le tout choisi pour amuser et améliorer l'esprit des jeunes*], le traducteur anonyme obtient le même effet. Les contes sont considérés comme l'un des moyens donnés à l'enfant pour améliorer son éducation et son esprit. L'adulte est l'intermédiaire qui offre le volume au jeune lecteur. Le rapport entre la culture folklorique et les récits merveilleux est, encore une fois, présent mais sous forme d'allusion. Les « aerial beings » sont les esprits qui peuplent les contes folkloriques.

Le titre du volume *Temple Of the Fairies* [*Le temple des fées*] (Vernor and Hood, 1804) permet de souligner la sacralité des contes merveilleux pour les lecteurs anglais de cette époque.

Les péritextes se composent de titres et d'images, mais aussi d'introductions et de notes. Les recueils originaux présentent déjà une introduction narrative à laquelle se sont substitués d'autres textes au contenu différent, qui proposent un double discours sur le

[43] Voir *infra* « Première partie : la vie de Mme d'Aulnoy et la fortune de ses contes », p.48-50.

merveilleux. Certains traducteurs naturalisent les contes en les situant dans un contexte narratif différent, imaginaire ou lié à l'histoire d'un autre pays. D'autres traducteurs rédigent des introductions qui permettent de rapprocher les histoires merveilleuses de la culture folklorique.

Le volume *The Temple Of the Fairies* (Vernor and Hood, 1804) est l'exemple le plus significatif de la manière dont un traducteur peut construire un différent contexte, afin d'adapter les contes à une culture différente. Il se compose d'une introduction, rédigée par le traducteur, dans laquelle il s'interroge sur la véritable existence des fées[44], un sujet qui intéresse de près les Anglais au cours de cette époque[45]. Selon le préfacier, la croyance en un monde merveilleux est stimulée par des textes écrits : les contes merveilleux rédigés par les auteurs français et publiés à nouveau dans le volume[46], car ils ne racontent pas des lubies, mais des rencontres qui ont eu lieu à un moment lointain de l'histoire de France. Cette édition présente aussi un récit-cadre, qui confirme la théorie exposée dans l'introduction. Le traducteur raconte de l'entrevue d'un personnage réel, Richard de Granville – qui vécut autour de l'an 1000 et chevalier de Guillaume de Normandie[47] – avec la fée Benina. Un jour, pendant une promenade, le seigneur de Granville et sa femme découvrent « the entrance to a natural grotto in the rock, and de Granville […] proposed to [his wife] to enter and sit down »[48] [« l'entrée d'une grotte naturelle dans le rocher et de Granville proposa à sa femme d'y entrer pour se reposer]. Le couple découvre ainsi la demeure de la Fée Benina. Quand elle rentre, elle découvre les deux humains et se fâche, mais quand le seigneur la prie de ne pas leur faire du mal, elle accorde ce privilège, mais à la condition que la dame lui confie les enfants qu'elle aura. Après une certaine période, la reine accouche de deux jumeaux, qui sont abandonnés dans la grotte. Le temps passe et, un jour, la femme du chevalier convoque

---

[44] *Cf.* D'AULNOY (Marie-Catherine), *Temple Of the Fairies. Translated From the French Of Various Authors*, London, published by Vernor and Hood Wright, printer, 1804, p.8.
[45] *Cf.* SILVER (Carol G.), *Strange and Secret Peoples, Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford University Press, 2010, p.7.
[46] *Cf.* D'AULNOY (Marie-Catherine), *Temple Of the Fairies*, *op. cit.*, p.9.
[47] GRANVILLE (Roger), *The History Of the Granville Family : Traced Back to Rollo, First Duke of Normandy with Pedigrees, etc.*, Exeter , W. Pollard & Co., 1895, p.136.
[48] *Ibid.*, p.11.

un vieux ménestrel qui devrait soulager sa peine pour la perte de ses enfants. Pour entretenir et distraire la dame, il choisit de lui narrer « The Yellow Dwarf », parce que, dans ce conte une morale est enseignée :

> However, allow me to say, that no idea of personal risque should ever lead us to promise that which it would be wrong to perform; but even on this ground, your sufferings are yet light compared with those of a queen and princess in ancient times, who sought to evade the performance of a promise they had made to a powerful necromancer[49].

> Permettez-moi cependant de vous dire qu'aucun risque personnel ne devrait jamais nous conduire à promettre ce qui serait injuste de faire ; mais même dans ce domaine, vos souffrances sont encore légères lorsqu'elles sont comparées à celles d'une reine et d'une princesse qui ont vécu dans les temps anciens et qui ont cherché à échapper à la réalisation d'une promesse qu'elles avaient faite à un puissant nécromancier.

Si la culture anglaise, qui connaît les contes de Mme d'Aulnoy depuis longtemps, s'en approprie pour les intégrer dans les traditions et l'histoire locales, la culture allemande a une approche différente à ces textes, liée à la vision des contes merveilleux comme faisant partie du folklore. Dans *Märchensaal* (C. Reimarus, 1845), l'écrivain, journaliste et intellectuel, Hermann Kletke (1813-1886) rapproche les contes merveilleux des contes populaires[50]. Ce lien est spécifié dans l'introduction où le *Cabinet des Fées* est déjà considéré comme un recueil de récits folkloriques réécrits et rassemblés sans critères scientifiques, ce qui empêche les lecteurs de considérer ce volume comme une véritable étude folklorique à la valeur documentaire[51]. Ce jugement permet de différencier le travail des artistes de celui des érudits, comme August Lewald (1792-1871) ou le même Kletke, et d'exalter la position déjà illustrée par les frères Grimm. Cette perception se reflète, du moins partiellement, sur la composition du volume et sur la manière dont les textes sont traduits.

Comme Kletke, de même Lewald suit la leçon des frères Grimm dans l'introduction au volume *Blaue Märchen für alte und junge Kinder* (J. Scheible, 1837), car les

[49] *Ibidem*.
[50] *Cf. Ibid.*, p.IV.
[51] *Cf. Ibidem*.

contes merveilleux sont, encore une fois, considérés, comme la transcription de contes folkloriques oraux. À la différence de Kletke, ce traducteur est, cependant, aussi le premier Allemand à tisser un véritable lien entre les contes et le monde de l'enfance et du souvenir. Le traducteur considère l'enfance comme un long conte de fées, car c'est pendant cette partie de la vie de l'homme que les jeunes lecteurs connaissent ces textes pour la première fois : « Wenn wir zurüchblicken auf unsere Jugend – erscheint sie nicht den Meisten von uns wie ein einziges zusammenhängendes Märchen ? »[52] « Quand nous regardons en arrière, avec plaisir vers notre jeunesse — ne nous paraît-elle pour la plupart comme un seul [long] conte de fées ? ». Cette idée anticipe la vision des folkloristes d'époque plus moderne, car ces derniers considèrent les textes de la tradition comme du matériel qui nourrit l'enfance.

Tandis que les introductions des volumes en langue allemande s'appuient sur les idées illustrées dans des travaux précédents, ou les auteurs anticipent certaines positions qui caractériseront les recueils folkloriques de la seconde moitié du siècle, il y a certaines préfaces pensées dans un but commercial. Des éditeurs anglais cherchent à attirer les lecteurs vers les nouveaux volumes, mettant en relief la richesse des trames des contes de Mme d'Aulnoy ou sa valeur comme écrivaine. Exemplaire à ce propos est l'introduction au volume *The Court of Queen Mab* (M. Cooper, 1752) :

> The first and best [fairy tales] that she [Madame d'Aulnoy] published; and, when first publish'd, they were so universally read and admired, for their Elegance of Style, Wit […] that many others have since written and published Imitations of them, but they are all inferior to these; which tho' the first, are yet the best[53].

> [Il y a, ici] les premiers et les meilleurs contes merveilleux qu'elle ait publiés ; et quand ils furent publiés pour la première fois, ils furent si universellement lus et admirés pour leur élégance, style et intelligence, que beaucoup d'autres ont écrit et publié des imitations d'après eux, mais inférieures à celles-ci, qui, bien que les premières, ont été les meilleures.

---

[52] *Ibid.*, p.III-IV.

[53] D'AULNOY (Marie-Catherine) *The Court Of Queen Mab : Containing a Select Collection Of Only the Best, Most Instructive, And Entertaining Tales Of the Fairies: Viz. Graciosa and Percinet ; the Little Good Mouse. Written by the Countess d'Aulnoi. to which Are Added, a Fairy Tale in the Ancient English Style, By Dr. Parnell: and Queen Mab's Song*, London, Printed : And sold by M. Cooper, 1752, p.IV.

Les contes sont considérés comme les meilleurs contes de fées qui n'ont jamais été écrits et tous les récits rédigés d'après eux sont considérés comme de simples imitations.

En résumant, les péritextes des éditions de la première partie du siècle suivent deux directions différentes. Certaines reflètent les idées des intellectuels et des traducteurs à propos des contes de fées, considérés comme des transcriptions d'épisodes de rencontre avec des véritables fées. D'autres anticipent déjà certaines positions qui seront mieux développées dans la seconde partie du siècle. En Allemagne, les contes de fées sont considérés comme un héritage folklorique utile à l'éducation des adultes et des enfants. En Angleterre, le rapport entre les contes merveilleux et la culture locale passe par la création d'un contexte narratif qui permet de situer la naissance des textes dans une époque très ancienne et sur le territoire anglais. Toujours dans les pays anglophones, certains éditeurs poussent les lecteurs à acheter les contes d'Aulnoy parce qu'elle est considérée comme un modèle. Rapprochement au folklore, naturalisation et adaptation des contes, les trois tendances qui émergent des préfaces se retrouvent aussi dans les traductions des textes, sous deux formes particulières.

C. LES TEXTES : ENTRE TRADUCTION ET ADAPTATION

De la composition des volumes et des péritextes émerge le désir des éditeurs et des traducteurs d'adapter les récits à une vision assimilant les contes merveilleux à des textes du folklore. Cette perception pose, cependant, des problèmes lorsque les traducteurs s'approchent des textes d'Aulnoy.

En effet, les contes folkloriques présentent souvent des caractéristiques particulières. En premier lieu, comme l'a démontré Jennifer McMorran, « les formes folkloriques ont recours à un style familier et à des conventions dramatiques bien connues de l'auditoire »[54] ; « ces récits ont souvent une morale »[55] et ils transmettent un

[54] MCMORRAN (Jennifer), *Bahamas (3e édition)*, Montréal, Ulysse, 2011, p.44.

enseignement. Ces contes, étant oraux, présentent souvent des répétitions qui en rendent la mémorisation plus simple. Les personnages sont fortement stéréotypés et leurs portraits présentent peu de traits. Les frères Grimm cherchent à garder ces caractéristiques, tout en modifiant certains éléments stylistiques[56]. Les contes sont des textes longs et complexes au style précieux. Les personnages disposent d'un portrait très détaillé. Si ses contes présentent une morale, celle-ci permet uniquement une mise en relief des idées de l'auteure autour de l'amour et du mariage. Cela pose des problèmes aux traducteurs à un niveau stylistique. Lorsqu'ils traduisent les contes, ils doivent répondre à une question : comment insérer une production au style précieux dans des recueils de contes folkloriques au style simple ? La réponse n'est pas immédiate et elle provoque deux réactions différentes. D'un côté, les traducteurs ou les imprimeurs cherchent à conserver l'identité de la prose de Mme d'Aulnoy, à travers des traductions encore très proches des textes originaux. Cette voie permet de renforcer l'image d'Aulnoy comme transcriptrice de contes anciens. D'un autre côté, ils simplifient et réduisent les textes pour les rapprocher de quelques modèles folkloriques. Les deux approches sont généralement choisies à deux moments distincts de la première moitié du XIX^{e} siècle.

Les traductions en langue anglaise imprimées jusqu'en 1804 sont plutôt des transpositions. Les éditions allemandes et anglaises imprimées à partir de 1812 sont à la fois des traductions et des réductions ou des adaptations. Si cela est valable pour des contes de Mme d'Aulnoy qui s'inspirent d'hypotextes oraux, d'autres contes n'ayant que des faibles liens avec la culture folklorique, comme « la Princesse Printanière », sont, même dans les années quarante du siècle, traduits d'une manière précise afin de respecter la créativité et le style d'Aulnoy. Les changements qui caractérisent les deux périodes de ce siècle s'expliquent par la publication et la diffusion du recueil des frères Grimm[57].

---

[55] *Cf. Ibidem.*

[56] *Cf.* LANDRY (Tristan) et CELAT, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit: les frères Grimm et Afanas'ev*, Laval, Presses Université Laval, 2005, p.86-87.

[57] « The Vibrant Body of the Grimms' Folk and Fairy Tales, Which Do Not Belong To the Grimms. », in ZIPES (Jack) (éd.), *Grimm Legacies*, éd. Jack Zipes, Princeton, Oxford Princeton University Press, 2015, (« The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales »), p.21.

Dans les éditions publiées à partir de 1837, les traductions des contes singuliers se différencient. En effet, si les traductions de « l'Oiseau bleu », du « Nain Jaune » et de « la Belle aux Cheveux d'Or » présentent souvent une version abrégée et simplifiée des contes, il n'en est pas autant pour « la Princesse Printanière » ou « Serpentin Vert », traduits respectant le style et la prose de Mme d'Aulnoy. Ces différences s'expliquent par le rapport que ces textes tissent avec des hypotextes plus anciens. En effet, tandis que les trames et les personnages de quatre premiers contes cités reposent sur des trames et des personnages qui reviennent dans d'autres contes folkloriques, « la Princesse Printanière » est un récit plus original, du moins pour ce qui est de sa conclusion, tandis que « Serpentin Vert » s'inspire de la fable d'Apulée dédiée à *Eros et Psyché,* connue à l'époque de Mme d'Aulnoy. Les traducteurs – des savants et des folkloristes – adaptent les trames qu'ils reconnaissent comme tirées de la culture populaire, tandis qu'ils respectent les choix stylistiques de Mme d'Aulnoy dans les contes qui sont moins influencés par elle. La différentiation peut s'expliquer aussi par le désir de redécouvrir les versions originales des contes, après plus d'un siècle de traductions imprécises et mal attribuées. Cette tendance devient de plus en plus intense après 1850.

La première édition, dans laquelle les contes de Mme d'Aulnoy sont traduits mais non encore adaptés, est le volume *A Collection of Novels and Tales of the Fairies* (1721, première édition, J. Potts) : recueil très ancien qui garantit une première diffusion des textes de Mme d'Aulnoy en Angleterre. La composition et le contenu du volume démontrent le désir de l'imprimeur de proposer aux lecteurs une version des contes proche des volumes conçus par l'éditeur Barbin. Non seulement la composition, mais aussi les textes sont exemplaires de l'attitude que les traducteurs suivent dans cette première phase de réception. Au-delà de quelques éléments marginaux, les contes sont presque transposés du français : le traducteur conserve la richesse verbale tout comme les nombreuses allusions à la culture grecque ou à des aspects de la culture française ancienne dont les contes sont riches.

L'autre édition qui permet de mettre en relief cet aspect est le volume *Temple of the Fairies,* (1804, Vernor and Hood Wright) qui présente le « Nain Jaune ». Entre la version

en langue française et celle en langue anglaise, il y a des variations mineures, ce qui permet aussi de cueillir un aspect de cette traduction, déjà suggéré par le titre du volume. Les lions qui protègent la grotte de la Fée du Désert, le bonnet de nuit de la reine, la bague que le Nain donne à Toute-Belle, ainsi que le chariot magique de la Fée sont autant de symboles de l'influence de la magie dans le destin des personnages. Ces éléments, richement décrits par Mme d'Aulnoy, sont souvent supprimés ou abrégés, mais non pas dans cette édition. Ce choix s'explique par le désir du traducteur d'encore mieux véhiculer le sens de sacralité qui caractérise les contes merveilleux et les personnages des fées, vus comme des divinités imprévisibles qui interviennent dans le destin des hommes.

La situation change profondément après 1812, comme on a dit. La première édition qui propose une version abrégée d'un conte d'Aulnoy est *The History of the Yellow Dwarf* (Henry Mozley and Sons, 1820). Le traducteur simplifie les longues descriptions, puisqu'elles éloignent le texte du style des contes folkloriques. Exemplaire, à ce propos, est le bonnet de nuit que le Nain Jaune donne à la reine : « nothing could exceed the astonishment of the Queen, for she instantly found herself in her own palace, dressed in a superb robe of curious lace »[58] [« rien ne pouvait dépasser l'étonnement de la Reine, car elle se retrouva, à l'instant, dans son palais, dressée avec une robe magnifiquement décorée par de magnifiques dentelles »]. Les cornettes et les rubans richement décrits par d'Aulnoy sont devenus de simples « laces », sans aucune spécification ultérieure. Le même traitement est réservé au portrait des personnages. Dans la description de Toute-Belle, le traducteur se focalise sur le peu de traits qui permettent d'esquisser la personnalité de la fille. Cette approche permet de comprendre l'influence des contes folkloriques dans cette nouvelle édition : dans les récits populaires les personnages présentent un nombre limité de caractéristiques – souvent stéréotypées – qui permettent d'en faire des types, plutôt que des acteurs complexes d'un récit bien construit.

Une autre édition où les contes ne sont pas uniquement traduits mais modifiés est *Mother Bunch's Fairy Tales* (J. Harris, 1832). Dans ce volume, le conte du « Nain Jaune » est

[58] MME D'AULNOY, *The History Of the Yellow Dwarf*, printed and published by Henry Mozley and Sons, 1820, p.6.

« abrégé »[59] afin de mettre en relief les éléments susceptibles de frapper l'imagination des lecteurs. Comme Evanghélia Stead l'affirme dans l'article « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue »[60], le traducteur se concentre uniquement sur quelques séquences narratives, comme celle de la terreur que la reine et sa fille éprouvent envers ce personnage lorsqu'elles le rencontrent dans le désert, essayant de l'intensifier[61]. La simplification textuelle est atteinte aussi par une élégante édition imprimée à Londres en 1837 par Joseph Thomas : *The Child Fairy Library*. Cette édition présente un double traitement selon différents contes ou différentes parties du même conte. Le traducteur a, en effet, su différencier les parties qui relèvent du folklore et celles qui relèvent du style de l'écrivaine. Il simplifie les passages riches de descriptions comme les *incipit*. Il transpose, en revanche, les dialogues entre les personnages : passages plus agiles et moins lourds qui relèvent de la verve de Mme d'Aulnoy. Cette double manière de procéder émerge de la traduction du récit de « La Belle aux Cheveux d'Or ». Voilà la traduction du moment où l'ambassadeur revient de la cour de la Belle après qu'elle a refusé les cadeaux du souverain : « When the ambassador arrived at the king's city, where he was so impatiently awaited, every body was afflicted to see him return without the Fair One with the Golden Hair, and the king wept like a child ; the courtiers tried to console him, but they could not succeed »[62] [« Quand l'ambassadeur arriva à la ville du roi, où il était patiemment attendu, tout le monde s'affligea de le voir revenir sans la Belle aux Cheveux d'Or et le roi pleura comme un enfant ; les courtisans cherchèrent à le consoler mais sans succès »]. L'écrivaine décrit la richesse du carrosse qui aurait dû accompagner la princesse et les préparatifs faits pour l'accueillir dans son nouveau royaume. Le traducteur simplifie ces éléments, sans pourtant effacer les séquences qui permettent de comprendre le développement successif de l'histoire.

---

[59] *Ibidem*., p.112.
[60] *Cf*. STEAD (Évanghélia) : « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue », dans THOREL- CAILLETEAU (Sylvie) et KRZYWKOWSKI (Isabelle), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914, Etudes offertes à Jean de Palacio*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2002, p.120.
[61] *Cf. Ibidem*.
[62] MME D'AULNOY et PERRAULT (Charles), *The Child's Fairy Library*, London, Joseph Thomas, 1837, p.129.

On a cependant dit que le traducteur choisit une double approche du texte. Si la première émerge surtout de son incipit, la deuxième émerge lors de la traduction du dialogue entre le page Avenant et le hibou :

> He entered […] into a large wood, so early in the morning that he could hardly see his way, when he heard an owl screeching like an owl in despair. « Hey day, » said he, « that owl must be in great sorrow; perhaps it is taken in a snare. » He peered all around him, and presently indeed observed a large net, which had been placed there by some bird-catchers in the night to catch small birds. "What a pity" said he "that men are only made to torment each other or to persecute poor animals, which never do them any wrong."[63]

> Il entra […] dans un grand bois, si tôt le matin, qu'il pouvait à peine voir son chemin, quand il entendit un hibou crier comme un hibou désespéré : « Allo » dit-il, « ce hibou doit éprouver une grande peine ; il a peut-être été pris dans un filet. » Il regarda autour de lui et il vit un grand filet, qui avait été placé là par les chasseurs pendant la nuit afin de prendre de petits oiseaux. « Quel dommage, » dit-il « que les hommes sont faits seulement pour se tourmenter ou pour faire du mal à de pauvres animaux, qui ne leur ont fait aucun mal ».

> En entrant dans un grand bois, si matin qu'il ne voyait qu'à peine son chemin, il entendit un hibou qui criait en hibou désespéré. « Ouais ! dit-il, voilà un hibou bien affligé ; il pourrait s'être laissé prendre dans quelque filet. » Il chercha de tous côtés, et enfin il trouva de grands filets que des oiseleurs avaient tendus la nuit pour attraper des oisillons. « Quelle pitié ; dit-il les hommes ne sont faits que pour s'entre-tourmenter, ou pour persécuter de pauvres animaux qui ne leur font ni tort ni dommage. »[64]

Mises à part quelques variations formelles, la traduction suit à la lettre la prose d'Aulnoy. Ce moment suggère une morale importante et il reflète une conception de la nature comme univers magique. Ces deux éléments remontent directement à la culture populaire.

Les traductions dans lesquelles cette double approche est mieux réussie, correspondent aux deux volumes en langue allemande. Dans le volume par Agust Lewald, *Blaue Mährchen für alte und junge Kinder* (J. Scheible, 1837), l'attention au style de l'écrivaine peut s'expliquer par le désir de fournir aux lecteurs des véritables documents historiques des étapes de la création du genre merveilleux. En ce qui concerne la traduction du conte « la Belle aux Cheveux d'Or », Lewald simplifie le portrait physique

---

[63] *Ibid.*, p.134-135.
[64] MME D'AULNOY, *Les Contes de Fées* 2008, *op.cit*, p.145-146.

de la princesse, présent dans *l'incipit* du conte, mais non pas un aspect de sa personnalité qui émerge du moment où elle refuse les présents du souverain : « sie war sehr flug, und mussβte es wohl, daβ die Mädchen von den jungen Leuten keine Geschenke annehmen dürfen; blos um den König nicht zu beleidigen, behielt sie von allen schönen Sachen nur einige Dussβend Eingliß Rähnabeln »[65] [« elle était très sage, et elle savait bien que les jeunes filles ne doivent pas accepter des cadeaux des garçons. Pour ne pas offenser le roi, elle garda uniquement un quarteron d'épingles d'Angleterre »]. La séquence est d'autant plus significative que le traducteur conserve la référence aux épingles d'Angleterre. Élément culturel très précis, il est souvent supprimé dans d'autres éditions pour cette raison. Dans la suite du conte, le traducteur abrège les descriptions, mais il traduit précisément les dialogues entre le page et les animaux, comme déjà dans *The Child Fairy Library*. Cette approche est suivie aussi dans la traduction du conte « la Princesse Printanière ». La princesse a été nommée Printanière car « elle avait un teint de lis et de roses, plus frais et plus fleuri que le printemps »[66]. August Lewald explicite l'allusion, traduisant « Printanière » comme « Frühlingschön » : « Frühling » est le printemps, « schön » signifie beau. Dans le portrait, le traducteur s'attarde encore sur les caractéristiques de la fille, tout en simplifiant la prose de Mme d'Aulnoy. Auguste Lewald, travaillant dans le domaine de la culture romantique est fortement influencé par les idées artistiques de l'époque. C'est ainsi que la description d'un personnage laid comme la fée Carabosse n'est ni abrégée ni simplifiée mais traduite d'une manière précise :

> Ein graftiges altes Weib saβ darin ; es hatte die Kniee unter dem Kinn, einen groβen Hücher, schielende Augen, und seine Haut war schwärzer als Dinte [sic]. In den Armen hielt es ein kleines Wesen, das wie ein Affe aussah, und dabei sprach das Weib ein Jargon, den Niemand erstehen konnte[67].

> Une vieille femme repoussante était là ; elle avait les genoux sous le menton, une grosse bosse, les yeux qui louchent, et sa peau était plus noire que de l'encre. Dans ses bras, elle tenait un petit être qui ressemblait à un singe, en outre la femme parlait un jargon que personne ne pouvait

[65] LEWALD (August), *op.cit.*,p.243.
[66] MME D'AULNOY, *Les Contes de Fées,* 2008, op.cit., p. 251-252.
[67] LEWALD (Auguste), *op.cit.*, p.77.

comprendre.

> L'on voit venir dans une brouette poussée par deux vilains petits nains, une laideronne qui avait les pieds de travers, les genoux sous le menton, une grosse bosse, les yeux louches, et la peau plus noire que de l'encre ; elle tenait entre ses bras un petit magot de singe à qui elle donnait à téter, et elle parlait un jargon que l'on n'entendait pas.[68]

Carabosse est, comme la majorité des personnages magiques décrits d'Aulnoy, laide. La laideur de la fée suscite la stupeur, la curiosité et l'horreur des personnages nobles qui attendent à la cour le choix d'une bonne. Le motif est typique de la culture baroque, mais aussi de la culture romantique. Des personnages laids se retrouvent, en effet, dans de nombreuses productions narratives de cette première partie du siècle. Le thème, étant présent aussi dans la culture contemporaine, Lewald ne modifie pas cette séquence. Ce style de traduction émerge notamment dans « l'Oiseau bleu ». Le style baroque qui caractérise la prose d'Aulnoy est plus spécialement évident dans les portraits de deux princesses, dans la description des cadeaux que Florine donne à Truitonne afin de pouvoir dormir dans le palais de Charmant et au moment de la transformation du prince en Oiseau bleu. Le traducteur abrège, donc, ces séquences afin de les rapprocher de modèles populaires.

Les exemples analysés jusqu'ici concernent la prose des contes, mais certains récits contiennent aussi plusieurs poèmes. « L'Oiseau bleu » est, en cela, exemplaire. De tous les poèmes présents dans le conte, il y en a un auquel tous les traducteurs et les éditeurs ont dû se mesurer dans le temps : la formule incantatoire que Florine récite pour appeler l'Oiseau bleu lorsqu'elle est enfermée dans la tour : « Oiseau bleu comme le temps//vole à moi promptement »[69]. Ce petit poème pose des problèmes aux traducteurs qui doivent choisir s'ils traduisent fidèlement le passage, perdant ainsi la caractérisation stylistique, ou s'ils changent les mots employés par Mme d'Aulnoy afin de garder la musicalité des vers. Lewald traduit ce passage, en changeant les mots afin de respecter la forme : « Kleiner Vogel, himmelblau // Fliege hier zu deiner Frau ! »[70] [« Petit Oiseau, couleur du

---

[68] MME D'AULNOY, *Les Contes de Fées,* 2008, *op.cit.*, p.248.
[69] *Ibid.*, p.179.
[70] LEWALD (Auguste), *op.cit.*, p.328.

ciel//Vole ici chez ta femme »]. Dans le récit rien ne suggère que Florine et Charmant sont déjà mariés, au contraire, dans la traduction de Lewald, Florine se décrit comme la femme de l'oiseau. Cela permet, non seulement de garder la rime, mais aussi de mettre en relief un aspect seulement suggéré dans le conte, c'est-à-dire, l'existence, pour l'écrivaine, de deux types de mariage : celui intime, du cœur, qui se construit sur l'amour et le respect – comme l'union de Florine et de l'Oiseau bleu – et qui n'a pas nécessairement besoin d'être public ; et celui dicté par des raisons politiques ou économiques – comme celui de Truitonne avec Charmant.

La traduction d'Hermann Kletke, *Märchensaal : Märchen aller Völker für Jung und Alt* (C. Reimarus, 1845) suit la même route. Comme pour la traduction d'Auguste Lewald, de même Kletke simplifie et abrège certains passages descriptifs, en particulier ceux qui caractérisent « La Belle aux Cheveux d'Or », mais il suit à la lettre les éléments qui caractérisent la rencontre entre Avenant et les oiseaux. C'est, en particulier, le moment du sauvetage du corbeau qui permet au traducteur de montrer le faux rôle d'Aulnoy comme transcriptrice de récits folkloriques – en respectant ses choix stylistiques – tout en modifiant des éléments qui permettent de constater comment le traducteur s'est approprié le conte d'une manière personnelle : « Er nahm seinen Bogen, den er immer bei sich trug, legte einen Pfeil auf und sodann den Adler gut aufs Korn nehmend, drückte er ab und durchbohrte ihn, dass er tot zur Erde fiel »[71]. [« Il prit son arc, qu'il portait toujours avec lui, encocha une flèche, puis visant bien l'aigle, il tendit la corde et il décocha la flèche, et [l'oiseau] tomba mort à terre »]. Cette séquence est traduite dans le but de transposer la prose d'Aulnoy, mais avec une différence : dans la traduction, l'action narrative est rallongée grâce à l'emploi de six verbes différents (« nehmen » ; « tragen » ; « auflegen » ; « drücken » ; « durchbohren » et « felen »), là, où on en avait cinq. Cela permet au traducteur de mieux souligner la violence de la scène.

La capacité du traducteur d'identifier les séquences dramatiques d'un conte et d'en intensifier la valeur par la traduction émerge aussi du conte « l'Oiseau bleu ». C'est, en

[71] KLETKE (Hermann), *Märchensaal: Märchen aller Völker für Jung und Alt*, Berlin, C. Reimarus, 1845, p.346.

particulier, la séquence de la transformation du prince que Kletke choisit pour mettre en relief cet aspect dramatique du conte :

> In diesem Augenblick verwandelte sich die Gestalt des Königs, seine Arme überzogen sich mit Federn und wurden Flügel, seine Füße wurden schwarz und dünn; es wuchsen ihm krumme Krallen, sein Leib schrumpfte zusammen und lange feine, himmelblaue, glänzende Federn bedeckten ihn ganz und gar; seine Augen rundeten sich und funkelten wie die Sonne; seine Nase verwandelte sich in einen elfenbeinernen Schnabel; auf dem Kopf erhob sich ein weißer Federbusch in Form einer Krone; er sang zum Entzücken und sprach sogar[72].

> En cet instant même, la figure du roi se transforma, ses bras se couvrirent de plumes et devinrent des ailes, ses pieds devinrent noirs et minces avec des ongles crochus, son corps se réduisit et devint long et fin, bleu ciel, des plumes brillantes le recouvrirent entièrement, ses yeux s'arrondirent et ils brillaient comme le soleil ; son nez se transforma en un bec d'ivoire ; sur sa tête apparut un panache blanc en forme de couronne ; il chantait à merveille et il parlait aussi.

Tout en gardant la richesse de la prose, le traducteur met l'accent sur la violence de la scène introduisant des verbes, là où Mme d'Aulnoy avait utilisé des substantifs. L'attention très marquée aux séquences qui se rattachent presque à une dimension théâtrale peut s'expliquer par le fait que les contes de Mme d'Aulnoy, tout comme les contes populaires, ont un élément en commun très marqué : tous deux sont pensés à l'origine pour une récitation devant un public. Les scènes fortement dramatiques, comme celle-ci, permettaient aux narrateurs de stimuler l'imagination des spectateurs.

D. CONCLUSIONS PARTIELLES : LES NOUVELLES EDITIONS ROMANTIQUES

Les analyses proposées dans cette partie de l'étude ont mis en relief quelles sont les caractéristiques principales de nouvelles éditions des contes, publiées ou imprimées dans la première moitié du siècle. En premier lieu, on a pu remarquer la particularité de la distribution géographique de nouveaux volumes : ils sont imprimés en Angleterre (1699, *Tales of the Fairies*), dès une époque très ancienne, en France (1711, les premiers fac-similés) et en Allemagne (1790, *Feen Mährchen*).

---

[72] *Ibid*, p.283.

Les imprimeurs ou les éditeurs créent des anthologies dans lesquelles d'Aulnoy côtoie des auteurs déjà présents dans *Le Cabinet des Fées* ou des contes folkloriques. Ce choix se justifie par la conception particulière et romantique des contes de fées : les contes merveilleux classiques sont, en effet, considérés comme des transcriptions des contes oraux plus anciens que les folkloristes commencent, à cette époque, à transcrire ou à recueillir dans les campagnes. Cette vision du merveilleux comme le produit d'une collectivité et non pas comme le résultat d'un travail individuel provoque parfois une attribution erronée des contes. Cette vision est influencée aussi par le travail des frères Grimm qui permet de justifier les choix liés au public et le rapport particulier que la culture allemande tisse avec les contes d'Aulnoy.

Du point de vue du public, dans cette première partie de 1800, les éditeurs commencent à signaler dans les titres des volumes les enfants comme lecteurs potentiels des contes merveilleux. Cette attention s'explique par l'influence des Grimm qui indiquent les enfants dans le titre de leur recueil.

En ce qui concerne le rapport entre la culture romantique allemande et les contes d'Aulnoy, ils suscitent l'intérêt personnel de quelques traducteurs sans pourtant influencer toute la culture allemande, qui se concentre, en effet, sur l'appropriation de ses contes locaux.

La conception particulière des contes merveilleux, perçus comme des contes folkloriques ou populaires, se reflète dans les introductions présentes dans les nouveaux volumes et dans la manière dont les traducteurs traduisent les textes. Dans les éléments péritextuels, les traducteurs cherchent à démontrer le rapport entre les contes merveilleux et la culture locale d'un pays. En ce qui concerne la traduction des textes, les écrivains choisissent deux voies différentes : certains traduisent précisément la prose d'Aulnoy, d'autres la simplifient, du moins dans les passages qui relèvent d'une manière évidente de son style précieux.

Cette situation change profondément à partir de la seconde moitié du siècle.

VI. LES EDITIONS DE LA SECONDE MOITIE DU SIECLE

L'époque fin-de-siècle commence officiellement dans les années '50 du XIX^e^ siècle, grâce au recueil de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Cette considération permet de comprendre comment la première édition française dans laquelle les contes merveilleux de la baronne d'Aulnoy sont adaptés se situe déjà dans les premières manifestations de cette culture fin-de-siècle. Si cette révolution culturelle voit le jour déjà autour de la moitié du XIX^e^ siècle, il est vrai qu'elle gagne son nom en 1884 quand le poète Paul Verlaine emploie, pour la première fois le mot « décadence »[73], dans le poème « Langueur ». Plus généralement, « le mythe de la fin-de-siècle est né au cœur des années 1880-1900 »[74], à partir de certaines observations de médecins et de psychologues, mais les nouvelles idées pénètrent tôt aussi en art et en littérature[75]. Les manifestations artistiques de cette époque se caractérisent par quelques traits exemplaires que Jean de Palacio met en relief dans le volume *Figures et formes de la Décadence*[76]. En premier lieu, l'art de l'époque fin-de-siècle privilégie le morceau et le fragment aux dépens du tout et à l'unité. En littérature, « c'est surtout dans le récit court, conte ou nouvelle, forme brève et morcelée […] que s'illustre la Décadence »[77]. Les artistes exaltent un luxe riche et opulent et l'érudition, ils chantent la machine, l'artificiel et le monstrueux plutôt que la nature et l'harmonie ; ils privilégient le repliement sur le passé, sur « le paradis perdu de l'enfance »[78].

Pour ce qui est du marché du livre et de l'imprimerie, cette époque se caractérise par « un accroissement énorme de la production du livre »[79], qui correspond, parfois, à « une diminution de sa qualité »[80], due au développement des procédés industriels et aux

---

[73] *Cf.* DUCREY (Guy), « Intoduction générale », dans *Romans Fin-de-Siècle*, Paris, Laffont, 1999 p.XXVII.
[74] *Ibid.* p.V.
[75] *Cf. Ibidem.*
[76] PALACIO (Jean de), *Figures et formes de la décadence*, Paris, Editions Séguier, 1994.
[77] *Ibid.*, p.14.
[78] LACASSIN (Francis), « postface » dans, LORRAIN (Jean), *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, éd. Lacassin Francis, Paris, Motifs, 2007, p.407.
[79] LEBRUN (Robert), *op.cit.*, p.125.
[80] *Ibidem.*

innovations techniques qui permettent la production du livre en série[81]. « Le goût plus aristocratique et plus égoïste du beau livre n'avait pas pour autant disparu […] et certains éditeurs entendaient l'exploiter à leur profit »[82]. Il naît ainsi le livre illustré par les peintres[83], forme éditoriale qui permet de comprendre l'importance du lien et du mélange entre différentes manifestations artistiques : « [les arts visuels] pénètrent le roman, irradient la poésie, s'affichent en frontispices provocateurs ou en suites scandaleuses. La pénétration du texte par l'image, toutes frontières abolies, donne lieu à de belles expériences d'écriture »[84].

Ces traits se retrouvent aussi dans les nouvelles éditions des contes d'Aulnoy, pour les adultes et pour les enfants. À partir de la seconde moitié du siècle, on assiste, en effet, à la définition de la littérature d'enfance et de jeunesse. Les éditions conçues pour les lecteurs adultes correspondent à des volumes de plus en plus élégants et raffinés où les images sont souvent peintes par des artistes célèbres. La confusion philologique, qui avait caractérisé la première partie du siècle, cède le pas à une grande précision qui relève de l'érudition des traducteurs et des éditeurs. Ces derniers récupèrent parfois les péritextes pensés par d'Aulnoy et ils enrichissent les contes de notes qui permettent finalement une lecture critique des textes. Le développement des études folkloriques permet, à son tour, d'enrichir les péritextes d'analyses sur l'origine populaire de certaines trames. Pour ce qui est des textes contenus dans les nouveaux volumes, ils peuvent se partager en deux catégories : dans quelques éditions ils ne sont ni adaptés ni traduits, dans d'autres ils sont traduits et – pour la première fois – adaptés en français. L'adaptation définit, en particulier, « l'action d'adapter […] pour conformer [un texte] à une mentalité ou à une situation », le terme indique aussi « une pratique de transposition d'une œuvre […] d'un mode d'expression vers un autre »[85]. À partir de la seconde moitié

---

[81] *Cf. Ibidem*.
[82] *Ibid.*, p.126.
[83] *Cf.Ibid.*, p.148.
[84] PALACIO (Jean de), *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p.20.
[85] *Tlfi, Trésor de la langue française informatisé, op.cit.*, *ad vocem* « adaptation » [URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=367721985; (consulté en mai 2018)].

du XIX[e] siècle, les traductions ne sont plus de simples translittérations, mais les traducteurs véhiculent à travers les contes de Mme d'Aulnoy de nouveaux thèmes ou une nouvelle moralité.

Pour analyser ces traits, on commence par présenter le corpus qu'on a décidé d'étudier, représenté par les éditions les plus significatives de cette époque. Dans un deuxième temps, on analyse quelques noms de traducteurs et d'éditeurs qui ont contribué à la diffusion du merveilleux classique dans cette seconde partie du siècle. Figures polyédriques, leurs travaux permettent de cultiver un intérêt pour la production d'Aulnoy, non seulement en littérature, mais aussi au théâtre. On passe, par la suite, à l'analyse des péritextes textuels dans les nouvelles éditions pour montrer qu'ils permettent d'achever un véritable travail philologique sur les contes. On termine l'analyse par les textes dans les nouvelles éditions.

L'étude chronologique permet de voir comment, dans le temps, les éditeurs proposent des traductions de plus en plus libres et liées à des modèles modernes, ce qui en garantit la survivance. Cela s'explique par l'appropriation personnelle des textes de la tradition lettrée, typique de la culture fin-de-siècle.

Dans la première moitié du siècle, il y a encore de nombreuses éditions des contes d'Aulnoy : des éditions économiques, de mauvaise qualité et destinées au colportage, elles permettent une diffusion assez importante de la production de l'auteure. La situation change dans la seconde moitié du siècle, où le nombre d'éditions est réduit, mais les livres publiés sont souvent d'une très bonne qualité.

Quelle est l'échelle chronologique qu'on prend en considération lors de la rédaction du corpus dédié aux lecteurs adultes ? Comment elle permet de réviser les dates de l'époque fin-de-siècle ? Quelle est la distribution géographique des volumes ? Les premières éditions qui présentent des caractéristiques différentes par rapport aux recueils d'époque romantique sont publiées en 1855 en Angleterre ; en 1846 en France, et en 1876 en Italie – dans le domaine de la littérature d'enfance. Cela permet de considérer les contes de Mme d'Aulnoy – tout comme d'autres contes du merveilleux

classique – comme des textes qui favorisent la transition entre la culture romantique et celle fin-de-siècle. L'échelle chronologique qu'on prend en considération se termine en 1920. À partir de cette date, les éditeurs pour la littérature des adultes perdent l'intérêt pour les contes merveilleux d'Aulnoy, car d'autres types de récits et d'autres genres intéressent désormais les lecteurs. Les contes sont désormais présents dans des volumes en langue française et anglaise. Pendant cette époque, on ne publie plus de nouvelles éditions des contes d'Aulnoy en Allemagne, car les éditeurs et les écrivains se concentrent sur le développement du patrimoine folklorique local, mis en valeur par les recueils des frères Grimm. En Italie, les contes sont publiés dans des éditions pour l'enfance et la jeunesse.

Parmi les éditions sorties pendant cette époque, on considère les ouvrages suivants :

1847 : MME D'AULNOY, *Les contes choisis*, Paris, Librairie Pittoresque de Jeunesse.

Contenu du volume : « Notice sur Madame d'Aulnoy », « La Belle aux Cheveux d'Or », « La [*sic*] Rameau d'Or », « La Bonne Petite Souris », « Le Mouton », « La Princesse Rosette », « L'Oiseau bleu », « La Chatte Blanche ».

Format : in-8°. Volume enrichi de plusieurs illustrations hors-texte et de vignettes.

1852 : *Les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont*, Passard Paris, Hilaire le Gai [seconde édition 1860].

Contenu du volume : « La Barbe bleue », conte de Charles Perrault ; « Le Petit Chaperon Rouge », conte de Charles Perrault ; « Les Fées », conte de Charles Perrault ; « La Belle au Bois Dormant », conte de Charles Perrault ; « Le Chat Botté », conte de Charles Perrault ; « Cendrillon », conte de Charles Perrault ; « Riquet à la Houppe », conte de Charles Perrault ; Le Petit Poucet », conte de Charles Perrault ; « L'Adroite princesse », conte de Mme Marie — Jeanne L'Héritier de Villandon ; « Peau d'âne », conte de Charles Perrault ; « Grisélidis », conte de Charles Perrault ; « Les Souhaits ridicules », conte de Charles Perrault ; « Petite encyclopédie récréative » ; « Le Prince Chéri », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « La Belle et la Bête », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Aurore et Aimée », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « La Veuve et ses deux filles », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « La Belle aux Cheveux d'Or », conte de Mme d'Aulnoy ; « L'Oiseau bleu », conte de Mme d'Aulnoy ; « La bonne petite Souris », conte de Mme d'Aulnoy ; « Finette Cendron », conte de Mme d'Aulnoy ; « La Chatte Blanche », conte de Mme d'Aulnoy ; « La Biche au bois », conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in 32°, édition économique.

1855 : MME D'AULNOY et PLANCHE (James Robinson), *Fairy Tales by the Countess d'Aulnoy*, G. Routledge & Co, London. [Deuxième édition 1856. Réédition en 1923].

Contenu du volume : « Preface » ; « Introduction » ; « Gracieuse and Percinet » [« Gracieuse et Percinet »] ; « The Fair One with Golden Hair » [« La Belle aux Cheveux d'Or »] ; « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »] ; « Prince Sprite » [« Le Prince Lutin »] ; « Princess Printanière » [« La Princesse Printanière »] ; « Princess Rosette » [« La Princesse Rosette »] ; « The Golden Branch » [« Le Rameau d'Or »] ; « The Bee and the Orange Tree » [« L'Oranger et l'Abeille »] ; « The Good Little Mouse » [« La Bonne Petite Souris »] ; « The Ram » [« Le Mouton »] ; « Finette Cendron » ; « Fortunée » ; « Babiole » ; « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »] ; « Green Serpent » [« Serpentin Vert »] ; « The Princess Carpillon » [« La Princesse Carpillon »] ; « The Beneficient Frog » [« La Grenouille Bienfaisante »] ; « The Hind in the Wood » [« La Biche au Bois »] ; « The White Cat » [« La Chatte Blanche »] ; « Belle Belle ; or the Chevalier Fortuné » [« Belle – Belle, ou le Chevalier Fortuné »] ; « The Pigeon and the Dove » [« Le Pigeon et la Colombe »] ; « Princesse Belle - Étoile and Prince Chéri ».

Format : in 8° ; le volume est une édition critique illustrée.

1867 : PERRAULT (Charles), MME D'AULNOY, *Contes des fées*, Paris, L. Mulo.

Contenu du volume : « Le Petit Chaperon Rouge », conte de Charles Perrault ; « La Barbe Bleue », conte de Charles Perrault ; « Les Fées », conte de Charles Perrault ; « La Belle au bois Dormant », conte de Charles Perrault ; « Le Chat botté », conte de Charles Perrault ; « Cendrillon », conte de Charles Perrault ; « Riquet à la houppe », conte de Charles Perrault ; « Le Petit Poucet », conte de Charles Perrault ; « Peau d'âne », conte de Charles Perrault ; « L'Adroite princesse » conte de Mme Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon ; « Peau d'âne », conte de Charles Perrault ; « La Belle aux Cheveux d'Or », conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in-18°. Edition économique, sans illustrations.

1875 : D'AULNOY, *Contes choisis*, Delarue.

Contenu du volume : « L'Oiseau bleu », « La Belle aux Cheveux d'Or », « Fortuné », « Le Nain Jaune », « La Biche au bois ».

Format : in 16°.

1882 : MME D'AULNOY, *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes*, éd. Adolphe de Lescure, Paris, Librairie des bibliophiles (« Bibliothèque des dames », 3).

Contenu du volume : « Mme d'Aulnoy et les contes de fées au XVIIe siècle », préface ; « avis »

- Tome I : « Madame d'Aulnoy et les contes de fées » [préface], « Avis », « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », « Le Prince Lutin », « La Princesse Rosette ».
- Tome II : « Finette Cendron », « La Biche au Bois », « La Chatte Blanche », « Belle-Belle ou le Chevalier Fortuné ».

Format : in-16°. En-têtes, frontispice et culs-de-lampe décorés.

.

1894 : BARING – GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *A Book of Fairy Tales*, London, Methuen and Co.

Contenu du volume : « Jack and the Bean Stalk » [« Jacques et les haricots magiques »], conte de la tradition populaire anglaise ; « Puss in Boots » [« Le Chat botté »], conte de Charles Perrault ; « Cinderella » [« Cendrillon ou la pantoufle de vair »], conte de Charles Perrault ; « Valentine and Orson » [« Valentin et Orson »], conte du cycle carolingien, l'un des hypotextes de « La Belle et la Bête » ; « Little Red Riding-Hood » [« Le petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « The Sleeping Beauty » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « The Babes in the Wood » [« Les enfants dans la forêt »], conte de la tradition populaire anglaise, hypotexte de différents contes merveilleux ; « Pretty Maruschka » [« La jolie Maaruschka »], conte populaire russe ; « Beauty and the Beast » [« La Belle et la Bête »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Hop-o'-my-Thumb » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; « Whittington and his Cat » [« Dick Whittington et son chat »], conte populaire anglais ; « Don't-Know » [« Je ne sais pas »], conte hongrois de George Gaal ; « Miranda ; or, The Royal Ram » [« Le Rameau d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Blue-Beard » [« La Barbe Bleue »], conte de Charles Perrault ; « The Fair Maid with Golden Locks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Jack the Giant Killer » [« Jacques, le tueur de géants »], conte de la tradition populaire anglaise ; « The Three Bears » [« Les trois oursons »], conte de la tradition populaire anglaise ; « Tom Thumb » [« Tom pouce »], conte de la tradition populaire anglaise, hypotexte de plusieurs contes merveilleux ; « The White Cat » [« La Chatte Blanche »], contre de Mme d'Aulnoy ; « The Frog Prince » [« Le Prince Grenouille »], conte folklorique ancien ; « Notes » [« Les notes »], du traducteur.

Format : in 32°. Édition critique richement illustrée. Gravures par Arthur Gaskin, peintre graveur et artisan. Volume à double destinantion.

1904 : MME D'AULNOY, *Contes de fées*, Corbeil, impr. de Crété.

Contenu du volume (en ce qui concerne les contes d'Aulnoy) : « L'Oiseau Bleu ».

Format : in-8°. Édition illustrée. Le bord de chaque page est illustré.

1911 : MADAME D'AULNOY, MME LEPRINCE DE BEAUMONT, *Contes des fées*, Paris, éd. Louis Tarsot, illustrations d'Henri Morin.

Contenu du volume : « Le Prince Chéri », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « la Belle et la Bête », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « le Prince Charmant », conte de Mme Leprince de Beaumont ; « le Prince au long nez », conte attribué à Mme Leprince de Beaumont ; « les Trois souhaits », conte de Charles Perrault, attribué, dans ce volume, à Mme Leprince de Beaumont ; « La Biche au bois », conte de Mme d'Aulnoy ; « l'Oiseau bleu », conte de Mme d'Aulnoy ; « la Belle aux Cheveux d'Or », conte de Mme d'Aulnoy ; « Gracieuse et Percinet », conte de Mme d'Aulnoy ; « la Chatte blanche », conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in 4°. Volume illustré en noir et blanc.

1916 : DULAC (Edmund), *Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations*, London, Hodder and Stoughton.

Contenu du volume (le traducteur spécifie l'origine des contes qu'il a traduits) : « Snegorotchka » : a Russian Fairy Tale [« Snegorotchka »], conte de la tradition Russe ; « The Buried Moon » : an English Fairy Tale [« La lune ensevelie »], conte de la tradition anglaise ; « White Caroline And Black Caroline » : a Flemish Fairy Tale [« La blanche Caroline et la noire Caroline »], conte de la tradition flamande ; « The Seven Conquerors Of The Queen Of The Mississippi » : a Belgian Fairy Tale [« Les sept conquérants de la reine du Mississippi »], conte de la Belgique ; « The Serpent Prince » : an Italian Fairy Tale [« Le prince Serpent »], conte folklorique italien ; « The Hind Of The Wood » : a French Fairy Tale [« La Biche au Bois »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Ivan And The Chestnut Horse » : a Russian Fairy Tale [« Ivan et le cheval brun »], conte de la tradition Russe ; « The Queen Of The Many-Coloured Bedchamber » : an Irish Fairy Tale [« La reine des chambres à coucher de toutes les couleurs »], conte de la tradition irlandaise ; « The Blue Bird » : a French Fairy Tale [« L'Oiseau bleu »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Bashtchelik (or, Real Steel) » : A Serbian Fairy Tale [« Bashtchelik (ou réel acier)], conte serbe ; « The Friar And The Boy » : an English Fairy Tale [« Le moine et le garçon »], conte de la tradition folklorique Anglaise ; « The Green Serpent » : a French Fairy Tale [« Serpentin Vert »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Urashima Taro » : a Japanese Fairy Tale [« Urashima Taro »], conte de la tradition japonaise ; « The Fire Bird » : a Russian Fairy Tale [« L'Oiseau de feu »], conte de la tradition russe ; « The Story Of The Bird Feng » : a Chinese Fairy Tale [« L'histoire de Feng l'Oiseau »], conte de la tradition chinoise.

Format : in 4°, couverture illustrée et illustrations d'artiste en couleur, dans le volume.

1920 : MME D'AULNOY et SECHE (Alphonse), *Deux contes de fées*, London, Leopold B. Hill.

Contenu du volume : « L'Oiseau bleu », « Le Nain Jaune ».

Format : in-16°. Livre de luxe. Non illustré.

Si on regarde les volumes du corpus, on s'aperçoit qu'ils témoignent d'un profond changement de perspective. Éditeurs et traducteurs proposent désormais de véritables éditions critiques des recueils de Mme d'Aulnoy, de là ils cherchent à souligner des aspects des contes qui avaient été perdus dans les éditions d'époque romantique. Certains introduisent la production de l'écrivaine dans le domaine de la littérature classique. Ses contes sont, donc, traduits avec précision – ou pas adaptés – et présentés à travers des introductions ou des postfaces qui en illustrent divers aspects. Dans le volume édité par Alphonse Lescure (*Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes*, Librairie des bibliophiles, 1882), l'érudit explique, par exemple, le rôle joué par Mme d'Aulnoy dans la création d'un merveilleux écrit.

D'autres cherchent, en revanche, à rétablir la position de l'auteure par rapport à la culture folklorique orale. Ils soulignent alors, comme Sabine Baring Gould (*A Book of Fairy Tales*, Methuen and Co., 1894), quels sont les échanges entre la production merveilleuse classique et les contes populaires et folkloriques. Ils rétablissent, encore, la position de Mme d'Aulnoy dans un panorama, à majorité folklorique, par des notes qui accompagnent les titres des contes, comme dans le volume édité par Edmund Dulac (*Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations*, Hodder and Stoughton, 1916). L'écrivaine et son travail regagnent une importance qu'ils avaient perdue, devenant des objets d'étude significatifs. Cette importance émerge aussi de la forme des volumes, qui – excepté quelques éditions économiques – répondent aux goûts des lecteurs de l'époque. Éditions élégantes, pensées par des bibliophiles, elles enrichissent les bibliothèques des maisons bourgeoises devenant parfois des véritables petites œuvres d'art. Elles mettent en évidence le rôle de plus en plus significatif que les illustrations jouent à cette époque. Elles permettent, enfin, d'étudier l'évolution de la composition du public qui lit les contes merveilleux. Tandis qu'à l'époque romantique, la présence de nombreuses éditions populaires, diffusées par le colportage, permet de comprendre que les contes merveilleux sont lus dans les campagnes, à présent, les éditions de luxe permettent de définir un public différent : les contes merveilleux sont lus par des lecteurs bourgeois, femmes et hommes. La lecture des contes n'est plus publique mais individuelle et les textes deviennent des textes classiques.

Si on regarde à la composition des volumes, on remarque que les deux tendances signalées émergent aussi de cet aspect. Un groupe d'éditions indique que les contes de Mme d'Aulnoy sont imprimés seuls, dans leur version originale ou dans des traductions très précises. Ce sont les ouvrages suivants : celui imprimé par la Librairie Pittoresque de Jeunesse (*Les contes choisis,* 1847) ; celui où les contes ont été traduits par James Robinson Planché (*Fairy Tales By the Countess d'Aulnoy*, G. Routledge & Co, 1855) ; celui édité par Alphonse Lescure (*Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes*, Librairie des bibliophiles, 1882) et celui édité par Alphonse Séché (*Deux contes de fées*, Leopold B. Hill, 1920). Dans ces éditions, la présence d'une introduction permet

d'indiquer d'Aulnoy comme créatrice de contes merveilleux et non plus comme une simple transcriptrice, d'exalter les contes comme un patrimoine à conserver ou de définir le rôle de l'auteure dans l'histoire de la littérature.

Trois volumes permettent, en revanche, de mettre en lumière le rôle de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy dans la définition du genre merveilleux avec Charles Perrault et Mme Leprince de Beaumont : celui imprimé par l'éditeur Hilaire Le Gai (*Les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont*, 1852) ; celui imprimé par l'éditeur L. Mulo (*Contes des fées*, 1867) et celui illustré par Henri Morin (*Contes des fées*, Louis Tarsot, 1911). Aucun des trois n'a de préface excepté quelques mots de l'éditeur qui commente la forme du volume, mais la présence des textes de Mme d'Aulnoy aux côtés d'autres auteurs plus connus permet de placer l'écrivaine et son travail au même niveau qu'eux. Mme d'Aulnoy est alors considérée comme l'une des fondatrices du genre merveilleux.

Deux éditions illustrées permettent, enfin, d'étudier le rapport entre d'Aulnoy et la culture folklorique : l'une s'intitule *A Book Of Fairy Tales* (Methuen and Co.) et elle est traduite par Sabine Baring Gould qui y ajoute une préface et des notes ; l'autre est *Edmund Dulac's Fairy Tales Of the Allied Nations* (Hodder and Stoughton, 1916). Même si différents comme structure et textes, ces deux livres contribuent à redéfinir les bornes de la littérature folklorique et à définir de nouveaux rapports entre les textes merveilleux et des hypotextes oraux.

Les tendances qui émergent de la composition et de la forme des volumes – le nouveau rapport entre la production de Mme d'Aulnoy et la littérature classique et les liens entre la littérature folklorique et les contes écrits – caractérisent tous les aspects de la fortune de Mme d'Aulnoy dans cette seconde partie du XIX^{e} siècle.

A. TRADUCTEURS ET EDITEURS : VARIETE ET DIFFERENCIATION

L'un des traits les plus significatifs de l'époque fin-de-siècle est le mélange, l'« hybridité »[86] et même dans les nouvelles éditions des contes, l'art rivalise souvent avec l'écriture[87]. Les traducteurs et les imprimeurs qui se sont occupés de diffuser les contes d'Aulnoy en une forme plus moderne se sont rapprochés à ces récits par des voies différentes.

Certains d'entre eux traduisent les contes poussés par un intérêt culturel et historique. Parmi eux, il y a James Robinson Planché (1796-1880), figure très importante dans la culture anglaise de cette époque, ami de nombreux acteurs et écrivains célèbres du panorama culturel du pays. Il est le premier à proposer une traduction des contes de Mme d'Aulnoy plus proche du texte original : « il entreprit [en effet] de donner une traduction […] aussi précise et scrupuleuse que possible [des contes de Mme d'Aulnoy] respectant les encadrements romanesques des recueils, et cherchant les meilleures transpositions de la langue baroque de l'auteure (y compris ses vers) »[88]. Il atteint ce but en s'appuyant sur les recueils complets des contes en langue française[89]. Les traits de cette traduction s'expliquent par la perception des contes conçus comme les documents d'une époque. Cet intellectuel incarne aussi l'esprit polyédrique qui caractérise les penseurs de l'époque fin-de-siècle. Il n'est pas uniquement un traducteur, mais aussi « un spécialiste reconnu de l'Ancien Régime pour ce qui touchait aux mœurs, coutumes vestimentaires et alimentaires, arts et littérature »[90] ; un important auteur pour le théâtre et le rénovateur du genre de la *Fairy Extravaganza*[91]. Parmi les œuvres qu'il a rédigées, il y a des essais critiques sur le costume dans le théâtre d'époque élisabéthaine (*Costumes of Shakespeare's King John, &c.*, by J. K. Meadows and G. Scharf, 1823) et des poèmes. Des motivations analogues poussent le romancier et historien Adolphe De Lescure (1833-

[86] PALACIO (Jean de), *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p.17.
[87] *Cf. Ibidem.*
[88] PERRIN (Jean-François), « Compte rendu critique », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, vol. 8, 2011, p.195-201, p. 197.
[89] *Cf.* BUCZKOWSKI (Paul), « The First Precise English Translation of Madame d'Aulnoy's *Fairy Tales* » *op.cit.*, p.59.
[90] PERRIN (Jean-François), *op.cit.*, p. 197.
[91] Voir *supra* « Sixième partie : Les contes d'Aulnoy transposés : théâtre et musique », p.513.

1892) à s'intéresser aux contes de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy, considérés, encore une fois comme des documents qui permettent de souligner des aspects de la vie et de l'art au XVIII[e] siècle. Les réflexions de l'historien permettent notamment de dresser un nouveau portrait de l'auteure.

Alphonse Séché (1876-1964), historien, romancier et auteur de contes merveilleux, se tourne vers ces récits, parce qu'il les considère, au même niveau que les voyages ou la drogue, comme un moyen de s'évader d'une réalité ressentie comme morne et étouffante. Les contes merveilleux deviennent alors la porte pour un ailleurs féerique auquel on peut accéder comme à un écrin précieux. Cette vision des récits merveilleux s'appuie largement sur son intérêt pour les poèmes de quelques poètes français. « Critique théâtral et littéraire, essayiste, poète »[92], il s'inspire de la production de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine dont il imite certains thèmes.

La vision des contes proposée par Sabine Baring Gould (1834-1924) et par Edmund Dulac (1882-1953) est encore différente, car ils s'approchent des contes de Mme d'Aulnoy par le folklore. Sabine Baring Gould est un pasteur de l'église protestante qu'Henry Bickford n'hésite pas à définir comme un « magpie minded man »[93] [« un homme à l'intelligence curieuse »] et comme un « eccentric scholar »[94] [« un érudit excentrique »]. Dans sa carrière, il a rédigé des essais dans lesquels il a recueilli des réflexions religieuses et il a participé à la définition d'« Englishness »[95] [« anglicité »], c'est-à-dire, tous les éléments qui constituent la particularité de la culture anglaise. Aujourd'hui, Sabine Baring Gould est connu par son rôle d'érudit fortement impliqué dans la conservation et la transmission du folklore dans toutes ses formes. Dès 1888, il commence à s'intéresser au folklore anglais et à recueillir les chansons populaires du

---

[92] MERELLO (Ida), « Alphonse Séché, Contes des yeux fermés, Postface par Alain Chévrier », *Romantisme*, vol. 27 / 96, 1997, p. 116-117, [En ligne : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3225 (consulté en juillet 2017)], p.116.

[93] BICKFORD (Henry) et C. DICKINSON, «Review: Sabine Baring-Gould: Squarson, Writer and Folklorist, 1834-192», *Folk Music Journal* 2, n. 2 (1971): 152.

[94] *Ibidem*.

[95] BEETHAM (Margaret), « The Reinvention of the English Domestic Woman ». *Women's Studies International Forum* 21, n. 3 (mai 1998), p. 226.

Devonshire[96] qui composent une très grande partie du volume *Songs of the West* (Methuen and Co., 1905). Les recueils qu'il rédige, à la suite de ses études archéologiques, connaissent un remarquable succès. Son intérêt pour la production d'Aulnoy est, donc, d'ordre folklorique. Comme les frères Grimm avant lui, sa traduction semble s'adresser à un public d'adultes et d'enfants et, suivant les pas des deux frères, il recueille, dans un même volume, des contes qui proviennent de traditions et de pays divers. À la différence de ses prédécesseurs, il contribue, cependant, à situer la production de Mme d'Aulnoy dans une juste perspective. Il retrace les origines de ses contes en soulignant qu'ils sont le produit d'une sensibilité individuelle, quant au style d'écriture. Edmund Dulac surnommé « l'Anglais »[97] est un peintre, « maître artiste du livre »[98] et « coloriste »[99] né à Toulouse, « où, encore enfant, il s'initia à l'art grâce à son père, peintre du dimanche et restaurateur de tableaux, et les objets d'art de l'Extrême-Orient, importés par un oncle. Il avait adopté le style vestimentaire anglais, et quitta la France pour Londres en 1904 »[100]. Il est connu pour des illustrations et des tableaux qui dénotent une passion pour les contes de fées et le théâtre. Artiste « polymorphe et talentueux »[101], il connaissait l'arabe, comme il démontre lors de son travail sur le récit « Rubáiyát » d'Omar Kháyyám[102]. En 1909, il illustre une nouvelle édition de ce conte[103]. Il travaille à une édition en langue anglaise des contes d'Aulnoy qu'il illustre par plusieurs images en couleur.

Si les profils des écrivains et plus généralement, des intellectuels, qui ont travaillé sur les contes d'Aulnoy mettent en lumière la vivacité et l'éclectisme de la culture fin-de-siècle, l'activité des éditeurs montre la place des volumes dans le domaine croissant de la

[96]« Sabine Baring-Gould », article de Vaughan William Memorial Library [En ligne : https://www.vwml.org/vwml-projects/vwml-the-full-english/vwml-full-english-collectors/sabine- baring-gould (consulté en août 2017)].
[97] STEAD (Évanghélia), « Commentaire au volume », *Contes : Perrault, les frères Grimm, Andersen, contes d'ailleurs*, 4 vol. Paris: Citadelles & Mazenod, 2017, p.12.
[98] *Ibidem*.
[99] *Ibidem*.
[100] *Ibidem*.
[101] *Ibid*., p.13.
[102] KHAYYAM (Omar), *Rubáiyát, traduit et illustré par Edmund Dulac*, Paris, H. Piazza & Cie, 1910. L'information provient de « Dulac, Edmund (1882-1953) - Notice documentaire IdRef » [En ligne : http://www.idref.fr/056850441#730 (consulté en août 2017)].
[103] STEAD (Évanghélia), « Commentaire au volume », *op.cit.*, p.40.

littérature de luxe. L'éditeur Corbeil, qui s'appuie sur l'imprimerie du Crêté, est un premier exemple de la manière dont le marché des livres de luxe est enrichi par la production d'Aulnoy. Cet éditeur imprime des livres qui tissent de très forts liens avec l'art et la reproduction de l'image : albums, lithographies et éditions illustrées en couleur. L'édition des contes qu'il propose appartient à cette catégorie. Ces mêmes considérations peuvent être faites sur la production de l'éditeur londonien Leopold B. Hill. Il imprime des livres de luxe, dont la couverture est illustrée ou décorée par des dorures. Dans son catalogue, il y a des contes, notamment orientaux, et des contes de littérature fin-de-siècle.

Hybridité, tradition et innovation sont les traits qui caractérisent les traducteurs et les imprimeurs qui ont travaillé aux éditions des contes d'Aulnoy et ces éléments permettent la conservation des trames inventées par l'écrivaine, qui s'intègrent parfaitement aux traits de la nouvelle culture fin-de-siècle.

B. LES PERITEXTES DES NOUVELLES EDITIONS

Les contes de Mme d'Aulnoy sont imprimés à l'origine en deux volumes structurés d'une manière complexe : ils présentent une dédicace, un récit-cadre et des nouvelles qui alternent avec les contes merveilleux. Tout au long du XIX^{e}, cette composition change définitivement, à partir des titres.

Dans la première moitié du siècle, les éditeurs choisissent des intitulés qui attirent l'attention des lecteurs vers un conte précis, qui permettent de souligner les origines des contes merveilleux ou d'indiquer le public cible auquel les contes sont destinés. Dans la seconde moitié du siècle, les titres des recueils se précisent ultérieurement pour mieux délinéer la structure des volumes ou l'identité de Mme d'Aulnoy. Certains titres permettent uniquement d'annoncer aux lecteurs quel est le genre du livre qu'ils sont en train d'acheter : des contes de fées. Dans certains cas, des titres sont plus précis car ils spécifient qui est l'auteur ou les auteurs des textes, comme par exemple dans le volume *Les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont* (Hilaire le Gai,

1852). D'autres intitulés attirent l'attention sur le fait que les recueils publiés à cette époque sont les plus souvent des anthologies d'échantillons d'une production beaucoup plus vaste que le lecteur peut découvrir. Significatifs, à ce propos, sont des intitulés comme *Les contes choisis* (Librairie Pittoresque de Jeunesse, 1847), *Contes choisis* (Delarue, 1875) ou *Deux contes de fées* (Leopold B. Hill, 1920). Ces titres mettent l'accent sur l'idée de choisir, ce qui soulève des questions. On pourrait, en effet, réfléchir sur qui fait ce choix et par quelles raisons il est dicté. La réponse à la première question est assez facile : ce sont les éditeurs qui choisissent quels contes introduire dans chaque volume. La réponse à la deuxième ne l'est pas autant. Leur choix se lie non pas aux goûts des lecteurs ou à quelques traits intérieurs aux textes, mais les éditeurs décident d'imprimer les contes qui ont désormais gagné une certaine notoriété. Ils impriment, donc, les récits dont il existe de nombreuses rééditions à l'époque romantique, comme « Le Nain Jaune » ou « L'Oiseau bleu ». Il y a, enfin, un titre qui reprend celui pensé par Mme d'Aulnoy, du moins dans la première partie : *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes* (Librairie des bibliophiles, 1882). Cette reprise s'explique par le fait qu'Adolphe Lescure publie les contes d'Aulnoy dans leur intégralité, comme James Robinson Planché. La question de l'intitulé qui ouvre le volume illustré par Edmund Dulac est différente : *Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations* (Hodder and Stoughton, 1916) [*Le livre de contes de fées d'Edmund Dulac. Contes de fées des nations alliées*]. La première partie de ce titre (*Edmund Dulac's Fairy Book*) permet d'attirer l'attention sur le rôle joué par Dulac dans la création de ce volume. La seconde partie (*Fairy Tales of the Allied Nations*) permet non seulement de souligner la nature folklorique des contes dans le volume, mais de lier ces derniers à l'actualité. Les textes que l'artiste traduit sont tirés de la culture de plusieurs nations alliées à l'Angleterre pendant la Première Guerre Mondiale. Le recueil permet aux lecteurs d'améliorer la connaissance des pays ayant des liens politiques avec leur patrie.

Les péritextes de nouvelles éditions se composent aussi d'autres éléments, comme les préfaces ou les notes. Certaines introductions permettent de souligner la valeur artistique des contes de fées, en tant que genre qui a su, dans le temps, conquérir de

nombreux lecteurs. C'est le cas de la préface du volume *Les contes de Perrault, de Madame d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont* (Hilaire le Gai, 1860), où l'éditeur affirme qu'aucun récit merveilleux n'a eu « un succès plus universel et moins certain que les contes de fées »[104]. Le volume ne propose pas aux lecteurs une vision critique des contes ou des nouveaux éléments pour enrichir la figure de Mme d'Aulnoy, mais il présente les contes merveilleux, parce qu'ils sont particulièrement aimés par les lecteurs. Les autres péritextes peuvent se diviser en deux groupes. Certains éditeurs rédigent des introductions qui reprennent une vision encore romantique d'Aulnoy. La majorité des éditeurs et des préfaciers de cette époque écrivent, en revanche, des parties liminaires qui permettent aux lecteurs de mieux comprendre le rôle de l'écrivaine dans la définition d'un genre ou d'une culture ou son lien avec la culture folklorique. L'introduction au le volume *Les contes choisis* (Librairie pittoresque de jeunesse, 1847) se réfère encore au jugement exprimé par les frères Grimm à l'intérieur de leur recueil. Le préfacier décrit Mme d'Aulnoy par son rapport avec Charles Perrault : « Le succès prodigieux des *Contes des Fées* de Perrault fit naître une foule d'imitateurs. […] Madame D'Aulnoy est à peu près la seule imitatrice de Perrault dont les contes [...] ont survécu à cet engouement passager »[105]. La reprise du terme « imitateur » souligne d'une manière encore plus précise le rapport entre la femme et l'académicien et la valeur de l'écrivain masculin par rapport à l'œuvre de l'artiste féminin. Le préfacier exprime un jugement sur la valeur de la prose de Mme d'Aulnoy ce qui explique pourquoi, pour la première fois, les textes dans le volume sont adaptés. : « On ne saurait disconvenir cependant qu'il y eut entre le copiste et le modèle une différence notable. Madame la comtesse d'Aulnoy justifie trop le reproche qu'on a l'habitude d'adresser aux personnes de son sexe, ses récits sont attachants, mais en général beaucoup trop longs et remplis de détails inutiles »[106]. Le préfacier décrit l'écrivaine comme une « copiste », un terme qui se veut méprisant. Il juge, en outre, le style des contes comme trop complexe et riche, parfois inutilement. Cette vision négative de la prose de l'écrivaine justifie l'intervention de l'éditeur qui

[104] *Les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont*, Paris, Passard, Hilaire le Gai, 1860, p.IV.
[105] MADAME D'AULNOY, *Les contes choisis*, Paris, Librairie Pittoresque de Jeunesse, 1847, p.V-VI.
[106] *Ibid.* p.VI.

adapte et simplifie les textes. Comme dans d'autres volumes publiés à cette époque, l'introduction se termine par un résumé des épisodes les plus significatifs de la vie d'Aulnoy. Dans la préface au volume, *Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché* (Routledge & Co, 1855), James Robinson Planché ne juge pas négativement le style de Mme d'Aulnoy, au contraire, il l'exalte, au point de reprendre dans sa propre préface des éléments déjà présents dans le travail de Mme d'Aulnoy. Le traducteur écrit aussi une introduction où il présente la naissance et l'évolution des contes de fées classiques et le rôle de Mme d'Aulnoy dans la création de ce genre. Véritable exemple de critique littéraire, ce document aide les lecteurs à comprendre la valeur historique et culturelle des contes merveilleux.

Le recueil lui-même s'ouvre sur une dédicace à « Her Royal Highness, The Princess Mary Of Cambridge »[107] [« Son Altesse Royale, la princesse Mary de Cambridge »]. « Princess Mary Adelaïde of Cambridge was a grand-daughter of George III and Queen Victoria's first cousin »[108]. [« La princesse Mary Adelaïde de Cambridge était la petite fille du roi George III et la première cousine de la reine Victoria »]. Pendant la Première et la Seconde Guerre Mondiale elle a été engagée en plusieurs activités de bénévolat[109]. La dédicace de Planché reflète celle que Mme d'Aulnoy introduit au début de son volume. L'Anglais ne dédie pas son ouvrage à la reine mais à une princesse, exactement comme, avant lui, Mme d'Aulnoy avait dédié son travail à la princesse de Conti.

Le recueil présente aussi une introduction, dans laquelle le traducteur commente les contes d'un point de vue historique et critique.

En premier lieu, Planché s'exprime sur l'état de l'art des traductions des contes de Mme d'Aulnoy :

The Fairy Tales of the Countess d'Aulnoy, after having delighted old and young for nearly two

[107] LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché*, London, G. Routledge & Co, 1855, « dedication ».
[108] « A Queen of Great Courage », *The Bulletin*, 25 mars 1953, p.3.
[109] *Ibidem*.

> hundred years, are now, strange to say, for the first time presented to the English reader in their integrity. This assertion may appear startling to those who are familiar with many English versions of the most popular of them. [...] Early in the last century, three volumes of Fairy Tales were published, under the title of *A Collection of Novels and Tales of the Fairies, Written by that Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois, Translated from the Best Edition of the Original French, by Several Hands*[110].

> *The Fairy Tales of the Countess d'Aulnoy*, après avoir amusé les enfants et les adultes pendant plus de deux cents ans, sont maintenant – étrange à dire – présentés, pour la première fois, aux lecteurs anglais dans leur totalité. Cette affirmation peut paraître surprenante à ceux qui connaissent les nombreuses versions des plus connus entre eux en langue anglaise. Tôt dans le siècle precedent, trois volumes de contes de fées ont été publiés sous le titre de *A Collection of Novels and Tales of the Fairies, Written by that Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois, Translated from the Best Edition of the Original French, by Several Hands.*

La traduction de Planché est la première dans son genre, car l'historien traduit les contes d'une manière précise respectant l'individualité de l'écrivaine et la valeur de son imagination. Les contes sont désormais considérés comme des documents historiques ou des textes représentatifs d'une sensibilité individuelle et d'une période historique et pour cela ils méritent d'être analysés et traduits. Dans l'introduction, le traducteur donne aussi quelques traits utiles pour comprendre l'époque où les contes ont été conçus, ce qui s'explique par son intérêt d'historien, et il illustre quelques épisodes de la vie de l'auteure. Mme d'Aulnoy n'est plus une figure anonyme, mais une écrivaine digne d'être rappelée. Vu que le but de l'auteur est celui de fournir aux lecteurs la première édition critique en langue anglaise des contes de Mme d'Aulnoy, il explique aussi pour quelles raisons il a traduit tous les textes sauf « Le Prince Marcassin » et « Le Dauphin » : « the omissions consist of […] the two concluding tales, "Prince Marcassin" and "Le Dauphin", which, though not wanting in merit, as far as fancy and humour are concerned, could not, without considerable alterations in their details, have been rendered unobjectionable to the English, reader »[111] [« les omissions consistent dans les deux contes conclusifs, "Le Prince Marcassin" et "Le Dauphin". Bien qu'ils ne

---

[110] LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit.*, p.XI.
[111] *Ibid.*, p.XI – XII.

manquent pas de mérite, en ce qui concerne l'imagination et l'esprit, ils n'auraient pas pu être traduits en Anglais sans objections, sans en modifier les détails »].

James Robinson Planché propose une lecture finalement critique des contes d'Aulnoy, il y a, cependant, d'autres traducteurs qui en proposent une autre à la fois folklorique et critique. Parmi ces traductions, il y a celle de Sabine Baring Gould avec *A Book Of Fairy Tales* (Methuen and Co., 1894). Le livre est construit d'une manière complexe : une couverture illustrée ; une table de matières ; une introduction ; des notes conclusives et les textes sont illustrés. Dans l'introduction et dans les notes, Gould propose sa lecture particulière des contes merveilleux. Dans l'introduction, il définit la nature des récits contenus dans le volume : « The stories in this little book are, with two exceptions only, those which delighted our fathers and grand-fathers in their childhood »[112] [« Les histoires dans ce petit livre sont, à part deux exceptions, celles qui ont fait les délices de nos pères et de nos grands-pères pendant leur enfance »]. Les récits qui ont accompagné l'enfance des lecteurs se composent aussi de contes folkloriques vendus par les colporteurs. Baring Gould propose à des lecteurs modernes, des textes qui étaient déjà connus depuis des siècles, comme l'avaient fait les frères Grimm ou l'Allemand Auguste Lewald, avant lui. A partir de ce peu de lignes, il est cependant possible de cueillir une différence importante entre les folkloristes d'époque romantique et le traducteur anglais, une différence qui s'explique à la lumière de la culture fin-de-siècle. Gould ne lie pas les contes folkloriques aux campagnes ou à la culture d'un peuple, mais à l'enfance des adultes. L'enfance émerge alors comme la dimension mythique où l'artiste peut se réfugier lorsqu'il fuit la réalité et cherche un ailleurs.

Un autre trait que ce volume fin-de-siècle partage avec des éditions romantiques est l'ambiguïté du public que le traducteur souligne dès l'introduction. Gould tisse, en effet, des liens très stricts entre son volume et les jeunes générations, lorsqu'il affirme que « the stories in this little book are, with two exceptions, known in every nursery »[113] [« les histoires dans ce petit livre sont connues, sauf deux exceptions, dans chaque

[112] *Ibid.*, p.V.
[113] *Ibid.*, p.VI.

nurserie »]. Cette idée est reprise plus loin quand il semble destiner son volume à de jeunes lecteurs par la présence de plusieurs illustrations et par le caractère d'imprimerie qu'il a choisi. Comme le recueil des frères Grimm n'était pas, cependant, réellement pensé pour les plus jeunes, de même l'apparat péritextuel qui accompagne le volume de Gould et la qualité de l'impression semblent indiquer les adultes comme les destinataires principaux des contes contenus. Le traducteur anglais affirme, encore, que la collection de Charles Perrault a lancé la mode des contes de fées (« the success attained by Perrault's little collection animated others to write Fairy Tales »[114] [« le succès atteint par le petit recueil de Perrault a poussé d'autres à écrire des contes de fées »]) et il décrit les femmes qui se sont occupé de narrations merveilleuses comme des véritables imitatrices de l'académicien. Comme la majorité des folkloristes, Gould souligne le travail qu'il a fait sur les textes : « What I have done is to rewrite some of them I may say most of them simply, and to eliminate the grandiloquent language which has clung to some of them, and has not been shaken off »[115][« ce que j'ai fait a été de réécrire certains d'entre eux en un style plus simple, et d'éliminer le langage grandiloquent qui s'était attaché à certains d'entre eux et qui n'avait pas été éliminé »]. Les frères Grimm et d'autres écrivains et folkloristes allemands de la première moitié du XIX^{e} siècle avaient déjà ressenti la nécessité de réécrire les contes folkloriques afin de retrouver la simplicité qu'ils avaient perdue lors de nombreuses réécritures qu'ils avaient subies et pour imiter l'oralité. Gould semble, encore une fois, suivre les pas de ses prédécesseurs. Il y a, cependant, une autre différence importante entre le traitement textuel que les traducteurs romantiques réservent aux textes et le traitement choisi par l'Anglais. En effet, tandis que les premiers ne modifient pas la prose des contes, Gould en change parfois profondément le style et la forme. La dimension critique de cette traduction émerge, en revanche, de l'adjectif « grandiloquent ». Ce mot permet de souligner l'étude que le traducteur a pu faire sur les textes.

---

[114] *Ibidem*.
[115] BARING GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *op.cit.,* p.VI-VII.

Comme Planché, Gould décrit, par la suite, la situation des traductions des contes : « attemps were made in Englnd to win the ears of little folk by fairy tales. A couple of volumes were published in 1750, but they lacked precisely the quality which was so conspicuous in Perrault, […] simplicity »[116] [« des tentatives ont été faites en Angleterre pour gagner l'attention des tous petits avec les contes de fées. Deux volumes ont été publiés en 1750, mais ils manquaient précisément la qualité si importante en la prose de Perrault, la simplicité »]. L'un des deux volumes auquel Gould se réfère est, peut-être, *The Court Of Queen Mab*, publié en 1752, qu'il juge négativement pour les profondes modifications apportées aux textes de Charles Perrault.

La dimension critique est présente aussi dans les notes qui closent le volume, où le traducteur explique aux lecteurs l'origine des contes merveilleux à la lumière d'hypotextes folkloriques. Il donne, par exemple, quelques pistes pour retrouver les modèles du « Nain Jaune » :

> At bottom this is the same story as Grimm's Rumpelstilskin, which is a very old one [...]. Mme. D'Aulnoy spoiled a good story. All the portion of it relative to the King of the Gold Mines is her addition. The fact was that she did not understand the significance of the task set to discover the name of the dwarf, and so she cut that away and substituted some trash of her own for it. The result has been that a good folktale has suffered, and 'The Yellow Dwarf' has never attained the popularity of some of her other tales, in which she has more faithfully followed tradition[117].

> À la base de ce conte il y a la même histoire que celle du conte « Rumpelstilskin » des frères Grimm, qui est très ancienne. Mme d'Aulnoy a gâché une bonne histoire. Toute la partie qu'elle a réservée au Roi des Mines d'Or est de son invention. Elle n'a pas, en effet, compris l'importance de l'épreuve de découvrir le nom du nain, elle l'a coupée et elle lui a substitué des riens de son invention. Le résultat a été qu'un bon conte folklorique a souffert et que « Le Nain Jaune » n'a jamais obtenu la popularité d'autres de ses contes, dans lesquels elle a été plus proche de la tradition.

Considérant le conte du point de vue de son rapport avec les hypotextes folkloriques, Gould juge négativement « le Nain Jaune ». Selon le traducteur, Mme d'Aulnoy a ajouté au texte original des éléments culturels sans valeur comme

[116] *Ibidem*.
[117] *Ibid*., p.240.

l'histoire d'amour tragique entre le Roi des Mines d'Or et Toute-Belle. La modification de l'histoire traditionnelle porte le folkloriste à exprimer ce jugement.

Le traducteur commente, d'une manière moins sévère « La Belle aux Cheveux d'Or » : « this […] story is by Mme d'Aulnoy, but is not wholly original. She has made use of the favourite tale of the Thankful Beasts and the story of the Tasks, and has welded the two happily together »[118] [« cette histoire est de Mme d'Aulnoy, mais elle n'est pas complètement originale. Elle a repris l'une des histoires favorites, celle des bêtes reconnaissantes, et le motif des épreuves et elle les a bien amalgamées ensemble »]. Le traducteur retrace l'origine des récits merveilleux sans essayer de faire de la femme écrivain une simple transcriptrice. Ces analyses permettent de constater la manière dont Gould reconnaît le rôle des écrivains qui sont des artistes capables de mêler plusieurs trames différentes en des produits nouveaux, dont le style réfléchit les conceptions artistiques de leur époque.

Au début du XX[e] siècle, les éditions de luxe des contes merveilleux se multiplient, contribuant à moderniser leur présentation. Ces volumes n'ont que rarement des introductions ou des notes. Il y a, cependant, une édition qui diffère des autres : c'est le volume publié en 1920 à Londres par l'imprimeur Léopold B. Hill, *Deux contes de Fées*. Dans l'introduction, Alphonse Séché justifie ses choix à la lumière de la perception fin-de-siècle des contes de fées :

> Elle [Madame d'Aulnoy] a composé beaucoup de contes ; tous sont plaisants, peu valent L'Oiseau bleu et surtout Le Nain Jaune. Ce sont là deux petits chefs-d'œuvre, tant par l'écriture et la composition que par la fantaisie, le pittoresque, le sentiment, l'invention. L'Oiseau bleu est infiniment gracieux, mais Le Nain Jaune a quelque chose en plus : il allie l'humain avec le fantastique. Ainsi est-il, à mon sens, la perle de l'écrin merveilleux de madame d'Aulnoy[119].

Le poète regarde les contes merveilleux avec la stupeur de l'enfance et il met en valeur non seulement leur style, mais surtout « la fantaisie » et le « sentiment » qui caractérisent ces textes. Les narrations sont comme de précieuses mémoires que le poète

---

[118] *Ibid*., p.242.
[119] *Deux contes de fées*, Londres, Leopold B. Hill, 1920, p.X-XI

garde dans un écrin aux belles formes. Cette idée du coffret se lie à un climat nostalgique qui permet de voir les contes à la lumière d'un passé mythifié.

C. Les textes dans les nouvelles editions : nostalgie et adaptation

Les nouvelles éditions peuvent se diviser en deux groupes du point de vue des textes : celles où les contes n'ont pas été adaptés ou traduits et celles où ils l'ont été. Dans la première moitié du siècle, on imprime les textes déjà présents dans les premières éditions des contes pour une question économique. Dans la seconde moitié, des rares éditeurs choisissent d'imprimer encore ces textes sans les adapter, pour des raisons plus complexes. En premier lieu, économiques. Il y a encore, après 1847, des éditions des contes de Mme d'Aulnoy où les textes ne sont pas adaptés, pour en garantir un prix bas. En deuxième lieu, des raisons académiques. Les éditions soignées par les bibliophiles, ou par les critiques littéraires, présentent des textes qui ne sont pas adaptés, ce qui permet de préserver les contes pour les générations futures, comme s'ils étaient des documents d'époque. Enfin, des raisons sentimentales. Certains éditeurs impriment des volumes de luxe où les textes ne sont pas modifiés, cela leur permet de parler directement aux lecteurs et d'évoquer les souvenirs d'enfance associés aux contes merveilleux.

Plus nombreuses sont les éditions où les contes sont adaptés ou traduits. Dans la première moitié du siècle, les traductions étaient plutôt des translittérations. Dans la seconde moitié du siècle, de nombreux traducteurs adaptent les textes à une culture et à un public différent. En outre, c'est uniquement à partir de 1847 qu'on commence à adapter les contes en langue française.

Parmi les œuvres où les textes des contes n'ont pas été adaptés ou traduits, il y a l'édition économique, *Les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont* (Hilaire le Gai, 1852), l'édition de bibliophiles *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes* (Librairie des bibliophiles, 1882) et l'édition de luxe *Deux contes de fées* (Leopold B. Hill, 1920). La variété de formes confirme la vitalité et l'importance que les contes, dans la version originale, continuent à avoir. Des textes

anciens s'accompagnent aussi d'une composition et d'une présentation modernes, ce qui en garantit le succès et la vente.

La première édition, où les contes sont adaptés en langue française est l'ouvrage *Les contes choisis* (Librairie de jeunesse, 1847). Déjà dans l'introduction, l'éditeur affirme la nécessité de simplifier le style des récits, car ils sont trop longs et complexes. Cette nécessité ne se concrétise pas par des grands changements textuels, mais uniquement par la suppression de quelques substantifs ou de quelques passages considérés comme superflus à la compréhension de la trame narrative. La manière dont l'éditeur abrège le passage qui décrit la douleur du père de Florine lorsqu'il a perdu sa femme est exemplaire : « il en fut inconsolable. Il s'enferma huit jours entiers dans un petit cabinet, où il se cassait la tête contre les murs, tant il était affligé »[120]. Dans le texte de Mme d'Aulnoy, l'auteure spécifie que les courtisans du roi, préoccupés pour lui, ont mis des matelas contre les murs pour empêcher le souverain de se casser la tête. Ce détail est effacé de cette version afin de redonner du lustre à ce roi, mais aussi parce qu'il n'est pas utile à la compréhension de l'histoire. Comme dans *l'incipit*, ainsi dans les autres textes, la suppression de quelques éléments permet de moderniser les contes.

En 1855, James Robinson Planché propose aux lecteurs anglophones une nouvelle traduction des contes de Mme d'Aulnoy. Dans l'introduction, il exprime le désir de donner une version finalement précise des contes, qui puisse les transformer en « des pièces de musée »[121]. En cela, le traducteur anticipe la position d'Alphonse Séché qui considère les narrations comme des précieux bijoux anciens à conserver dans un écrin. Cette approche se reflète dans la manière dont l'historien traduit les textes, très précisément, afin de mettre en relief les petits détails qui caractérisent le style d'Aulnoy.

Dans le conte « La Belle aux Cheveux d'Or », le premier ambassadeur envoyé chez la princesse lui apporte plusieurs cadeaux. La jeune fille refuse les présents et la proposition de mariage, car elle est sage et elle accepte uniquement un quarteron d'épingles d'Angleterre. Ce détail est normalement supprimé dans les traductions les plus

---

120 MADAME D'AULNOY, *Les contes choisis*, Paris, Librairie Pittoresque de Jeunesse, 1847, p.153.
121 REGARD (Glen), *op. cit.*, p.125.

anciennes de ce conte, mais non pas dans le travail de James Robinson Planché : « she declined accepting the beautiful diamonds and the other valuable articles, and only retained, in order not to affront the king, a quarter of a pound of English pins[122] [« elle déclina […] l'offre de beaux diamants et […] elle garda seulement, pour ne pas offenser le roi, un quarteron d'épingles d'Angleterre »].

Dans la traduction du « Nain Jaune », James Robinson Planché cherche à proposer une lecture critique du texte et non seulement une traduction. *L'incipit* du conte se caractérise par plusieurs éléments que Mme d'Aulnoy introduit pour décrire la princesse. Le narrateur, après avoir caractérisé la personnalité de Toute-Belle, compare sa beauté à des modèles tirés de la culture grecque. Ces allusions sont souvent supprimées, car elles relèvent de la culture précieuse mais, pour cette raison même, Planché les traduit d'une manière très précise :

> This marvelous creature [the princess], perceiving that her beauty was celestial rather than mortal, and knowing that she was born to a crown, became so proud and so vain of her nascent charms that she despised everybody. The Queen, her mother, by her caresses and her indulgence, confirmed her in the belief that there was nothing in the world which could be worthy of her. She appeared nearly always dressed as Pallas or Diana, followed by the principal ladies of the court attired as nymphs; and finally, to pamper her vanity to the utmost, the Queen gave her the name of Toutebelle[123].
>
> Cette merveilleuse créature, sentant que sa beauté était céleste plutôt que terrestre, et sachant qu'elle était née pour porter une couronne, devint si arrogante et si vaine de ses charmes naissants qu'elle méprisait tout le monde. La reine, sa mère, par ses caresses et son indulgence, la secondait dans sa croyance qu'il n'y avait rien au monde qui valait tant qu'elle. Elle se montrait toujours habillée en Pallas ou en Diane, suivie par ses dames de cour, habillées en nymphes ; et enfin, pour intensifier sa vanité de la plus grande mesure, la Reine la nomma Toute-Belle.

La traduction met en relief tous les détails du conte, ce qui permet de souligner la valeur du texte comme document représentatif de la culture d'une époque. La princesse est accompagnée d'un autre personnage beaucoup plus négatif mais tout aussi important : le Nain Jaune. Il est décrit comme un véritable criminel par Mme d'Aulnoy.

---

[122] LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p. 23-24.
[123] *Ibid.*, p.281.

Les traits négatifs de son portrait sont le plus souvent effacés ou amenuisés dans d'autres traductions. James Robinson Planché ne modifie pas le portrait de ce personnage, mais il le traduit, tout simplement. Dans le désert, la mère de Toute-Belle rencontre « un petit homme qui n'avait qu'une coudée de haut. Il mangeait des oranges »[124] (« a little man not above a cubit in height. He was eating oranges »[125]), le Nain Jaune, qu'on « nommait ainsi, à cause de la couleur de son teint, et de l'oranger où il demeurait »[126] (« he was so called from the colour of his skin, and his living in an orange-tree »[127]). Quelques pages plus loin, d'Aulnoy nous fournit un portrait complet de ce « misérable monstre »[128] – « miserable monster »[129] : « le Nain jaune en sortit d'un air enjoué, il avait des sabots, une jaquette de bure jaune, point de cheveux, de grandes oreilles, et tout l'air d'un petit scélérat »[130] – « the Yellow Dwarf came out of it with a mirthful air. He wore wooden shoes, and a jacket of coarse yellow cloth; had large ears, and no hair, and looked like a thorough little villain »[131]. Le portrait est tellement inquiétant que la reine « ne fut guère moins effrayée de son horrible petite figure qu'elle l'était déjà des lions »[132] – « the Queen looked at him, and she was scarcely less frightened at his horrible little figure than she was at the lions »[133]. La seule différence entre le texte de Mme d'Aunloy et la traduction de Planché est un appellatif que l'auteur anglais supprime : « magot »[134], un type de singe. Mme d'Aulnoy emploie ce terme pour souligner les traits bestiaux du personnage et intensifier ainsi l'horreur qu'il suscite chez les deux femmes, mais le traducteur le supprime pour effacer toutes références bestiales à l'amour humain-animal.

---

124 *Ibid.*, p.593.
125 *Ibid.*, p.284.
126 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.593.
127 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit.*, p.284.
128 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit*, p.603.
129 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit.*, p.291.
130 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit*, p.594.
131 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p.284.
132 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit*, p.594.
133 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p.284.
134 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.596.

L'ouverture du conte de « l'Oiseau bleu » est exemplaire. Dans le récit de la douleur du roi pour la perte de sa femme, le traducteur n'efface, en effet, aucun élément pensé par l'auteure française :

> He shut himself up for a week in a little room, where he beat his head against the walls in the extremity of his affliction. Fearing he would kill himself, they put some mattresses between the tapestry and the wall, so that knock himself about as much as he pleased he could not do himself any mischief[135].

> Pendant une semaine, il s'enferma dans un petit cabinet, où il battait la tête contre les murs par son extrême douleur. Ayant peur qu'il ne se tût, ils [les courtisans] mirent des matelas entre la tapisserie et le mur, ainsi qu'il pouvait battre sa tête autant qu'il voulait qu'il ne se fît aucun mal.

Respecter la prose de Mme d'Aulnoy permet à Planché de mettre en relief la conception négative que Mme d'Aulnoy a de la monarchie et des rois.

Au début de « La Princesse Printanière », la reine veut choisir, pour sa fille à peine née, une bonne nourrice. La sélection se caractérise par une richesse de prédicats qui contribue à rapprocher la scène d'une séquence théâtrale :

> La reine […] choisit une belle nourrice ; mais dès qu'elle l'eut nommée, voilà qu'un horrible serpent qui était caché sous les herbes la pique au pied ; elle tombe comme morte. La reine bien chagrine de cet accident, jette les yeux sur une autre ; aussitôt passe un aigle volant qui tenait une tortue, il la laisse tomber sur la tête de la pauvre nourrice qui fut cassée en pièces comme un verre. La reine encore plus affligée appela une troisième nourrice, qui voulant s'avancer au plus vite, se laisse choir contre un buisson plein de longues épines et se crève l'œil. « Ah ! S'écria la reine, il y a aujourd'hui bien du malheur dans mon affaire ! Il n'est pas possible que je choisisse une nourrice sans lui porter guignon ! J'en laisserai le soin à mon médecin[136].

Dans les traductions les plus anciennes, ce passage était souvent abrégé ou simplifié. Planché le traduit cependant avec une grande precision :

> The queen […] chose a handsome nurse: but the instant she was appointed, a horrible serpent, which was concealed beneath some grass, bit her foot, and she fell down as if dead. The queen […] cast her eyes on another. Immediately an eagle came flying with a tortoise in its talons, and

---

135 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p.36.
136 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit*., p.248.

dropped it on the head of the poor nurse, which was shivered to pieces like a glass. The queen, still more afflicted, called forward a third nurse, who, in her hurry to advance, stumbled against a thicket, full of long thorns, and knocked out one of her eyes. " Ah! " cried the queen, " I am most unfortunate today. It is impossible for me to choose a nurse without causing her some mischief »[137].

La reine choisit une belle nourrice : mais l'instant même où elle l'eut choisie, un horrible serpent, qui était caché sous l'herbe, lui mordit le pied, et elle tomba à terre, morte. La reine jeta son regard sur une autre. Immédiatement, un aigle descendit avec une tortue dans ses serres, et la laissa tomber sur la tête de la pauvre nourrice, qui se brisa en morceaux de verre. La reine, encore plus affligée, appela une troisième nourrice, qui, impatiente de s'approcher, tomba contre un buisson, rempli d'épines et y perdit un œil. « Ah ! » Cria la reine « je suis très malchanceuse aujourd'hui. Il est impossible pour moi de choisir une nourrice sans lui causer du mal ».

Comme dans le conte d'Aulnoy, ainsi dans la traduction de l'Anglais, les actions se succèdent et s'accumulent d'une manière rapide, créant un effet d'hyperbole. Tous les accidents qui provoquent la mort des nourrices sont narrés, comme déjà dans la traduction par Auguste Lewald.

La précision n'est pas la seule caractéristique des traductions proposée par James Robinson Planché. Dans certains passages, il introduit des termes qui permettent aux lecteurs de comprendre la lecture cachée au deuxième degré du texte. Ces éléments, qui émergent uniquement à la suite d'une lecture critique du texte, sont présents dans la traduction de la rencontre entre Avenant et le corbeau. Lors de ce sauvetage, d'Aulnoy exprime une vision politique à travers le dialogue entre les personnages. Ce passage a toujours été traduit avec assez de précision pour ces ressemblances avec les dialogues présents dans les contes folkloriques, mais c'est uniquement dans la traduction de Planché, que l'Anglais met en relief les éléments politiques que Mme d'Aulnoy avait uniquement suggérés : « "Thus," he cried, " do the strong oppress the weak. What right has the eagle to eat the crow ?" »[138] [« "Ainsi les forts oppriment les faibles", cri a-t-il "De quel droit l'aigle mange-t-il le corbeau ? »]. Pour Planché, le terme « raison », employé par l'auteure française , devient « the right », le droit. Cela permet de véhiculer l'interprétation au deuxième degré du texte et sa portée politique.

---

[137] LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p.106.
[138] *Ibid.*, p.26.

La traduction du conte « Serpentin Vert » permet également de mettre en relief la vision des contes de Planché, ce qui émerge surtout du portrait du protagoniste masculin. La première description de Serpentin Vert est très brève car il est tout simplement décrit comme « a large green serpent »[139] [« un grand serpent vert »[140]]. L'Anglais anticipe, cependant, certains traits du personnage dans une note en bas de page, où il explique l'étymologie du mot « serpent » : « from her description of the monster at page 307, it would appear that Madame d'Aulnoy adopted the word serpent in the sense of the German and old English »[141] [« de la description du monstre à la page 307, il semblerait que Mme d'Aulnoy ait adopté le mot de serpent au sens de l'allemand ou de l'anglais ancien »]. Cette précision relève des analyses que le traducteur a faites sur les contes avant d'entamer le travail de traduction. Le récit présente plusieurs allusions au mythe d'Éros et de Psyché et une version résumée de l'histoire – celle de La Fontaine – qui constitue une narration dans la narration. Planché traduit, comme à son habitude, avec précision le récit des pagodes mais il ajoute, encore une fois, une note en bas de page, où il explique d'où l'histoire que Laideronette écoute est tirée[142]. Cela lui permet de mettre en relief la complexe intertextualité qui caractérise la réécriture du mythe ancien et qui appartient au style de Mme d'Aulnoy.

Il y a une troisième approche qui caractérise la traduction : le traitement que le traducteur réserve aux poèmes. En effet, il préfère le respect de la rime et du sens des mots plutôt que la traduction à la lettre du passage. La formule que Florine emploie pour appeler l'Oiseau bleu est ainsi traduite par Planché : « Bird as Blue as cloudless sky, //Hither, hither quickly fly ! »[143] [« Oiseau bleu comme un ciel sans nuage, //Vole vite par ici ! »]. Le respect de la musicalité du vers contribue à souligner la valeur de cet appel, formule presque magique qui attire l'oiseau à son amante. La traduction de James Robinson Planché permet aussi de fournir à l'auteur du matériel qu'il peut remployer lors

---

139 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p.306.
140 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.635
141 *Ibidem.*
142 *Ibid.*, p.315.
143 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, p.54.

de la rédaction de ses pièces pour le théâtre.

Il y a d'autres traductions et adaptations, en langue anglaise et en langue française, qui présentent quelques contes d'Aulnoy. En 1867, l'éditeur Mulo publie *Contes des fées.* Les textes de ce volume sont simplifiés pour être rapprochés des contes folkloriques, mais aussi pour mettre en relief des éléments des contes qui relèvent d'une analyse critique. Ce premier aspect émerge de l'incipit de « La Belle aux Cheveux d'Or », dans le passage qui décrit le roi : « Mais il y avait aussi un jeune roi de ses voisins, bien fait et bien riche, qui n'était point marié. Ayant appris tout ce qu'on disait sur la Belle aux Cheveux d'Or, il se prit à l'aimer si fort, qu'il en perdait à boire et à manger. […] Il fit ainsi faire un carrosse magnifique à son ambassadeur »[144]. L'emploi de la conjonction adversative « mais » permet de mettre en relief, dès le début du conte, le contraste qu'il y a entre la Belle et le roi qui demande sa main. De cette manière, la conclusion du récit avec la mort du souverain et le mariage entre la princesse et Avenant est mise en avant dès *l'incipit*. La tentative de l'éditeur de rapprocher cette narration de la culture folklorique émerge de la modification de la moralité en vers qui clôt « l'Oiseau bleu ». Une comparaison entre les deux permet de saisir la portée encore limitée de cette transformation.

D'Aulnoy écrit :

> Si par hasard un malheureux
> Te demande ton assistance,
> Ne lui refuse point un secours généreux.
> Un bienfait tôt ou tard reçoit sa récompense.
> 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 !
> N'aurait-on jamais pu 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

144 *Contes des fées, par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy*, Paris, L. Mulo, 1867, p.162.

Une fidélité constante.
Toutefois, sans raison, il se voit accusé :
Mais, quant à son bonheur il paraît plus d'obstacle,
Le Ciel lui devait un miracle,
Qu'à la vertu jamais le Ciel n'a refusé[145].

Dans ce poème, l'écrivaine met en relief les qualités d'Avenant, qui lui permettent de conquérir l'amour.

Dans l'édition publiée par Mulo, on lit :

Si par hasard un malheureux
Te demande ton assistance,
Ne lui refuse point un secours généreux.
Un bienfait tôt ou tard reçoit sa récompense[146].

La moralité n'est pas adaptée, mais uniquement réduite, ce qui permet de mettre en relief la seule valeur morale du conte, celle de la générosité. La conservation d'une version encore proche de l'originale des contes d'Aulnoy est un phénomène présent de même dans le volume publié en 1875 par l'éditeur Delarue, *Contes choisis*. Exemplaire est *l'incipit* de « L'Oiseau bleu », où la description de la douleur du roi est décrite : « il en fut inconsolable. Il s'enferma huit jours entiers dans un petit cabinet, où il se cassait la tête contre les murs, tant il était affligé »[147]. Comme dans l'édition de la Librairie Pittoresque de Jeunesse (*Les contes choisis* 1847), les détails sont supprimés.

Un volume, qui dès le péritexte, cherche à renouveler la tradition des contes est, en revanche, *A Book of Fairy Tales*, (Methuen and Co., 1894), où les textes sont traduits, mais aussi enrichis par Sabine Baring Gould. Le public cible de cette édition semble être double. Vu que les enfants ne lisent pas encore seuls, vu les qualités du volume et vu que le modèle de Gould est celui proposé par les frères Grimm, on pourrait penser que la référence à de jeunes lecteurs sert au traducteur uniquement pour justifier l'impression

145 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.156.
146 *Contes des fées, par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy, op.cit.*, p.181.
147 *Ibidem*, p.153.

d'un autre recueil des contes et les modifications qu'il apporte aux textes. Ces dernières permettent au traducteur le développement et la mise en valeur de plusieurs motifs qui se rattachent à la culture fin-de-siècle. Pour comprendre en quel sens l'adaptation des contes est influencée par les motifs de l'époque, il suffit de lire le portrait de la princesse qui ouvre « La Belle aux Cheveux d'Or ». Dans la version originale, d'Aulnoy donne quelques éléments sommaires du portrait physique de la jeune fille. On sait qu'elle est belle, qu'elle a de longs cheveux blonds et qu'elle porte des robes et des couronnes de fleurs qui exaltent sa beauté. En peu de traits, le narrateur brosse le portrait d'une femme magnifique dans sa simplicité. Dans la traduction, Gould enrichit ces quelques traits d'objets et d'adjectifs qui relèvent du style du traducteur et non pas de celui de Mme d'Aulnoy :

> It fell upon a time, there lived in Golden Land a beautiful princess, whose hair was like the finest gold, and waved and rippled down her back and reached the ground, and she was called the fair maid with golden locks. She always wore a crown of China roses on her head, and dresses of the softest and palest pink, or blue, or white embroidered over with diamonds; so that wherever she went and whenever she moved she twinkled like a laburnum bush covered with dew on a May morning[148].

> Il était une fois, dans la Terre de l'Or, une belle princesse, dont les cheveux étaient comme l'or le plus précieux, ondulés et bouclés sur son dos, et ils touchaient le sol, et elle était appelée la belle fille aux boucles dorées. Elle portait toujours une couronne de roses de Chine sur sa tête, et elle était habillée du plus pur et pâle rose, ou en bleu, ou en blanc cousu de diamants ; si bien que partout où elle allait et chaque fois qu'elle bougeait elle brillait comme un buisson de cytise recouvert de rosée un matin de mai.

La richesse stylistique de ce portrait s'aligne avec les thèmes et les motifs de la culture fin-de-siècle. Les artistes de cette époque enrichissent les romans et les poèmes de descriptions de bijoux et de détails de luxe qui contribuent à remplir la vie des personnages qui ont perdu leurs valeurs.

Un autre trait de cette traduction qui relève aussi de la culture de l'époque et de la littérature pour adultes est l'accent que le traducteur met sur le grotesque, que Gould fait

---

[148] BARING GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *op.cit.*p.169.

émerger de la description du roi. Le traducteur brosse un véritable portrait de ce personnage, filtré par le discours que le page prépare pour la princesse :

> « My master the king is a very great lord,
> His stomach is round and his shoulders are broad […]
> His temper is high, but his mind it is low,
> He croaks when he talks like a carrion crow. »[149]
>
> Mon roi est un grand seigneur,
> son ventre est rond et ses épaules sont larges, […]
> son caractère est noble, mais sa pensée vulgaire,
> il croasse quand il parle comme un corbeau charognard.

Le roi est un sujet de moquerie et cela permet de mettre en relief la critique de l'autorité monarchique qui caractérise les contes d'Aulnoy, mais aussi l'importance du grotesque dans la culture fin-de-siècle. L'allusion au corbeau, animal très présent dans les poèmes de cette époque et qui entretient des forts liens avec la mort, permet d'encore mieux souligner le désir du traducteur de transformer ce conte en un texte proche de la culture de l'époque. Il y a, cependant, un élément qui souligne la nuance de la traduction du point de vue du public : la structure de ce poème. En effet, le discours rédigé par Avenant s'approche de la simplicité d'une comptine.

L'identification des jeunes lecteurs comme public cible de ce travail est mise en relief aussi par une transformation qui concerne le rapport entre le roi et Avenant. Avant de partir pour le royaume de la Belle aux Cheveux d'Or, le page est jeté en prison par le roi qui interprète mal ses mots. Dans le conte de Mme d'Aulnoy, le garçon est laissé dans le cachot sans nourriture ni boisson. Gould, voulant rendre le volume adapté à des jeunes lecteurs, trouve ce passage trop dur. On ne laisse plus Avenant mourir de faim, mais les gardes « fed [him] with only one slice of bread without butter on it, and plain water every day »[150] [« le nourrissaient d'une seule tranche de pain sans beurre et d'eau fraîche, chaque jour »].

---

[149] *Ibid.*, p.171.
[150] *Ibid.* p.170.

Une autre séquence qui justifie la double désignation du public dans les péritextes est le dialogue entre Avenant et le hibou. Dans le conte d'Aulnoy, ce passage permet une mise en lumière des idées politiques de l'auteure, Gould l'utilise, en revanche, pour instruire les lecteurs d'une question de grammaire : « Charming at once released the poor bird, and the owl hopped on to a branch, and said, "To whoo !" « Do you ask to whom you owe your release? To me, Charming » answered the young man : « you should speak good grammar, and say "To-whom" and not "To-who" »[151] [« Avenant délivra immédiatement le pauvre oiseau et le hibou sauta sur un rameau pour s'exclamer "Qui !" ». « Tu demandes à qui tu dois ta délivrance. À moi, Avenant » répondit le jeune homme : « Tu devrais parler en bon anglais, et dire « à qui » et non pas « qui » »]. La conception des contes merveilleux comme textes qui devraient amuser et instruire, typique de la littérature pour l'enfance, est ici poussée à l'extrême, au point qu'Avenant se mue en professeur de grammaire pour un hibou qui n'est pas trop instruit.

Les passages analysés jusqu'ici permettent de mettre en relief deux aspects de la traduction de Gould : le lien avec la littérature pour l'enfance et les tentatives du traducteur d'intégrer son travail dans la culture fin-de-siècle. Il y a, cependant un dernier aspect que le traducteur illustre dans l'introduction mais qu'on n'a pas encore analysé : les liens entre le merveilleux et le folklore. Cet aspect émerge de la traduction du « Nain Jaune ». Dans les notes conclusives au volume, Gould affirme que ce conte est celui qui se détache le moins d'un hypotexte folklorique et il signale quels sont les éléments que l'écrivaine française a ajoutés. Or, on sait que les folkloristes romantiques traduisent avec précision les contes qui se rattachent à la culture populaire, parce qu'ils sont perçus comme les documents de l'histoire d'un pays. Gould démontre, lors de la traduction du conte, avoir su respecter ce principe, car son travail sur le texte relève d'une très grande précision qui permet une mise en relief des caractéristiques du style de l'auteure française. La seule différence significative est présente dans la séquence où la reine rencontre pour la première fois le Nain Jaune. Dans le récit d'Aulnoy, c'est la reine qui, pour sauver sa vie, donne sa fille au Nain. La scène est violente et elle met en relief les

[151] *Ibid.*, p.172-173.

qualités négatives de la mère de Toute-Belle. Sabine Baring Gould trouve que la mise en relief des qualités négatives d'une mère est un passage inquiétant pour des petits lecteurs. C'est pour cette raison que, dans la traduction, c'est le Nain qui demande en mariage la princesse : « ' There is but one way,' replied the dwarf. "I know what has brought you here; and if you will promise me your daughter in marriage, I will save you' »[152] [« « il n'y a qu'une seule manière », repliqua le Nain. "Je connais le problème que vous a amené ici ; et si vous me promettez votre fille en mariage, je vais sauver votre vie"]. Ainsi, des lecteurs enfantins ne doutent plus, lors de la lecture, de l'amour d'une mère.

Tandis qu'en Angleterre, les contes de Mme d'Aulnoy sont connus, aimés et traduits pendant tout le siècle, en France, ce sont les contes de Charles Perrault et de Madame Leprince de Beaumont qui donnent origine aux plus de rééditions. Il faudra attendre jusque en 1904 pour trouver un volume où « La Belle aux Cheveux d'Or » soit réimprimé : c'est le livre *Contes de fées*, publié par l'éditeur Corbeil. Dans cette édition la partie la plus importante est le péritexte : on a, en effet, dit, qu'elle est une véritable édition de luxe, dont les contes s'accompagnent d'un riche apparat d'illustrations. En ce qui concerne le texte, il est uniquement simplifié et l'éditeur supprime les éléments qu'il considère comme superflus au développement de la trame. Le même discours peut être fait pour le volume imprimé en 1911 par l'éditeur H. Laurens et intitulé *Contes des fées*. Même dans cette édition, les illustrations jouent un rôle beaucoup plus important que le texte[153]. Le conte de « La Belle aux Cheveux d'Or » est simplifié et abrégé, mais la véritable modernisation du récit passe par la position et la qualité de dessins contenus dans le volume.

On s'approche de la fin de l'époque qu'on considère et de la dernière édition imprimée avant 1920, celle publiée par Edmund Dulac : *Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations* (1916, Hodder and Stoughton). Les deux contes d'Aulnoy traduits dans le volume – « l'Oiseau bleu » et « Serpentin Vert » – montrent les différentes tendances que le traducteur met en relief dans son travail. Dans la nouvelle

[152] *Ibid.,* p.100.
[153] Voir *infra* « Troisième partie : création et évolution d'une iconographie pour les contes », p.319 et p.324.

version de « l'Oiseau bleu », le traducteur choisit une triple approche : la critique de la monarchie, encore actuelle dans une époque où cette institution est considérée comme ancienne ; la mise en relief du rôle de la femme, qui réfléchit les changements de l'histoire contemporaine, et la création d'un rapport entre l'histoire contemporaine et le conte merveilleux. Dans la nouvelle version du « Serpentin Vert », la traduction des portraits des personnages exalte le thème de la laideur.

Le premier aspect de la traduction émerge de la description de la douleur du roi, père de Florine, lors de la perte de sa femme. À la suite de cette tragédie, les courtisans lui suggèrent « that he could show his grief in a less painful manner »[154] [« il pourrait manifester sa douleur en une manière moins pénible »]. Le roi pleure comme un enfant sans tenir compte de son rôle de souverain et cet élément contribue déjà à faire de sa figure un personnage comique. Cette caractéristique émerge encore mieux du rapport entre le roi et la veuve, décrit par la caractérisation de leur mariage : « It suffices to say that the King did as the stories tell : did all that was possible and all that she wished. »[155] [« Il suffit de dire que le roi fit comme le racontent les histoires : il fit tout ce qui était possible et tout ce qu'elle désirait »]. La critique sociale et politique véhiculée par d'Aulnoy est réduite – avec une nuance très ironique, dont le traducteur hérite des *extravaganczas* et du théâtre – à une bagarre bourgeoise.

La mise en relief du rôle plus actif de la femme dans le conte émerge de l'attitude de Florine lorsqu'elle part chercher son amant. Elle arrive au château de Charmant et – déguisée en Mie Souillon – échange des objets contre la possibilité de passer trois nuits dans la Chambre des Échos, d'où elle pourra murmurer au prince. Le plan pour reconquérir son amant atteint son but quand elle apprend que ce dernier avale de l'opium pour dormir et elle prie le valet de chambre de l'aider :

> « Ma Mie-Souillon, savez-vous bien que, si le roi ne prenait pas de l'opium pour dormir, vous l'étourdiriez assurément ? Car vous jasez la nuit d'une manière surprenante. »

---

154 BARING GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *op.cit.*, p.81.
155 *Ibid.*., p.82.

Florine ne s'étonna plus de ce qu'il ne l'avait pas entendue ; elle fouilla dans son sac et lui dit : « Je crains si peu d'interrompre le repos du roi, que si vous voulez ne point lui donner d'opium ce soir, en cas que je couche dans ce même cabinet, toutes ces perles et tous ces diamants seront pour vous. »[156]

Dans la traduction en langue anglaise, Florine joue un rôle beaucoup plus actif, car elle utilise ses qualités féminines pour conquérir le valet de chambre de Charmant et le convaincre de ne pas donner au roi son narcotique : « She sought the Prince's head valet, and made herself so charming to him that he lost his head altogether, and was more than willing to fulfil her lightest wish »[157] [« elle chercha le valet de chambre principal du Prince, et elle fut si charmante qu'il perdit complètement la tête et il était plus que désireux d'accomplir tous ses désirs »]. L'ajout du dialogue qui suit cette séquence montre l'initiative de la fille et sa capacité de trouver la solution aux problèmes qui la tourmentent.

Le troisième trait qui caractérise cette traduction – le rapport entre les contes merveilleux et l'époque contemporaine – émerge de la description d'une tempête surnaturelle qui accompagne la rencontre de Florine et de Charmant dans le palais :

As she [Florine] spoke the rising wind wailed bout the palace and died away ; dull thunder reverberated in the distance. The air grew stifling, and the night flowers paid their perfumes out like threatened debtors. Another rush of wind, then silence broken only by a peal of thunder […]. The splash of heavy drops was heard on the flagstones of the courtyard below. The lightning was seen to flash through the windows, and the thunder shook the castle to its foundations. Nearer and nearer loomed the storm, growing more terrific every moment. Every one was up and running about in panic, […] while the palace shuddered as all the storm gods poured out their wrath. […] There came a vivid flash of lightning, and the thunder split and rolled and crashed[158].

Pendant que Florine parlait, le vent croissant gémit autour du palais pour s'apaiser plus loin ; des coups de tonnerre sourds résonnaient au loin. L'air devint lourd et des fleurs nocturnes émanait leur parfum comme des débiteurs menacés. On entendit une autre rafle de vent, puis le silence interrompu uniquement par le grondement du tonnerre. L'éclat des lourdes gouttes de pluie se faisaient entendre sur les dalles de la cour. Les éclairs étaient visibles à travers les fenêtres et le tonnerre secoua le château jusqu'aux ses fondations. La tempête s'approchait de plus en plus et

156 MADAME D' AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op. cit.*, p.195.
157 DULAC (Edmund), *Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations*, London, Hodder and Stoughton, 1916, p.90-91.
158 *Ibid.* p.92-93.

elle devenait de plus en plus terrifiante à chaque moment. Tous, levés, couraient désespérés, tandis que le palais tremblait et que les dieux de la tempête déversaient leur colère. Il y eut un éclair éblouissant tandis que le tonnerre roulait et écrasait tout.

Cette tempête surhumaine rappelle de près les images de la Grande Guerre, rapprochant ainsi le conte ancien d'une réalité moderne que les lecteurs connaissent. Le lien avec la violence mais aussi la laideur du monde contemporain et le conte merveilleux émerge aussi de la description de la transformation de Charmant en Oiseau bleu, même si c'est d'une manière indirecte : « immediately the Prince began to change, and his arms became covered with feathers, and he became a Blue Bird ; his eyes became bright, and on his head a great white plume arose like a crown »[159] [« aussitôt le prince se mit à changer et ses bras se couvrirent de plumes et il devint l'Oiseau bleu ; ses yeux devinrent lumineux et sur sa tête, crût une grande plume blanche comme une couronne »]. Dans un monde ravagé par la guerre il n'y a plus d'espace pour les enchantements qui sont réduits à peu de lignes, brèves et sèches.

Dans la traduction de « Serpentin Vert », Edmund Dulac se concentre plus spécialement sur la description des deux protagonistes car elles permettent la mise en relief du thème de la laideur, motif original dans les contes d'Aulnoy. Cet aspect émerge pour la première fois du portrait de deux princesses : « the Queen called her ugly daughter Laideronnette, and the beautiful daughter Bellote ; and these names suited them perfectly, because Laideronnette was frightfully ugly, and her sister was equally charming and beautiful. »[160] [« la reine appela sa fille laide Laideronnette, et sa fille belle, Bellotte ; et ces noms étaient parfaits pour elles, car Laideronette était terriblement laide et sa sœur était aussi charmante que belle »].

Dulac traduit ainsi le portrait de Serpentin Vert, la première fois qu'il est vu par la princesse, lorsqu'elle est perdue à bord du navire magique qu'elle a trouvé sur la plage : « While looking and gazing she saw, approaching on the waves, a serpent, flashing green

[159] *Ibid.* p.88.
[160] *Ibid.*, p.128.

in the sunlight. »[161] [« Tandis qu'elle regardait, elle vit s'approcher sur les ondes un serpent vert qui brillait à la lumière du soleil »]. Le traducteur met l'accent sur le mystère qui entoure le personnage. Si James Robinson Planché dévoile l'identité du monstre par une note en bas de page, Dulac pousse les lecteurs vers la continuation du conte, gardant le secret sur son portrait. Dans le récit de Mme d'Aulnoy, il y a un autre portrait de Serpentin Vert, volé par la princesse pendant une nuit sombre, où elle décide de vérifier si son mari est un homme beau comme Éros ou un vilain monstre. Elle s'approche du lit du prince et à la lumière de la lampe elle pousse « un cri épouvantable »[162], lorsqu' « au lieu du tendre Amour blond, blanc, jeune et tout aimable, elle voit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés »[163]. Dulac le simplifie : « She took a little lamp with her that she might be able to see him the better. What was her surprise when, instead of Love, she saw the Green Serpent! »[164] [« Elle prit une petite lampe afin de pouvoir mieux le voir. Quelle était sa surprise quand, au lieu du dieu Amour, elle vit Serpentin Vert ! »]. Tous les détails présents dans le conte d'Aulnoy sont supprimés et, dans la traduction, il reste le moment de la découverte de Laideronette.

D. Conclusions partielles : les contes de Mme d'Aulnoy pour des lecteurs adultes

Les contes d'Aulnoy occupent une position précise dans la littérature pour les adultes. Les premières éditions et traductions sont encore très proches des textes rédigés par l'auteure pour des raisons économiques et culturelles. Au fur et à mesure que le temps passe, les contes commencent à être adaptés en langue française, tandis que les traductions se partagent en deux parties. Certains traducteurs considèrent les contes d'un point de vue historique et critique et ils offrent aux lecteurs des traductions précises de textes accompagné de notes et d'introductions qui contribuent à rétablir la position d'Aulnoy dans la création du merveilleux classique. D'autres traducteurs choisissent une

[161] *Ibid.*, p.132.
[162] Madame d'Aulnoy, *Le Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.650.
[163] *Ibidem.*
[164] Dulac (Edmund), *op.cit.*, p.140.

approche beaucoup plus créative. Des séquences sont ajoutées, d'autres supprimées, tandis que le portrait de certains personnages est modifié. En ce qui concerne la forme des volumes, tandis que dans la première partie du siècle les éditions populaires sont les plus diffusées, dans la seconde, ce sont les éditions de luxe qui connaissent une très grande croissance. Ce qui dénote le changement du public. Après avoir étudié la manière dont les contes sont réimprimés dans la littérature pour adultes, voyons la manière dont ils sont considérés dans la littérature d'enfance et de jeunesse, de la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

VII. LES CONTES DANS LA LITTERATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

La littérature de jeunesse est un genre assez récent, si on la compare à la littérature en général, comme en témoignent l'origine et l'évolution de son nom. Odile Trioreau, dans la conférence qu'elle a tenue à « L'école à l'hôpital »[165], affirme que littérature de jeunesse « est une expression assez récente »[166]. Elle retrace, par la suite, les étapes qui ont caractérisé l'évolution du terme et du genre. Au tout début du XIX^{e} siècle, période de sa naissance, « quelques libraires éditeurs emploient le terme de "librairie d'éducation" pour désigner tous les écrits à destination de la jeunesse »[167]. Les quelques volumes qui apparaissent à cette époque témoignent d'une première caractéristique de la littérature destinée aux jeunes : sa valeur éducative.

« Vers le milieu du siècle, la production de livres pour les enfants devient visible et va apparaître une nouvelle expression : les "livres d'enfants"[168], ce qui amènera, par la suite, à un glissement vers la "littérature enfantine"[169]. Si après 1850, le genre commence à être reconnu, il faudra, cependant, attendre les premières années du XX^{e} siècle pour voir la littérature d'enfance et de jeunesse devenir autonome. En effet, jusqu'à cette date,

---

[165] TRIOREAU (Odile), « La littérature de jeunesse et la construction de l'enfant et de l'adolescent », Conférence à « L'école à l'hôpital », 18 octobre 2012, congrès FEMDH, Loirét, p.2. [En ligne: http://ehl45.free.fr/IMG/pdf/LITTERATURE_JEUNESSE.pdf (juin 2017)].
[166] *Ibidem*.
[167] *Ibidem*.
[168] *Ibidem*.
[169] *Ibidem*.

les écrivains – ou les traducteurs – tiennent compte du rôle de l'adulte comme médiateur entre le livre et l'enfant. Les textes proposés jusqu'à cette époque s'adressent non seulement aux jeunes lecteurs, mais aussi à leurs mères ou à d'autres catégories d'adultes difficiles à identifier. C'est uniquement à partir de 1900, grâce notamment à la diversification du public et à la naissance de la bande dessinée, que la littérature d'enfance et de jeunesse s'affirme comme un genre aux caractéristiques uniques et particulières.

Si le mot pour le désigner évolue à partir de la seconde moitié de 1800, le genre est, en revanche, beaucoup plus ancien. Comme le résume Isabelle Nières-Chevrel dans l'article « Recherches sur la littérature enfantine »[170], la littérature d'enfance et de jeunesse, « s'invente en Angleterre, aux Pays-Bas, dans les pays de langue allemande et en France déjà vers le milieu du XVIII[e] siècle »[171], quand les enfants commencent à être considérés comme différents par rapport aux adultes[172]. Dans les pays du sud de l'Europe comme l'Italie et l'Espagne, cette littérature se développe uniquement pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle, quand de nouvelles lois favorisent une amélioration de l'alphabétisation, ce qui permet la formation d'un lectorat enfantin et la naissance d'une littérature spécifiquement pensée pour eux[173]. En Italie, « si dovrà aspettare infatti fino al 1877 perché il Ministro della Pubblica Istruzione Coppino faccia applicare la legge Casati (1859) sull'istruzione obbligatoria »[174] [« il faudra attendre jusqu'en 1877, pour que le ministre de l'instruction Publique Coppino fît appliquer la loi Casati (1859) sur l'instruction obligatoire »]. Si en 1836, Luigi Alessandro Parravicini fait publier *Giannetto*, un livre de lectures pour les écoles, c'est uniquement grâce à Carlo Collodi (*Pinocchio* 1883) et à Edmondo de Amicis (*Cuore* 1886) que la littérature pour enfants italienne peut

[170] *Cf.* NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Recherches sur la littérature enfantine », *Interférences*, (Université de Haute-Bretagne), 1972, n° 1 et 2, p.38.
[171] *Ibid.* p.39.
[172] *Cf. Ibidem.*
[173] *Cf. Ibidem.*
[174] GIUDICI (Gabriella), «L'unificazione ideologica d'Italia nella letteratura ottocentesca per l'infanzia», *Gabriella Giudici: une école où la vie s'ennuie n'enseigne que la barbarie (blog)*, 2013 [URL : http://gabriellagiudici.it/lunificazione-ideologica-ditalia-nella-letteratura-ottocentesca-perlinfanzia/ (consulté en mai 2018)].

rivaliser avec celle anglaise ou française. Le genre se développe en particulier grâce à l'apport des écrivains femmes.

Après avoir mieux défini les conditions d'émergence de ce genre littéraire, on retrace son rapport avec les contes merveilleux ou folkloriques et, par conséquent, le lien entre ce genre et les contes de Mme d'Aulnoy. On s'occupe, par la suite, d'un premier examen des volumes qui composent le *corpus*. On présente l'histoire et les liens entre les écrivains, les traducteurs et les éditeurs qui ont travaillé à partir des contes de Mme d'Aulnoy. On analyse après les éditions dans lesquelles les contes ne sont ni adaptés ni traduits, car elles permettent une vision particulière du merveilleux et, par la suite, les ouvrages conçus et imprimés afin d'être employés comme des manuels scolaires. Ils témoignent du désir d'enseigner une culture et non seulement une langue dans les pays anglophones. On va travailler, enfin, sur les volumes dans lesquels les contes ont été adaptés ou traduits, pendant la seconde moitié du XIX^{e} et les premières années du XX^{e} siècle. Ces volumes permettent l'affirmation d'identités sociales différentes. En Italie, c'est une identité linguistique que les traducteurs cherchent à atteindre après l'Unité. Ces analyses permettront de comprendre le rôle joué par la production de Mme d'Aulnoy dans la définition et l'évolution du genre narratif pensé pour les enfants et les adolescents.

Lire pour le plaisir a été pendant longtemps considéré comme une activité nocive. « Lire, c'était perdre son temps ou, pire, s'égarer dans des rêveries dangereuses, incontrôlables et inquiétantes. »[175]. Cette considération, dictée par la censure, pousse les éditeurs à chercher un moyen pour proposer aux enfants des livres inoffensifs. Ce but se concrétise en « deux types de textes »[176] : ceux qui sont conçus, dès le départ, pour un public de jeunes[177] et les textes pensés pour les adultes, qui ont été adaptés[178] à cette nouvelle catégorie de lecteurs. Adapter un texte implique l'ingérence de la censure, car

[175] TRIOREAU (Odile), *op.cit.*, p.3.
[176] NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Recherches sur la littérature enfantine », *op.cit.*, p.38.
[177] *Cf. Ibid.*, p.50.
[178] *Cf. Ibidem.*

les œuvres sont soigneusement relues pour censurer les allusions à des réalités que les enfants ne pourraient pas comprendre. « Vers le milieu du XIX[e] siècle on se rend compte que les enfants qui savent lire aiment lire au moins certains écrits qui les touchent »[179], ce qui contribue à une accélération de la publication des livres aptes à amuser les plus jeunes et à les instruire à la fois.

Une autre caractéristique de la littérature d'enfance et de jeunesse se lie à qui choisit les volumes destinés aux jeunes. L'enfant n'est que très rarement l'auteur de ses lectures, mais, ce qu'il lit se situe dans « le choix de l'adulte, que celui-ci soit écrivain, éditeur, parent ou bibliothécaire »[180]. Ces derniers rédigent, adaptent, ou choisissent, les volumes qu'ils pensent pouvoir éduquer l'enfant et lui plaire. En outre, comme Odile Trioreau le souligne, les adultes qui choisissent les textes que les jeunes liront « sont aussi d'anciens petits lecteurs »[181] qui tendent à proposer aux enfants les textes qu'ils ont lus pendant leur enfance.

Si l'on examine les caractéristiques textuelles des recueils pensés pour les enfants, on remarque que textes, images et composition des volumes présentent des traits particuliers. Les images sont employées d'une manière fonctionnelle et non seulement décorative : elles aident les lecteurs à mieux comprendre le sens du texte qu'ils lisent. En effet, comme Marc Soriano l'affirme dans *Le guide de littérature pour la jeunesse* : « l'adulte correctement alphabétisé n'a pas besoin d'images pour comprendre un texte »[182], tandis que l'enfant s'appuie fortement sur cet élément afin de saisir complètement le sens de ce qu'il lit. Le narrateur peut être autodiégétique ou hétérodiégétique comme dans les œuvres pour les adultes, mais, à la différence de ces dernières, parfois la voix narrative commente les situations ou anticipe les développements des trames en s'adressant directement aux enfants. En ce sens, le narrateur mime le lecteur, troisième figure qui lie entre eux l'enfant qui ne sait pas encore lire et le livre. L'adulte, en lisant l'œuvre, devient une voix narrative qui guide celui qui écoute, dans le texte.

---

[179] TRIOREAU (Odile), *op.cit.*, p.2.
[180] NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Recherches sur la littérature enfantine », *op.cit.*.p.48.
[181] *Ibidem*.
[182] SORIANO (Marc), *Guide de littérature de jeunesse, courants, problèmes, choix d'auteurs*, Paris, Flammarion, 1975, p.52.

Les traits dégagés se retrouvent aussi dans certaines éditions des contes de Mme d'Aulnoy. Si Mme d'Aulnoy entre dans le répertoire de la littérature d'enfance et de jeunesse, il faut, cependant, comprendre comment ces récits ont été accueillis dans ce domaine. Comme l'affirment Marc Soriano mais aussi Denise Escarpit dans le volume *La littérature de jeunesse*[183], les contes merveilleux ne sont pas, dès le début, destinés aux enfants. Au fur et à mesure que le temps passe, ces derniers commencent, cependant, à s'intéresser à ces récits. À partir de la seconde moitié du XIX[e] siècle, des éditeurs proposent aux jeunes lecteurs les contes de Mme d'Aulnoy pour une série complexe de raisons diverses. En premier lieu, les contes de Mme d'Aulnoy ont influencé l'enfance des adultes qui les proposent maintenant aux enfants. Ils sont dès lors fortement empreints de nostalgie et emplis des souvenirs d'une enfance à jamais perdue. Ce rapport intime et personnel que les adultes tissent avec les contes merveilleux les pousse à les proposer aussi aux enfants. En second lieu, les contes sont, à partir de la seconde moitié du siècle, considérés comme des textes faisant partie de la tradition lettrée. Ils doivent alors nécessairement constituer un élément important de la formation des plus jeunes. Les contes étant représentatifs de la culture de la France, ils peuvent aussi faire partie de volumes à usage scolaire, ou destinés à l'apprentissage de la langue en France et à l'étranger, ce qui s'ajoute au plaisir de la découverte d'une culture.

Ces caractéristiques émergent des textes qui composent le corpus choisi. Les albums et les alphabets sont exclus des analyses suivantes, car ils peuvent être considérés comme des objets et non pas seulement comme des livres. On travaille sur les volumes publiés à partir des années '50 du XIX[e] siècle et jusqu'aux premières années du XX[e] siècle. Cette période représente le moment où la littérature d'enfance et de jeunesse commence à s'affirmer dans tous les pays d'Europe. Le corpus, terminant avec des œuvres publiées en 1929, mais qui présentent des phénomènes plus anciens. Elargir le cadre chronologique permet de montrer comment la littérature d'enfance est un genre fortement conservatif. Dans le corpus, les textes à usage scolaire sont indiqués par un astérisque. Sous les titres contenus dans les différents volumes, on trouvera des

[183] ESCARPIT (Denise), *La littérature de jeunesse: itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008.

indications sur leur format.

Ces considérations faites, on analyse, donc, les œuvres suivantes :

1853 : *Contes de Fées*, Nouvelle édition, Paris, Hachette (« Bibliothèque rose illustrée ») Réimpressions en 1908 et en 1928.

Contenu : Contes de Perrault : « La Barbe Bleue », « Le Petit Chaperon Rouge », « La Belle au bois dormant », « Le Chat botté », « Cendrillon », « Riquet à la Houppe », « Le Petit Poucet », « Peau d'Âne ». Contes de Madame d'Aulnoy : « La Belle aux Cheveux d'Or », « L'Oiseau bleu », La Chatte Blanche », « La Biche au bois ». Contes de Madame de Beaumont : « Le Prince Chéri », « La Belle et la Bête ».

Format : in-12, relié « couverture de percaline rouge gravée aux fers et tranche dorée à l'or fin »[184]. Les contes s'accompagnent de vignettes en noir et blanc dans et hors texte. Les vignettes, dessinées sur bois, sont une création de Bertall Beauce (pseudonyme de Charles Albert Arnoux[185]).

1860 : *Contes de fées tirés de Claude ([sic] Charles) Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, L. Hachette (réimpressions en 1866, en 1889, en 1899, en 1905, en 1910, en 1918 et en 1920).

Contenu : la totalité des contes de Charles Perrault, quelques contes d'Hamilton et les textes suivants d'Aulnoy : « Gracieuse et Percinet », « La Belle aux Cheveux d'Or »,« L'Oiseau bleu », « Le Rameau d'Or », « La Bonne Petite Souris », « Le Mouton », « Finette Cendron », « Fortunée », « Babiole », « Le Nain Jaune », « Serpentin Vert », « La Biche au Bois », « La Chatte Blanche », « Belle-Belle ou le chevalier Fortuné ».

Le format, la couverture et les vignettes sont les mêmes que ceux de l'édition précédente.

1867 : DONATI (CESARE), *I racconti delle fate, versione di Cesare Donati, illustrazione in nero e a colori e dodici tavole cromo fuori testo di A. Vaccari,* Torino, Roma, Milano, Firenze, Napoli, Palermo, G.B. Paravia [seconde édition en 1915] ;

Les contes traduits dans ce volume sont les mêmes que ceux traduits par Carlo Collodi dans son recueil dédié aux contes de fées français[186]. Les deux traductions ne se distinguent pas par le contenu mais par la qualité de la traduction : Donati offre aux lecteurs une version des récits encore fortement liée aux structures et au vocabulaire de la langue italienne ancienne et régionale ; Collodi traduit les contes en même temps qu'il modernise l'italien, ses structures et son vocabulaire.

---

[184] « La Bibliothèque rose illustrée et la comtesse de Ségur : rencontre d'un éditeur et d'un auteur », (article en ligne) [URL : http://www.cndp.fr/crdp-toulouse/spip.php?page=dossier&article=19857&num_dossier=278 (consulté en juin 2017)].

[185] L'information est tirée de la fiche bibliographique du dessinnateur. [URL : https://www.idref.fr/026723611 (juin 2017)].

[186] BOERO (Pino) et DE CARMINE (Luca), *La letteratura per l'infanzia*, Gius.Laterza & Figli Spa, 2016, p.2.

Format : in-16, relié.

1868 : *Contes de fées, par Madame d'Aulnoy, revus par Mlle Marie Guerrier de Haupt,* Paris, Bernardin-Béchet.

Contenu : « Préface à lire par les mères », « La Biche au Bois », « La Belle aux Cheveux d'Or », « La Bonne Petite Souris », « La Chatte Blanche », « Finette Cendron », « Fortunée », « La Grenouille Bienfaisante », « Le Nain Jaune », « L'Oiseau bleu », « Gracieuse et Percinet », « Le Prince Lutin ».

Format : in-12, relié. La page du titre et les contes sont illustrés par plusieurs vignettes et images hors page en noir et blanc.

1870 : MULOCK CRAIK (DINAH MARIA), *The Fairy Book : The Best Popular Stories Selected and Rendered Anew by the Author Of « John Halifax, Gentleman »,* New York, Harper & Brother publisher. [Seconde edition illustrée en 1913]

Contenu : « The Sleeping Beauty in the Wood » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « Hop-o'-my-Thumb » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; « Cinderella ; or, The Little Glass Slipper » [« Cendrillon, ou la pantoufle de verre »], conte de Charles Perrault ; « Adventures of John Dietrich » [« Les aventures de John Dietrich »], conte de la tradition folklorique scandinave ; « Beauty and the Beast » [« La Belle et la Bête »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Little One Eye, Little Two Eyes, and Little Three Eyes » [« Un petit œil, deux petits yeux, trois petits yeux »], conte publié par les frères Grimm ; « Jack the Giant-Killer » [« Jack, le tueur de géants »], conte populaire anglais ; « Tom Thumb » [« Tom Pouce »], conte de la tradition folklorique anglaise, publié pour la première fois, en 1621 ; « Rumpelstilzchen » [« Nain Tracassin »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Fortunatus » [« Belle-Belle ou le chevalier Fortuné »], conte d'Aulnoy ; « The Bremen Town Musicians » [« Les trois musiciens de Brême »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Riquet with the Tuft » [« Riquet à la houppe »], conte de Charles Perrault ; « House Island » [« La maison île »], conte folklorique norvégien ; « Snow-White and Rose-Red » [« Blanche-Neige et Rose-Rouge »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Jack and the Bean-Stalk » [« Jacques et les haricots magiques »], conte folklorique de tradition anglaise ; « Graciosa and Percinet » [« Gracieuse et Percinet »], conte d'Aulnoy ; « The Iron Stove » [« Le poêle de fer »], conte publié pour la première fois par les frères Grim ; « The Invisible Prince » [« Le prince invisible »], conte de la tradition folklorique européenne ; « The Woodcutter's Daughter » [« La fille du tailleur de bois »], conte de la tradition folklorique européenne ; « Brother and Sister » [« Frère et sœur »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Little Red-Riding-Hood » [« Le petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « Puss in Boots » [« Le Chat botté »], conte de Charles Perrault ; « The Wolf and the Seven Young Goslings » [« Le loup et les sept petits oisons »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Fair One with Golden Locks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Butterfly » [« Le papillon »], contede Hans Christian Andersen ; « The Frog-Prince » [« Le prince grenouille »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The White Cat » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Prince Cherry » [« Le prince Cerise »], conte écrit par l'auteure du volume ; « Little Snowdrop » [« Petit Flocon de Neige »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »], conte de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy ; « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Six Swans » [« Les septs cygnes »], conte

publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Prince with the Nose » [« Le prince avec un nez »], conte de la traductrice ; « The Hind of the Forest » [« La Biche au bois »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Juniper-Tree » [« Le genévrier »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Clever Alice » [« Elsie l'intelligente »], conte publié par les frères Grimm.

Format : in-4 relié en tissu. Dos orné par une illustration ayant comme sujet des elfes.

1876 COLLODI (CARLO), *I Racconti delle Fate, voltati in italiano da C. Collodi*, Firenze, Felice Paggi ;

Contenu : «Avvertenza» [« Avis »] ; «Barba-Blu» [« La Barbe Bleue »], conte de Charles Perrault ; «La Bella addormentata nel bosco» [« La Belle au Bois dormant »], conte de Charles Perrault ; «Cenerentola» [« Cendrillon »], conte de Charles Perrault ; «Pelle d'Asino» [« Peau d'Ane »], conte de Charles Perrault ; «Le Fate» [« Les Fées »], conte de Charles Perrault ; «Capuccetto Rosso» [« Le Petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; «Il Gatto con gli stivali» [« Le Chat botté »], conte de Charles Perrault ; «Enrichetto dal ciuffo» [« Riquet à la houppe »], conte de Charles Perrault ; «La Bella dai capelli d'oro» [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; «L'Uccello turchino» [« L'Oiseau bleu »], conte de Mme d'Aulnoy ; «La Gatta Bianca» [« La Chatte Balnche »], conte de Mme d'Aulnoy ; «La Cervia nel bosco» [«La biche au bois»], conte de Mme d'Aulnoy ; «Il Principe amato» [«Le prince Chéri»], conte de Mme Leprince de Beaumont ; «La Bella e la Bestia» [« La Belle et la Bête »], conte de Mme Leprince de Beaumont.

Format : in-16 broché.

1889 LANG (ANDREW), *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang, With Numerous Illustrations by H.J. Ford and Jacob Hood*, London, Longmans, Green ;

Contenu du volume : « The Bronze Ring » [« La bague de bronze »], conte oriental ; « Prince Hyacinth and the Dear Little Princess » [« Le Prince Désir et la Princesse Mignonne »], conte de Madame Leprince de Beaumont ; « East of the Sun and West of the Moon » [« A l'Est du du Soleil et à l'Ouest de la Lune »], conte folklorique norvégien ; « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Little Red Riding Hood » [« Le Petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « The Sleeping Beauty in the Wood » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « Cinderella or the Little Glass Slipper » [« Cendrillon ou la pantoufle de vair »], conte de Charles Perrault ; « Aladdin and the Wonderful Lamp » [« Aladdin ou la lampe merveilleuse »], conte des *Mille et une Nuits* ; « The Tale of a Youth Who Set Out to Learn What Fear Was » [« L'histoire du jeune qui décide d'apprendre la nature de la peur »], conte publié par les frères Grimm ; « Rumpelstiltskin » [« Nain Tracassin »], conte publié par les frères Grimm ; « Beauty and the Beast » [« La Belle et la Bête »], conte de Madame Leprince de Beaumont ; « The Master Maid » [« La femme de chambre du patron »], conte folklorique norvégien ; « Why the Sea Is Salt » [« Pourquoi la mer est-elle salée ? »], conte folklorique norvégien ; « The Master Cat or Puss in Boots » [« Le Chat botté »], conte de Charles Perrault ; « Felicia and the Pot of Pinks » [« Fortunée »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The White Cat » [« La Chatte blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Water-lily. The Gold-spinners » [« La nymphée. Les fileurs d'or »], conte folklorique norvégien ; « The Terrible Head » [« La tête terrible »], adaptation du mythe de Persée et la Méduse ; « The Story of Pretty Goldilocks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The History of Whittington » [« L'histoire de Whittington »], conte folklorique anglais ; « The Wonderful Sheep » [« Le Mouton »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Little Thumb » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; « The Forty Thieves » [« Ali Baba »], conte des *Mille et une Nuits* ; « Hansel and Gretel » [« Hansel et Gretel »], conte publié par les frères Grimm ; « Snow-White

and Rose-Red » [« Blanche Neige et Rose Rouge »], conte publié par les frères Grimm ; « The Goose-girl » [« La Gardeuse d'oies »], conte publié par les frères Grimm ; « Toads and Diamonds » [« Les Fées »], conte de Charles Perrault ; « Prince Darling » [« Le Prince Chéri »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Blue Beard » [« La Barbe Bleue »], conte de Charles Perrault ; « Trusty John » [« John le garçon fiable »], conte publié par les frères Grimm ; « The Brave Little Tailor » [« Le vaillant petit tailleur »], conte publié par les frères Grimm ; « A Voyage to Lilliput » [« Un voyage à Lilliput »], première partie de *The Gulliver's Travels* de Jonath Swift (1726) ; « The Princess on the Glass Hill » [« La Princesse sur la colline de verre »], conte folklorique norvégien ; « The Story of Prince Ahmed and the Fairy Paribanou » [« L'histoire du Prince Ahmed et de la fée Pari-Banou »], conte de*s Mille et une Nuits* ; « The History of Jack the Giant-killer » [« L'histoire de Jack, le tueur de géants »], conte folklorique anglais ; « The Black Bull of Norroway » [« Le taureau noir de Norroway »], conte folklorique écossais ; « The Red Etin » [« Etin le rouge »], conte folklorique.

Format : in-8, relié en tissu dont la couleur réfléchit le titre du volume.

1890 LANG (ANDREW), *The Red Fairy Book, Edited by Andrew Lang, With Numerous Illustrations by H.J.Ford and Lancelot Speed*, London, New York, McGraw-Hill ;

Contenu : « The Twelve Dancing Princesses » [« Les douze princesses dansantes »], conte publié par les frères Grimm ; « The Princess Mayblossom » [« La Princesse Printanière »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Soria Moria Castle » [« le château de Soria Moria »], conte folklorique norvégien ; « The Death of Koschei the Deathless » [« La mort de Koschei l'immortel »], conte folklorique russe ; « The Black Thief and Knight of the Glen » [« Le voleur noir et le chevalier de Glen »], conte folklorique irlandais ; « The Master Thief » [« Le seigneur des voleurs »], conte folklorique norvégien ; « Brother and Sister » [« Frère et sœur »], conte publié par les frères Grimm ; « Princess Rosette » [« La Princesse Rosette »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Enchanted Pig » [« Le cochon magique »], conte folklorique roumain ; « The Norka[187] » [« Le Norka »], conte folklorique russe ; « The Wonderful Birch[188] » [« Le bouleau merveilleux »], conte folklorique russe ou finnois ; « Jack and the Beanstalk » [« Jack et le haricot magique »], conte folklorique anglais ; « The Little Good Mouse » [« La bonne petite souris »] conte de Mme d'Aulnoy ; « Graciosa and Percinet » [« Gracieuse et Percinet »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Three Princesses of Whiteland » [« Les trois princesses de Whiteland »], conte du folklore norvégien ; « The Voice of Death » [« La voix de la mort »], conte folklorique roumain ; « The Six Sillies » [« Les six fous »] ; « Kari Woodengown » [« Kari Woodengown »], conte folklorique norvégien ; « Drakestail » [« Bout-d'-Canard »], conte folklorique français ; « The Ratcatcher » [« Le Joueur de flûte d'Hamelin »], conte publié par les frères Grimm ; « The True History of Little Goldenhood » [« La vraie histoire du Petit Chaperon Doré »], conte folklorique européen, source pour « Le Petit Chaperon Rouge »] ; « The Golden Branch » [« Le Rameau d'or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Three Dwarfs » [« Les trois nains »], conte publié par les frères Grimm ; « Dapplegrim » [« Dapplegrim »], conte folklorique norvégien ; « The Enchanted Canary » [« Désiré d'amour »], conte publié dans le volume *Contes du roi Cambrinus* (1874) de Charles Deulin ; « The Twelve Brothers » [« Les douze frères »], conte publié par les frères Grimm ; « Rapunzel » [« Raiponce »], conte publié par les frères Grimm ; « The Nettle Spinner » [« La Fileuse d'orties »], conte folklorique français et flamand, publié dans le volume *Contes du roi Cambrinus* (1874) de Charles Deulin ; « Farmer Weatherbeard » [« Weatherbeared le cultivateur »], conte folklorique norvégien ; « Mother Holle » [« Mère Holle »], conte publié par les frères Grimm ; « Minnikin » [« Minnikin »], conte folklorique norvégien ; « Bushy Bride » [« L'épouse broussailleuse »], conte folklorique norvégien ; « Snowdrop » [« Blancheneige »],

[187] Le Norka est un monstre mythologique.

[188] Conte folklorique dont la trame présente les thèmes et les motifs de « Cendrillon ».

conte publié par les frères Grimm ; « The Golden Goose » [« La poule aux œufs d'or »], conte publié par les frères Grimm ; « The Seven Foals » [« Les sept poulains »], conte folklorique norvégien ; « The Marvellous Musician » [« Le musicien merveilleux »], conte publié par les frères Grimm ; « The Story of Sigurd » [« L'histoire de Sigurd »], conte de la mythologie norvégienne.

Format : in-8, relié en tissu dont la couleur réfléchit le titre du volume.

1892 LANG (ANDREW), *The Green Fairy Book, Edited by Andrew Lang, With Numerous Illustrations by H.J.Ford and Jacob Hood*, London, Longmans Greens ;

Contenu : « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Half-Chick » [« Le demi-poulet »], conte folklorique espagnol ; « The Story of Caliph Stork » [« L'histoire de Caliph Stork »], conte folklorique européen ; « The Enchanted Watch » [« La montre magique »], conte folklorique français publié par Paul Sébillot (1843-1919) dans le volume *Contes de la Haute-Bretagne* (1892) ; « Rosanella » [« Rosanie »] conte du comte de Caylus (1692-1765) ; « Sylvain and Jocosa » [« Sylvain et Jocosa »], conte du comte de Caylus (1692- 1765) ; « Fairy Gifts » [« Les dons »], conte du Comte de Caylus (1692-1765) ; « Prince Narcissus and the Princess Potentilla » [« Le prince Narcisse et la princesse Pontetilla »] ; « Prince Featherhead and the Princess Celandine » [« Le Prince Tête de Plume et la princesse Célandine »] ; « The Three Little Pigs » [« Les trois petits cochons »], conte publié par les frères Grimm ; « Heart of Ice » [« Cœur de glace »] ; « The Enchanted Ring » [« La bague enchantée »] ; « The Snuff-box » [« La boîte à tabac »] ; « The Golden Blackbird » [« Le merle doré »], conte publié par les frères Grimm ; « The Little Soldier » [« Le petit soldat »], conte folklorique ; « The Magic Swan » [« Le cygne merveilleux »], conte inspiré par une narration folklorique russe ; « The Dirty Shepherdess » [« La Bergère des champs »], conte publié dans le volume *Contes populaires de la Haute-Bretagne* (1880) dans le recueil édité par Paul Sébillot ; « The Enchanted Snake » [« Le Serpent enchanté »], conte folklorique italien ; « The Biter Bit » [« Le morceau qui mord »], conte folklorique anglais ; « King Kojata » [« Le roi Kojata »], conte folklorique slave ; « Prince Fickle and Fair Helena » [« Le prince Frickle et la belle Hélène »], conte publié par les frères Grimm ; « Puddocky » [« Puddocky »], ancien conte de fées allemand, variant de « La Chatte Blanche » de Mme d'Aulnoy ; « The Story of Hok Lee and the Dwarfs » [« L'histoire de Hok Lee et des nains »], conte folklorique chinois ; « The Story of the Three Bears » [« Le conte des trois ours »], conte folklorique nordique ; « Prince Vivien and the Princess Placida » [« Le Prince Vivien et la Princesse Placida »] ; « Little One-eye, Little Two-eyes, and Little Three-eyes » [« Petit Un-Œil, Petits Deux-Yeux, Petits Trois-Yeux »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « Jorinde and Joringel » [« Jorinde et Joringel »], conte folklorique allemand ; « Allerleirauh; or, the Many-furred Creature » [« Allerleirauh ; ou la créature très-fourrée »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Twelve Huntsmen » [« Les douze chasseurs »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « Spindle, Shuttle, and Needle » [« Métier, navette et aiguille »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Crystal Coffin » [« Le cercueil de cristal »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Three Snake-leaves » [« Les trois feuilles-serpent »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Riddle » [« L'énigme »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « Jack my Hedgehog » [« Jack mon hérisson »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Golden Lads » [« Les garçons d'or »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The White Snake » [« Le serpent blanc »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Story of a Clever Tailor » [« L'histoire du taillor intelligent »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Golden Mermaid » [« La sirène dorée »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The War of the Wolf and the Fox » [« La guerre du loup et du renard »], conte folklorique du nord de l'Europe ; « The Story of the Fisherman and his Wife » [« L'histoire du pêcheur et de sa femme »], conte allemand publié par les frères Grimm ; « The Three Musicians » [« Les trois

musiciens »], conte folklorique ; « The Three Dogs » [« Les trois chiens »], conte publié par les frères Grimm.

Format : in-8, relié en tissu dont la couleur réfléchit le titre du volume.

1892 *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, éds. Anne Thackeray Ritchie, Annie Macdonell et Miss Lee, London, Lawrence and Bullen ;

Contenu du volume : « Introduction » [« Introduction »], « Gracieuse and Percinet » [« Gracieuse et Percinet »], « Fair Goldilocks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »], « Prince Ariel » [« Le prince Ariel »], ce conte n'a pas été composé par Mme d'Aulnoy ; « Princess Mayblossom » [« La Princesse Printanière »], « Princess Rosette » [« La Princesse Rosette »], « The Golden Branch » [« Le Rameau d'Or »], « The Bee and the Orange Tree » [« L'oranger et l'abeille »], « The Good Little Mouse » [« La bonne petite souris »], « The Ram » [« Le mouton »], « Finette Cendron » [« Finette Cendron »], « Fortunée » [« Fortunée »], « Babiole » [« Babiole »], « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »], « Green Serpent » [« Serpentin Vert »], « Princess Carpillon » [« La Princesse Carpillon »], « The Benevolent Frog » [« La grenouille bienfaisante »], « The Hind in the Wood » [« La biche au bois »], « The White Cat » [« La Chatte Blanche »], « Belle-Belle » [« Belle-Belle ou le chevalier Fortuné »], « The Pigeon and the Dove » [« Le Pigeon et la Colombe »], « Princess Belle-Etoile » [« La Princesse Belle-Etoile et le prince Chéri »], « Prince Marcassin » [« Le prince Marcassin »], « The Dolphin » [« Le dauphin »].

Format : in-8, broché et illustré.

1901 *JOYNES (EDWARD SOUTHEY), *Contes de fées, Classic Fairy Tales for Beginners In French,* Boston, Heath ;

Contenu : « Le Petit Chaperon Rouge » (« Little Red Riding Hood »), conte de Charles Perrault ; « La Barbe Bleue » (« Blue Beard »), conte de Charles Perrault ; « Le Chat Botté » (« Puss in Boots »), conte de Charles Perrault ; « Cendrillon » (« Cinderella »), conte de Charles Perrault ; « Le Petit Poucet » (« Hop o' my Thumb »), conte de Charles Perrault ; « La Belle aux Cheveux d'Or » (« Pretty Goldilocks »), conte de Mme d'Aulnoy ; « La Belle et la Bête » (« Beauty and the Beast »), conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Le Prince Chéri » (« Prince Darling »), conte de Mme Leprince de Beaumont.

Dans la table de matières, les titres des contes sont en français avec traduction en langue anglaise. Les lignes des textes sont numérotées pour favoriser le repérage des passages. À la fin du volume, l'étudiant trouve des notes et un vocabulaire avec la traduction en langue anglaise des mots les plus difficiles dans les contes.

Format : in-8, broché.

1903 FATA NIX, *Per voi piccini, 39 fiabe con 17 illustrazioni di G. Gamba,* Genova, A. Donath ;

Contenu du volume : « Come le favole son venute al mondo » [« De la manière dont les contes merveilleux sont nés »], texte introductif ; « L'ammazza – sette » [« Le vaillant petit tailleur »], conte publié par les frères Grimm ; « Fri-Fra-Frombolo ! » [« Nain Tracassin »], conte publié par les frères Grimm , « I regali degli omini » [« Les cadeaux du petit peuple »]

conte folklorique allemand, publié dans les recueils des frères Grimm ; « Il povero e il ricco » [« Le pauvre et le riche »], conte publié par les frères Grimm ; « Le tre melarance che saltano e che cantano » [« Les trois cèdres qui sautent et qui chantent »], conte folklorique européen, dont Gian Battisa Basile fournit une première version dans *Lo cunto de li cunti* (1634-1636), repris par la suite par Carlo Gozzi en 1761 ; « Apriti, Pimpericchio ! » [« Les trois frères »], conte des frères Grimm ; « Il lume azzurro » [« La lumière bleue »], conte des frères Grimm ; « Trottolina » [« Trottolina »], conte folklorique italien ; « La fronda di nocciuolo » [« La baguette de coudrier »], conte publié par les frères Grimm ; « Bellina e il mostro » [« La Belle et la Bête »], conte de Mme de Villeneuve ; « La rosa che parla » [« La rose qui parle »], conte original de l'auteure sur le modèle des contes chrétiens, « Re Bjorino » [« Le Roi Bjorino »], conte que l'auteure écrit suivant le modèle des contes folkloriques ; « Basta volere ! » [« Il suffitt de le vouloir »], conte que l'auteure écrit suivant les modèles des narrations populaires italiennes ; « Pollicetto » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; « Bricioletta » [« Poucette »], conte de Hans Christian Andersen ; « L'incanta-sorci » [« Le Joueur de flûte d'Hamelin »], conte publié par les frères Grimm ; « La pioggia d'oro » [« La pluie d'étoiles »], conte publié par les frères Grimm ; « I quattro musici » [« les musiciens de Brême »], conte publié par les frères Grimm ; « Fata Leona e la buona Ranetta » [« La Fée Leona et la gentille Ranetta »], conte de l'auteure qui présente plusieurs éléments des contes folkloriques ou populaires ; « La guardiana d'oche » [« La Gardeuse d'oies »], conte publié par les frères Grimm ; « Il calicino della Madonna » [« Le petit calice de la Madonne »], conte de l'auteure sur le modèle des contes chrétiens ; « Il cavaliere bianco » [« Le chevalier blanc »], conte de l'auteure ayant une valeur éducative ; « Nino e Rituccia » [« Hansel et Grethel »], conte publié par les frères Grimm ; « Il fido Giovanni » [« Jean le fidèle »], conte publié par les frères Grimm ; « Le disgrazie dei Silfi » [« Le mésaventures des Sylphes »], conte de l'auteure, sur les modèles des contes folkloriques, à la valeur éducative ; « La principessa prigioniera » [« La princesse enchantée »], conte de Ludwig Bechstein ; « La berrettina dei nani » [« Le petit béret des nains »], conte écrit par l'auteure sur les modèles des contes populaires ; « I figli porcellini » [« Les enfants cochons »], conte de l'auteure sur le modèle des contes populaires et folkloriques ; « La più bella gemma » [« La plus belle gemme »], conte écrit par l'auteure, ayant une valeur éducative, il présente aussi des allusions à des textes bibliques ; « Il diavolino nell'ampolla », conte publié par les frères Grimm ; « Il Nano Giallo » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy ; « L'acqua della vita » [« L'eau de vie »], conte publié par les frères Grimm ; « L'uccello nero » [« Les sept corbeaux »], conte des frères Grimm ; « Un gatto con gli stivali » [« Le Chat Botté »], conte de Charles Perrault ; « Fratellino e sorellina » [« Petit frère et petite sœur »], conte publié par les frères Grimm ; « Il Genio della montagna » [« L 'honnête Velt »], légende allemande ; « Gli auguri della fata » [« Les Fées »], conte de Charles Perrault ; « Re ranocchio » [« Le Prince Grenouille »] conte folklorique connu dans la version publiée par les frères Grimm.

Format : in-4°, relié et illustré.

1904 FATA NIX*, Fior di Neve, 41 fiabe con 18 illustrazioni di E Ulivi,* Genova, A. Donath ;

Contenu du volume : « Fior di Neve » [« Fleur de Neige »], conte folklorique ; « Storia di un soldatino di stagno » [« Le Stoïque Soldat de plomb », conte de Hans Christian Andersen ; « La sorcetta » [« La petite souris »], conte de Mme d'Aulnoy ; « L'uomo di neve » [« L'homme de neige »], conte de Hans Christian Andersen ; « Le peripezie di Gingillino » [« Les péripéties de Gingillino »], conte de l'auteure sur des modèles folkloriques et oraux ; « Il prode Giovannino » [« Le vaillant petit tailleur »], conte publié par les frères Grimm ; « Il Principe Folletto » [« Le Prince lutin »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Puff Puff Calderone » [« Puff Puff Chaudron »], conte écrit par l'auteure ; « Sempliciotto » [« Les trois plumes »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « La Sposa dello stregone » [« L'Oiseau d'or »], conte publié pour la

première fois par les frères Grimm ; « La Sirena » [« La petite sirène »], conte publié par Hans Christian Andersen ; « I tre capelli d'oro del Diavolo » [« Les trois cheveux d'or du diable »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Il fuso, l'ago e la spola » [« Le fuseau, la navette et l'aiguille »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Il Pesciolino d'oro » [« Le poisson d'or »], conte en vers d'Aleksandr Pushkin, l'auteure adapte les vers à la prose ; « L'asinello » [« Le petit âne »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Il contadino e il diavolo » [« Le diable et le paysan »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Barba di ferro » [« Jean de fer »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « La tavolina, l'asinello e il castigamatti » [« Petite-table-sois-mise, l'Âne-à-l'or et Gourdin-sors-du-sac »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « La Gatta bianca » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « La Luna » [« La lune »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « La Bella addormentata nel bosco » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « La furba contadinella » [« La jeune fille avisée »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Le scarpe miracolose » [« Les chaussures rouges »], conte de Hans Christian Andersen ; « Il paese della cuccagna » [« Pays de Cocagne »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Cisetta e la fortezza dei falchi » [« Cisetta et la forteresse des faucons »], conte rédigé par l'auteure sur des modèles oraux ; « I tre linguaggi » [« Les trois langages »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « La montagna d'acciaio » [« La montagne d'acier »], conte folklorique nordique ; « Cuffietta rossa » [« Le Petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « Il santerello di legno » [« le petit sainton de bois »], conte rédigé par l'auteure ayant une finalité moralisatrice et comme texte d'édification ; « L'uomo senza cuore » [« L'homme sans cœur »], conte de Ludwig Bechstein ; « La furberia di un villanzone » [« La sagacité d'un rustre »], conte rédigé par l'auteure sur les modèles de la littérature populaire ; « La donnetta del bosco » [« La petite femme de la forêt »], conte rédigé par l'auteure ; « La foresta incantata » [« La forêt enchantée »], conte d'empreinte populaire ; « Cenerentola » [« Cendrillon »], conte de Charles Perrault ; « Monna Berta » [« Dame Berthe »], conte de La Fontaine ; « Lo specchietto parlante » [« Le petit miroir qui parle »], conte de l'auteure ; « L'Oca d'oro » [« L'oie d'or »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « I genietti portafortuna » [« Les génies porte-bonheur »], conte de l'auteure ; « I tre germogli » [« Les trois pousses »], conte populaire ; « Cervetta bianca » [« La Biche au bois »], conte de Mme d'Aulnoy ; « La figlia del diavolo » [« La fille du diable »], conte de Ludwig Bechstein.

Format : in-4°, relié et illustré.

1905 : MABIE, Hamilton Wright, *Fairy Tales Every Child Should Know*, London (?), Doubleday, Doran & co.

Contenu : « Introduction » ; « One Eye, Two Eyes, Three Eyes » [« Un-Œil, Deux -Yeux, Trois-Yeux »] conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Magic Mirror » [« Le miroir magique »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Enchanted Stag »[« Le cerf enchanté »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « Hansel and Grethel » [« Hansel et Grethel »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Story of Aladdin ; or the Wonderful Lamp » [« Aladdin, ou la lampe magique »], conte de *Les Mille et une nuits* ; « The History of Ali Baba, and the Forty Robbers Killed by one Slave » [« L'histoire d'Ali Baba et de quarante voleurs tués par un esclave »] conte de *Les Mille et une Nuits ;* « The Second Voyage of Sinbad the Sailor » [« Le deuxième voyage de Sinbad le marin »], conte de *Les Mille et une nuits ;* « The White Cat » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « The Golden Goose » [« L'oie d'or »], conte publié pour la première fois par les

frères Grimm ; « The Twelve Brothers » [« Les douze frères »], conte publié pour la première fois par les frères Grimm ; « The Fair One with the Golden Locks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte d'Aulnoy ; « Tom Thumb » [« Tom Pouce »], le traducteur spécifie que le conte a été composé en prose en 1621 par Richard Johnson ; « Blue Beard » [« La Barbe Bleue »], conte de Charles Perrault ; « Cinderella, or the Little Glass Slipper » [« Cendrillon, ou la pantoufle de verre »], conte de Charles Perrault ; « Puss in Boots » [« Le chat botté »], conte de Charles Perrault ; « The Sleeping Beauty in the Woods » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « Jack and the Bean-Stalk » [« Jack et les haricots magiques »], conte de la tradition folklorique européenne ; « Jack the Giant Killer » [« Jack le tueur de géants »], conte de la tradition anglaise ; « Little Red Riding Hood » [« Le petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault ; « The Three Bears » [« Les trois ours »], conte de Robert Southey ; « The princess on the pea » [« La princesse au petit pois »], conte de Hans Christian Andersen ; « The Ugly Duckling » [« Le vilain petit canard »], conte de Hans Christian Andersen ; « The Light Princess » [« La princesse légère »], conte de George MacDonald ; « Beauty and the Beast » [« La Belle et la Bête »] conte de Madame Gabrielle de Villeneuve.

Format : in-4°, broché. Page de titre illustrée.

1907 *MADAME D'AULNOY, *Belle aux cheveux d'or*, éds. A.J. Berwick et A. Barwell, London, Blackie & Son ;

Format et composition : «The well-known fairy-tale is divided into thirty-three sections of about twenty lines each. A full vocabulary is given to each section, and from No. 7 onwards there are very scanty questionnaires. […] From No. 20 to the end there are also a few sentences for retranslation. To swell the book there are Exercitations, consisting of five poems, to which also a vocabulary is supplied. We have yet to add that there are three pages of aids to prononciation » [189] [« le conte de fées bien connu est divisé en trente-trois sections de quelque vingt lignes. Un vocabulaire complet est donné pour chaque section, et à partir de la septième, il y a très peu de questions. […] À partir de la vingtième jusqu'à la fin, il y a quelques phrases à traduire. Pour gonfler le volume il y a des exercices, qui consistent en cinq poèmes, pour lesquels un vocabulaire est fourni. Nous devons aussi ajouter qu'il y a trois pages d'aide à la prononciation. »]. Le frontispice est illustré.

1919 **Belle aux Cheveux d'Or*, éd. E.C. Kittson, London Constable ;

1920 : MADAME D'AULNOY et ENRICO LEVI [trad.], *La gattina bianca, fiabe di M.C.D'Aulnoy ; ridotte da Enrico Levi*, Livorno, S. Belforte & C, 1920, 58 p. (« I libri Belforte per i ragazzi », 2) ;

Contenu : « La Gattina Bianca » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Chioma d'oro » [« La Belle aux cheveux d'or »], conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in-8. Couverture illustrée et illustrations.

1921 DOUGLAS (BARBARA), *Favourite French Fairy Tales: Retold From the French Of Perrault, Madame d'Aulnoy and Madame Leprince de Beaumont,* London, G.G. Harrap & co. (« retold

[189] MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, *Modern Language Teaching*, London, A. & C. Black , p.246.

from the French »).

Contenu : « Cinderella » [« Cendrillon »], conte de Charles Perrault ; « Little Red-Riding-Hood » [« Le Petit Chaperon Rouge »], conte de Charles Perrault, « The Sleeping Beauty » [« La Belle au bois dormant »], conte de Charles Perrault ; « Diamonds and Toads » [« Les Fées »] ; conte de Charles Perrault ; « Puss in Boots » [« Le Chat botté »], conte de Charles Perrault ; « Little Thumbling » [« Le Petit Poucet »], conte de Charles Perrault ; « Riquet with the Tuft » [« Riquet à la houppe »], conte de Charles Perrault ; « Beauty and the Beast » [« La Belle et la Bête »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « Prince Darling » [« Le Prince Chéri »], conte de Mme Leprince de Beaumont ; « The White Cat » [« La Chatte Blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Goldenlocks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in-4. Frontispice illustré et illustrations.

1925 COLLODI (CARLO)*, L'uccello turchino ed altri racconti delle fate. Illustrazioni di G. Vagnetti e M. Chiappelli*, Firenze, Bemporad.

Les contes contenus dans ce volume sont les mêmes que ceux contenus dans la première édition.

Format : in-8, relié, frontispice illustré. Le volume contient des vignettes.

1925 *COUNTESS D'AULNOY, *French Fairy tales, éd. John Drinkwater,* London, Collins Clear-Type Press ;

Volume à usage scolaire, il contient des contes de Charles Perrault tout comme le récit « La Belle aux Cheveux d'Or » d'Aulnoy.

1929 CONTESSA M. C. D'AULNOY, *L'Uccellin Bel Verde e altre fiabe,* Sesto San Giovanni, A. Barion.

Contenu : « L'Uccellin Bel Verde » [« Le Petit Oiseau Vert »], traduction de « L'Oiseau bleu » de Mme d'Aulnoy ; « La Bella dai Capelli d'Oro » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], conte de Mme d'Aulnoy ; « La Cerva nel bosco » [« La Biche au bois »], conte de Mme d'Aulnoy ; « La Gatta bianca » [« La Chatte blanche »], conte de Mme d'Aulnoy ; « Il Nano Giallo » [« Le Nain Jaune »], conte de Mme d'Aulnoy.

Format : in-18, relié. Frontispice illustré.

Les nouvelles éditions des contes d'Aulnoy pour les enfants ou les adolescents sont publiées dans des volumes en langue française, anglaise et italienne. Les éditeurs allemands n'ont pas considéré la dame comme un modèle à proposer aux plus jeunes. Cela s'explique par la présence des contes des frères Grimm, considérés comme des modèles littéraires beaucoup plus appropriés à un public de jeunes et d'adultes. En effet, comme l'affirme Cécile Amalvi dans sa thèse : « par le retour au conte populaire, l'apport

des frères Grimm […] à la littérature enfantine fut considérable »[190]. L'importance croissante de la production des frères Grimm émerge notamment des titres des contes dans les anthologies qui composent le corpus. Andrew Lang, Dinah Maria Mulock, Fata Nix et Hamilton Wright Mabie ont introduit plusieurs contes des deux frères à côté de ceux de Mme d'Aulnoy. Le lien entre les contes français et la culture folklorique européenne est suggéré aussi par le fait que, dans les recueils, il y a aussi des contes populaires et folkloriques moins connus comme ceux transcrits par Paul Sébillot ou par Gian Battista Basile. A deux époques différentes, ces deux érudits ont contribué à la découverte et à la diffusion des contes. En Italie, l'apport d'autres auteurs européens a été considérable, car il a contribué à la naissance d'un genre. Fata Nix (Attilia Montaldo Morando) traduit, pour la première fois en italien certains contes de Hans Christian Andersen et de Ludwig Bechstein. Elle a choisi les récits de ces deux auteurs, car ils ont un contenu lié à la culture et à la morale catholique, que les auteures femmes désirent répandre parmi les jeunes lecteurs.

Si on considère les titres des contes, on s'aperçoit que les traducteurs font souvent des choix intéressants. Miss Lee (*The Fairy Tales Of Mme d'Aulnoy Newly Done Into English*, Lawrence and Bullen, 1892), Barbara Douglas (*Favourite French Fairy Tales*, Dood, Mead and Company, 1921) et Hamilton Wright Mabie (*Fairy Tales Every Child Should Know*, Doubleday, Doran & CO., 1905) cherchent à traduire fidèlement les titres des contes pour des raisons différentes. Miss Lee propose aux lecteurs une version qui puisse rivaliser avec celle de James Robinson Planché ; Barbara Douglas et Wright Mabie publient au début du XX^{e} siècle, lorsque les traductions des contes folkloriques sont plus précises et proches des hypotextes originaux, déjà dans les titres. Fata Nix adapte, en revanche, les contes à partir de leurs titres qui peuvent être attrayants pour des petits lecteurs, en raison de leur simplicité et du recours aux diminutifs. C'est le cas d' « Apriti, Pimpericchio ! » [« Les trois frères »], où « Pimpericchio » est un nom propre qui permet

[190] AMALVI (Cécile), *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, [thèse] Université du Québec à Montréal, 2008, (en ligne), p.21. [URL : http://docplayer.fr/4705987-Universite-du-quebec-a-montreal-le-detournement-des-contes-dans-la-litteraturede-jeunesse-memoire-presente-comme-exigence-partielle.html (consulté en juin 2017)].

aux lecteurs une identification immédiate avec les personnages du conte ou de « Pollicetto » [« Le Petit Poucet »] et « Bricioletta » [« Poucette »], dans ces titres, le diminutif permet d'introduire dans une dimension enfantine les contes.

Tandis que certains volumes comme ceux de Fata Nix ou les livres d'école sont pensés pour les enfants ou les adolescents, dans d'autres volumes les destinataires ne sont ni clairs ni univoques. Les recueils de Lang, le travail de Marie Guerrier de Haupt et la traduction de Carlo Collodi ne sont pas conçus uniquement pour un public de jeunes, mais aussi pour un lectorat mêlé d'adultes et d'enfants. En effet, les enfants ne savent pas toujours lire, il est alors nécessaire de supposer l'intervention de l'adulte qui lit les contes. Les éditeurs sont conscients de ce rôle et ils structurent les volumes de manière qu'ils puissent être parlants aussi pour un lecteur plus âgé.

Au-delà de ces réflexions générales, les recueils présents dans le corpus peuvent être partagés en deux groupes selon le but que les éditeurs poursuivent en les publiant. D'un côté, il y a des volumes pensés principalement pour l'amusement des enfants. Le public privilégié de ces volumes est composé d'enfants et d'adultes à la fois. Ces livres sont souvent beaux à voir car ils constituent des cadeaux ou des prix. Les textes amusent les lecteurs par la présence d'images, mais ils leur donnent aussi certains éléments de réflexion. Dans le cas des contes merveilleux, les moralités constituent les parcours privilégiés pour la formation intellectuelle et morale des plus jeunes. D'un autre côté, les volumes pensés comme textes à usage scolaire s'adressent aux élèves et aux étudiants qui doivent apprendre la langue française. Ces livres sont d'une composition modeste et ne présentent pas d'illustrations. Ils proposent les contes d'Aulnoy comme un moyen pour approfondir la connaissance de la langue française dans les classes des collèges ou dans les écoles élémentaires.

Les textes de l'écrivaine française choisis pour les nouvelles éditions des contes comme manuels scolaires reproduisent les contenus déjà proposés dans des œuvres à succès, comme celles publiées par l'éditeur parisien Hachette, qui lance une véritable mode avec *Les Contes de Fées*, imprimé en 1853. Parmi les éditions qui suivent le travail de l'éditeur Hachette, il y en a une particulièrement significative : *Contes de fées, Classic Fairy*

Tales For Beginners In French (Edward Southey Joynes Heath, 1901). Ce texte propose aux lecteurs la même introduction que dans les éditions des contes publiés par Hachette. En Italie, « Collodi traduce da questa fonte […et] nel 1867 l'altro fiorentino Jouhaud aveva stampato la prima versione italiana del volume Hachette curata da Cesare Donati »[191]. [« Collodi traduit de cette source [… et] en 1867, l'autre éditeur de Florence Jouhaud avait imprimé une première version italienne du volume de Hachette éditée par Cesare Donati »]. Les deux traducteurs italiens choisissent, donc, la première édition des contes de Hachette comme point de départ de leur traduction. Ce qui influe profondément sur le choix des textes. En Angleterre, la préface pensée par l'éditeur français se retrouve dans la traduction éditée par Anne Thackeray Ritchie. L'éditeur parisien « devient [en effet] en 1864 le premier éditeur européen, spécialisé dans l'ouvrage scolaire, universitaire et les guides de voyages. En 1870, la Librairie L. Hachette et Cie est en situation de quasi-monopole pour les manuels scolaires »[192] Déjà en 1819, Hachette arrive en Angleterre fondant la maison d'édition Chambers et ses volumes se diffusent rapidement aussi en Amérique et, dans un deuxième temps, au Canada.

Hormis l'éditeur Hachette, qui continue à proposer aux jeunes lecteurs les textes rédigés par d'Aulnoy d'autres éditeurs adaptent ses contes non seulement pour des questions économiques ou morales, mais aussi parce que le style d'écriture des textes est difficile pour des lecteurs peu expérimentés. Cette caractéristique est parfois indiquée dans les introductions comme le souligne Marc Soriano : « l'adaptation doit être annoncée sur la couverture et sur la page de garde. Cette mention doit figurer en bonne place et en caractères lisibles ; […] L'adaptation doit être signée et l'adaptateur doit justifier, dans de brèves préfaces ou postfaces, les principes et les méthodes de son travail »[193]. L'adaptation est un trait présent dans plusieurs éditions des contes pour les

[191] MARCHESCHI (Daniela), « Le Fate a volte ingannano », page culturelle de *Il Sole 24 ore*, datée 02 octobre 2016 (en ligne) [URL: http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/20160930/lefatevolteingannano155316.shtml?uuid=ADWfeWSB&refresh_ce=1 (consulté en avril 2017)].

[192] TAVEAUX (Karine), « Réseau de bibliothèques de gare et du métropolitain, et messageries Hachette dans l'aire parisienne (1870-1914) », dans Delporte (Christian) (dir.), *Médias et villes (XVIIIe-XXe siècle)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 1999, p.73-86.

[193] SORIANO (Marc), *op.cit., ad vocem* « adaptation », p.37.

adultes, mais qui trouve son application d'une manière répandue dans la littérature d'enfance et de jeunesse.

La forme et la composition des nouvelles éditions pour l'enfance et la jeunesse dans le corpus reflètent – sauf dans les livres à usage scolaire – les caractéristiques de ce nouveau genre. Dans les volumes pensés pour l'amusement des lecteurs, les images et les illustrations jouent un rôle important. En outre, ces volumes s'accompagnent de préfaces ou de notes introductives qui permettent d'entamer un discours plus complexe sur la littérature d'enfance et de jeunesse et ses traits distinctifs. Dans les volumes pensés comme des manuels scolaires, les images sont présentes uniquement sur la couverture et les volumes présentent des caractéristiques spécifiques et des éléments qui contribuent à les transformer en de véritables instruments pour l'étude d'une langue étrangère.

Afin de faire émerger ces caractéristiques, on commence par examiner quels éditeurs, auteurs ou traducteurs ont travaillé sur les textes de Mme d'Aulnoy. Cette étude permet, en premier lieu, de montrer comment les écrivains et les éditeurs impliqués dans la création d'une nouvelle littérature d'enfance et de jeunesse. Ils se groupent autour de quelques figures centrales afin de pouvoir partager des idées et esquisser une ligne de travail partagée. Elle permet, en deuxième lieu, de mettre en lumière le rôle de premier plan que les femmes jouent dans la création des volumes des contes pour de jeunes lecteurs. Cette prédominance des figures féminines, qu'on retrouve notamment dans certaines pièces théâtrales anglaises inspirées des contes de Mme d'Aulnoy, permet d'esquisser le parcours des écrivaines qui cherchent à s'affirmer dans un panorama culturel presque totalement masculin. Les contes de Mme d'Aulnoy sont en ce sens des récits importants.

On étudie, par la suite, les textes conçus pour l'amusement des enfants ; tandis que, dans un deuxième temps, on analyse ceux pensés pour l'éducation des lecteurs. On examine leurs péritextes car introductions, préfaces ou notes du traducteur permettent de mettre en relief les traits distinctifs des textes contenus dans les volumes ou d'indiquer le public cible de l'édition. Elles permettent aussi de tisser une réflexion beaucoup plus générale sur la littérature de jeunesse et ses traits distinctifs. On continue

en analysant les textes dans ces nouveaux volumes. On termine cette partie, par l'analyse des volumes qui présentent les contes d'Aulnoy en tant que textes à usage scolaire.

A. LES AUTEURS ET LES EDITEURS : LA CREATION D'UN RESEAU

Quand la littérature d'enfance s'affirme dans certains pays du sud de l'Europe, les éditeurs et quelques traducteurs voient dans ce genre une possibilité commerciale concrète. Dans les pays du nord de l'Europe, notamment en Grande-Bretagne, les éditeurs proposent des nouvelles éditions qui reflètent les tensions de la société victorienne. Afin d'exploiter ce genre et ses implications dans le marché du livre, différents pays adoptent différentes stratégies.

En Italie, l'exploitation du genre conduit à la création de plusieurs journaux et revues explicitement pensés pour les enfants, qui conjuguent « il fiabesco – declinato nel senso di un genere fantastico spesso di appendice, popolare e di consumo – a quello di un realismo educativo »[194] [« le genre du féerique – decliné dans le sens du fantastique, souvent dans les romans feuilletons, dans la littérature populaire ou de consommation – avec celui d'un réalisme éducatif »]. Ces revues ont souvent une vie très brève mais elles sont importantes pour la diffusion du merveilleux français en Italie. Elles constituent, en effet, le lieu de rencontre de plusieurs auteurs qui, dans des volumes imprimés, traduisent les contes de Mme d'Aulnoy et de Charles Perrault. D'autres laboratoires qui permettent la rencontre et le dialogue entre auteurs sont les maisons d'édition. En Grande-Bretagne, Mme d'Aulnoy entre dans les volumes dédiés aux enfants par deux voies différentes. La première est celle de la littérature folklorique. Dès l'époque romantique, les contes ont été considérés comme des textes du folklore. Dans la seconde moitié du siècle, certains folkloristes, comme Lang, les adaptent à usage des enfants. La seconde voie, qui se superpose à la première, est celle de la littérature féminine. Certaines traductrices proposent à des jeunes lecteurs des nouvelles

[194] CARLI (Alberto), *Prima del Corriere dei piccoli: Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*, Macerata, EUM, 2007, (« EUM x formazione »), « Introduzione », p.7.

versions des contes d'Aulnoy. Elles sont souvent le lieu où les femmes écrivaines peuvent exprimer leur identité. Cet aspect de la littérature d'enfance, qui est aussi une littérature de femmes, émerge des travaux de Minnie Wright – dans les recueils édités par Andrew Lang – et de ceux de Thackeray Ritchie et Miss Lee. Toutes deux affirment, dès les péritextes des volumes, que leurs recueils ont été conçus pour plaire aux enfants, mais aussi aux mères et qu'elles contrastent les travaux des hommes. En Italie, Fata Nix, proposant une traduction qui se détache significativement du travail de Carlo Collodi, participe au débat sur le rôle des femmes en littérature. La présence très marquée des femmes dans la littérature d'enfance, comme traductrices, écrivaines, lectrices ou destinataires est un phénomène qui se remarque aussi dans d'autres domaines de la culture pour les enfants. Mise généralement aux marges des productions culturelles les plus importantes, la femme auteure s'occupe souvent d'une littérature mineure, ce qui lui permet d'avoir une certaine liberté. Moins soumise aux règles du canon, la littérature d'enfance permet ainsi à la femme auteur de travailler sur des thèmes qui lui sont chers et sur la construction de formes qui s'éloignent de celles pensées par les hommes. Ce travail littéraire devient alors un laboratoire où elles expérimentent genres et trames qui leur permettront par la suite de devenir des écrivaines renommées. En France, les contes s'insèrent dans le filon de la littérature d'éducation, ce qui permet aux textes d'échapper à la censure. L'entrée des contes de Mme d'Aulnoy dans ce genre se fait au prix de quelques modifications textuelles et uniquement si les contes sont accompagnés d'une préface qui en explique la genèse et la destination.

Les auteurs italiens qui ont traduit les contes de Mme d'Aulnoy pour les enfants sont Carlo Collodi, pseudonyme de Carlo Lorenzini (1826-1890), Fata Nix, pseudonyme d'Attilia Montaldo Morando (1866-1933) et Cesare Donati (1826-1913). Nouvellistes, journalistes, politiciens ou romanciers, ils exemplifient la manière dont les revues et les maisons d'édition contribuent à créer un réseau fertile, où les auteurs peuvent se connaître et échanger des idées. Fata Nix a collaboré à la revue *Cordelia*

(1881-1894), pensée pour les « giovinette italiane »[195] [« les jeunes filles italiennes »]. Le directeur de ce périodique est en contact avec Carlo Collodi et lui demande sa collaboration dans une lettre, car il a acquis une expérience significative comme directeur de la revue *Il Giornale per i bambini*[196]. Lorenzini et Morando gravitent autour d'une même réalité littéraire, ce qui en favorise les échanges, les influences et les contrastes créatifs. C'est en particulier dans les traductions des contes de Mme d'Aulnoy que les deux traducteurs trouvent un terrain de contraste et de confrontation.

Fata Nix travaille à l'affirmation et à la diffusion de la littérature d'enfance et de jeunesse notamment par ses choix éditoriaux. Ses traductions sont publiées par l'éditeur Antonio Donath de Gênes, qui « occupava una posizione ragguardevole nella vita culturale genovese di fine Ottocento »[197] [« occupait une position importante dans le panorama culturel de Gênes de la fin du XIX^{e} siècle »]. Éditeur né à Berlin, il a dû sa fortune aux œuvres pour les adolescents d'Emilio Salgari, dont il a garanti une diffusion en Italie et en Europe. Les traductions des contes de Morando paraissent dans une collection intitulée « Biblioteca illustrata per la gioventù », dans laquelle il y a aussi les romans de Salgari, après leur publication dans la revue *Emporium* (1895-1964). La proximité de ces deux œuvres permet de saisir les très forts rapports qui caractérisent les auteurs travaillant pour les enfants-lecteurs.

Carlo Collodi a eu, en revanche, un rôle de premier plan dans la diffusion de la littérature d'enfance en Italie par son travail et ses écrits. Il a été le directeur du *Giornale per i bambini* (1881-1889), et il a accompagné sa transition quand il a été absorbé par le *Giornale dei fanciulli*[198], l'une des revues les plus importantes pour la littérature d'enfance et de jeunesse de cette époque. Sa notoriété connaît une consécration définitive lors de

---

[195] BLOOM, (Karin), *Cordelia, 1881-1942: profilo storico di una rivista per ragazze*, Thèse, Department of Romance Studies and Classics, Stockholms University, 2015, p.52 [En ligne : http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:805358/FULLTEXT01.pdf (consulté en juin 2017)].

[196] *Cf. Ibidem.*

[197] GARDELLA (Pier Luigi), « La fortuna di Salgari e l'editore genovese », dans *Il Giornale online* (en ligne)[URL : http://www.ilgiornale.it/news/fortuna-salgari-e-l-editore-genovese.html (consulté en avril 2017)].

[198] A la revue, *Giornale dei Fanciulli*, collaborent aussi Luigi Capuana et Amalia Guglielminetti (*Cf.* CARLI (Alberto), *op.cit.*, « indice dei nomi »). Les deux ne traduisent pas les contes de la baronne, mais ils les réécrivent parfois par le biais de la littérature folklorique.

la publication de *Pinocchio* (1881 dans *Il Giornale per i bambini* et 1883 pour l'éditeur Paggi de Florence). Dans cette œuvre, il montre une attention particulière à l'éducation morale des enfants, mais il travaille aussi à la définition d'une nouvelle langue pour l'Italie unie. Cette attention linguistique se manifeste déjà dans la traduction qu'il fait des contes de Mme d'Aulnoy, véritable laboratoire linguistique.

Si Collodi et Morando se tournent vers la littérature d'enfance et de jeunesse car ils en comprennent la valeur économique, Cesare Donati approche ce genre pour des raisons politiques. Romancier et nouvelliste, il devient ministre de l'instruction publique dans le gouvernement provisoire de Toscane en 1859[199]. Ses rapports avec l'éducation stimulent sa veine créative et sa première œuvre, *Arte e natura. Diritto e rovescio* [*Art et nature. Endroit et envers*], est publiée en 1858[200]. La traduction qu'il fait des contes anticipe celle de Carlo Collodi et elle s'aligne avec la production à usage scolaire pour le style.

Outre Fata Nix, dans le corpus proposé, on rencontre quelques autres noms de femmes tels Anne Isabelle Thackeray Ritchie (1837-1919), « a beloved step-aunt of Virginia Woolf, and a significant intellectual figure of her time »[201] [« une aimable tante adoptive de Virgina Woolf et une érudite importante de son époque »], qui, avec Annie Macdonnell, première et unique fille du baron Macdonnell, et Miss Lee collabore à la traduction de certains contes de Mme d'Aulnoy ; Barbara Douglas qui traduit les contes en une édition magnifiquement illustrée ; Minnie Wright qui traduit tous les contes d'Aulnoy présents dans les éditions d'Andrew Lang, et Dinah Maria Mulock Craik (1826-1887).

Si on se tourne vers la vie et les intérêts de ces personnes, on s'aperçoit qu'elles ont gagné une certaine notoriété non seulement en traduisant des contes français ou en rédigeant des narrations merveilleuses, mais aussi par le rôle qu'elles ont joué dans la

---

[199] FRUSTACI (Enzo), « Cesare Donati », dans *Dizionario Biografico degli Italiani, Enciclopedia Treccani*, volume 41 (en ligne). [URL : http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-donati_(Dizionario- Biografico)/(consulté en juin 2017)].

[200] *Ibidem*.

[201] DINIEJKO (Andrzej), « Anne Thackeray Ritchie, Novelist, Essayist and Memoirist: A Review Of Memory and Legacy: A Thackeray Family Biography, 1876-1919 by John Aplin (2011) », dans *The Victorian Web* (en ligne) [URL : http://www.victorianweb.org/books/aplin.html (consulté en mai 2017)].

culture de l'Angleterre victorienne et par les idées qu'elles ont proposées. Anne Isabelle Thackeray Ritchie était fille de l'écrivain anglais William Makepeace Thackeray et sa maison a été le centre d'une riche activité culturelle. À ses soirées participaient certains des plus importants écrivains de l'époque comme « Thomas Carlyle, Elizabeth Barrett and Robert Browning, Alfred Lord Tennyson, Elizabeth Gaskell, George Eliot, Edward FitzGerald and Henry James »[202]. Anne Isabelle Thackeray Ritchie était, à son tour, une écrivaine. Les trames qu'elle préférait étaient tirées des contes de fées classiques, qu'elle actualisait et situait désormais dans l'Angleterre contemporaine. Les thèmes de ses œuvres, où elle explore d'autres genres, lui permettent de critique la condition de la femme dans la société victorienne. Elle écrivait aussi des articles, afin de participer au débat sur la condition féminine et sur le rôle de la femme dans l'art de la fin du XIX^{e} siècle[203].

Dinah Maria Mulock Craik ressemble à Anne Thackeray Ritchie car elle a traité, dans sa production, le thème de l'importance de la femme dans la famille et la société victorienne. Monika Brown dans l'article qu'elle lui dédie dans le volume *Victorian Britain*[204] illustre la richesse de la production de l'auteure, qui a publié des romans, des traductions et des articles de presse[205]. Elle met l'accent, en particulier, sur deux romans qui ont donné à Maria Mulock une certaine renommée : *John Halifax Gentleman* (1856) qui « made concrete the ideals of mid-Victorian liberal, religious middle class »[206] [« a concrétisé les idéaux libéraux et religieux de la classe moyenne victorienne »] et « *A Woman's Thoughts About Women* (1858), [qui] offered practical advice to self-supporting single women while encouraging in women of all classes self-reliance, mutual support and empathy, and sympathy for the "fallen" »[207] [« *A Woman's Thoughts About Women* (1858) qui offrait des avis pratiques pour aider les femmes seules pendant qu'il encourageait dans les femmes de toutes les classes sociales l'indépendance, le support

---

202 *Ibidem*.
203 *Ibidem*.
204 MITCHELL (Sally),*Victorian Britain (Routledge Revivals): An Encyclopedia*, London, Routledge, 2012, *ad vocem* « Dinah Maria Mulock Craik », p.198.
205 *Ibidem*.
206*Ibidem*.
207 *Ibidem*.

mutuel et l'empathie pour les "égarés" »]. C'est dans ce roman que l'auteure explore le rôle que la femme devrait jouer dans la société contemporaine et où elle donne des conseils à cette catégorie sociale.

Marie Guerrier de Haupt (1835 ? -1909), traductrice et femme de lettres, est une autre personnalité intéressante de la culture française car elle a remporté le prix de l'Académie pour le roman *Marthe*, publié en 1871. Son travail d'adaptation des contes d'Aulnoy lui a permis de développer son style et de l'affiner pour rejoindre le même niveau artistique et la même importance que les auteurs masculins. Sa collaboration dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse se manifeste aussi à travers la publication d'histoires originales comme *Les moustaches du chat* (1860 ?) ou *Malheurs sans pareils d'une poupée en cire* (1870), tous deux publiés par l'éditeur parisien Bernardin-Bechet.

On ne dispose pas d'autant d'informations pour ce qui est des autres auteures qui ont contribué à faire connaître la production de Mme d'Aulnoy aux plus jeunes.

L'intérêt des auteurs masculins pour ces contes témoigne, en revanche, de trois aspects de sa fortune. En Italie, ses contes sont considérés, en premier lieu, comme le point de départ de l'évolution d'une langue. C'est le cas de la traduction de Carlo Collodi, qui lui sert pour inventer des stratégies lexicales et sémantiques nouvelles. Ils sont aussi considérés comme le terrain où deux auteurs fortement impliqués dans l'éducation des jeunes – comme Carlo Collodi et Cesare Donati – se confrontent. La tension entre les deux auteurs/traducteurs émerge, en premier lieu, de leur production générale. En effet, Lorenzini (Collodi) dirige des revues où les messages éducatifs sont véhiculés par des situations amusantes et plaisantes. Donati exerce son activité éducative sur l'école et ses réformes. Ces deux points de vue contrastants sont aussi représentés dans les traductions des contes de Mme d'Aulnoy : les deux écrivains choisissent les mêmes textes mais les traduisent de deux manières fortement différentes.

En Angleterre et en Amérique, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, Mme d'Aulnoy est considérée encore et à la suite des études menées pendant le romantisme, comme une transcriptrice de contes folkloriques. Cela émerge des recueils édités par

Andrew Lang (1844-1912), écrivain, traducteur et anthropologiste écossais ; et par la traduction de Hamilton Wright Mabie (1846-1916). Figure importante dans la culture chrétienne américaine, ce dernier a contribué à la littérature d'enfance et de jeunesse grâce à des œuvres dans lesquelles il a développé des thèmes et des motifs liés surtout au folklore. Toujours en Amérique, Edward Southey Joynes (1834-1917) est un universitaire et professeur de langues modernes – allemand et français – et il considère les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy comme des textes exemplaires d'une langue et d'une culture étrangères.

Si on se tourne vers l'histoire de certains éditeurs qui ont publié les nouvelles éditions des contes merveilleux, on remarque que certains d'entre eux ont consacré leur activité, d'une manière spécifique, à la littérature d'enfance et de jeunesse et aux publications scolaires, tandis que d'autres ont considéré ce genre comme une partie, parfois mineure, parfois significative, d'une plus vaste production qui comprend aussi des volumes pour les adultes. Parmi les auteurs qui ont fait de la littérature d'enfance et des volumes scolaires leur activité principale, il y a certaines maisons d'édition italiennes : Paravia, qui publie la traduction de Cesare Donati ; Bemporad, qui publie la seconde édition des traductions de Carlo Collodi et la maison d'édition anglaise Longmans Green, qui publie les œuvres éditées par Andrew Lang. Regardant l'histoire de ces trois maisons, on constate qu'elles ont suivi le développement de la littérature d'enfance et de jeunesse, ayant compris les potentialités de ce genre.

La maison d'édition Paravia est née à Turin aux premières années du XIX[e] siècle et elle « si specializzò […] in opere scolastiche e pedagogiche, dando vita anche ad alcune riviste, fra cui *l'Educatore primario* (1846-1847), che è il primo periodico di pedagogia uscito in Italia »[208] [« se spécialisa dans les œuvres scolastiques et pédagogiques, fondant aussi des revues, parmi lesquelles il y a *L'Educatore primario* (1846-1847), le premier périodique de pédagogie publié en Italie »]. L'éditeur Bemporad est, en revanche, l'un

[208]AVANZI (Giannetto), « Paravia », dans *L'Enciclopedia Italiana, Treccani (en ligne)* [URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/paravia_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consulté en juin 2017)].

des plus célèbres en Italie pour la littérature d'enfance et de jeunesse. Il est né de la fusion avec la maison d'édition des frères Paggi en 1862. Dès le début, Enrico Bemporad s'adonne à la publication de « giornalini per ragazzi […] testi scolastici e storicoletterari, piccole enciclopedie, testi classici in edizioni economiche, e si inventa diverse collane per l'infanzia »[209] [« magazines pour les adolescents, de textes scolaires et d'histoire de la littérature, de petites encyclopédies, de textes classiques en édition économique et il s'invente diverses collections pour les enfants »]. Parmi les volumes publiés par cette maison, il y a « *Le memorie di un pulcino* di Ida Baccini, che ha una subitanea fortuna »[210] [« *Les mémoires d'un poussin* de Ida Baccini, qui connaît une fortune immédiate »]. Ses éditions sont souvent illustrées, car Enrico Bemporad croit fortement au rôle de l'image dans les textes pour l'enfance.

La maison d'édition Longmans Green est, en revanche, la plus ancienne imprimerie commerciale anglaise. Fondée en 1724 par les imprimeurs qui donnent le nom à l'activité commerciale, elle s'occupe de la publication d'encyclopédies et de volumes scolaires ou pour l'éducation des jeunes[211], dès le début de son activité.

Parmi les maisons d'édition les plus importantes, qui ont considéré la littérature d'enfance et de jeunesse comme l'une des voies pour avoir du succès commercial, il y a : Bernardin-Béchet, éditeur parisien de Marie Guerrier de Haupt ; Harper Brothers, éditeurs américains de Dinah Maria Mulock Craik ; Felice Paggi, éditeur italien de la première édition des contes de Carlo Collodi ; Belforte, éditeur italien qui a publié la traduction d'Enrico Levi, et A. Barion, éditeur de *L'Uccellin bel verde*. Bernardin-Béchet, « actif à Paris entre 1866 et 1878 »[212] est l'éditeur de la collection « Lecture illustrée pour la jeunesse » et de toute la production pour enfants de Marie Guerrier de Haupt, mais

---

[209] CARBOGNIGN (Maria Enrica) et LEVI (Anna), « Un grande editore : Enrico Bemporad (1868- 1944) », dans *Letteratura Dimenticata* (en ligne), [URL : http://www.letteraturadimenticata.it/Bemp%20breve%20storia.html (consulté en juin 2017)].

[210] *Ibidem*.

[211] DANGELICO (Amy), « Longmans, Green CO » (en ligne) [URL : https://www.biblio.com/publisher/longmans-green-co (conulté en juin 2017).

[212] « Bernardin-Béchet », article sur data.bnf.fr (en ligne) [URL: http://data.bnf.fr/15366747/bernardin-bechet/ (juin 2017)].

aussi de plusieurs romans pour les adultes[213]. Harper Brothers sont des imprimeurs/éditeurs actifs dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et dans la première moitié du XX^e^, très influents dans la culture et la politique américaine de cette époque. Parmi les publications les plus significatives de cette maison d'édition, il y a plusieurs revues, notamment politiques, des romans, parfois splendidement illustrés et quelques exemples de bande dessinée[214]. Felice Paggi, maison d'édition qui sera, dans un deuxième temps, rachetée par Bemporad, est fondée dans les premières années du XIX^e^ siècle. Au début de son activité, « Alessandro Paggi stampa traduzioni dal francese di testi universitari di medicina » [« Alessanro Paggi imprime des traductions du français de textes universitaires de médecine »]. Son frère Felice, impliqué dans la nouvelle politique du pays, fait de la boutique un lieu de rencontre pour les révolutionnaires et les politiciens dont l'action portera à l'Unité italienne. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, le rôle politique de la maison d'édition est terminé, elle propose la collection de la Biblioteca Scolastica, où les volumes sont illustrés[215]. Il est possible de remarquer une ressemblance entre Paggi et Harper and Brothers : les deux entreprises ont été fondées par un couple de frères, tous deux commencent leur carrière grâce à une profonde implication dans la politique révolutionnaire du pays et tous deux décident, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle de se dédier à la littérature d'enfance et de jeunesse. Cela permet de comprendre comment cette littérature connaît un véritable développement, même à un niveau éditorial, uniquement dans la seconde moitié du siècle, devenant un genre qui favorise des aventures économiques dans plusieurs pays du Monde. La maison d'édition Belforte relève d'une histoire différente. Connue surtout pour la publication de textes en hébreu, entre les deux guerres, elle commence à s'ouvrir à des nouveaux genres comme les avant-gardes ou la littérature d'enfance et de jeunesse[216]. Territoires inexplorés dans le vaste domaine de la littérature, l'intérêt pour ces types de productions

---

213 *Ibidem*.

214 *Cf.* EDITORS OF THE ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, *Encyclopædia Britannica Online*, Encyclopædia Britannica Inc., 2017, *ad vocem* « Harper Brothers » (en ligne) [URL : https://www.britannica.com/topic/Harper-brothers (juin 2017)].

215 CARBOGNIGN (Maria Enrica) et LEVI (Anna), « La casa editrice Paggi », in *Letteratura Dimenticata* (en ligne), [URL : http://www.letteraturadimenticata.it/Bemp%20breve%20storia.htm (consulté en juin 2017).

216 PESCE (Monica), « Belforte, editoire libraio », dans *Salone Belforte* (en ligne) [URL : http://www.salomonebelforte.com/ (consulté en juin 2017)].

permet à l'éditeur de renaître. Les deux genres s'influencent profondément dans les œuvres imprimées par cette maison d'édition. À la différence des maisons d'édition qu'on a vues jusqu'à présent, A. Barion a été fondée en 1908 près de Milan. Dès le début de son activité commerciale, cet éditeur se voue à l'impression de volumes pour les enfants et de livres de littérature populaire[217].

L'analyse des auteurs qui ont traduit ou adapté les contes et l'étude des histoires des maisons d'édition qui ont accueilli ces volumes a permis de mettre en lumière plusieurs éléments. En premier lieu, le rôle fondamental des femmes, phénomène qu'on retrouve aussi dans les réécritures pour le théâtre et qui s'explique par la valeur, encore marginale, de la littérature d'enfance et de jeunesse dans la culture du siècle. À travers la littérature d'enfance et de jeunesse, les écrivaines expérimentent leur style, créent des réseaux culturels et se préparent à rédiger des œuvres significatives aussi dans le domaine de la littérature canonique. L'étude des maisons d'édition permet de constater comment le rôle de cette littérature change dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Le développement de l'éducation et de l'alphabétisation, l'importance des études folkloriques et de la valeur de l'éducation morale des enfants poussent imprimeurs et écrivains à s'intéresser à ce genre. L'affirmation du folklore a aussi une influence très profonde sur la manière dont les traducteurs traduisent les contes de Mme d'Aulnoy.

B. Les peritextes et la construction d'un cadre theorique

Les nouvelles éditions des contes présentent souvent un apparat péritextuel complexe. D'un côté, il y a les manuels scolaires, où les péritextes ont une valeur instrumentale, car ils fournissent aux lecteurs les moyens pour mieux apprendre la langue française à travers les contes de Mme d'Aulnoy. De l'autre, il y a les volumes pensés pour l'amusement des enfants et des adolescents. Les titres de ces éditions permettent la création d'un contexte narratif favorable à l'adaptation à la culture du pays où les

[217] « Case editrici che hanno fatto la storia: Attilio Barion Editore », dans *Il Quadrotto* (en ligne) [URL : http://www.ilquadrotto.it/5/post/2015/09/le-case-editrici-che-hanno-fatto-la-storia-attilio-barion-editore.html (consulté en juin 2017)].

volumes sont publiés ou au public cible. Les préfaces, les introductions et les notes dans ces éditions peuvent, en revanche, se partager en deux groupes. Les préfaces écrites pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle permettent de tisser un discours métalittéraire sur la littérature d'enfance. Parmi les éléments qui émergent de ces écrits, les auteurs soulignent l'ambiguïté dans la définition du public cible des ouvrages : les enfants ne lisent pas les préfaces qui sont des textes dédiés uniquement aux adultes. Cette considération permet de désigner les femmes – les mères – non seulement comme les créatrices – ou les traductrices – des contes, mais aussi comme leurs destinataires. Au début du XX^{e} siècle, les contes merveilleux sont perçus d'une manière différente, comme des textes qui peuvent contribuer à la formation psychologique de l'enfant. Certains préfaciers soulignent ainsi le lien très fort qui peut être tissé entre les contes merveilleux et l'enfance. Ces éléments permettent de constater comment les contes de Mme d'Aulnoy sont un lieu privilégié pour mieux définir les caractéristiques d'un genre naissant.

LES TITRES

Les titres des volumes publiés de 1850 à 1876 présentent encore de très forts liens avec les titres de l'*editio princeps* des contes d'Aulnoy – *Les Contes des Fées* (Barbin 1698) et *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (Barbin 1896). En 1852, l'éditeur Hachette publie le volume *Contes de Fées*. Le titre du tome se différencie de celui pensé par Mme d'Aulnoy uniquement par deux éléments : l'absence de l'article défini et la préposition qui se substitue au partitif. Ces deux changements sont significatifs car ils permettent de généraliser l'idée de conte merveilleux. Il n'est plus considéré comme une narration intime et personnelle d'une fée ou d'une paysanne, mais comme un véritable genre aux caractéristiques codées. Vu le rôle de premier plan joué par Hachette dans le domaine de la littérature d'enfance à partir de 1850, il n'est pas surprenant de constater que ce titre a donné origine à des doublons ou à des analogues, en français ou en traduction comme *Contes de fées, par Madame d'Aulnoy, revus par Mlle Marie Guerrier de Haupt* (Bernardin-Béchet, 1867). Si la première partie du titre reprend précisément celui proposé par Hachette, la seconde met l'accent sur le fait que les contes ont été « revus ». La mise en

avant, dès le titre, de ce trait du volume est l'une des caractéristiques de la littérature d'enfance et de jeunesse. Un autre titre qui reprend celui choisi par Hachette est *Contes de fées, Classic Fairy Tales For Beginners In French,* (Boston, Heath, 1901) [*Contes de fées, contes de fées classiques pour les débutants en Français*]. La ressemblance, du moins partielle, entre les deux titres n'est pas un hasard, car Heath réimprime, sous un titre différent et en changeant l'apparat péritextuel, les contes contenus dans le volume de Hachette et l'introduction. Même en Italie, l'influence de Hachette est très forte non seulement en ce qui concerne la composition des volumes ou le choix des contes à traduire, mais aussi pour ce qui est des titres de livres. La première édition de la traduction de Carlo Collodi, datée de 1876, s'intitule *I Racconti delle Fate, voltati in italiano da C. Collodi* [*Les contes de fées, transformés en Italien par Carlo Collodi*], où, au-delà de l'article, la ressemblance avec le titre des volumes de Hachette est parfaite. Ce même titre est repris par Cesare Donati quarante ans après. L'édition publiée en 1915 par l'éditeur Paravia, s'intitule en effet : *I racconti delle fate, versione di Cesare Donati, illustrazione in nero e a colori e dodici tavole cromo fuori testo di A. Vaccari* [*Les contes de Fées, version de Cesare Donati, illustration en blanc et noir et en couleur et douze tableaux chromés hors texte de A. Vaccari*]. Les secondes parties des titres des éditions de Donati et de Collodi permettent une mise en relief du rôle du traducteur ou de l'éditeur et de l'importance de l'adaptation.

À partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, les titres des nouvelles éditions des contes se détachent désormais de tous les modèles précédents et ils permettent une mise en relief des caractéristiques spécifiques des contes ou des volumes qui les présentent.

Certains titres cherchent à allécher le public cible des enfants ou à véhiculer des idées qui se rattachent directement à la conception des contes comme éléments éducatifs pour les plus jeunes. Le volume de Dinah Maria Mulock Craik met en relief l'un des traits qui caractérisent la littérature d'enfance et de jeunesse : l'importance de souligner, dès la couverture, la présence de textes adaptés dans le volume. Sa traduction s'intitule : *The Fairy Book : the Best Popular Stories Selected and Rendered Anew By the Author Of « John Halifax, Gentleman »* [*Le livre des contes : les plus belles histoires populaires sélectionnées et réécrites à nouveau par l'auteure de "John Halifax Gentlemen*] (Harper & Brother publisher, 1870).

L'allusion à l'œuvre la plus importante de la traductrice reflète la tentative de l'éditeur d'augmenter les ventes du volume, le liant à un texte beaucoup plus célèbre. C'est aussi le cas des ouvrages d'Andrew Lang. L'éditeur associe les contes merveilleux contenus dans les volumes aux nuances de l'arc-en-ciel : le bleu (*The Blue Fairy Book* [*Le livre bleu des contes de fées*], Longmans Green, 1889) ; le rouge (*The Red Fairy Book* [*Le livre rouge des contes de fées*], McGraw-Hill, 1890) ou le vert (*The Green Fairy Book* [*Le livre vert des contes de fées*], Longmans, Green&Co, 1892). Le traducteur décrit un monde en couleur, qui s'inspire de la littérature française de colportage – les impressions de la Bibliothèque Bleue arrivent aussi en Angleterre – mais qui, en même temps, attire les enfants par cette allusion aux couleurs. C'est encore le cas d'un des deux recueils de Fata Nix. La traductrice s'adresse, d'une manière directe, aux enfants, dès le titre du volume dont elle a été la traductrice : *Per voi piccini, 39 fiabe con 17 illustrazioni di G. Gamba* [*Pour vous, les petits enfants, 39 contes de fées avec 17 illustrations de G. Gamba*] (Donath, 1903). En 1905, Hamilton Wright Mabie publie le volume intitulé *Fairy Tales Every Child Should Know* (Doubleday, Doran & CO) [*Contes de fées que chaque enfant devrait connaître*]. L'emploi du verbe modal « should » permet de souligner la nécessité de la part des enfants de lire les contes merveilleux car ils contribuent à leur développement psychologique et moral. Mabie souligne ainsi la valeur pédagogique des contes merveilleux, idée qui sera, par la suite, mise en relief par de nombreux psychologues.

Le titre de l'édition éditée par Anne Thackeray Ritchie permet, en revanche, une mise en relief de la valeur idéologique de cette traduction. *The Fairy Tales Of Madame d'Aulnoy, Newly Done Into English* [*Les contes de fées de Madame d'Aulnoy, traduits à nouveau en anglais*] (Lawrence, 1892). À travers l'adverbe « newly », les traductrices se situent dans une position de contraste par rapport à une autre traduction des contes, celle de James Robinson Planché parue dans les années 1850.

Le titre d'autres traductions souligne, en revanche, l'origine littéraire des textes traduits, comme dans le volume de Barbara Douglas *Favourite French Fairy Tales: Retold From the French Of Perrault, Madame d'Aulnoy and Madame Leprince de Beaumont [Les contes de fées français les plus aimés : racontés à nouveau à partir du français de Perrault, de Madame d'Aulnoy*

et de Madame Leprince de Beaumont] (G. G. Harrap & co., 1921). Ce titre est d'autant plus intéressant qu'il associe la dimension des contes merveilleux aux sentiments (« favourite ») qui plongent dans la nostalgie de l'enfance. En ce sens, la traductrice permet à ce volume d'avoir un public beaucoup plus large : celui des enfants, mais aussi celui des adultes qui cherchent à retrouver le temps perdu du passé.

Il y a, enfin, quelques éditions où l'éditeur met l'accent sur un conte particulier d'Aulnoy, contenu dans le volume. En 1925 Bemporad propose une deuxième édition de la traduction des contes par Carlo Collodi. Par rapport à la première, elle est enrichie d'une note introductive, d'illustrations et elle a un titre différent : *L'uccello turchino ed altri Racconti delle fate* [*L'Oiseau Turquoise et autres contes de fées*]. Bemporad décide de mettre l'accent sur l'un des contes d'Aulnoy, le plus connu et aimé par les lecteurs. Le mot turquoise (mot difficile), qui remplace bleu, permet aussi de souligner le double public pensé pour cette édition. En 1929, l'éditeur milanais de littérature populaire A. Barion publie une traduction de quelques contes de Mme d'Aulnoy intitulée *L'Uccellin Bel Verde e altre fiabe* [*Le beau petit Oiseau bel vert et d'autres contes*]. Le syntagme nominal « L'Uccellin bel verde » ne nous offre pas une traduction fidèle de « L'Oiseau bleu », mais il signale une profonde transformation du conte et son entrée dans le domaine de la littérature pour les enfants, par l'emploi d'un langage enfantin. Le terme « Oiseau » est traduit par « Uccellino », qui, par la présence du diminutif « ino », est déjà un mot enfantin et affectueux. Toutefois, la distance entre les deux titres est encore plus marquée, si l'on considère l'élément rhématique qui le compose : la couleur « bleue » devient « bel verde » dans la traduction italienne. La couleur de l'animal change, elle aussi, d'un titre à l'autre pour permettre au traducteur de rapprocher plus décidément sa version de la culture italienne. En 1765, Carlo Gozzi a, en effet, mis en scène un conte qui s'intitule significativement « L'Uccello verde » [« L'Oiseau vert »]. Cette allusion permet notamment de nuancer le public cible de l'édition. Un autre titre dans lequel le diminutif fait allusion à des jeunes lecteurs est *La gattina bianca, fiabe di M.C.D'Aulnoy ; ridotte da Enrico Levi* [*La petite chatte blanche ; conte merveilleux de M.C.D'Aulnoy ; réduites par Enrico Levi*] (Belforte, 1920). Outre le diminutif, la mise en relief du rôle du traducteur contribue à

faire de ce titre un exemple de ceux qui caractérisent les volumes pour la jeunesse.

Les titres des recueils de Mme d'Aulnoy permettent, donc, une première mise en relief des motifs et des techniques qui caractérisent la littérature d'enfance et de jeunesse. On retrouve ces mêmes traits aussi dans les introductions et les notes qui accompagnent certains de ces volumes.

PREFACES, INTRODUCTIONS ET NOTES : PERITEXTES ET THEORIE LITTERAIRE

Les volumes conçus pour les élèves et les étudiants présentent un apparat péritextuel riche d'informations qui contribuent à les transformer en de véritables manuels. Dictionnaires, notes, questions, tous ces éléments contribuent à favoriser l'accès des lecteurs aux contes et à moderniser les récits qui deviennent désormais des textes ayant une valeur et une utilité aussi dans la culture moderne. Les contes dans ces volumes sont normalement précédés d'une préface, à lire par les professeurs, où les éditeurs contextualisent les contes, donnent quelques traits de la vie de l'auteure et expliquent la composition du volume, comme dans le recueil *Contes de fées ; Classic Fairy Tales For Beginners In French* (Southey Edward Joynes, 1901). Dans les lignes qui terminent l'introduction, l'éditeur souligne les parties de son ouvrage les plus intéressantes pour un professeur :

> It remains to be added that this edition has been carefully studied with reference to the wants of beginners in French. The Notes, as well as the Vocabulary, aim to be both helpful and stimulating. No apology need be made, to the experienced teacher, for the frequent references to earlier notes, not simply to avoid repetition, but to teach the pupil to apply what he has learned and to reason by comparison. The Vocabulary includes some new features, which are commended to attention, —also the Table of Irregular Verbs, at the end of the book[218].

> Il ne reste qu'à ajouter que cette édition a été attentivement étudiée avec les précautions requises pour des débutants en Français. Les Notes, tout comme le Vocabulaire, visent à aider et à stimuler. Il n'y a pas besoin de s'excuser auprès des professeurs les plus expérimentés, pour les références fréquentes à des notes précédentes [elles sont pensées] pour éviter la répétition, mais aussi pour apprendre aux élèves à appliquer ce qu'ils ont appris et à raisonner en comparant. Le Vocabulaire comprend quelques nouvelles caractéristiques, sur lesquelles on attire l'attention, tout comme une table des verbes irréguliers à la fin du livre.

[218] JOYNES (Edward Southey), *op.cit.*, p.V.

Les différentes parties qui composent l'ouvrage sont expliquées pour la valeur éducative qu'elles ont et pour le bénéfice qu'elles peuvent apporter aux apprenants, dans un but pédagogique.

Une autre préface qui permet de justifier et de mettre en relief la valeur éducative et pédagogique du conte contenu dans le recueil est celle présente dans *La Belle aux Cheveux d'Or* (Blackie & Son, 1907). Dans cette introduction, l'éditeur définit le public cible du petit volume : « this little book is intended primarily to serve as a term-reader for elementary French classes in secondary schools, and especially for those pupils who have begun French late »[219] [« ce petit livre est pensé pour servir de lecture finale pour les classes de français dans les écoles secondaires, et plus spécialement, pour les enfants qui ont commencé tard l'étude du français »]. Dans un deuxième moment, il met en relief dans quelle mesure le conte de Mme d'Aulnoy dans le livre aide les apprenants d'une langue étrangère : « the classes who have worked through this reader, and at the same time learnt the regular and irregular French verbs, will have little or no difficulty afterwards in translating any simple book »[220] [« les classes qui ont travaillé sur ce manuel et qui, en même temps, ont appris les verbes réguliers et irréguliers en français, n'auront pas de difficultés à traduire d'autres livres élémentaires »]. Si on regarde la valeur éducative mise en avant par cette introduction, on s'aperçoit que le livre est conçu uniquement comme outil pour travailler la traduction, ce qui n'explique pas la présence d'autres éléments, utiles à favoriser la compréhension du texte (questionnaire) et le développement de la prononciation. Le manque de correspondance entre les instruments fournis et le but à atteindre se comprend car la pédagogie est, à l'époque où le volume est publié, encore une science nouvelle. Le dernier élément péritextuel du volume qui permet de susciter l'intérêt des élèves est le frontispice illustré par un portrait de la princesse[221].

---

[219] MADAME D'AULNOY, *Belle aux cheveux d'or*, éds. A.J. Berwick et A. Barwell, London, Blackie & Son, 1907, p.V.
[220] *Ibid.*, cité dans MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, *op.cit.*, p.246.
[221] Voir *infra* « Troisième partie : création et évolution d'une iconographie pour les contes », p.318.

Les préfaces et les introductions des volumes pensés pour l'amusement des jeunes sont riches d'informations diverses et elles ont des fonctions variables. Certaines ont une simple fonction descriptive : elles décrivent le contenu du volume ou donnent un résumé de la vie de l'auteur et de sa production sans exprimer un jugement de valeur sur son travail. Dans d'autres, en revanche, les traducteurs expliquent les raisons qui les ont poussés à adapter ou à traduire les textes. D'autres ont une fonction métalittéraire, car elles présentent des parties théoriques qui permettent de mieux définir le rapport entre les éditeurs, les traducteurs et les lecteurs et les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy. Ces éléments permettent d'encore mieux nuancer le public cible des éditions témoignant – comme Glen Regard l'affirme – « d'une réappropriation de la révolte contre le pouvoir et le rôle des femmes dans la société »[222]. Les préfaces ne servent pas uniquement aux femmes, mais à un groupe plus variable de destinataires : mères et traductrices ; journalistes ou traducteurs, qui travaillent dans le même domaine ; écrivaines qui relèvent d'un important réseau culturel, mais aussi d'autres figures plus difficiles à détecter. La première préface qui permet d'entamer un discours critique sur la littérature d'enfance et de jeunesse, sans cependant porter en avant la question du public cible est celle du volume *Contes de fées* paru chez l'éditeur Hachette pour la collection de la Bibliothèque Rose (1853, 1908 – réimpression de l'édition précédente – et 1928). L'éditeur donne des informations sur la vie des auteurs qui ont rédigé les contes publiés dans le volume, et quelques indications sur leur production globale. Il met, en outre la production de Mme d'Aulnoy et celles de Charles Perrault et de Madame Leprince de Beaumont sur le même plan. Il situe ainsi encore mieux Mme d'Aulnoy dans le royaume du merveilleux et il la consacre définitivement à une auteure pour les enfants et les jeunes : « Deux femmes, Mme d'Aulnoy et Mme Leprince de Beaumont, partagent avec lui [Charles Perrault] le privilège d'amuser tous les gens d'esprit qui n'ont pas encore quatorze ans. Mme d'Aulnoy a fait de mauvais romans et des *Mémoires historiques* détestables ; ce qui ne

[222] REGARD (Glen), « The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy (1892): la traduction des *Contes des Fées* et des *Contes nouveaux* de Marie-Catherine d'Aulnoy par Annie Macdonell et Elizabeth Lee », dans *op.cit.*

l'empêche pas d'avoir écrit *L'Oiseau bleu* et *La Biche au Bois*"[223]. L'éditeur loue Mme d'Aulnoy pour être un écrivain d' « esprit », mot français qui correspond à l'anglais « wit »[224]. Le choix des deux textes loués est intéressant. Si « L'Oiseau bleu » est l'un des contes les plus connus et les plus publiés dans les volumes pour les adultes et dans ceux pour les enfants, « La Biche au Bois » est un conte très présent dans les éditions pour de jeunes lecteurs, mais non pas dans celles pour les adultes. Ces deux récits sont d'ailleurs exemplaires du rôle joué par l'auteure dans l'affirmation de la culture de son époque. La préface permet alors, non seulement de s'adresser à un public précis, mais aussi de mettre en valeur le travail de l'écrivain comme document de toute une époque. Ce texte est repris partout, là où les éditions d'Hachette sont connues grâce aux initiatives commerciales de l'éditeur : en Angleterre, où il devient le modèle pour des traducteurs ou aux États – Unis, en français, ou traduit, comme dans le volume *Contes de fées ; Classic Fairy Tales For Beginners In French* (Joynes, 1901). Le travail de l'éditeur Hachette accompagne les contes de Mme d'Aulnoy dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse et justifie le choix de ne pas adapter les textes. Il y a, cependant, d'autres préfaces qui permettent de proposer un discours beaucoup plus profond sur la littérature d'enfance, ses buts et ses destinataires : celle écrite par Anne Thackeray Ritchie pour le volume *The Fairy Tales Of Madame d'Aulnoy Newly Done Into English* (Lawrence and Bullen, 1892) et l'« avvertenza » [« avis »] que Carlo Collodi publie au début de la première édition de sa traduction des contes français, *I Racconti Delle Fate* (Felice Paggi, 1876) reprise dans la deuxième.

Glen Regard affirme que Thackeray Ritchie tient un double discours dans l'introduction, accompagnant la traduction : l'un dédié aux enfants et l'autre dédié aux femmes[225]. Dans cette introduction, les deux sont associés pour des raisons profondément différentes, qui se rattachent plutôt à la nouvelle conception de la littérature d'enfance comme domaine des voix féminines. Le premier élément de

---

[223] PERRAULT (Claude[sic]), *Contes de fées tirés de Claude [« sic pour » Charles] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, L. Hachette, 1860, p.2.

[224] Voir *infra* « Première partie : la vie de Mme d'Aulnoy et la fortune de ses contes », p.38.

[225] REGARD (Glen), *op.cit.*, p.119.

l'introduction qui relève d'un public d'enfants, c'est l'*incipit* dans lequel Thackeray Ritchie présente son rôle de préfacière : « I have been asked to write a few lines of preface to the stories which are here once more, after a century or so, presented in a new form to the present generation of children »[226] [« on m'a demandé de rédiger quelques lignes de préface aux histoires qui sont, après plus d'un siècle environ, présentées [dans ce volume] dans une nouvelle forme à la génération actuelle d'enfants »]. En outre, comme remarque Regard, « le *National Observer* avait le même groupe à l'esprit lorsqu'il notait que *The Fairy Tales Of Madame d'Aulnoy* est « *an admirable gift book for little girls and boys* »[227]. Après quelques lignes, Ritchie traduit et paraphrase un passage de la préface des *Contes de Fées* de Hachette, ce qui confirme l'hypothèse d'un public cible formé par jeunes lecteurs. Elle affirme que les contes sont dédiés « "To those people of intelligence under the age of fourteen," as a French editor says, "who are prepared to be pleased and convinced" just as their fathers, mothers, grandfathers, great-grandfathers, great-great-grandfathers and grandmothers have been before them »[228] [« « à tous les gens d'esprit qui n'ont pas encore quatorze ans », comme le dit un éditeur français, « qui sont préparés à être amusés et convaincus »[229], comme leurs pères, mères, grands-pères, arrières grands – pères et arrières – arrières – grands – pères et grands – mères, avant eux »]. Les contes merveilleux sont un héritage qui se transmet dans une famille de génération en génération. On remarque, en outre, une évolution de la conception de « wit » qui se manifeste à l'intérieur de ces passages. Si, dans la préface pensée par Hachette, ce mot souligne encore un phénomène artistique et littéraire typique de l'époque de Louis XIV, ici « wit » est employé pour désigner l'intelligence et la sensibilité des lecteurs qui lisent les contes.

La préface présente, cependant, d'autres éléments qui s'adressent à des lecteurs adultes : les femmes. La préfacière narre les principaux événements de la vie de l'auteure et les liens qu'elle a tissés avec la communauté artistique de son époque. En faisant cela,

---

[226] THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie) MISS LEE,*The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, London, Lawrence and Bullen, 1892, p.IX.
[227] REGARD (Glen), *op.cit.*, p.125. L'italique est dans le texte du critique.
[228] THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie) MISS LEE, *op.cit.*, p.IX.
[229] Cette partie de la préface ne relève pas du travail de l'éditeur Hachette.

elle « celebrates d'Aulnoy and her female community »[230] [« célèbre d'Aulnoy et sa communauté féminine »] car, selon l'auteure, « female storytelling traditions create figures which transcend barriers of genre »[231] [« les traditions des femmes narratrices créent des figures qui trascendent les barrières du genre »]. À travers la création de contes merveilleux, Mme d'Aulnoy et d'autres femmes se sont regroupées dans un réseau, ce qui leur a permis de se confronter aux auteurs masculins et de trouver leur identité artistique. Comme elles, même les Anglaises de la fin du XIX[e] siècle doivent trouver, dans la lecture et dans l'écriture, une identité de groupe et la capacité de créer une littérature qui puisse rivaliser avec celle des hommes.

Cette idée est renforcée par le fait que dans l'introduction, Thackeray Ritchie présente Mme d'Aulnoy comme une véritable femme écrivaine et non plus comme une bonne narratrice, comme on le lit dans l'article de Glen Regard :

> Une femme privilégiée et éduquée, dont le travail est le fruit d'une expérience sociale et historique. Madame d'Aulnoy n'est plus la bonne commère, la gentille nourrice, la conteuse pleine de sagesse, ou la Mother Bunch folklorique qui enseigne ses secrets aux garçons et aux filles pour trouver femmes et maris[232] .

Regard souligne l'importance du titre du recueil, dans lequel Mme d'Aulnoy est définie comme « Madame », ce qui permet de la « rapprocher du lectorat bourgeois du livre, tout en mettant l'accent sur le genre […], annonçant ainsi l'enjeu du livre traduit »[233]. La mise en relief du rôle des femmes dans la création des contes merveilleux et de l'importance du texte – ou de l'écriture – comme moyen qui permet de créer un sens de communauté artistique s'adresse aux femmes : lectrices ou écrivaines qui trouvent la force de s'opposer à la domination des hommes grâce aux liens entre elles. Cette importance des voix féminines dans la définition du genre merveilleux est

---

[230] CHETTLE (Christine), « Victorian Fantasy and Supportive Female Communities Across Time and Genre », dans *The Victorian Blog Spot* (en ligne) [URL : http://fantasiesofthevictorians.blogspot.it/2015/03/victorianfantasyandsupportivefemale (consulté en juin 2017)] .

[231] *Ibidem*.

[232] REGARD (Glen), *op. cit.*, p.126.

[233] *Ibidem*.

soulignée aussi par un autre élément. Regard note, en effet, « qu'Anne Thackeray Ritchie ne mentionne pas la traduction de J. R. Planché. […] Cette « omission » relève soit d'une stratégie commerciale, soit d'un désintérêt, voire d'une désapprobation vis-à-vis du projet de J. R. Planché »[234]. L'omission permet notamment de confirmer la vision de la littérature d'enfance comme le paysage où se déroule la rébellion des femmes envers les auteurs masculins. Le travail de James Robinson Planché ne compte pas ou il est considéré uniquement comme modèle à contester dans le parcours d'affirmation d'une identité personnelle. Le travail de Ritchie permet de mettre en relief le rôle des femmes dans la naissance et la définition d'un genre littéraire. Carlo Collodi met, en revanche, l'accent sur la création d'un réseau littéraire dans le domaine de la littérature pour l'enfance italienne. Dans « l'avvertenza » [« avis »] qui précède la première édition de *I Racconti delle fate* (Paggi, 1876), il réfléchit sur la manière dont il a traduit les contes merveilleux et il s'excuse auprès des lecteurs des variations stylistiques qu'il apportera dans cette nouvelle version :

> Nel voltare in italiano *I Racconti delle fate* m'ingegnai, per quanto era in me, di serbarmi fedele al testo francese. Parafrasarli a mano libera mi sarebbe parso un mezzo sacrilegio. A ogni modo, qua e là mi feci lecite alcune leggerissime varianti, sia di vocabolo, sia di andatura di periodo, sia di modi di dire: e questo ho voluto notare qui di principio, a scanso di commenti, di atti subitanei di stupefazione e di scrupoli grammaticali o di vocabolario. Peccato confessato, mezzo perdonato: e così sia[235].

> Traduisant en italien *I Racconti delle fate*, je fis de mon mieux pour rester fidèle au texte français. Le paraphraser à main levée m'aurait paru presque un demi-sacrilège. Je me permis, cependant, par ci et par là, de très légères variations, de vocabulaire, de tournure des phrases et de locutions : et j'ai voulu le noter dans cet avis, pour éviter des commentaires, des actes subits de stupéfaction et de scrupules grammaticaux ou de vocabulaire. Faute avouée est à moitié pardonnée : et ainsi soit-il.

Les enfants qui lisent ne regardent pas la grammaire ou le lexique, il est donc logique de se demander qui est le destinataire de cette préface. L'avis semble être pensé pour les experts en grammaire, les linguistes, les traducteurs qui pourront critiquer

---

[234] *Ibid*.,p.125.

[235] COLLODI (Carlo), *I Racconti delle Fate, voltati in italiano da C. Collodi*, Firenze, Felice Paggi, 1876, « avvertenza ».

certains choix linguistiques, pour les journalistes et pour les écrivains qui s'intéressent aux contes et qui peuvent lire le volume. Toutes ces figures appartiennent à ce panorama culturel italien jeune mais vivant qui se définit autour de la littérature d'enfance et de jeunesse. Cette théorie trouve une confirmation dans l'introduction qui précède la réédition de ces mêmes contes datée de 1925, *L'Uccello turchino e altri racconti delle fate* (Bemporad, 1925). Dans ce volume, Collodi fournit deux éléments introductifs. Le premier est intitulé « ai bambini lettori » [« aux enfants – lecteurs »] et reprend la préface du recueil des contes merveilleux inventés par Luigi Capuana et daté de 1908 : *Chi vuol fiabe chi vuole ?*[236][*Qui veut des fables, qui en veut ?*]. Le recueil de Capuana relève entièrement de la littérature d'enfance et de jeunesse et les contes qu'il réécrit sont tirés des contes folkloriques. Le second est l'avis, repris à la première édition des contes traduits par Collodi.

Il y a encore un groupe d'ouvrages où les contes sont adaptés à une vision fantasmée de l'enfant, comme créature faible dont les valeurs morales ne sont pas encore très bien construites. Ce sont : *Contes Des Fées. Revue [sic] Par Melle Marie Guerrier de Haupt* (Bernardin-Béchet, 1882) ; *The Fairy Book* (Harper & Brother publisher, 1870) dont la traduction est de Mulock Craik ; *Fior di Neve* (A. Donath, 1904) dont les contes sont traduits par Fata Nix ; *Fairy Tales Every Child Should Know* (Doubleday, Doran & Co., 1905) et deux volumes de la vaste collection d'Andrew Lang, *The Green Fairy Book* (Logmans, Green, 1892) et *The Red Fairy Book* (McGraw-Hill, 1890).

Les préfaces de ces ouvrages sont différentes, tout en ayant des traits en commun. Dans le volume adapté par Mlle Guerrier de Haupt, le péritexte est « à lire par les mères »[237] ; dans *The Green Fairy Book,* elle est dédiée, dans un premier moment, à un « friendly reader »[238] [« ami lecteur »] générique et par la suite aux enfants (« then, children, you asked for more, and we made up *The Red Fairy Book*; and, when you wanted more still, *The Green Fairy Book* was put together »[239] [« puis, enfants, vous avez demandé

[236] CAPUANA (Luigi), *Tutte le Fiabe*, Torino, Scrivere, 2011.
[237] DE HAUPT (Marie Guerrier), *op.cit.*, p.I-IV.
[238] LANG (Andrew), *The Green Fairy Book*, London, Longmans Green, 1892, p.I.
[239] *Ibidem*.

de nouveaux contes et nous avons fait *The Red Fairy Book* ; et quand vous avez voulu encore des récits, *The Green Fairy Book* a été compilé »)]. Dans ces phrases, Andrew Lang indique les destinataires des contes, mais aussi la composition des volumes. Les récits à l'intérieur des recueils n'ont pas été inventés par Lang, mais ils ont été recueillis, comme dans les volumes des frères Grimm. Dans le cas des autres éditions, les préfaces sont plutôt génériques et elles ne permettent pas de remonter à un destinataire défini.

Au-delà des éléments qui les séparent, tous ces péritextes donnent des indications utiles à propos de la littérature d'enfance et de la vision de l'enfant à l'époque. Elles mettent en relief « la continuité avec un passé fantasmé et universel évoqué à travers une représentation idéalisée de l'enfance »[240] : ce sentiment nostalgique entoure les contes merveilleux à cette époque. Elles soulignent encore la valeur éducative des contes de fées. Etant donné que les contes de Mme d'Aulnoy ne donnent pas de véritables directions morales aux lecteurs, cela explique le besoin d'adapter les contes. Enfin les préfaces évoquent la valeur de l'auteure comme écrivaine. Tandis que dans les volumes qui appartiennent à la littérature canonique, on critique Mme d'Aulnoy pour sa prose, dans les livres pour les lecteurs moins âgés, le style passe en second plan. Cette différence reflète une contradiction significative dans la fortune des contes de Mme d'Aulnoy. D'un côté, certains traducteurs et éditeurs donnent de nouvelles versions de ses contes dans lesquelles les passages liés à l'amour sont effacés. D'autres préfacières soulignent, en revanche, la valeur des textes des contes merveilleux. Cette contradiction s'explique par la vision de la littérature d'enfance et de jeunesse surtout en Angleterre. Tandis qu'en France et en Italie, l'enfance est au centre de l'intérêt des éditeurs, en Angleterre, c'est la femme, c'est-à-dire l'écrivaine ou la traductrice, qui se pose au centre de la littérature enfantine pour en faire son champ d'action privilégié. Dans cette perspective, ni le style des textes de Mme d'Aulnoy ni le contenu des contes ne sont critiqués. Ils sont plutôt exaltés comme un exemple de littérature féminine.

Commençons par le rapport avec une vision fantasmée de l'enfance, Marie Guerrier de Haupt déclare, dans une note : « Les contes de madame d'Aulnoy ont été lus

[240] REGARD (Glen), *op.cit.*, p.19.

et relus par bien des générations ; mais de notre temps, les grandes personnes dédaignent ces sortes de fictions, et en laissent la lecture aux enfants »[241]. Les contes merveilleux sont désormais considérés comme une lecture pour les petits, mais avec une pointe de nostalgie et d'amertume qui passe par le verbe « dédaigner ». Ces sentiments s'expliquent par la prise de conscience du fait que l'enfance représente un moment de l'histoire de l'adulte désormais perdu. Cette même idée est exprimée par Andrew Lang, même si ce n'est que d'une manière indirecte. Lang (folkloriste, écrivain et poète) ne critique pas les adultes parce qu'ils ont perdu le contact avec la pureté de l'enfance, mais il affirme qu'à une époque très ancienne, les contes merveilleux étaient la littérature de l'homme, une figure proche de l'enfance : « Men were much like children in their minds long ago, long, long ago, and so before they took to writing newspapers, and sermons, and novels, and long poems, they told each other stories, such as you read in the fairy books »[242] [« Il y a longtemps, les hommes ressemblaient beaucoup aux enfants dans leur manière de penser ; à une époque ancienne, avant qu'ils n'aient commencé à écrire des journaux, des sermons, des romans et de longs poèmes, ils se contaient des histoires, comme celles que vous lisez dans les recueils de contes merveilleux »]. Ce passage permet de souligner le rôle de Lang comme folkloriste qui, dans sa carrière, a recueilli plusieurs exemples de productions culturelles proposées par les hommes dans différentes parties du monde. Sermons, chansons ou poèmes sont des textes qui de nombreux peuples rédigent afin de transmettre leurs manifestations culturelles. Le rapport entre la dimension de l'enfance et celle de l'adulte permet à Lang de proposer aux lecteurs un commentaire ethnographique sur l'évolution des différents peuples.

Dinah Maria Mulock Craik écrit en pensant, elle aussi, aux « many grown people who retain a child-heart still »[243] [« adultes qui ont encore un cœur d'enfant »] : la traductrice croit qu'il existe encore de « grandes personnes » qui peuvent apprécier les contes de fées parce qu'ils ont gardé des liens avec leur enfance. Tandis qu'Andrew Lang met en relief une générique enfance des peuples, Mulock cherche à parler aux adultes qui

---

241 DE HAUPT (Marie Guerrier), *op.cit.*, p.III.
242 LANG (Andrew), *The Red Fairy Book of Fairy Tales*, Londn, McGraw-Hill, 1890, p.II.
243 La traduction est de GLEN (Regard) dans *op. cit.*, p.119.

devraient retrouver dans leur cœur le lien profond ave l'innocence de l'enfant. Ce désir de retrouver un âge perdu dans lequel les contes merveilleux peuvent trouver une place n'est pas typique de l'époque fin-de-siècle ?

Hamilton Wright Mabie dédie sa préface aux « older people who have made the mistake of staying away from childhood »[244] [« lecteurs plus âgés qui ont commis l'erreur de s'éloigner de l'enfance »], étape importante du développement vers l'âge adulte. Dans un deuxième temps, il décrit les enfants comme une classe spéciale parce qu'elle « not only possesses the faculty of imagination, but is very largerly occupied with it during the most sensitive and formative years »[245] [« non seulement possède la faculté de l'imagination, mais elle en est largement concernée pendant la majorité des années les plus sensibles et les plus formatives »]. Les enfants représentent alors les destinataires privilégiés de ces contes, car, à travers la lecture des récits merveilleux, ils peuvent devenir des adultes responsables. Au-delà de cette indication sur le destinataire, la préface ressemble beaucoup à celle rédigée par Dinah Maria Mulock, car le traducteur invite les adultes à s'approcher à nouveau de leur enfance comme un âge à retrouver.

Tous les préfaciers reconnaissent, alors dans l'enfance une phase importante vers la vie adulte et les introductions qu'ils rédigent parlent surtout à l'adulte pour l'inviter à redécouvrir les valeurs de cet âge. Il y a, cependant, des différences importantes dans la définition d'enfance donnée par ces adultes. Andrew Lang considère l'enfance comme l'époque ancienne des peuples dans laquelle ils ont commencé à narrer des contes merveilleux afin d'expliquer des phénomènes naturels difficiles à comprendre. Ses considérations sont alors d'ordre anthropologique. Dinah Maria Mulock Craik et Hamilton Wright Mabie considèrent, en revanche, l'enfance comme une époque perdue – mais meilleure par rapport au présent – que les lecteurs doivent redécouvrir. Dans leur préface, cet âge devient une possible voie pour échapper d'une réalité fortement négative. Les contes de fées, en tant que textes associés à cette époque, deviennent alors le guide qui conduit l'adulte vers le paradis de l'enfance.

---

[244] MABIE (Hamilton Wright), *op.cit.*, p.3-4.
[245] *Ibidem*.

Les auteurs femmes s'intéressent surtout à la valeur éducative des contes de fées et à l'importance de l'adaptation. Impliquées dans la première éducation des plus jeunes, elles ont conscience des exigences des enfants et de leurs besoins éducatifs. Mademoiselle De Haupt explique pourquoi elle a choisi d'adapter les contes : ils n'ont pas une véritable morale et ils sont riches d'expressions « trop libres ou de détails peu convenables »[246], qui peuvent inquiéter « une mère de famille »[247]. C'est pour ces raisons qu'elle a fait « un choix scrupuleux des meilleurs contes de Madame d'Aulnoy, retranchant ensuite de ces contes toutes les expressions inconvenantes dans un livre destiné à l'enfance »[248]. Mme Mulock n'est pas, en revanche, si critique envers le style de Mme d'Aulnoy et elle affirme que dans les contes merveilleux présentent « only the rude moral of virtue rewarded and vice punished »[249] [« uniquement la morale brute de la vertu récompensée et du vice puni »]. Néanmoins, quelques pages plus loin, elle affirme que « the Editor of this Collection has been especially careful that it should contain nothing in it which could really harm a child »[250] [« l'éditeur de cette collection a été particulièrement attentif à ce qu'elle ne contienne rien qui puisse vraiment nuire à l'enfant »]. Les descriptions des sentiments entre les personnages et des rapports parfois violents entre les différents membres d'une famille sont les éléments qui peuvent frapper négativement l'imagination des enfants, sans rien apporter à la définition morale du conte. Pour cette raison, Mme Mulock supprime ces éléments lors de la traduction. Le besoin de protéger l'enfant est un sentiment exprimé aussi par Fata Nix dans *Fior di Neve* (A. Donath, 1904). Dans la préface du volume, elle met l'accent sur son rôle d'éducatrice comme on peut le lire dans les lignes qui suivent :

> Queste fiabe, scelte fra le più interessanti e graziose, sono in parte tradotte dal tedesco e dal francese, in parte raccolte dalla tradizione popolare. Quelle d'autori stranieri vennero voltate in italiano liberamente: lasciandone intatta la fisionomia generale ma adattando però la forma e anche qualche concetto all'indole nostrana fu intedimento della narratrice raggiungere un fine educativo oltre che dilettevole[251].

---

246 DE HAUPT (Marie Guerrier), *op. cit.*, p.3.
247 *Ibidem*.
248 *Ibidem*.
249 CRAIK (Dinah Maria Mulock), *The Fairy Book*, New York, Harper & Brother publisher, 1870, p.VIII.
250 *Ibidem*. p.VIII.
251 FATA NIX, *Fior di Neve*, Genova, A. Donath, 1904, « prefazione ».

> Ces contes merveilleux, choisis parmi les plus intéressants et gracieux, sont traduits de l'allemand et du français ou repris de la tradition populaire. Ceux écrits par des auteurs étrangers furent traduits librement en italien : laissant intacte leur physionomie générale, mais adaptant, quand même, la forme et aussi quelques concepts à l'esprit de chez nous, le désir de la narratrice fut d'atteindre un but éducatif outre qu'agréable.

Fata Nix rejoint cet objectif dans le recueil à travers une suppression des « fatti paurosi » que les écrivains introduisent dans les récits.

D'autres préfaciers affirment, en revanche, que les contes merveilleux classiques possèdent, au fond, eux aussi, un message moral, il n'y a pas donc une véritable nécessité de les adapter ou de les modifier. C'est en particulier ce qu'affirme Andrew Lang dans *The Green Fairy Book* (1892 Longmans, Green & Co) : « some of the stories were made, no doubt, not only to amuse, but to teach goodness »[252][« certains des contes [de Mme d'Aulnoy, notamment], ont été écrits non seulement pour amuser mais aussi pour enseigner la bonté »]. La valeur morale et éducative des contes n'est pas contestée. Il faut, cependant, considérer que Lang interprète les contes merveilleux comme des textes relevant du folklore. Tous les préfaciers s'expriment, enfin, sur la valeur de Mme d'Aulnoy comme écrivaine, sur l'importance qu'eut sa production pour la naissance et la définition du genre merveilleux ou sur la manière dont les textes ont été modifiés pour pouvoir s'adapter aux nouveaux lecteurs. Andrew Lang dans *The Red Fairy Book* (McGraw-Hill, 1890) spécifie, par exemple, que « the tales have been translated, or, in the case of those from Madame d'Aulnoy's long stories, adapted […], by Miss Minnie Wright »[253] [« les contes ont été traduits, ou, dans le cas de longues histories de Mme d'Aulnoy, adaptés par Miss Minnie Wright »]. Tous éléments émergent de cette affirmation de l'éditeur : en premier lieu, il met l'accent sur le travail de Minnie Wright, qui a modifié et créé des variations des textes de Mme d'Aulnoy pour seconder les capacités de l'enfant comme lecteur ; en deuxième lieu, Lang spécifie, dès l'introduction, que ce livre ne présente pas une version originale des contes, mais une adaptation. La

[252] LANG (Andrew), *The Green Fairy Book, op.cit.*,p.II.
[253] LANG (Andrew), *The Red Fairy Book, op.cit.*, p.II.

mise en relief de cet aspect est l'un des traits distinctifs de la littérature d'enfance. Ces deux lignes suscitent, enfin, quelques réflexions à propos des raisons qui justifient l'adaptation. Si certains éditeurs adaptent, réduisent ou simplifient ces textes, parce qu'ils les considèrent comme difficiles à lire et à comprendre par des lecteurs peu expérimentés, Andrew Lang décide d'en proposer des variations afin de les rapprocher à une conception folklorique des contes merveilleux comme des textes brefs, souvent en prose, sans poèmes ou formes stylistiques complexes. Si l'éditeur donne les lignes directrices qui permettent au recueil d'avoir une unité stylistique[254], Wright infuse dans la traduction son style personnel. L'approche que l'éditeur suit dans la préface de *The Green Fairy Book* (Longmans, Green, 1890) est différente. Ici, Lang loue les bonnes qualités de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy considérée comme « a clever […woman] »[255] [« une femme astucieuse »] et une écrivaine de talent. Les deux opinions que l'éditeur exprime dans les deux recueils s'expliquent si on considère quels sont les contes d'Aulnoy contenus dans les deux volumes. Dans *The Red Fairy Book*, il y a la « Princesse Rosette », « The Little Good Mouse » [« la Bonne Petite Souris »] et « Graciosa and Percinet ». Ces trois textes sont très longs, ils traitent de thèmes délicats comme le rapport entre une fille et sa marâtre ou l'importance de la vertu et de la bonté, ils n'ont pas, en outre, eu une grande diffusion dans les éditions précédentes. C'est pour ces raisons que Minnie Wright intervient sur les textes. Dans *The Green Fairy Book*, il y a, en revanche, un conte très connu : « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »], moins modifié.

L'analyse des apparats péritextuels contenus dans les éditions pour les enfants des contes d'Aulnoy a permis de mettre en relief des éléments qui permettent de comprendre quelle est la valeur de la production de Mme d'Aulnoy en delà du style et du contenu de ses textes. En premier lieu, on a remarqué l'importance que les voix féminines recouvrent dans la diffusion du merveilleux dans le domaine des lectures pour l'enfance et l'emploi que les traductrices et les éditrices font des volumes dédiés aux jeunes lecteurs. En deuxième lieu, les préfaces, les notes et les introductions tissent un

[254] On rappelle que les volumes d'Andrew Lang sont des anthologies qui présentent plusieurs contes d'auteurs divers de plusieurs pays européens ou extra-européens.
[255] LANG (Andrew), *The Green Fairy Book, op.cit.*, p.III.

discours métalittéraire qui permet à la littérature d'enfance et de jeunesse de gagner une dignité comme genre littéraire. On passe, maintenant, à l'analyse des textes contenus dans ces nouvelles éditions pour les enfants, ce qui permet de constater comment ce genre naissant se nourrit encore des influences qui proviennent de la littérature canonique pour les adultes.

C. Les textes des contes dans la litterature d'enfance et de jeunesse

Les récits présents dans les nouveaux volumes suivent les dynamiques du marché du livre et peuvent être partagés en deux groupes. D'un côté, il y a les éditions où les contes ne sont pas modifiés ou adaptés. Dans cette catégorie sont présents les volumes à usage scolaire et les éditions de quelques éditeurs français. Les raisons qui poussent un éditeur à ne pas adapter les contes sont nombreuses. En premier lieu, une forte sensation de nostalgie. Les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy se rattachent à la mémoire des éditeurs et des parents qui ont lu les contes dans des éditions populaires où les textes ne sont pas modifiés. Ces derniers proposent alors aux enfants lecteurs, ces mêmes versions qui gardent une valeur importante dans leur mémoire. En second lieu des raisons économiques et scolaires à la fois, surtout dans des pays anglophones. Les éditeurs des éditions scolaires proposent aux lecteurs du collège ou du lycée les textes originaux des contes, en tant que document réel d'une culture étrangère.

D'un autre côté, il y a les éditions où les contes sont traduits ou adaptés. Le choix de traduire les contes se lie, avant tout, à des raisons linguistiques. Les enfants, mais, dans certains cas, aussi les lecteurs adultes, ne connaissent souvent que leur langue maternelle. Ils ne seraient, donc, pas capables de lire les contes de la tradition française en langue et en version originale. La traduction permet, notamment, à certains écrivains de travailler sur la langue cible pour obtenir des effets nouveaux. Le choix d'adapter ou de simplifier la prose des contes de Mme d'Aulnoy tient, en revanche, à deux éléments culturels. Depuis le début du XIX^{e} siècle, les contes merveilleux classiques commencent à être associés aux contes folkloriques qui sont généralement brefs, présentent une

structure à répétition qui en rend la mémorisation plus aisée et ils se caractérisent par un style simple, traits absents des contes de Mme d'Aulnoy. Les éditeurs cherchent, alors, à travers l'adaptation, à rapprocher les contes de l'écrivaine à ceux du folklore. Le choix de la simplification se lie aussi à la nature de la littérature d'enfance et de jeunesse. Les jeunes lecteurs scolarisés ne possèdent pas une connaissance approfondie de la langue française qui puisse leur permettre de saisir la complexité de ces contes. Les éditeurs simplifient alors les textes afin de proposer aux lecteurs des versions qu'ils pourront mieux apprécier. Certains éditeurs – ou transcripteurs – abrègent, enfin, certains passages des contes à cause de la vision particulière qu'ils ont de l'enfant, exprimée déjà dans les préfaces.

Afin de comprendre quels sont les effets que les éditeurs obtiennent dans les différents volumes quand ils choisissent une voie plutôt qu'une autre, on commence l'étude par les volumes à usage scolaire. Ils sont les moins nombreux mais les plus significatifs car ils représentent le principe d'utilité qui règne dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse. On continue par la suite avec les volumes pensés pour amuser les enfants. Dans ces textes, les éditeurs peuvent plus facilement choisir s'il faut ou pas adapter un conte.

NI ADAPTES, NI TRADUITS : DES CONTES ET DE LEURS FONCTIONS

Les textes dans les volumes pensés pour les élèves et les étudiants ne sont pas, normalement, adaptés ou traduits. Il y a, cependant, une exception à cette règle, c'est l'édition de 1907 du conte la *Belle aux Cheveux d'Or* par l'éditeur Blackie & Son. Ce volume est pensé uniquement pour les collégiens à qui les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy peuvent paraître encore difficiles à comprendre ; l'éditeur décide, ainsi, de les adapter, substituant à des mots difficiles – ou peu connus – d'autres termes plus simples à comprendre, ou qui effacent l'allusion à des réalités trop anciennes. Exemplaire à ce propos est l'épisode des cadeaux que la Belle aux Cheveux d'Or refuse et le moment où les gardes mettent Avenant en prison. Un premier ambassadeur se rend à la cour de la Belle aux Cheveux d'Or, pour demander sa main, chargé des présents de la part du roi.

La princesse décide, cependant, de ne pas accepter les précieux bijoux et les cadeaux, mais elle garde uniquement « un quarteron d'épingles d'Angleterre »[256]. La référence est supprimée dans cette édition pour étudiants, car elle n'est pas un élément utile pour la compréhension du contenu du conte, et elle est remplacée par un générique « et le reste »[257]. Quand Avenant est mis en prison par les gardes du roi, Mme d'Aulnoy écrit : ils « lui firent mille maux »[258]. Cette expression est muée en des « méchancetés »[259] dans ce recueil, un terme plus simple à comprendre.

Les volumes ayant comme but l'amusement des enfants présentent une plus grande variété de formes textuelles par rapport aux livres à usage scolaire. En ce qui concerne les volumes où les contes ne sont pas adaptés, il y a les volumes de l'éditeur Hachette et l'album illustré par Simone d'Avène, *Contes de fées* (Nelson, 1935). Tandis que l'éditeur parisien explique dans la préface les raisons qui l'ont porté à ne pas adapter les contes de Mme d'Aulnoy, l'album édité par les soins d'Avène n'a pas une partie introductive qui puisse justifier le choix de l'éditeur. Ce dernier s'explique uniquement par la présence des illustrations. Elles permettent aux lecteurs de comprendre le texte même s'il se présente avec la complexité de l'édition originale.

ADAPTES OU TRADUITS : LES CONTES ENTRE FOLKLORE, LITTERATURE ETRANGERE ET SIMPLICITE

Des éditeurs français adaptent les textes de Mme d'Aulnoy à une vision particulière de l'enfant, exprimée dans les introductions aux volumes. Ainsi ils suppriment ou modifient les moralités, certaines descriptions ou certains épisodes. Des éditeurs et des écrivains étrangers traduisent les contes de Mme d'Aulnoy. Au-delà des considérations liées à la langue des lecteurs, les traducteurs travaillent les textes des contes pour obtenir des effets parfois très éloignés des intentions artistiques de Mme d'Aulnoy.

---

256 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.142.
257 MADAME D'AULNOY, *La Belle aux Cheveux d'Or*, 1907, *op. cit.*, p.13.
258 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.143.
259 MADAME D'AULNOY, *La Belle aux Cheveux d'Or* ,1907, *op. cit.*, p.16.

En Italie, en particulier, les contes merveilleux français deviennent des instruments pour le développement de l'instruction du peuple italien, à peine formé après l'Unité en 1860. Carlo Collodi transforme les contes en un laboratoire de formation de la langue italienne. Dans le volume *L'Uccellin Bel Verde* (A. Barion, 1929), le traducteur se propose de faire émerger, par le biais de la traduction, des valeurs chrétiennes absentes des versions originales, mais qui peuvent être associées à certains personnages. Ce qui est émerge surtout de la moralité du conte. Le volume permet alors l'éducation de l'enfant au sens plus large. En Angleterre, en revanche, les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy étant traduits le plus souvent par des femmes, les textes deviennent le moyen pour les traductrices d'affirmer une identité de genre.

Parmi les autres éléments qui émergent des traductions des contes en langue anglaise pour les enfants, on relève aussi des traits qui se rattachent d'une manière plus spécifique à la structure de la naissante littérature d'enfance. La première modification, la plus évidente dans les nouveaux volumes de ce type, est la suppression, la variation ou la simplification de la longue moralité en vers rédigée par Mme d'Aulnoy. Comme le précise Glen Regard, cette attitude se lie à « la perception alors dominante des contes comme des récits isolés porteurs chacun d'histoire et d'une morale propre ; inclure les récits-cadres [ou les moralités] – jugés depuis longtemps démodés – irait à l'encontre de l'image que les lecteurs se font désormais du genre »[260]. On peut ajouter une autre raison qui pousse les écrivains à modifier cette partie du conte : le désir de protéger l'enfant comme lecteur faible et de lui proposer des contes aux messages positifs.

Au-delà de ce trait commun aux traductions et aux versions adaptées, une étude plus spécifique des diverses nouvelles versions permet d'en mettre en relief les différences.

En ce qui concerne la culture française, Bernardin-Bechet est une maison d'édition qui propose les contes de Mme d'Aulnoy en une version modifiée (*Contes de fées, par Madame d'Aulnoy* (1867)). Dans ce volume, les textes sont adaptés par Marie Guerrier de Haupt, qui rédige aussi la préface destinée aux mères. Elle retravaille les contes de

[260] REGARD (Glen), *op.cit.*, p.122.

Mme d'Aulnoy afin d'en fournir une version conforme à une particulière vision de l'enfant, comme une créature fragile et soumise au contrôle des mères. Son intervention s'exerce surtout sur les textes auxquels elle donne une nouvelle forme qui parle non seulement aux enfants, mais aussi aux femmes. De Haupt « supprime de nombreux adjectifs, ne rapporte que les actes et les paroles réduits à leur efficacité et leur fonction dans l'intrigue »[261]. Ce procédé est exemplaire dans sa version de « L'Oiseau bleu ». La collaboratrice simplifie les caractérisations des personnages et des objets présents dans le conte et elle efface les éléments considérés comme superflus. Dans la description de Florine, par exemple, elle laisse uniquement les données textuelles essentielles pour comprendre le conte : « le roi avait une fille qu'on appelait Florine, parce qu'elle était fraîche, jeune et belle comme Flore »[262]. Quand la princesse est prisonnière dans la tour, l'Oiseau bleu ne manque pas de lui apporter des petits cadeaux qu'il prend de son royaume : il donne à Florine « les plus riches bracelets que l'on eût encore vus »[263], faits d' « une seule émeraude »[264] ; la nuit suivante, il lui apporte « une montre d'une grandeur raisonnable, qui était dans une perle »[265]. Pendant les deux ans que la belle jeune fille reste prisonnière dans la tour, une quantité merveilleuse de richesses s'accumule dans sa prison : « un collier de perles, ou des bagues des plus brillantes et des mieux mises en œuvre, des attaches de diamants, des poinçons, des bouquets de pierreries qui imitaient la couleur des fleurs, des livres agréables ou des médailles »[266]. Cette liste a un effet hyperbolique, typique du style des contes précieux de l'époque de Mme d'Aulnoy. Vue, cependant, l'inutilité de ce passage pour le développement du conte, Mademoiselle de Haupt présente aux lecteurs uniquement le nœud de l'action : « chaque jour il faisait quelque présent à Florine »[267], privilégiant ainsi la simplicité. Afin de rendre le conte plus

261 MAINIL (Jean), *op.cit.*
262 *Ibid.*, p.194.
263 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des fées*, 2008, *op.cit.*, p.173.
264 *Ibid.* p.174.
265 *Ibidem.*
266 *Ibidem.*
267 DE HAUPT (Marie Guerrier), *op.cit.*, p.200.

aisé à comprendre, Marie de Haupt simplifie aussi certains passages narratifs, comme celui qui ouvre le récit et qui a comme protagoniste le père de Florine[268].

Enfin, c'est dans la moralité que cette tendance à la simplification se remarque d'une façon appuyée :

> Pour Charmant il valait bien mieux
> Être Oiseau bleu, Corbeau, devenir Hibou même,
> Que d'éprouver la peine extrême
> D'épouser en Truitonne un monstre furieux[269].

La moralité est réduite aux éléments que les enfants peuvent comprendre : Charmant ne peut pas épouser Truitonne parce qu'elle est une femme méchante.

Marie de Haupt opte pour le même traitement dans un autre conte de Mme d'Aulnoy : « le Nain Jaune ». Ce texte est particulièrement riche en descriptions qui permettent à Mme d'Aulnoy de mieux définir le contexte d'où naissent les contes merveilleux. Ces éléments qui accompagnent les vicissitudes du Nain Jaune, de la princesse, et du Roi des Mines d'Or n'ont plus de sens dans un volume où les contes sont destinés aux enfants. Pour cette raison, Mademoiselle de Haupt supprime les allusions à la culture grecque qui caractérisent le portrait de Toute-Belle, les poèmes et une très grande partie de la moralité en vers, tout comme des allusions panthéistiques qui caractérisent l'épisode de la lutte entre le Nain Jaune et le Roi des Mines d'Or. Le conte s'ouvre aussi sur un approfondissement psychologique du rapport entre Toute-Belle et sa mère : ce thème est cher à Mme d'Aulnoy car il reflète le rapport qu'elle entretient avec sa mère et ses enfants. Ces détails sont supprimés par Mademoiselle de Haupt, ce qui lui permet de proposer une version plus agile du conte. Transformer la princesse en une simple jeune fille orgueilleuse, et non plus en une tueuse d'hommes, est un autre moyen que l'écrivaine utilise pour moraliser le récit.

---

[268] *Ibid.*, p.193.
[269] *Ibid.*, p.231.

Plus nombreux sont les volumes où les contes sont traduits ou adaptés. Les différentes traductions publiées en Italie ou en Angleterre peuvent se partager en quatre catégories majeures : celles qui permettent de rapprocher les contes de Mme d'Aulnoy de la culture et des contes populaires d'un pays ; celles qui permettent de rapprocher les contes classiques des productions pensées, dès le départ, pour les enfants ; il y a un groupe de traductions, soignées par de véritables écrivains, qui permettent une profonde modernisation de la langue d'arrivée ; il y a, enfin, des traductions des contes, par des auteures femmes, qui permettent d'entamer une discussion sur le rôle de la femme dans la société. La variété de buts qui caractérise les nouvelles versions des contes de Mme d'Aulnoy pour des jeunes lecteurs permet de comprendre comment, ce genre étant encore en formation dans les dernières années du XIX^{e} siècle, il se prête, mieux que d'autres manifestations culturelles déjà codées, à accueillir des nouvelles idées. Cela émerge non seulement des éditions qui proposent des nouvelles versions des contes de Mme d'Aulnoy, mais aussi dans d'autres formes de spectacle comme les pièces pour le théâtre à domicile. Certains traducteurs traduisent, donc, les contes merveilleux français afin d'en proposer des versions proches du folklore. Ces traducteurs suivent des modèles précis comme les textes oraux recueillis par des véritables folkloristes ou les *nursery rhymes*, « traditional poems or songs for children in Britain »[270] [« poèmes traditionnels ou chansons pour les enfants en Grande-Bretagne »], nés comme des textes oraux qui ont été, par la suite, transcrits dans des volumes à usage des bonnes et des mères. Dans l'article « Translation as Generic Transposition : Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for *The Blue Fairy Book* [1889] »[271], Magali Monnier affirme que cet effet est obtenu à travers l'effacement des éléments culturels que Mme d'Aulnoy et les autres conteuses ont ajoutés à des trames simples[272] et à travers une uniformité des voix. Ces caractéristiques émergent surtout des volumes édités par Andrew Lang. La traductrice introduit son style dans ces nouvelles versions,

[270] CARPENTER (Humphrey) et PRICHARD (Marie), *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 383.
[271] Dans KNECHCIAK (Olivier), *Langues européennes en dialogue*, Genève, Institut europeen de l'université de Genève, (« Collection Euryopa »), 2009.
[272] *Cf.* MONNIER (Magali), « Translation as Generic Transposition: Minnie Wright Translates Marie- Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for The Blue Fairy Book [1889] », in *Ibidem*, p.53- 54.

mais avec des résultats qui ne sont pas toujours homogènes. « The Blue Bird » [« L'Oiseau bleu »] dans *The Green Fairy Book* (Longmans Green, 1892), subit, lors du passage du français à l'anglais, une profonde transformation. « The Yellow Dwarf » [« Le Nain Jaune »] et « The Story of Pretty Goldilocks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »] – *The Blue Fairy Book* (Longmans Green, 1889) – sont, en revanche, traduits d'une manière encore différente. Wright propose, en effet, des versions de ces deux textes encore très proches de l'original, d'où elle supprime uniquement la moralité et les poèmes. Lors de la traduction de « L'Oiseau bleu », ce sont les passages descriptifs qui sont les plus profondément modifiés. C'est, en effet, dans ces paragraphes que Mme d'Aulnoy caractérise la culture de son époque en déployant une grande richesse lexicale. Elle y donne aussi des éléments qui permettent de définir les personnages nobles comme membres d'une société précieuse. Cela est évident lors de la traduction de la description de Florine et de Truitonne. Les deux sœurs sont décrites à travers les traits distinctifs qui les opposent l'une à l'autre, comme déjà dans le conte de Mme d'Aulnoy, mais Wright ajoute plusieurs adjectifs qui contribuent à rendre le conte plus proche des textes des nurseries :

> Now the King had one daughter, who was just fifteen years old. Her name was Fiordelisa, and she was the prettiest and most charming Princess imaginable, always gay and merry. The new Queen, who also had a daughter, very soon sent for her to come to the Palace. Turritella, for that was her name, had been brought up by her godmother, the Fairy Mazilla, but in spite of all the care bestowed upon her, she was neither beautiful nor gracious. Indeed, when the Queen saw how ill-tempered and ugly she appeared beside Fiordelisa she was in despair, and did everything in her power to turn the King against his own daughter[273]

> Or, le roi avait une fille qui avait seulement quinze ans. Elle s'appelait Fiordelisa et elle était la plus jolie et la plus charmante princesse qu'on ne puisse imaginer, toujours heureuse et gaie. La nouvelle reine, qui avait, elle aussi une fille, la fit venir au Palais. Turritella – c'était son nom – avait été élevée par sa marraine, la Fée Mazilla, mais, en dépit de tous les soins accordés, elle n'était ni belle ni gracieuse. En effet, quand la reine vit combien elle semblait laide et méchante à côté de Fiordelisa, elle désespéra et elle fit tout ce qui était en son pouvoir pour montrer le roi contre sa propre fille.

La première partie de la description résume la manière dont Turritella arrive à la cour du père de Fiordelisa et elle introduit la comparaison entre les deux filles. Dans la

[273] LANG (Andrew), *The Green Fairy Book, op. cit.*, p.23.

deuxième partie, la traductrice donne une nouvelle variation de la description des deux princesses, ce qui lui permet d'introduire la compétition entre elles. Les deux jeunes filles sont différentes non seulement à cause de leur aspect extérieur mais surtout par leur nature qui les différencie profondément : l'une est naturellement bonne, belle et gentille, l'autre, « in spite of all the care bestowed upon her », est devenue laide et méchante. Cette séparation quasi manichéenne des personnages principaux du conte relève des études folkloriques qui caractérisent l'époque où le travail de Lang parut. En effet, ces deux filles aux personnalités si différentes deviennent des personnages de contes folkloriques, rôles « à la structure schématique »[274] avec des traits stéréotypés. Les termes « pretty », « gay », « merry » et « gracious » signalent l'emploi d'un champ lexical simple, qu'on pourrait aisément retrouver dans une comptine pour les enfants. La traductrice change aussi les noms des personnages, ce qui influe sur la fin du conte. En effet, dans la conclusion, Truitonne est transformée en truie, animal dont elle porte le nom. En changeant son nom, la traductrice est obligée de modifier le destin de la méchante princesse :

> When Turritella heard what had happened she came running to the King, and when she saw Fiordelisa with him she was terribly angry, but before she could say a word the Enchanter and the Fairy changed her into a big brown owl, and she floated away out of one of the palace windows[275].

> Quand Turritella sentit ce qui était arrivé elle courut chez le roi et quand elle vit Fiordelisa avec lui, elle se fâcha terriblement, mais avant de pouvoir dire un seul mot, l'Enchanteur et la Fée la changèrent en un gros hibou marron, et elle s'envola d'une fenêtre du palais.

La truie est changée en un hibou marron, qui dans certaines cultures est considéré comme « un oiseau des ténèbres »[276] et un messager de mort. De cette manière, la traductrice garde la connotation négative du personnage. Le hibou a aussi des liens avec

---

[274]« Conte de conter », dans *Encyclopédie Larousse en ligne*, [URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566 (consulé en juin 2017)].

[275] LANG (Andrew), *The Green Fairy Book, op. cit.*, p.26.

[276]« Signification des symboles : la chouette et le hibou » [En ligne : https://www.jweel.com/fr/blog/p/2015/signification-des-symboles-la-chouette-et-le-hibou/ (consulté en juin 2017)].

le nom de Turritella. Le nom de la princesse dérive du latin *turrus* – la tour. La tour est le lieu où Florine est emprisonnée par sa marâtre, le symbole du château de Charmant, et un lieu élevé, sombre et souvent humide, qu'un hibou pourrait choisir pour établir son nid. On remarque, encore, dans cette conclusion, les traits typiques du style de Minnie Wright, c'est-à-dire, le choix d'un lexique simple, typique de la littérature d'enfance.

Le conte de « L'Oiseau bleu » est celui qui reflète le mieux la tentative de la traductrice de donner aux lecteurs une version des contes de Mme d'Aulnoy proche de la culture anglaise, mais dans les divers recueils de Lang, Minnie Wright traduit aussi d'autres contes de Mme d'Aulnoy, d'une manière moins originale. Dans la traduction du « Nain Jaune », Wright modifie la description du personnage principal. Mme d'Aulnoy avait esquissé cette figure avec des traits violents, qui pourraient frapper la sensibilité des lecteurs. Wright substitue, alors, à la panoplie de noms que Mme d'Aulnoy lui attribue une expression beaucoup plus neutre : « shocking little object »[277] [« un petit objet effrayant »]. La traductrice conserve, en revanche, le syntagme « wretched little monster »[278] [« petit monstre horrible »] que le Roi des Mines d'Or prononce, parce qu'il n'est ni vulgaire ni violent.

Il y a d'autres traductions, publiées déjà au XX^e^ siècle, où les traducteurs proposent des variations des contes d'Aulnoy proches des productions destinées, dès le départ, à la littérature d'enfance et de jeunesse. Dans ces volumes, aux moralités se sont, souvent, substitués des messages chrétiens, tandis que les écrivains introduisent des traits stylistiques typiques de la littérature d'enfance, tel un rôle différent du narrateur. L'édition la plus représentative de ces caractéristiques est *L'Uccellin Bel Verde* (A. Barion, 1929). La formule que Florine récite pour appeler l'Oiseau bleu [« Oiseau bleu, couleur du temps, // Vole à moi promptement »] est modifiée pour en effacer la patine métaphysique et philosophique que Mme d'Aulnoy y avait insérée. Dans la traduction, les vers deviennent une véritable comptine que les enfants peuvent réciter lorsqu'ils sont

[277] LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book*, London, Longmans, Green, 1889, p.35.
[278] *Ibid.*, p.52.

tristes : « Torna uccellino, a me vicino//e col tuo canto//tergi il mio pianto ! »[279] [« Reviens petit oiseau, près de moi//Et par ton chant//Sèche mes larmes ! »]. La dimension enfantine est introduite par le diminutif « uccellino » qui définit le personnage comme un ami ou un frère et non plus comme un amant. Le traducteur modifie le portrait de la fée Soussio, marraine de Truitonne, et celui de l'Enchanteur. Si dans le conte de Mme d'Aulnoy, les deux personnages sont décrits comme de dangereux nécromanciens, dans la traduction, ils se muent en de jeunes compagnons de jeu. Ces traits émergent, plus spécialement des dialogues entre eux. La fée s'exclame avant de transformer le prince en animal : « Vuoi la penitenza ! Ben ti sta! Per sette anni tu sarai trasformato in Uccellin Verde »[280] [« Tu veux la pénitence ! C'est bien fait pour toi ! Pendant sept ans tu seras changé en Oiseau Vert »]. Dans la première partie de cet enchantement, il y a deux expressions typiques du monde de l'enfance : « Vuoi la penitenza ! » et « Ben ti sta ! ». Cette conception de la fée, qui joue et se dispute avec l'Enchanteur, est reprise quelques pages plus loin, au moment où le magicien se rend chez elle afin de la convaincre de rompre l'enchantement. Dans le conte d'Aulnoy, l'Enchanteur et la Fée Soussio se connaissent uniquement car ils ont entendu parler l'un de l'autre et ils se rencontrent une seule fois, quand ils décident de transformer Truitonne en truie. Dans la traduction italienne, les deux personnages ont, en revanche, un lien beaucoup plus profond. Le traducteur les caractérise, en effet, comme deux compagnons qui se disputent souvent : « Un mago e una fata hanno gli stessi poteri, ma non vanno sempre d'accordo; ora si amano e si scambiano gentilezze, ora si minacciano e si odiano; proprio come avviene tra gli uomini. »[281] [« Un enchanteur et une fée ont les mêmes pouvoirs, mais ils ne sont pas toujours d'accord ; parfois ils s'aiment, et ils s'échangent des gentillesses, parfois ils se menacent et ils se détestent ; comme il arrive aux hommes »]. Dans cette description, il est déjà possible de saisir un trait qui caractérise la traduction : la tentative de donner une variation du conte proche de la morale chrétienne. Le rapport avec les idées de bonté, de générosité et de fraternité que

[279] M. C. D'AULNOY, *L'uccellin bel verde ed altre fiabe*, Sesto San Giovanni, A. Barion, 1929, p.31.
[280] *Ibid.*, p.16.
[281] *Ibid.*, p.34.

les enfants devraient apprendre est repris aussi lors de la description de certains personnages, qui deviennent des modèles exemplaires pour les lecteurs. C'est Avenant, en particulier, qui, au moment de la rencontre avec le hibou, se charge de transmettre aux lecteurs ce message éducatif : « Avvenente non pose tempo in mezzo quando si vuol fare il bene si fa spontaneamente, senza pensare nè al perché, nè al vantaggio che ne può derivare »[282] [« Avenant n'attendit pas, car quand on veut faire du bien, on le fait spontanément sans penser ni aux raisons ni aux avantages qui peuvent dériver de cette action »]. Le jeune page représente la piété chrétienne à laquelle les plus jeunes doivent s'initier. Cette idée est reprise lors de la rencontre entre Avenant et la carpe, ce qui permet de renforcer le rôle exemplaire du personnage. Lorsqu'Avenant rencontre le poisson et lui sauve la vie, son action est considérée comme un véritable acte de charité chrétienne, tandis qu'il devient un modèle éducatif et religieux : « Avvenente ne provò pietà, ricordando che gli uomini devono nutrire sentimenti benevoli anche verso gli animali, che sono pure creature di Dio, prese [così] dolcemente il pesce e lo rituffò nell'acqua »[283] [« Avenant en ressentit de la pitié, se rappelant que les hommes doivent nourrir des sentiments amicaux envers les animaux qui sont, eux aussi, des créatures de Dieu. Il prit ainsi doucement la carpe et il la replongea dans l'eau »]. Le lien avec un modèle religieux est présent dans tous les dialogues que le page a avec les animaux, à commencer par celui avec le corbeau, que le jeune homme sauve de l'agression d'un aigle : « Avvenente si commosse della generosità che albergava nel cuore di un animale, generosità che spesso manca in quello degli uomini »[284] [« Avenant s'émut de la générosité qu'abritait le cœur d'un animal, générosité qui souvent manque à celui des hommes »].

La moralité, dernière partie du conte que les lecteurs lisent ou écoutent, est traduite de manière à présenter encore une fois, la même idée religieuse et les mêmes valeurs éducatives :

---

[282] *Ibidem*.
[283] *Ibid*., p.51.
[284] *Ibid*., p.52.

> Siate buoni fanciulli, perché la bontà presto o tardi è sempre riconosciuta, sempre premiata. Non temete il dolore e perseverate nel bene anche a prezzo di qualche sacrificio. Andate incontro alla vita con lo sguardo sereno ; tutti i bimbi hanno la loro buona fata che li vigila, li protegge e li consiglia. Ascoltate sempre la sua voce misteriosa e il vostro avvenire sarà roseo come quello di Fiorina che avete qui conosciuta ed amata[285].

> Soyez bons, les enfants, car la bonté tôt ou tard est toujours reconnue, toujours récompensée. Ne craignez pas la douleur et continuez dans la voie du bien, même au prix de quelques sacrifices. Allez à l'encontre de la vie avec un regard confiant ; tous les enfants ont leur bonne fée qui les regarde, les protège et les conseille. Écoutez toujours sa voix mystérieuse et votre avenir sera rose comme celui de Florine que vous avez connue et aimée ici.

Non seulement le contenu, mais aussi la forme de cette traduction est profondément tournée vers la littérature pour l'enfance et la jeunesse. La voix du narrateur se confond, en particulier dans cette moralité, avec la voix de l'adulte qui lit. Cette figure fictive qui participe à la communication dans les textes pour de jeunes lecteurs/auditeurs emploie la deuxième personne du pluriel et elle s'adresse directement aux enfants. Ces derniers peuvent ainsi se sentir comme une partie importante de la communauté où les contes merveilleux sont nés.

Dans ce même volume, la traduction du « Nain Jaune » ne présente ni les mêmes caractéristiques ni le même lien avec l'éducation et l'imposition d'une morale. La traduction est, en effet, encore proche de la forme du conte de Mme d'Aulnoy si ce n'est pour certains éléments, typiquement français, que le traducteur naturalise. Exemplaire est la caractérisation des tonneaux présents dans la salle du mariage où Toute-Belle et le Roi des Mines d'Or donnent leur réception, et dans lesquels les invités trouvent des pièces d'or. Dans cette séquence, Mme d'Aulnoy écrit : « il avait fait arranger autour de sa salle des festins, mille tonneaux remplis d'or, et de grands sacs de velours en broderie de perles, que l'on remplissait de pistoles ; chacun en pouvait tenir cent mille : on les donnait indifféremment à ceux qui tendaient la main »[286]. Les sacs sont remplis de « pistoles », « monnaie d'or battue au XVI[e] et au XVII[e] siècle en Espagne et en Italie, de

[285] *Ibid*., *p.44*.
[286] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.601.

titre et de poids analogues à ceux du louis »[287]. Lisons maintenant la traduction en langue italienne : « mille botti piene d'oro, e grandi sacchi di velluto ricamato con perle, pieni di marenghi, ogni sacco poteva contenerne centomila, e venivano offerti indifferentemente a coloro che tendevano le mani »[288] [« mille tonneaux remplis d'or, et de grands sacs de velours brodés avec des perles, pleins de *marenghi*, chaque sac en pouvait contenir cent mille, et ils étaient offerts indifféremment à tous ceux qui tendaient la main »]. Le mot « pistoles » est traduit par « marenghi », monnaie créée pour célébrer la bataille de Marengo en 1801 est déjà très peu diffusée en 1920. Le traducteur cherche, non seulement à restituer aux lecteurs une version naturalisée de ce passage, mais à rendre aussi la sensation d'ancienneté déjà véhiculée dans le conte de Mme d'Aulnoy.

Toujours en Italie, quelques années plus tard, l'éditeur Belforte, spécialisé en littérature pour les enfants et les adolescents, propose une nouvelle édition des contes classiques : *La Gattina Bianca* (1920), dont les textes sont traduits par Enrico Levi. Les illustrations, qui rappellent de près les traits stylistiques de la bande dessinée, et les caractéristiques de la traduction font de ce volume une tentative de porter les contes de Mme d'Aulnoy dans l'univers des adolescents modernes qui attendent désormais un type de littérature pensée pour eux. Ce sont en particulier l'ironie, les appels directs aux lecteurs et les références à des réalités que le public moderne connaît, qui actualisent les contes dans le volume. Ces caractéristiques sont particulièrement évidentes dans la traduction du conte « La Belle aux Cheveux d'Or », rendu avec le titre de « Chioma d'Oro ». Le premier passage où la traduction se détache du texte en français est *l'incipit* avec le portrait de la jeune princesse. Levi fait de ce personnage une femme moderne, un jeune mannequin qui peut aisément trouver sa place sur les couvertures des revues :

> Era [la principessa] quel che si dice una bellezza : alta, slanciata, gentile di aspetto e di modi e per giunta principessa, certi capelli, che la gente si voltava a guardarli: lunghi fino alla caviglia, ondulati, dal colore dell'oro; tantoché la chiamavano Chioma d'Oro, e così la chiameremo anche noi. Chi la vedeva passare, con la bella chioma sciolta e riccioluta, con una corona di fiori sul capo, con certe vesti di broccato, con gioielli rarissimi al polso, alle dita, agli orecchi, ne rimaneva

[287] CNRTL, *ad vocem* « Pistole » (en ligne) [URL : http://www.cnrtl.fr/definition/pistole (consulté en juin 2017)].
[288] M. C. D'AULNOY, *L'uccellin bel verde ed altre fiabe, op.cit.*, p.146.

abbagliato[289].

> La princesse était comme on dit une beauté : grande, élancée, d'aspect et de manières gracieux et en plus princesse, des cheveux qui faisaient se retourner les gens : longs jusqu'à la cheville, bouclés, de la couleur de l'or ; à tel point qu'on l'appelait la Belle aux Cheveux d'Or, et nous l'appellerons de la même manière. Ceux qui la voyaient passer, avec sa belle chevelure dénouée et ondulée, une couronne de fleurs sur la tête, dans une certaine robe de brocart, des bijoux très rares au poignet, aux doigts et aux oreilles, en restaient éblouis.

Les éléments distinctifs du portrait de la princesse, comme ses cheveux et l'élégance de ses habits sont conservés, mais ils sont traduits dans un langage léger et ironique qui permet de créer un cadre moderne. Non seulement la traduction italienne est modernisée, mais elle est aussi rapprochée de la littérature pour les adolescents par une allusion directe aux lecteurs. Cette modernité du langage émerge aussi de l'épisode des cadeaux que la jeune fille refuse. Mme d'Aulnoy écrit : « il rapporta tous les présents qu'il lui avait portés de la part du roi, car elle était fort sage et savait bien qu'il ne faut pas que les filles reçoivent quelque chose des garçons : elle ne voulut jamais accepter les beaux diamants et le reste ; et pour ne pas mécontenter le roi, elle prit seulement un quarteron d'épingles d'Angleterre »[290]. Levi traduit : « la principessa si era garbatamente rifiutata alle nozze e non aveva nemmeno voluto accettare i doni, ma soltanto, proprio per non parere sgarbata, s'era tenuta un anellino da cucire e una cartellina d'aghi »[291] [« La princesse avait joliment refusé le mariage avec le roi et elle n'avait même pas voulu accepter les cadeaux, mais – justement pour ne pas sembler impolie – elle avait gardé uniquement un petit dé à coudre et un étui d'aiguilles »]. Le traducteur transforme la princesse en une jeune fille moderne et indépendante. A la maison, elle s'occupe de coudre et de broder, activité pratique ayant une valeur utilitaire et pour cette raison, elle garde, de tous les présents du roi, les seules choses qui peuvent servir aux travaux domestiques : un étui d'aiguilles et un dé à coudre.

---

[289] LEVI (Enrico), *La gattina bianca, fiabe di M.C.D'Aulnoy ; ridotte da Enrico Levi*, Livorno, S. Belforte & C, 1920 [?], p.37, l'italique est du traducteur.
[290] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées,* 2008, *op.cit.*, p.142.
[291] LEVI (Enrico)*, op.cit.*, p.38.

Ces caractéristiques de la princesse, comme fille bourgeoise, émergent aussi dans d'autres passages. Avenant est arrivé à la cour et il demande à la Belle de le suivre au palais du roi, mais il se trompe et il tutoie la princesse, comme si elle était une simple jeune fille qui attend dans la maison paternelle son futur mari : « ho detto *seguimi*, ma è chiaro che volevo dire seguitemi alla corte di Vostra Maestà, per diventare la moglie vostra e la regina dei vostri sudditi »[292][« « J'ai dit *suis-moi*, mais il est clair que je voulais dire suivez-moi à la cour de Votre Majesté, pour devenir la femme et la reine de vos sujets »]. À travers le *lapsus* linguistique d'Avenant, le traducteur dévoile partiellement la conclusion de l'histoire, quand la princesse se mariera au page. L'anticipation de la conclusion du conte, le rapport d'intimité avec les lecteurs et le langage ironique sont des traits présents aussi au moment du discours que le page récite à la princesse afin de la convaincre de se marier avec le roi : « Già sapete che aveva preparato un discorso coi fiocchi ; ma per esser sinceri, o forse la soggezione, o forse il natural turbamento per la presenza della leggiadrissima donna che non gli toglieva gli occhi di dosso, fatto è che s'imbecherò due o tre volte, specie nel punto dove si trovavano gli elogi del re »[293] [« Vous savez déjà qu'il avait préparé un sacré discours ; mais, pour être sincère, soit par admiration, ou peut-être par l'émoi naturel que suscita la présence d'une très belle femme qui n'arrêtait pas de le regarder, il s'arrêta deux ou trois fois, spécialement à l'endroit où il y avait les éloges du roi »]. Le page subit l'influence de la beauté et du pouvoir de la princesse, ce qui rend difficile pour lui de réciter le discours qu'il avait préparé. Dans la forme de ce passage, le traducteur s'adresse directement aux lecteurs (« Già sapete ») afin de les guider vers la découverte de l'évolution des sentiments du jeune garçon. Le rapport intime qui se crée entre le narrateur et les lecteurs émerge aussi des expressions familières qu'il introduit dans ce passage, comme « un discorso coi fiocchi », « ma per esser sinceri » et « s'imbeccherò », ce dernier terme étant issu du dialecte florentin.

---

[292] *Ibid.*, p.42. L'italique est du traducteur.
[293] *Ibid.*, p.48.

Enrico Levi – qui connaît les artifices de la littérature d'enfance et de jeunesse pour avoir aussi traduit les contes des frères Grimm[294] – introduit dans le texte de nombreux appels aux lecteurs. Le premier est introduit dans la traduction du commentaire à la réaction du roi, quand il apprend que la princesse a refusé son offre de mariage : « voi sapete che i bimbi piangono per nulla, le donne magari per poco, ma gli uomini e specialmente i re, prima che piangano ce ne vuole »[295] [« vous savez que les enfants pleurent pour un rien, les femmes, peut-être pour peu, mais les hommes, et les rois plus spécialement, il faut de beaucoup avant qu'ils ne pleurent »]. Non seulement l'allusion aux lecteurs (« voi sapete »), mais aussi l'emploi d'une expression dialectale comme « ce ne vuole » permettent de tisser le lien entre le narrateur et son public. L'adresse aux lecteurs remplit parfois une fonction éducative, ce qui est évident lorsque le traducteur commente les conséquences du discours d'Avenant avant qu'il ne soit emprisonné : « le parole, bimbi miei, non valgono per quello che sono, ma per il come si prendono »[296] [« les mots, mes enfants, ne valent pas pour ce qu'ils sont, mais pour leur interprétation »].

Les traductions étudiées jusqu'ici ont permis de mettre en relief les différentes stratégies que les auteurs emploient afin de rapprocher les contes d'Aulnoy du monde des enfants. Variations à valeur éducative, rapprochement entre les contes merveilleux et les contes folkloriques ou recours aux illustrations sont les trois techniques principales qu'éditeurs et traducteurs emploient dans le but d'actualiser la production merveilleuse classique. On sait, cependant, que la littérature d'enfance n'est que rarement une affaire pensée uniquement pour les enfants, mais que l'influence des adultes dans ce domaine est très marquée. Le rôle des parents comme lecteurs des contes merveilleux est évident, mais les traducteurs et les éditeurs de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} invitent aussi d'autres catégories d'adultes à lire les textes, par des moyens différents. En premier lieu, par les péritextes – préfaces, avis, notes et, parfois illustrations – sont dédiés aux adultes. En second lieu, certaines traductions permettent aux écrivains d'actualiser la

[294] GRIMM (Jakob et Wilhelm), *Il Fuso la Spola e l'Ago. Fiabe ridotte da « Barbarus »*, Firenze, S. Belforte, [1950 ?].
[295] LEVI (Enrico), *op.cit.,* p.38-39.
[296] *Ibid.,* p.39.

langue d'arrivée, ce qui intéresse les journalistes, les linguistes et les professeurs. Il y a, enfin, un petit groupe de traductions, faites par des écrivains femmes, à qui les contes merveilleux permettent d'affirmer leur identité par rapport à une communauté artistique à majorité masculine.

Commençons par les traductions qui permettent une mise à jour de la langue d'arrivée. L'exemple le plus significatif en est le volume *I Racconti delle Fate* (Felice Paggi, 1876) de Carlo Collodi. Dans cette édition, les contes de « L'Oiseau bleu » [« L'Uccello Turchino »] et de « La Belle aux Cheveux d'Or » [« La Bella dai Capelli d'Oro »] sont traduits, comme démontré par Veronica Bonanni dans l'article « *L'Oiseau bleu* et *L'Uccello Turchino*. Collodi traducteur d'Aulnoy »[297], « par la volonté de favoriser l'apprentissage de la langue italienne par les enfants, dans un pays qui devait encore construire son identité linguistique »[298]. Cette forme d'apprentissage et de création d'une langue italienne unitaire, est obtenue grâce à une traduction parfois assez précise des contes de Mme d'Aulnoy. L'écrivain et traducteur considère, en outre, ce travail comme le banc d'essai pour la création d'un style qui sera largement appliqué dans la rédaction de *Pinocchio* (1883) et cela permet une nouvelle actualisation de la langue florentine qui devient le nouvel idiome de l'Italie après l'Unité[299]. Veronica Bonanni mène une analyse très précise de la traduction, qui permet une mise en relief des traits qu'on a soulignés. Elle analyse, en particulier, plusieurs expressions que la critique précédente avait considérées comme des « variantes populaires »[300] et elle affirme que ces phrases ne sont « en réalité que la traduction presque littéraire des termes et des expressions français »[301], dont elle donne plusieurs exemples. Si la précision de Collodi se manifeste dans la traduction des expressions familières, Bonanni souligne que le traducteur les introduit là aussi où elles sont absentes du texte de Mme d'Aulnoy : « le traducteur ne se limite pas à conserver un vocabulaire courant quand il le rencontre dans le texte français : il y recourt même quand

---

297 BONANNI (Veronica), « L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2012. [URL : http://feeries.revues.org/833 (consulté en juin 2017)].
298 *Ibidem.*
299 *Cf. Ibidem.*
300 *Ibidem.*
301 *Ibidem.*

d'Aulnoy se maintient dans un registre supérieur. Mais ces expressions familières, il faut bien le remarquer, ne se trouvent pas n'importe où : elles ne sont introduites que dans les scènes comiques »[302]. Les variations comiques, présentes, en particulier dans les traductions de « L'Oiseau bleu », sont « le résultat d'un effort pour actualiser le potentiel comique du texte français, grâce à la multiplication et à l'exagération de certains éléments stylistiques déjà présents dans les contes d'Aulnoy »[303]. Cette précision par rapport à l'hypotexte se retrouve aussi, bien que partiellement, dans les vers présents dans le conte, sous forme de trois poèmes : celui que les deux amants échangent lors de leur dernière rencontre dans la tour, la formule que Florine emploie pour appeler son amant oiseau qui a disparu, et un poème que l'Enchanteur récite pour l'Oiseau bleu qui se sent trahi par sa princesse. Carlo Collodi traduit la formule employée par la princesse pour évoquer l'Oiseau bleu de la manière suivante : « Uccello turchino, color del cielo, / Vola e ritorna subito a me »[304] [« Oiseau bleu, couleur du ciel, vole et revient immédiatement à moi »]. L'oiseau n'est plus bleu comme le temps, mais comme le ciel. Il s'aligne ainsi avec les traductions du conte d'époque romantique. En outre, si le traducteur italien supprime la rime, difficile à rendre à travers une langue en formation comme l'italien, il garde le même verbe pour le début du deuxième vers. Ce détail témoigne du désir de l'auteur de ne pas s'éloigner de la prose créée par d'Aulnoy. Si la traduction reste précise dans certains passages, dans d'autres, l'écrivain naturalise le conte en substituant les références françaises à d'autres tirées de la culture italienne[305]. En outre, il intervient sur la moralité, qu'il réécrit complètement comme le dit encore Veronica Bonanni :

> Si dans « L'Oiseau bleu », c'est le narrateur qui se charge du sens moral du récit […], dans « L'Uccello Turchino » le narrateur se débarrasse de la responsabilité énonciative pour l'attribuer à un personnage : il exhorte ainsi le lecteur à poser une question au protagoniste (« domandatelo al re Grazioso », « demandez-le au roi Charmant ») et lui attribue ensuite la réponse (« e lui vi risponderà », « et lui vous répondra »). […] Collodi sait bien que les enfants modernes refusent d'écouter les adultes qui veulent leur imposer de haut leurs vérités et leurs enseignements. […] C'est pour cela qu'il donne la parole au personnage auquel l'enfant s'identifie en lisant cette

302 *Ibidem*.
303 *Ibidem*.
304 COLLODI (Carlo), *I racconti delle fate*, Torino, Newton, 1992, p.75.
305 *Cf.* BONANNI (Veronica)*, op.cit.*

histoire[306].

Bonanni souligne déjà un élément qu'on retrouve dans les livres pour l'enfance les plus modernes, notamment dans *Pinocchio* : le désir du traducteur de favoriser l'identification des lecteurs avec les personnages dans l'histoire. « L'Uccello turchino » est le conte le plus significatif pour la présence de ces variations linguistiques introduites par Carlo Collodi.

Dans la traduction de « La Belle aux Cheveux d'Or », l'écrivain se concentre sur la manière meilleure de rendre les expressions comiques qui caractérisent le conte. C'est ainsi qu'un aigle avale un corbeau « come un chicco di canapa » [« comme un grain de chanvre »] et non plus comme « une lentille »[307], et le géant Galifron « è capace di mangiare un uomo come una scimmia una castagna » [« peut manger un homme comme un singe mange un marron »], traduction littéraire de la description. Les passages comiques sont traduits respectant le texte écrit par Mme d'Aulnoy tout comme les passages politiques et éducatifs. L'attention de l'écrivain pour ces passages s'explique, en revanche, par le besoin d'éduquer moralement l'enfant. À partir du comique, genre très ancien et très présent dans la culture italienne par le biais du théâtre, la traduction de Collodi permet la création d'une langue moderne qui puisse caractériser la nouvelle Italie et unir différentes générations de lecteurs.

Il y a des volumes où les narrations merveilleuses sont traduites avec une visée idéologique, ce qui permet d'enrichir le discours sur l'identité de genre. Introduites au début du XIX[e] siècle, les réflexions sur le rôle de la femme dans la culture et la société deviennent de plus en plus fréquentes pendant la seconde moitié du siècle. Les traductions des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy s'insèrent dans ce discours, car elle semble avoir déjà touché, par sa vie et ses œuvres, la question d'une femme indépendante et libre et de son rapport avec la société. En outre, comme le dit Marina

306 *Ibidem.*
307 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.* p.149.

Warner dans le volume *From the Beast to the Blonde, On Fairy Tales and Their Tellers*[308], « the pedagogic function of the wonder stories deepens the sympathy between the social category women occupied and the fairy tale. Fairy tales exchange knowledge between an older voice of experience and a younger audience. »[309] [« la fonction pédagogique des histoires merveilleuses approfondit la sympathie entre la catégorie sociale occupée par les femmes et les contes merveilleux. Les contes de fées favorisent la compréhension entre l'ancienne voix de l'expérience et l'écoute des plus jeunes »], permettant ainsi la création de l'idée de communauté. Cette communauté de lecteurs est surtout formée par des femmes : écrivaines, mères, lectrices. Les éléments péritextuels de nouvelles traductions et les choix linguistiques permettent aux traductrices d'esquisser les traits de ce nouveau groupe de lectrices et d'écrivaines partageant le même amour pour les contes merveilleux et le même désir de liberté.

La première femme qui traduit les contes merveilleux d'Aulnoy en langue anglaise est Dinah Maria Mulock Craik. Écrivaine fortement intéressée par la condition de la femme dans la société victorienne, dans *The Fairy Book : the Best Popular Stories Selected and Rendered Anew By the Author Of "John Halifax, Gentleman"* (Harper & Brother publisher, 1870), elle semble s'occuper, en revanche, des enfants, lecteurs privilégiés de ce volume. Avant de comprendre comment l'attention pour l'enfance se manifeste à l'intérieur de la traduction faite par l'écrivaine, on pourrait nous intérroger sur les raisons qui ont poussé une romancière intéressée à la position de la femme dans la société victorienne à approcher les récits de la baronne d'Aulnoy. Au-delà d'un intérêt personnel et curlturel pour les contes merveilleux, on sait que Dinah Maria Mulock Craik a été la femme de George Lillie Craik, écrivain de niveau secondaire et partenaire d'Alexander Macmillan, fondateur de la maison d'édition homonyme[310]. Cette maison d'édition a permis la diffusion de certains contes de la baronne d'Aulnoy en Grande-Bretagne, non seulement pendant le XIX^{e} siècle mais aussi pendant le XX^{e} siècle. A cette époque, l'éditeur a, n

[308] WARNER (Marina), *From the Beast To the Blonde*, Boston, New York, New Edition Vintage, 1995.
[309] *Ibid., p.21.*
[310] *Cfr.* JAMES (Elizabeth) [éd.], *Macmillan: a publishing tradition*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave, 2002, p.92.

particulier, contribué à la diffusion de quelques textes critiques permettant l'étude des contes de la baronne d'Aulnoy d'un point de vue critique et non seulement narratif. L'attention pour cette catégorie émerge de la manière dont Maria Mulock traduit les contes de « la Belle aux Cheveux d'Or », de « l'Oiseau bleu » et du « Nain Jaune ». Elle simplifie certains éléments de la prose de Mme d'Aulnoy pour rapprocher ses contes du style des contes folkloriques, présents, eux aussi, dans le volume. Si les passages descriptifs et les moralités en vers sont modifiés ou supprimés, dans d'autres séquences, la traductrice reste encore très proche de la prose de Mme d'Aulnoy. En ce sens, elle anticipe les positions d'autres traductrices plus modernes, qui respectent le texte rédigé par Mme d'Aulnoy, comme un exemple de produit artistique conçu par une femme. Dans sa traduction de « L'Oiseau bleu », elle réécrit l'incipit du conte : « [A] powerful and wealthy king, having lost his wife, was so inconsolable, that he shut himself up for eight entire days, in a little cabinet, where he spent his time in knocking his head against the wall, until the courtiers were afraid he would kill himself! »[311] [« Un riche et puissant roi, ayant perdu sa femme, était si inconsolable, qu'il s'enferma pendant huit jours entiers dans un petit cabinet, où il passa son temps à se cogner la tête contre les murs, [si fort] que les courtisans avaient peur qu'il ne se tue »]. La séquence d'ouverture est simplifiée. La traductrice conserve le trait comique que Mme d'Aulnoy attribue au personnage du roi, mais elle supprime les phrases qui caractérisent le rapport entre le roi et la cour, considérées comme un référent spécifique è une réalité désormais dépassée. La traductrice abrège et simplifie notamment le portrait de Florine : « By his first marriage he had one daughter, called Fiorina, or the little Flora, because she was so fresh and lovely »[312] [« de son premier mariage il avait eu une fille, appelée Florine, ou petite Flora, car elle était fraîche et aimable »]. L'épithète « little Flora » permet à la traductrice d'exliquer l'étymologie du nom du personnage, d'en suggérer la grâce et la fraîcheur – la princesse est belle comme une petite fleur – mais aussi de lier la princesse au monde des lecteurs, qui sont des petits. La traduction étant pensée pour des jeunes lecteurs, la traductrice n'intervient pas uniquement sur les descriptions des personnages ou sur les

[311] CRAIK (Dinah Maria Mulock), *The Fairy Book, op. cit., p.256.*
[312] *Ibid.*, p.306.

éléments qui se rattachent aux référents spécifiques, mais elle opère une profonde simplification des poèmes présents dans le conte. L'appel rimé le plus célèbre du conte est ainsi traduit « Blue Bird, Blue Bird, Come to my side »[313] [« Oiseau bleu, Oiseau bleu, vient chez moi »]. Dans cette traduction, on perd la rime, ce qui est assez commun dans une traduction, on perd aussi la caractérisation de l'oiseau et la douleur que Florine exprime lors de la récitation du poème. De toutes les nuances véhiculées par le texte de Mme d'Aulnoy, seul le nœud central reste ce qui est assez commun dans les œuvres pensées pour les plus jeunes. La longue moralité en vers et les autres poèmes présents dans le conte sont supprimés. Les parties liées au merveilleux sont, en revanche, bien traduites, ce qui permet aux enfants de s'amuser. Le merveilleux est important pour la traductrice car il représente une voie d'évasion de la réalité notamment pour les adultes. La traductrice traduit la description du chariot qui porte Truitonne et Charmant au palais de la fée Soussio, « He also made her agree to fly with him next night, in a chariot drawn by winged frogs, of which a great magician, one of his friends, had made him a present »[314] [« Il lui fit promettre de s'envoler avec lui la nuit suivante, dans un chariot tiré par des grenouilles ailées qu'un grand magicien, l'un de ses amis, lui avait donné comme cadeau »] et la transformation du prince en Oiseau bleu : « His arms formed themselves into wings ; his legs and feet turned black and thin, and claws grew upon them ; his body wasted into the slender shape of a bird, and was covered with bright blue feathers ; his eyes became round and beady ; his nose an ivory beak ; and his crown was a white plume on the top of his head. »[315] [« Ses bras se muèrent en des ailes ; ses jambes et ses pieds devinrent noirs et petits, et des griffes crûrent sur elles ; son corps s'amenuisa en le corps mince d'un oiseau et il fut couvert de plumes bleues et brillantes ; ses yeux devinrent noirs et en forme d'épingle ; son nez un bec d'ivoire ; et sa couronne se transforma en des plumes blanches au sommet de sa tête »]. La description est abrégée par rapport à la richesse lexicale déployée par Mme d'Aulnoy, mais, les éléments qui restent contribuent à véhiculer le merveilleux typique des contes classiques et de la

313 *Ibid.*, p.261.
314 *Ibid.*, p.309.
315 *Ibid.*, p.311.

production de l'auteure française. Si Madame Mulock conserve ces éléments, elle considère, cependant, aussi le public cible. En effet, après avoir traduit la transformation du prince, elle ajoute : « But, though he looked only a blue bird, the king was his own natural self still, and remembered all his misfortunes, and did not cease to lament for his beautiful Fiorina »[316] [« Mais, bien qu'il ressemblât à un Oiseau bleu, le roi était resté lui-même, et il se rappelait ses malheurs et ses incidents, et il n'arrêtait pas de se plaindre à cause de la belle Florine »]. Cette phrase, introduite par la traductrice, est rassurante : les lecteurs comprennent que le prince n'a pas abandonné ou oublié son aimée, il a uniquement changé d'aspect.

Ces traits de style sont encore plus évidents dans la traduction du « Nain Jaune ». Le ton de tout le travail est déjà donné dans *l'incipit*, où Maria Mulock simplifie les aspects psychologiques du récit, c'est-à-dire, le lien entre Toute-Belle et sa mère :

> There was once a queen, who had been the mother of several children, but all were dead, except one daughter, of whom she was excessively fond, humouring and indulging her in all her ways and wishes. This princess was so extremely beautiful, that she was called All-Fair, and twenty kings were, at one time, paying their addresses to her. She had so many lovers, indeed, that she did not know which to choose, and refused them all. Her mother, being advanced in years, was anxious to see her married and settled before she died; but as no entreaties could prevail, she determined to go to the Desert Fairy to ask advice concerning her stubborn daughter[317].

> Il était une fois une reine, qui avait eu plusieurs enfants, mais tous étaient morts, sauf une fille, qu'elle aimait démesurément, et à tous les désirs et vouloirs de qui elle cédait. La princesse était si belle, qu'on l'appelait Toute-Belle, et vingt rois lui faisaient la cour, à la fois. Elle avait des amants si nombreux qu'elle ne savait pas qui choisir, et les refusa tous. Sa mère, étant déjà vieille, était impatiente de la voir mariée avant de mourir ; mais vu qu'aucun prétendant ne pouvait prévaloir, elle décida d'aller chez la Fée du Désert, lui demander conseil à propos de sa fille têtue.

L'introduction est réduite aux éléments nécessaires à la compréhension de la trame narrative. Les allusions à la culture grecque – présentes dans le conte de Mme d'Aulnoy – sont supprimées, tout comme l'un des aspects qui caractérise Toute-Belle : le

316 *Ibidem*.
317 *Ibid*., p.316.

fait que ses refus provoquent la mort de ses amants. Cet aspect du portrait de la princesse est supprimé car il pourrait perturber les plus jeunes lecteurs.

L'opération de coupure qui concerne les descriptions émerge aussi du portrait du Nain Jaune, caractérisé, dans cette traduction par peu d'adjectifs : « The queen, though she could not look without horror upon so frightful a figure, was forced to consent »[318] [« La reine, même si elle ne pouvait pas regarder sans terreur une figure si effrayante, fut forcée de donner son consentement »]. Le Nain Jaune fait peur, surtout parce que le lecteur le connaît par le regard de la reine. Le narrateur ne donne pas, cependant, d'autres détails à propos de ce personnage, comme Mme d'Aulnoy l'avait fait dans son recueil. Rien n'est dit sur sa maison ou sur les symboles qui le lient à la reine mère, mais la traductrice décrit la bague de fiançailles qu'il donne à Toute-Belle : « she found herself in her own bed, finely adorned with ribands, with a ring of a single red hair so fastened round her finger that it could not be got off »[319] [« elle se retrouva dans son lit, finement ornée par des rubans, avec une bague faite d'un seul cheveu roux si serré autour de son doigt qu'il ne pouvait pas être enlevé »]. Symbole de l'union entre la princesse et le Nain, la bague est un élément très présent aussi dans les contes folkloriques oraux. Il est composé d'un seul cheveu roux qui est comme le fil rouge qui unit les deux personnages du conte merveilleux.

Etrangement, vu que cette nouvelle version s'adresse plus spécialement à des enfants, la traductrice traduit précisément la conclusion négative du conte, car elle peut être considérée comme l'un des éléments distinctifs du style de Mme d'Aulnoy. Le fait que Maria Mulock ne modifie pas cette séquence anticipe le discours idéologique de certaines traductrices qui travaillent pendant une époque plus moderne. Ces mêmes traits de style sont présents dans la traduction du conte « La Belle aux Cheveux d'Or ». Dans la traduction de *l'incipit*, Dinah Maria Mulock ajoute des considérations d'ordre pratique, qui pourraient servir aux enfants :

[318] *Ibid.*, p.325.
[319] *Ibid.*, p.326.

> There was once a king's daughter so beautiful that they named her the Fair One with Golden Locks. These golden locks were the most remarkable in the world, soft and fine, and falling in long waves down to her very feet. She wore them always thus, loose and flowing, surmounted with a wreath of flowers; and though such long hair was sometimes rather inconvenient, it was so exceedingly beautiful, shining in the sun like ripples of molten gold[320].

> Il était une fois la fille d'un roi si belle qu'on l'appela la Belle aux Cheveux d'Or. Ces cheveux dorés étaient les plus remarquables au monde, doux et fins, ils tombaient comme des ondes jusqu'à ses pieds. Elle les portait toujours ainsi, libres et ondoyants, et décorés par une couronne de fleurs. Même si des cheveux si longs étaient parfois un inconvénient, ils étaient si incroyablement beaux et brillants au soleil comme de l'or en fusion.

Maria Mulock suggère que les cheveux longs pourraient être un problème dans la vie de tous les jours, ce qui permet de tisser un lien entre la vie réelle des enfants et le conte merveilleux. Ces cheveux qui se métamorphosent en or dans la description permettent de cueillir l'oscillation entre la réalité et le merveilleux.

Un autre passage qui est souvent modifié dans les éditions pour l'enfance est le moment des rencontres entre Avenant et les animaux dans la forêt. Dinah Maria Mulock n'intervient pas dans ces séquences sinon marginalement. Dans le dialogue entre le corbeau et Avenant, le garçon souligne les disparités sociales qui poussent les forts à blesser les faibles. Cette considération se lie au développement du conte, et à la vision de la monarchie comme système qui contribue à opprimer les nobles. Dinah Maria Mulock conserve la lecture au premier degré du dialogue et elle traduit la réplique du jeune de cette manière : « "See" thought Avenant "how the stronger oppress the weaker ! What right has an eagle to eat up a raven?" »[321]. [« « Regarde » pensa Avenant « comme les forts oppriment les faibles ! Quel droit a l'aigle de manger le corbeau ? »]. La rencontre entre Avenant et le hibou devient pour Mme d'Aulnoy l'occasion de critique les luttes de classe. Encore une fois, Maria Mulock lit ce passage au premier degré et traduit uniquement la réplique qui permet de mettre en relief la bonté de cœur du page : « "What a pity" thought Avenant "that men must always torment poor birds and beasts who have done them no harm !" »[322] [« Quelle pitié », pensa Avenant, « que les hommes

---

[320] *Ibid*., p.320.
[321] *Ibid*., p.335.
[322] *Ibidem*.

doivent toujours tourmenter les pauvres oiseaux et les bêtes qui ne leur ont fait aucun mal. »].

Si l'ouvrage traduit par Dinah Maria Mulock se partage entre le désir d'adapter les contes au niveau de compréhension de l'enfant et le désir de mettre en relief les qualités artistiques de Mme d'Aulnoy, il y a une autre traduction, où les textes sont traduits d'une manière précise, car ils sont considérés comme un exemple de la capacité des femmes de produire de la bonne littérature. C'est celle réalisée par Elizabeth Lee et Annie Macdonnell : *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English* (Lawrence and Bullet, 1892). L'affirmation de l'identité féminine est obtenue par le rapport que les traductrices établissent avec la traduction la plus importante qui les ait précédées, celle de James Robinson Planché. La polémique avec le traducteur se manifeste dans les ressemblances et les différences entre les deux volumes. Différences et ressemblances qui émergent déjà de l'apparat péritextuel et qui se manifestent encore mieux dans la traduction des textes. James Robinson Planché traduit tous les éléments des contes, sauf les récits-cadres, y compris les moralités, Miss Lee et Miss Macdonnell suppriment, en revanche, les moralités en vers. Ce choix n'est pas, cependant, totalement stylistique ou idéologique, mais il se lie au public choisi par les traductrices. Il s'explique aussi par le fait que les deux éditions ont été publiées à quarante ans de distance et qu'entre-temps, les éditeurs ont commencé à considérer les contes classiques comme proches des narrations folkloriques. Si l'introduction qui accompagne les contes permet aux traductrices d'indiquer comme destinataires privilégiées de cette traduction les femmes et de suggérer comment les contes d'Aulnoy et sa vie peuvent indiquer aux femmes modernes la voie à suivre pour gagner en indépendance, la traduction des contes n'est pas originale. Les traductrices suivent le travail fait par James Robinson Planché. Les contes sont, en effet, traduits d'une manière précise, hormis les poèmes et les passages en vers, où les traductrices changent les mots afin de garder la rime. En ce sens, la traduction diffère de celle de Fata Nix, qui affirme son identité d'écrivaine et de traductrice aussi par un usage particulier de la langue italienne.

Le traitement réservé aux poèmes émerge de la traduction de « L'Oiseau bleu ». La formule que Florine emploie pour appeler l'oiseau dans la tour est traduite de la manière suivante : « Bird, with wings of heaven's blue, / Haste to where I wait for you »[323] [« Oiseau, aux ailes bleues comme le ciel [viens] vite où je t'attends »]. Les deux mots « you » et « blue » permettent de respecter la musicalité du vers, mais, afin d'obtenir ce résultat, les ailes de l'oiseau ne sont plus bleues comme le temps, mais comme le ciel, symbole d'une liberté qu'on obtient par la lecture des contes. Le choix d'un référent beaucoup plus proche du monde réel et tangible de la nature s'explique par les destinataires primaires de cette traduction : les enfants.

La traduction du « Nain Jaune » permet de voir quel est le lien entre cette traduction et celle faite par James Robinson Planché. À la différence d'autres auteurs, qui travaillent plus spécialement pour les enfants, Lee et Macdonnell n'hésitent pas à déployer la richesse lexicale inventée par d'Aulnoy pour décrire le personnage. Suivre de près les pas de Mme d'Aulnoy jusque dans les épithètes vulgaires et violentes, permet aux deux traductrices d'affirmer un point important : les artistes féminines peuvent, comme les hommes, s'exprimer par un lexique qui touche tous les champs lexicaux sans craindre pour leur morale. Les deux traductrices commencent par définir l'origine du nom du personnage, qui « was so called from the colour of his complexion and the orange tree in which he lived »[324] [« était appelé d'après la couleur de sa peau et l'oranger où il vivait »]. Dans le conte, la reine lève le regard vers cette créature, qui a à peine parlé, et Mme d'Aulnoy décrit l'horreur de la femme face au monstrueux petit homme : « la reine le regarda, et elle ne fut guère moins effrayée de son horrible petite figure qu'elle l'était déjà des lions »[325]. Miss Lee traduit précisément cette réaction : « [she] was scarcely less afraid of his hideous little face than of the lions »[326] [« elle était moins effrayée de sa petite face monstrueuse que des lions »]. Enfin, comme déjà dans la version en langue française du conte, elles donnent les éléments les plus précis de ce portrait : « He wore

---

[323]THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie) MISS LEE*, op.cit., p.45.*
[324]*Ibid., p.234.*
[325] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.594.
[326] THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie) MISS LEE*, op.cit.*, p.234.

wooden shoes and a yellow […] jacket. He had no hair on his head, big ears, and looked a perfect little villain »[327] [« il portait des sabots de bois et une petite veste jaune. Il n'avait pas de cheveux sur sa tête, de grandes oreilles, et il ressemblait à un parfait petit rustre »]. Le portrait est traduit jusque dans les éléments de la personnalité du personnage qui est « wicked »[328] [« scélérat »] (terme déjà employé par Mme d'Aulnoy) et « a wretched monster »[329] [« un horrible monstre »]. Ce n'est pas seulement le portrait du protagoniste qui est traduit précisément, mais aussi un élément descriptif qui n'a pas une valeur narrative : le bonnet de nuit que le Nain Jaune donne à la reine comme souvenir de leur rencontre. La traductrice parle de « finest night-cap, trimmed with the prettiest ribbon knots she had ever worn in her life »[330] [« le plus beau bonnet de nuit, orné des plus beaux rubans qu'elle eût jamais portés de sa vie »[331]]. La précision de la traduction arrive jusqu'à rendre l'hyperbole, figure rhétorique présente dans le texte qui caractérise le style narratif du conte.

Un autre conte que Miss Lee traduit d'une manière précise, afin de permettre aux femmes anglaises d'apprécier les récits de Mme d'Aulnoy et de comprendre comment une femme puisse s'exprimer, au même niveau qu'un homme, du moins en littérature, est « La Belle aux Cheveux d'Or ». Ce sont, en particulier, les passages comiques et les séquences politiques que la traductrice anglaise cherche à rendre d'une manière précise. L'aigle aurait avalé le corbeau « like a lentil »[332] [« comme une lentille »] et le géant Galifron « thinks no more of eating a man than a monkey would think of eating a chestnut »[333] [« pense à manger un homme comme un singe penserait à manger un marron »]. Quand Avenant rencontre le corbeau, Miss Lee écrit : « see how the strong oppress the weak. What right has the eagle to eat the crow? »[334] [« Regarde comment le

327 *Ibidem.*
328 *Ibid., p.247.*
329 *Ibid., p.239.*
330 *Ibid.,p.235.*
331 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.595.
332 THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie) MISS LEE*, op.cit.*, p.21.
333*Ibid.,* p.25.
334 *Ibid.,* p.22.

fort opprime le faible. Quel droit a l'aigle de manger le corbeau ? »[335]]. Quand le page rencontre le hibou, la traductrice écrit, suivant presque à la lettre la prose de Mme d'Aulnoy : « How sad that men are only made to torment each other, or to persecute poor animals that do them no harm […] of any kind »[336] [« Comme il est triste que les homes soient uniquement faits pour se tourmenter l'un l'autre, ou pour tourmenter de pauvres animaux qui ne leur ont fait aucun mal »[337]].

En 1903, Fata Nix propose aux lecteurs une autre traduction du « Nain Jaune » dans un volume intitulé *Per voi piccini, 39 fiabe con 17 illustrazioni di G. Gamba* (A. Donath). Le but de cette traduction est double : d'un côté, la traductrice tend – comme Dinah Maria Mulock l'avait déjà fait avant elle – à rapprocher le conte des textes folkloriques qui sont dans le recueil ; d'un autre côté, ses choix linguistiques dénotent son désir de se détacher du travail de Carlo Collodi. Ses intentions ne sont donc pas différentes de celles de Miss Lee et de Miss Ritchie quand elles traduisent les contes de Mme d'Aulnoy afin de se détacher du travail de James Robinson Planché. Si les deux Anglaises touchent à ce but par la création d'une idée de communauté qui émerge, en particulier, de la note introductive, Fata Nix travaille plus spécialement à l'intérieur du texte. Ses contes sont, en effet, traduits dans un registre linguistique désormais désuet au début du XX^{e} siècle. Ce choix est dicté par le désir de situer les contes merveilleux dans une dimension ancienne, où les femmes avaient un très grand pouvoir, celui de la parole. Cette idée émerge en particulier de certains choix lexicaux dans le portrait du Nain : « Il Nano Giallo uscì da quella casetta, in pantofole e in giacchetta di bigello giallo. Senza capelli con due grandi orecchi, aveva l'aspetto di un piccolo scellerato »[338] [« le Nain Jaune sortit de cette maisonnette-là, en pantoufles et petite veste de bure jaune. Sans cheveux avec deux grandes oreilles, il avait l'aspect d'un petit scélérat »]. Le mot « bigello », qui indique un type d'étoffe grossière employée pour les vêtements de travail, n'est déjà plus utilisé

335 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.,* p.149.
336 THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie) MISS LEE*, op.cit.*, p.22.
337 MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.146.
338 FATA NIX, *op. cit.*, p.114.

pendant le XIX[e] siècle. Le choix de la traductrice d'employer ce mot désuet signale, donc, son désir de rattacher le conte à un passé presque mythique.

Encore au XX[e] siècle, la lutte des femmes pour s'affirmer en littérature continue dans la littérature d'enfance et de jeunesse mais avec des caractéristiques différentes. En effet, au XX[e] siècle, ce genre est désormais affirmé et bien défini. Les femmes qui traduisent les contes de Mme d'Aulnoy pour un public de jeunes pensent désormais de plus en plus à ces destinataires. L'une des traductions de ce type est celle de Barbara Douglas avec le volume *Favourite French Fairy Tales : Retold From the French Of Perrault, Madame d'Aulnoy and Madame Leprince De Beaumont* (New York : Dodd, Mead & Company, 1921). Le volume est pensé pour les enfants sans aucune ambiguïté apparente : il ne dispose pas d'une introduction ni d'un avis au lecteur, parce que les enfants ne lisent pas ces parties du texte. Le frontispice propose une nouvelle version du frontispice présent dans le recueil de Charles Perrault où les enfants sont protagonistes. Enfin, les traductions sont enrichies de belles images en couleur qui permettent de faire du volume un magnifique cadeau.

Si on examine, cependant, le seul conte de notre corpus contenu dans le volume, c'est-à-dire « Goldenlocks » [« La Belle aux Cheveux d'Or »], on s'aperçoit que Barbara Douglas s'approche du travail de Miss Lee, car elle traduit plusieurs passages d'une manière précise. Cette précision peut être considérée comme le trait distinctif de la traduction de certaines femmes. Cela émerge, par exemple, des séquences comiques du conte. Lors de la description que la Belle fait du géant Galifron, Mme d'Aulnoy caractérise son appétit extraordinaire à travers une expression comique que Barbara Douglas – comme déjà Miss Lee – traduit avec précision : Galifron « seize and eat a man as easily as a monkey can eat a chestnut »[339] [« attraper et manger un homme aussi facilement qu'un singe peut manger un marron »].

[339] DOUGLAS (Barbara), *Favourite Fremch Fairy Tales : Retold from the French of Perrault, Madame d'Aulnoy and Madame Leprince de Beaumont*, London, G.G. Harrap & co., 1921, p.241.

D. Conclusions partielles : Mme d'Aulnoy et la definition de litterature d'enfance et de jeunesse

La littérature d'enfance et de jeunesse est un genre d'origine moderne, par rapport à d'autres qui relèvent de la littérature canonique. Pour cette raison, entre la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^, ses caractéristiques sont encore en train de mieux se définir, en particulier dans certains pays européens. Les traducteurs, les journalistes, les pédagogues et les éditeurs s'interrogent sur les fonctions de ce genre, sur son public cible et sur les types de textes qui peuvent le mieux servir aux enfants. Les difficultés dans la définition de ce genre se rattachent, en premier lieu, à la conception de l'enfant. C'est, en effet, pendant cette époque, qu'il commence à être vu non plus comme un adulte en miniature, mais comme un être dont les intérêts et les besoins diffèrent profondément de ceux des parents. Il y a, en outre, des difficultés, en ce qui concerne le rapport entre les contes merveilleux – ceux de Mme d'Aulnoy en particulier – et la littérature d'enfance et de jeunesse. Les éditeurs et les pédagogues, qui choisissent les lectures des enfants, sont, en effet, partagés entre deux positions. D'un côté, ils voudraient proposer aux plus jeunes les contes merveilleux. D'un autre côté, ils voient les récits comme des textes difficiles qui doivent être adaptés et demandent la médiation de l'adulte pour être compris.

Ces éléments se retrouvent dans les nouvelles éditions, qui contiennent aussi des contes d'Aulnoy, et, pour cette raison, ces dernières jouent un rôle très important dans la définition des traits principaux de ce genre. La nouvelle composition des volumes montre une très grande variété de formes. Les contes merveilleux sont présents surtout dans des recueils et les livres qui les abritent peuvent avoir une belle couverture, des magnifiques illustrations et des belles pages – surtout à partir des premières années du XX^e^ siècle – ou ils peuvent être imprimés sur du mauvais papier, sans images pour un usage scolaire ou pour des éditions économiques. Cela permet de voir comment ce genre commence à susciter l'intérêt du marché du livre et des imprimeurs, à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Les maisons d'édition, en plus de voir dans ce genre une possibilité concrète pour améliorer leurs affaires, deviennent aussi, avec les nouveaux périodiques pour l'enfance, des lieux privilégiés pour la rencontre entre les différentes

figures qui s'occupent de ce genre et pour un discours métalittéraire qui investit aussi les contes. Ecrivains, traducteurs et journalistes théorisent leurs idées dans les notes, les préfaces et les apparats péritextuels des nouvelles éditions. Dans ces parties, les pédagogues illustrent les points qui permettent la création de textes explicitement pensés pour les apprenants d'une langue étrangère ; les traducteurs suggèrent l'importance de leur travail dans la formation de la langue d'arrivée ; les éditeurs louent les contes merveilleux en tant que textes utiles à la formation de l'enfant ou ils expriment des perplexités sur la valeur de ces textes, ce qui en justifie l'adaptation ; les folkloristes, en revanche, exaltent les récits merveilleux comme des exemples de littérature populaire, qui comprend aussi des productions pensées explicitement pour les plus jeunes comme les *nursery rhymes*. Ces théoriciens sont, cependant, conscients du rôle que l'adulte joue dans ces volumes. « Un jeune enfant n'est pas en mesure de lire par lui-même les textes qui lui sont adressés, […] l'adulte devient par la force des choses, l'objet éditorial de la littérature d'enfance. […] C'est une situation originale où l'adulte qui n'est a priori pas visé par la littérature doit pourtant en devenir le médiateur auprès de l'enfant. […] Il lit à haute voix, il met en scène l'histoire. C'est finalement lui qui acquiert le livre »[340]. Vu que les péritextes ne sont pas toujours dédiés aux enfants, ces espaces deviennent les lieux que les traductrices choisissent pour proposer aux adultes un discours sur l'importance de la littérature féminine. Ce discours s'appuie très fortement sur les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy : une femme qui a inventé un style personnel, capable de rivaliser avec celui de Charles Perrault.

Les idées introduites dans les péritextes sur l'enfance, sur l'éducation et sur la composition du public des lecteurs se reflètent à l'intérieur des volumes, dans les contes. Dans les manuels scolaires, ils ne sont ni adaptés ni traduits. Dans les livres pour l'amusement des enfants, les éditeurs adaptent les textes. Ils suppriment les longues moralités en vers, ils les adaptent aux textes pensés, dès le début, pour les plus jeunes ou à la simplicité des récits folkloriques. Les traducteurs font des contes de Mme d'Aulnoy

[340] LENSEN (Cécile), « Complexité et ambiguïté de la littérature de jeunesse », in Les dits d'Oldwishes, 2012, (en ligne)[URL : http://www.oldwishes.net/tales/complexite-et-ambiguite-de-la-litterature-de-jeunesse/ (consulté en juillet 2017)].

des instruments utiles pour améliorer l'idiome d'arrivée. Les traductrices adaptent, en revanche, ces contes pour faire émerger le contraste idéologique avec les traducteurs masculins. Les contes de Mme d'Aulnoy, adaptés, traduits, modifiés ou enrichis d'un nouvel apparat péritextuel, contribuent donc, d'une manière significative à la définition de ce genre, longtemps considéré comme mineur, tout en permettant l'affirmation d'autres voix narratives comme celles des femmes, mères, mais aussi artistes et écrivaines.

VIII. CONCLUSION GENERALE DE LA DEUXIEME PARTIE

Les contes de Mme d'Aulnoy continuent à être connus pendant tout le XIX[s] siècle grâce à de nombreuses nouvelles éditions, comme nous l'avons démontré dans cette étude. Les analyses des nouveaux ouvrages qui reproposent les contes de Mme d'Aulnoy ont permis de mettre en lumière les traits de cette fortune. Dans la première moitié du siècle, ses contes sont encore considérés comme la simple transcription de récits folkloriques déjà connus dans les campagnes et répertoriés par les premiers folkloristes. Cette perception influe profondément sur le traitement textuel que les contes subissent. En France, ils sont proposés aux lecteurs dans la version originale, tandis que les traductions de ces textes sont encore très proches du texte écrit par Mme d'Aulnoy, en particulier en ce qui concerne les contes qui s'appuient sur des hypotextes complètement folkloriques. D'autres traductions sont, en revanche, profondément modifiées afin de rapprocher les contes du merveilleux classique de la simplicité des narrations folkloriques. On a constaté que dans cette première moitié du siècle, les ouvrages qui recueillent les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy sont surtout des anthologies à la forme simple et sans illustrations, pensées pour un public populaire.

A partir des années '40, les contes de Mme d'Aulnoy commencent à être perçus d'une manière différente. Certains traducteurs et éditeurs les considèrent comme des textes de la culture classique. Cette considération influe aussi sur la manière dont les contes sont proposés aux lecteurs. Certains éditeurs proposent encore les textes originaux de Mme d'Aulnoy, accompagnés de notes, introductions ou commentaires.

D'autres éditeurs proposent des traductions très précises de ces textes encore une fois accompagnées d'un riche commentaire. Certains éditeurs de culture anglaise proposent, en revanche, des traductions plus créatives des textes, ce qui permet de rapprocher les nouvelles éditions des réécritures. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, les contes de Mme d'Aulnoy entrent, d'une manière significative, dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse. Leur présence dans ce genre confirme leur perception comme des textes classiques. En effet, les éditeurs et les parents du XIX^e^ siècle tendent à proposer aux jeunes lecteurs uniquement des ouvrages classiques ou des œuvres qui permettent de véhiculer des messages moraux. Pour cette raison, si certains éditeurs proposent aux plus jeunes les contes de Mme d'Aulnoy sans les adapter, d'autres modifient ces textes afin qu'ils puissent finalement véhiculer des valeurs importantes. En deuxième lieu, les contes de Mme d'Aulnoy permettent aussi d'entamer un discours sur la littérature d'enfance et de jeunesse comme genre qui cherche ses règles et son identité.

Modifiés, imprimés dans des ouvrages à la composition et à la forme plus modernes, introduits dans la littérature d'enfance ou considérés comme des textes du folklore, les contes d'Aulnoy continuent à jouir d'une grande fortune pendant tout le XIX^e^ siècle. Cette connaissance des contes de la part des lecteurs a des conséquences significatives aussi sur la production artistique des auteurs de cette époque.

4. TROISIEME PARTIE : CREATION ET EVOLUTION D'UNE ICONOGRAPHIE POUR LES CONTES

La première édition des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy, imprimée à Paris chez Pierre Barbin en 1697, présente un frontispice illustré et des culs-de-lampe à la fin de chaque conte. Dans les éditions imprimées au XVIII[e] siècle, les récits s'accompagnent de frontispices que l'auteure n'a pas vus mais qui suivent fidèlement sa conception du merveilleux. Les nouvelles éditions publiées des premières années du XIX[e] siècle jusqu'au XX[e] présentent des termes comme « illustrées », « avec illustrations », tout comme des expressions telles « frontispice illustré » dans la description et les titres[1]. Les considérations qu'Evanghélia Stead fait à propos du conte merveilleux en général, dans le commentaire aux volumes *Contes*[2], s'appliquent, donc, aussi bien aux récits de Charles Perrault qu'à ceux d'Aulnoy. Evanghélia Stead affirme que « le conte est fait d'images »[3] : « enchaînement d'images vives, défilé de scènes et d'événements, cascade d'aventures : le conte ne se fait pas autrement avant d'arriver à sa résolution »[4]. Les écrivains rédigent les textes tandis que les artistes utilisent les images dans deux buts différents. L'illustration se lie au texte car elle en représente le contenu, mais elle s'en dégage déjà, car elle fournit aux lecteurs une première interprétation du récit. Les images dans les réécritures accompagnent aussi les traductions en langue anglaise, italienne ou allemande des contes d'Aulnoy devenant ainsi le véritable fil rouge qui caractérise le succès des récits dans le temps. Comme l'affirment Evanghélia Stead et Hélène Védrine dans l'éditorial de la revue *Word & Image* (2014), « translations […] call for images. As for the images, they interact with the translations. They can be transferred, re-engraved, or reinvested with meaning, independently of the linguistic translation or along with it »[5]. [« les traductions font appel aux images. A leur tour, les images interagissent avec les traductions. Elles

---

[1] Voir *infra* « Deuxième partie : la réception des récits merveilleux », p.76-86.
[2] STEAD (Évanghélia), Commentaire au volume *Contes : Perrault, les frères Grimm, Andersen, contes d'ailleurs*, *op.cit.*.
[3] *Ibid.*, p.5.
[4] *Ibidem.*
[5] STEAD (Évanghélia) et VEDRINE (Hélène), « Editorial », *Word & Image* 30, n. 3 (3 juillet 2014), p.177.

peuvent être transférées, reproduites d'une manière différente ou investies d'une nouvelle signification indépendante de la traduction qu'elles accompagnent »]. Lors de la traduction, un texte subit parfois des changements profonds et un processus d'adaptation dépendent « on fashion and on the dominant taste or ideas of the age »[6] [« de la mode, des idées et du goût dominants à l'époque »]. Ces transformations, qu'on remarque aussi dans les nouvelles éditions des contes de Mme d'Aulnoy ne se limitent pas, cependant, au texte, mais elles influent aussi sur les images qui « are altered, adapted, and given fresh meaning and scope as they are transferred from one cultural context to another, from audience to audience »[7]. [« sont modifiées, adaptées et prennent une nouvelle signification et un nouveau but quand elles sont transférées d'un contexte culturel à un autre, d'un type de public à un autre »]. Les changements des images, que les traductions facilitent, se remarquent aussi dans quelques nouvelles éditions des contes de Mme d'Aulnoy et les transformations permettent de considérer les traductions comme des objets culturels complexes.

Les images n'accompagnent pas, cependant, uniquement la diffusion géographique des nouvelles éditions des contes de Mme d'Aulnoy, mais aussi leur distribution chronologique. Les sujets des premiers frontispices sont repris aussi dans les éditions imprimées pendant le XVIII[e] siècle, tandis que pendant le XIX[e] siècle, les images évoluent et se multiplient dans de nombreuses nouvelles éditions qui prennent, parfois, la forme de l'album ou du *toy book*. Grâce à ces caractéristiques, les nouveaux volumes illustrés des récits permettent de répondre à plusieurs questions. Quelles sont les sujets des images qui accompagnent les contes ? Pourquoi les illustrateurs les choisissent ? Quelle est la différence entre une image et une illustration ? De quelle manière les illustrations permettent, mieux que les images, de dévoiler l'indicible à l'intérieur d'un livre ?

Les premières années du XIX[e] siècle représentent un moment fondamental pour la naissance des sujets associés aux représentations des contes merveilleux. C'est à cette

[6] *Ibidem*.
[7] *Ibid.*, p.178.

époque, que des artisans anonymes inventent une nouvelle iconographie pour « la Belle aux Cheveux d'Or », pour « le Nain Jaune », pour « la Princesse Printanière », pour « l'Oiseau Bleu » et pour « Serpentin Vert ». L'image n'évoque pas, cependant, uniquement des problèmes d'iconographie, mais elle implique une dymension concrète et matérielle et elle tisse des rapports variables avec le texte. A partir de 1840, la multiplication des images, la mode des livres illustrés et des livres de luxe influent, en effet, aussi sur les nouvelles éditions des contes de Mme d'Aulnoy. C'est à partir de cette date que des illustrateurs connus et appréciés s'appliquent aux récits et proposent au public des nouvelles éditions belles à voir et sémantiquement unitaires.

Afin d'explorer tous les différents aspects de la problématique, on partage l'étude en deux sous-parties majeures. On commence par faire le point sur les problèmes qui concernent le rapport texte-image. Le cadre théorique permet aussi de comprendre plusieurs aspects qui ont caractérisé les nouvelles éditions des contes de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy. On continue par l'étude de quelques éditions de luxe représentatives des nouvelles modes qui s'imposent dans la seconde moitié du siècle. Dans un deuxième temps, on discerne l'évolution de l'iconographie ce qui permet de mettre en relief comment les artistes utilisent les images. On traite cet aspect en commençant par l'évolution des frontispices, on continue ensuite avec les scènes représentées dans les nouvelles éditions et qui permettent de scander la lecture des contes. Les images nées dans les livres imprimés sortent vite du papier pour permettre à quelques artistes la production d'objets librement inspirés par les contes de Mme d'Aulnoy : un *toy book*, des albums, un tableau, des planches illustrées et des lanternes magiques. Ces objets constituent la dernière partie de l'analyse et ils permettent de saisir les étapes d'une évolution industrielle rapide et du changement du public.

I. TEXTE-IMAGE, LA COMPLEXITE D'UN RAPPORT ANCIEN

À une première analyse superficielle, on pourrait penser que les textes et les images représentent les deux faces interchangeables d'un même univers sémantique. Le

texte travaillerait alors comme une description de l'image, tandis que l'image illustrerait ce que le texte narre. Cette correspondance précise entre ces deux dimensions narratives est théoriquement possible, mais au prix de perdre la richesse du lien entre les deux. En effet, quand on affronte la relation entre texte et image, on évoque une question complexe qui mobilise, comme nous le disent Henri Scepi et Liliane Louvel, « plusieurs disciplines (littérature, esthétique, sémiotique, science de l'image…) et un grand nombre de domaines culturels »[8] tout comme de nombreux aspects qui évoluent dans le temps. Afin de dégager la complexité de cette relation, on commence par problématiser le rapport le plus immédiat entre un texte et une image. Dans un deuxième temps, on met en relief comment le texte n'est jamais une simple description d'une image, tout comme l'image n'est jamais une simple représentation d'un texte.

Le premier lien, le plus immédiat, entre un texte et une image est la transposition qui implique, comme l'affirme Evanghélia Stead dans l'article « Gravures textuelles : un genre littéraire »[9], « un transfert des valeurs d'un art à l'autre et la recherche d'équivalences »[10]. A un deuxième degré, on situe *l'ekphrasis*. Par ce terme, on indique la « "description d'une œuvre d'art". Selon G. Molinié (*Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, 1992, p. 121), cette représentation est donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage. » »[11]. Nicolas Wanlin affirme, cependant, que quand un écrivain décrit un tableau, la description subit déjà une transformation par le passage du pinceau à la plume, mais aussi parce que le texte est nécessairement écrit dans un style qui n'est plus celui du peintre, mais celui de l'auteur. Evanghélia Stead approfondie encore la complexité de cette relation, car elle affirme que l'*ekphrasis* « s'appuie sur la structure de l'œuvre littéraire, l'œuvre d'art, les genres, le mythe et

[8] SCEPI (Henri), LOUVEL (Louvel), a c. di. « Avant-propos », *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.9.
[9] STEAD (Évanghélia), « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme* 32, n. 118, 2002.
[10] *Ibid.*, p.121.
[11] WANLIN (Nicolas), « Ekphrasis : problématiques majeures de la notion ». *Fabula la recherche en littérature* (blog), décembre 2007. [URL :http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A_probl%26eacute%3Bmatiques_majeures_de_la_notion (consulté en février 2018)].

l'intertextualité »[12]. Ces constatations permettent déjà de comprendre la complexité du lien entre deux univers de signes différents qui cherchent à exprimer une même idée ou un même moment narratif. Patrick Chézaud enrichit l'ensemble de ces réflexions, car il affirme que l'image a une nature particulière, car elle est « présente à l'esprit comme chose, avant que de l'être comme signe »[13]. L'image n'est pas un texte, même si elle peut l'évoquer. Elle est plus simple à comprendre et son interprétation première peut être cueillie aussi par un public qui la regarde sans savoir lire les textes. L'image, avec ses caractéristiques particulières « invite […] à reconsidérer la relation description/narration et la problématique du commentaire à la lumière d'une déconstruction de la séquentialité textuelle »[14]. Elle dévoile ou cache des éléments présents à l'intérieur du texte ; elle en suggère une possible interprétation ; elle peut anticiper certains moments du récit, poussant les lecteurs à continuer la lecture. Dans le cas des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy, les images qui accompagnent les textes naissent dans la première moitié du XIX[e] siècle sans le consentement de l'auteure, elles se développent ensuite dans le temps, d'une manière complètement indépendante de la volonté des premiers éditeurs, suggérant ainsi, « une « lecture » spécifique de l'œuvre et des effets qui se créent autour du texte écrit »[15] par la lecture. Les images dans les contes « proposent alors une adaptation partielle, ou plus exactement fragmentaire […]de la trame du texte imprimé »[16]. Même si les artistes cherchent à rendre leurs images indépendantes des textes des contes, « elles restent plus ou moins opaques sans le recours au texte, qui demeure essentiel ne serait-ce que pour désigner les figures représentées »[17]. Si dans les premiers ouvrages illustrés, les images suivent les nœuds narratifs fondamentaux du texte, au fur et à mesure que le temps passe et que les moyens de reproduction de l'image s'améliorent, elles commencent à être déliées du texte. Dans les albums, les illustrations ont une séquentialité narrative autonome, elles permettent parfois de cueillir

[12] STEAD (Évanghélia), « Gravures textuelles : un genre littéraire », *op.cit.*, p.121.
[13] CHEZAUD (Patrick), «L'image pré-texte», *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2005 [URL : https://booksopenedition-org.etna.bib.uvsq.fr/pur/30909 (consulté en février 2018)], p.54.
[14] SCEPI (Henri), LOUVEL (Louvel), *op.cit.* p.12-13.
[15] MARTIN (Christophe), « Le jeu du texte et de l'image au xviiie siècle de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des lumières», *Le français aujourd'hui* 161, n. 2 (2008), p.35.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibid.*, p.40.

le développement logique du conte, d'apprécier le portrait des personnages ou les lieux où l'action se déroule. Dans certains albums, le texte n'est que réduit à une simple description. Ce type d'ouvrage représente un premier point d'arrivée en ce qui concerne un renversement du texte et de l'image, typique de la période fin-de-siècle. Le rôle principal de l'image dans l'album amène aussi à réfléchir sur le concept d'illustration.

L'illustration – le mot dérive de l'anglais « illustration » – naît quand les images se multiplient en tissant un lien de plus en plus strict avec les mots qu'elles représentent. Dans *La chair du livre*[18], Evanghélia Stead affirme que « le mot d'illustration, au sens technique d'image accompagnant un texte, s'impose au XIX^e^ siècle »[19], en 1825, grâce à « plusieurs avancées techniques, qui instaurent une nouvelle ère de l'imprimé »[20]. Dans la même période, le parcours qui permet à l'image de gagner une majeure indépendance par rapport au texte commence. Cyril Devès affirme que « l'entrée de plain-pied (permise par la gravure sur bois de bout) et la prolifération de l'image à l'intérieur de l'ouvrage amènent à changer le comportement du lecteur face au livre qui n'est plus fait seulement pour être lu mais aussi pour être regardé »[21]. Ces progrès permettent de comprendre comment la naissance de l'illustration est, avant tout, une question de quantité et de technique. Philippe Kaenel dans l'article « le plus illustre des illustrateurs… le cas Gustave Doré (1832-1833) »[22] affirme que « la pratique de l'illustration se professionnalise considérablement à partir de 1830, dans le contexte général de la révolution industrielle, et plus particulièrement sous l'effet de la restructuration du champ de l'édition d'une part, et du champ artistique d'autre part. »[23]. Cette professionnalisation se lie à une profonde évolution du marché du livre et de l'imprimerie : « le public potentiel se diversifie en s'ouvrant en direction de la moyenne

[18] STEAD (Évanghélia), *La chair du livre*, Paris PUPS, 2012.
[19] *Ibid.* p.77.
[20] *Ibidem.*
[21] DEVES (Cyril), «Le lecteur et son regard sur la littérature illustrée au xixe siècle en France : entre choix, attentes et imaginaire collectif», dans MILON (Alain) et PERELMAN (Marc), *L'Esthétique du livre, Livre et société*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p.377.
[22] KAENEL (Philippe), «Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832-1883)», *actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 66-67, mars 1987.
[23] *Ibid.*, p.35.

et petite bourgeoisie, que visent les nouveaux modes de financement et de diffusion du livre et de la presse. Le prix de vente de ces derniers baisse grâce à la réduction des formats et à la concentration de la mise en page (les in-18 de l'éditeur Charpentier se vendent au prix record de 3,50 francs en 1838) »[24] et

> L'illustration joue un rôle important au sein de cette nouvelle production de masse. Elle tente de mobiliser toute une frange de lecteurs semi- lettrés pour lesquels elle constitue un argument de vente majeur. L'imprimé, vulgarisé et désacralisé, devient alors l'objet de critiques qui rejettent en premier lieu les illustrations, qui ne sont pas compatibles avec la lecture légitime et cultivée, au nom de la distinction entre le texte qui traditionnellement s'adresse à l'esprit, et l'image qui est censée séduire l'œil et les sens.[25]

Les illustrations se multiplient, avant tout, « dans la littérature "facile", populaire, de divertissement ou de vulgarisation »[26]. Ce lien entre la littérature populaire et l'illustration explique pourquoi de nombreuses rééditions des contes d'Aulnoy sont déjà illustrées, même si d'une manière encore limitée. A partir de 1860, « la production du livre contemporain se scinde en deux [et] le livre destiné à un public spécifique d'amateurs et de collectionneurs […] cherche à se distinguer de plus en plus radicalement du livre populaire »[27]. C'est ainsi qu'on assiste à la naissance du livre d'artiste et du livre de luxe, souvent illustré, « fabriqué pour répondre aux nouvelles normes bibliophiliques (tirages limités, papiers différents, exemplaires avant la lettre, usage exclusif de certaines techniques de reproduction, etc.) »[28].

L'illustration n'est pas uniquement liée à une multiplication des images à l'intérieur des livres ou à des évolutions techniques, mais aussi à un profond changement de son sens et à une transformation de son rapport avec le texte. Philippe Kaenel affirme encore qu'au XIX[e] siècle, « le texte ne dicte plus à l'image son commentaire, un dialogue créatif s'établit sur le même plan, mais avec des moyens différents et concurrents »[29]

---

[24] *Ibidem*.
[25] *Ibid*., p.35-36.
[26] BAETENS (Jan), «Le roman illustré, une nouvelle forme de texte adultère», *Neohelicon 40*, n. 1 (1juin 2013) [URL : https://doi.org/10.1007/s11059-013-0189-6 (consulté en février 2018)], p.59.
[27] KAENEL (Philippe), *op.cit.,* p.38.
[28] KAENEL (Philippe), *op.cit.*, p.36.
[29] *Ibid*., p.38.

L'illustration est, donc, une image qui tisse un dialogue particulier, plus libre et créatif avec le texte[30]. Tim Farrant, spécifie encore mieux le sens du terme *illustration*, dans un article dédié à Balzac, comme « la figure (bois, gravure, lithographie) qui illustre un texte, et le genre artistique qui en découle »[31]. Le peintre et illustrateur Thornton Oakley (1881-1953) approfondie cet aspect dans l'article « Illustration », paru dans le numéro 10 de la revue *The American Magazine of Art* (août 1919). L'artiste américain affirme que « broadly speaking, all pictures may be divided into two classes, those whose broadest purpose is to delight the eye, and those whose purpose is to delight the mind, [the latter is a] true illustration »[32] [« parlant d'une manière générale, toutes les images pourraient être divisées en deux groupes, celles dont le but est celui d'amuser les yeux et celles dont le but est de plaire à l'esprit, cette dernière est une véritable illustration »]. Cette perception d'un artiste impliqué dans le domaine de l'imprimerie permet de souligner la nouvelle importance de l'illustration. L'artiste affirme encore qu'elle permet de « reveal the truth »[33] [« révéler la vérité »] et « convey a message »[34] [« transmettre un message »], déjà caché ou sous-entendu du texte. La transformation de l'image et les liens d'autant plus intenses qu'elle tisse avec le texte influent aussi sur ce dernier, car le texte a, lui-aussi une « matérialité »[35] et une forme qu'on voit et non seulement qu'on lit.

Les éditions illustrées des contes d'Aulnoy permettent de mettre en relief ces transformations. Pour les comprendre et pour mettre en évidence comment les artistes et les éditeurs cherchent à renouveler un imaginaire traditionnel modifiant la position de l'illustration dans la page ou ses moyens de reproduction, on commence par résumer la carrière de quelques artistes qui ont contribué, par leurs illustrations, à une mise en scène du rapport sémantique entre le texte et l'image. Ces illustrateurs ont travaillé à des éditions publiées dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, mais les sujets de leurs

---

[30] *Cf.* CHEZAUD (Patrick), *op.cit.*, p.58-59.
[31] FARRANT (Tim), «La vue d'en face ? Balzac et l'illustration», *l'Année balzacienne* 12, n. 1 (2011) [URL : https://doi.org/10.3917/balz.012.0249 (consulté en février 2018)], p.249.
[32] THORNTON (Oakley). «Illustration», *The American Magazine of Art 10*, n. 10 (août 1919), p.396.
[33] *Ibid.*, p.370.
[34] *Ibidem.*
[35] GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), «Images de textes», Scepi (Henri) et Louvel (Liliane), *Texte/image — Nouveaux problèmes*, *op.cit.* [URL : https://doi.org/10.4000/books.pur.30915 (consulté en février 2018)], p.105.

représentations sont beaucoup plus anciens. C'est pour cette raison qu'après avoir étudié la structure des éditions de luxe, on se concentre sur les origines de l'imaginaire.

II. LA PASSION DES ILLUSTRATEURS POUR LES CONTES

Dès premières années du XIX^e^ siècle, les premières images dans les recueils des contes de Mme d'Aulnoy se renouvellent. Au début du XIX^e^ siècle, « la lecture se trouve modifiée [par] l'illustration »[36] grâce aussi à la naissance de la gravure sur bois. Henry Lemonnier affirme que « l'art de la gravure, c'est l'art de reproduire sur papier ou autre matière tout à fait semblable un dessin tracé d'abord sur le bois ou le métal, et cela en vue de le multiplier et vulgariser. Peu importe d'ailleurs le procédé employé : la taille d'épargne sur le bois ou le cuivre, la taille en creux sur un métal avec le burin ou le secours de l'eau-forte »[37]. Evanghélia Stead ajoute que, pendant le XIX^e^ siècle, la gravure est déjà associée à l'écriture pour son style, car « certaines étapes du processus de graver (la pointe traçant avec agilité sur la plaque vernissée, la plaque attaquée par l'acide, le tirage de l'épreuve après encrage) rappelaient [aux écrivains et aux artistes] l'écriture ou la typographie »[38]. Jusqu'aux années quarante de 1800, les gravures qui ornent les éditions des contes sont encore reproduites à partir de vieilles plaques à impression. Ces images sont, en outre conçues par des artistes anonymes.

Dans la seconde partie du siècle, les rapports entre « les écrivains et les artistes »[39] changent. Ils commencent à tisser des « relations complexes [et de plus en plus fréquentes] dans le livre illustré »[40], qui devient une véritable mode. La meilleure codification du travail de l'illustrateur, la diffusion du livre illustré et l'entreprise industrielle et économique que ce produit représente se conjuguent avec la passion pour les contes merveilleux. Le résultat de cet heureux mariage sont des nouvelles éditions des

---

[36] STEAD (Évanghélia), « Comptes rendus : « L'Illustration. Essais d'iconographie ». *Romantisme*, 2004, n°126, p.126.
[37] LEMONNIER (Henry), « Les origines de la gravure en France », commentaire au volume de BLUM (André), *Les origines de la gravure en France. Les estampes sur bois et sur métal*, *Journal des savants*, juillet,1927, p.290.
[38] STEAD (Évanghélia), « Gravures textuelles : un genre littéraire », *op.cit.*, p.121.
[39] *Ibid.*, p.125.
[40] *Ibidem.*

récits de Mme d'Aulnoy illustrées par des artistes connus. Dans ces ouvrages, les images sont particulièrement nombreuses et bien réalisées et elles relèvent, en outre du style et de l'interprétation des illustrateurs qui les réalisent.

En 1855, James Robinson Planché propose une traduction intitulée *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*[41]. Les textes s'accompagnent ici des illustrations réalisées par le peintre Gordon Frederick Browne (1815-1882). Comme son père avant lui, son art s'est toujours entrelacé à la littérature. Il a collaboré à de nombreux revues et journaux pour les enfants ou spécialisés dans le domaine de l'illustration comme « *The Illustrated London News* […] *The Boy's Own Paper*, *The Girl's Own Paper*, *The Pall Mall Magazine*, *The Sunday Strand*, *Little Folks*, *The Penny Magazine* et *Puck* »[42]. Il a illustré aussi les nouvelles éditions de « books written by Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1885), Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*, 1886), Washington Irving (*Rip Van Winkle*, 1887), and Robert Louis Stevenson (*Island Nights Entertainment*, 1893) »[43] [« de livres écrits par Daniel Defoe, Jonathan Swift, Washington Irving et Robert Louis Stevenson »]. Son intérêt pour la littérature se manifeste aussi envers le domaine du merveilleux. En effet, « he […] illustrated eight volumes of works by William Shakespeare and an edition of *Grimm's Fairy Tales* (1894) »[44] [« il a illustré huit volumes de pièces de William Shakespeare et une édition des *Contes des frères Grimm* (1894) »], outre à la traduction des contes de Mme d'Aulnoy par James Robinson Planché. Grâce à la collaboration de Gordon Frederick Browne, cette traduction renouvelle la réception des récits de Mme d'Aulnoy en Angleterre du point de vue de la présentation éditoriale. Les scènes et les personnages choisis par Browne renouvellent, en effet, une iconographie ancienne. Si la disposition des images dans les pages suit encore la structure de la vignette d'époque romantique, leur nombre, leur disposition et certains sujets permettent de tisser des fils entre les différents récits : certains des sujets présents dans les bandeaux

[41] LA MOTHE (Marie Catherine), Countess d'Aulnoy, *Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché*, London, G. Routledge & Co, 1923.
[42] HOUFE (Simon), *The Dictionary of 19th Century British Book Illustrators and Caricaturists*, Woodbridge, England, Antique Collectors' Club, 1996. p. 77.
[43] *Ibidem.*
[44] *Ibidem.*

tissent des dialogues intratextuels, rapprochent des contes différents ou en anticipent d'autres. En 1923, l'éditeur David McKay Company de Philadelphie propose une autre édition des contes traduits par James Robinson Planché pour le marché américain, dans laquelle les textes alternent avec des illustrations de Gustaf Tenggren (1896 - 1970).

> Swedish-American artist [he is] known for his Arthur Rackham-influenced style and use of silhouetted figures with caricatured faces. From 1923 through 1936 Tenggren worked for the game and book publisher Milton Bradley. In 1936 he was hired by The Walt Disney Company to work as an art director on Snow White and the Seven Dwarfs ».[45]

> Illustrateur d'origines suédoises et américaines, ses travaux ont subi l'influence du style d'Arthur Rackham (1867-1939) par l'emploie de figures en deux dimensions et de visages caricaturés. De 1923 à 1936, Trenggren travailla pour le fabricant de jouets et éditeur Milton Bradley. En 1936 il a été embauché par *The Walt Disney Company* comme directeur artistique de *Blanche Neige et les sept nains*.

Sa collaboration avec Disney le met en contact avec le cinéma, de même qu'avec la littérature et les loisirs pour les enfants. Sa participation à la nouvelle édition par Robinson Planché permet, donc, de souligner une première évolution des récits dans le temps : si dans les dernières années du XIX^e^ siècle, ils sont encore considérés des histoires aussi bien pour les adultes que pour les enfants, dans les premières années du XX^e^ siècle, les contes s'adressent définitivement et exclusivement aux jeunes lecteurs.

La majorité des traductions en langue anglaise des contes d'Aulnoy, publiées après le travail de James Robinsons Planché, suscitent la curiosité et l'intérêt de quelques illustrateurs. Dans le volume édité par Anne Thackeray Ritchie, *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*[46] (1892), les illustrations ont été réalisées par Dewitt Clinton Peters (1862-1948). Artiste américain, il a étudié à l'école de Beaux-Arts de Paris et ses études, tout comme ses origines, ont profondément influencé son style[47] surtout pour les sujets représentés dans ses tableaux. Dans ce volume, il propose des illustrations qui reflètent la traduction des contes et le public cible auquel l'œuvre est destinée. Les

---

[45] LARS (Emanuelsson) et EKMAN (Oskar), «Gustaf Tenggren: A Biography». *Tenggren (blog)*, 2013 [URL : http://www.gustaftenggren.com/tenggren/default.asp?inc=biography (consulté en décembre 2015)].
[46] MACDONELL (Annie) et MISS LEE, *op.cit.*
[47] *Cf.* CHRISTENSEN (Eleanor Ingalls), *The Art of Haiti*. Art Alliance Press, Knoxville, 1975, p.42-43.

sujets de ses images mettent l'accent sur les princesses et sur la nature profondément humaine de leurs sentiments. Ce choix parle aux femmes qui sont les destinataires du texte, si on croit à ce qu'Anne Thackeray Ritchie affirme dans l'introduction à sa traduction[48]. Comme on le verra plus loin, cette attention pour le public cible émerge de l'interprétation que l'artiste donne de la rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu. Peters ne représente pas ce moment, mais il l'évoque car il met en scène l'attente de la princesse.

La collection des contes éditée par Andrew Lang présente encore cette dynamique. Dans les douze volumes du recueil – dont certains présentent aussi la traduction de quelques contes merveilleux d'Aulnoy – les illustrations, dédiées à des lecteurs adultes, ont été réalisées par Henry Justice Ford (1860-1941). Peintre et illustrateur, il choisit de préférence les techniques de l'encre et de l'aquarelle, il reproduit un univers magique et enchanté comme celui des contes merveilleux[49]. « In addition to creating illustrations for the *Fairy Books*, Ford also produced many historical subjects set from the Middle Ages to the eighteenth-century for Lang's *The Red True Story Book* (1895) and other works. He also illustrated *The Arabian Nights Entertainments* (1895) and *Pilgrim's Progress* (1921) »[50] [« En plus de créer les illustrations pour *The Fairy Books*, Ford a aussi peint de nombreux sujets historiques situés dans les décors du Moyen Age au dix-huitième siècle. Il a aussi illustré *The Arabian Nights Entertainments* (1895) et *Pilgrim's Progress* (1921) »]. Ford contribue à établir un rapport particulier entre les illustrations et les lecteurs des recueils d'Andrew Lang. Si la traduction de Minnie Wright s'adresse aux enfants, ses images servent aux adultes. L'illustration collabore, donc, avec le texte afin d'offrir un produit culturel adapté à tout public.

En 1894, le volume *A Book of Fairy Tales*[51], traduit et édité par Sabine Baring Gould, est publié. Cet ouvrage propose des innovations non seulement du point de vue

---

[48] Voir *supra*, « Deuxième partie : la réception des récits merveilleux », p. 219-220.
[49] *Cf.* HARE (Natalie), « H. J. Ford », *Exhibits,* article en ligne [URL : http://library.tulane.edu/exhibits/exhibits/show/fairy_tales/hj_ford (consulté en décembre 2015)]).
[50] «Henry Justice Ford (1860-1940)», *The Victorian Web* (blog), 22 février 2005 [URL: http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/ford/index.html (consulté en avril 2018)].
[51] BARING-GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *op.cit.*

du traitement textuel, mais aussi du point de vue graphique. Gould propose une double approche des contes merveilleux écrits : ils sont considérés comme l'héritage d'une tradition séculaire qui se perpétue par la lecture, tout comme des hypertextes écrits qui s'appuient sur des hypotextes folkloriques oraux. La perception des contes merveilleux comme des récits dont les trames sont anciennes se reflète sur les illustrations à l'intérieur du livre, conçues par Arthur Gaskin. Il est un artiste irlandais profondément inséré dans le domaine de l'art pour l'art de la fin du XIX[e] siècle. Comme on peut le lire dans le volume de Gordon Norton Ray, *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*[52], « he was one of the leading illustrators among the group of painters who worked as teachers or students at the Birmingham School of Art »[53] » [« il a été l'un des artistes les plus importants dans le groupe de peintres qui a travaillé, en qualité de professeurs ou d'étudiants, à l'Ecole de Beaux-Arts de Birmingham »]. Il travailla sous la direction d'Edward R. Taylor, chef de l'école et il fut disciple de William Morris, qui l'initia aux principes de l'art pour l'art. *Art for art's sake* est, comme on le lit dans l'*Encyclopedia Britannica*, « a slogan translated from the French *l'art pour l'art,* which was coined in the early 19th century by the French philosopher Victor Cousin. The phrase expresses the belief held by many writers and artists, especially those associated with Aestheticism, that art needs no justification, that it need serve no political, didactic, or other end »[54] [« une formule traduite du Français *l'art pour l'art*, qui a été conçue au début du XIX[e] siècle par le philosophe français Victor Cousin. La phrase exprime la croyance de nombreux écrivains et artistes – ceux associés avec l'esthétisme en particulier – pour lesquels l'art ne nécessite aucune justification, qu'elle ne sert aucun principe politique, didactique ou autre »]. Oscar Wilde, dans une lettre à son éditeur datée avril 1891, affirme encore que « art is useless because its aim is simply to create a mood. It is not meant to instruct, or

---

[52] NORTON RAY (Gordon), *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*, Massachusset, Courier Corporation, 1976.
[53] *Ibid.*, p.276.
[54] THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, «Art for Art's Sake», *Encyclopædia Britannica [En Ligne]*, Encyclopaedia Britannica Company, 23 janvier 2015 [URL : https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake (consulté en mars 2018)].

to influence action in any way. »[55] [« l'art est inutile car son but est simplement celui de créer une atmosphère. Il n'est pas conçu pour instruire ou pour influencer les actions »] et il continue disant que l'art « is superbly sterile »[56] [« est superbement stérile »]. Il termine affirmant que si une œuvre d'art possède d'autres fins que le plaisir, elle est une œuvre de deuxième rang. Cette idée, difficilement applicable dans sa totalité, permet de comprendre les raisons pour lesquelles les œuvres pour les enfants sont encore très souvent considérés comme faisant partie d'une littérature mineure.

Pour revenir à Arthur Gaskin, à Birmingham, il a appris la peinture mais aussi l'art de la gravure sur bois et du travail des métaux précieux et de l'émail, devenant ainsi un artiste complet[57]. Ce rôle d'artiste graveur émerge du volume de Sabine Baring Gould, car Gaskin, comme nous le dit Simon Cooke, dans l'article « Arthur Gaskin as an illustrator and book cover designer »[58], s'occupa de tous les aspects graphiques du recueil[59]. Cela permet de créer une unité dans le livre, car son travail permet de rendre compte de la perception des contes merveilleux de Gould. Dans ce cas, on pourrait voir le résultat de la collaboration comme un véritable livre d'artiste ou « livre de peintre »[60].

Le livre d'artiste – ou livre de peintre – est un concept complexe. Il est un livre où un illustrateur et un écrivain – ou un illustrateur et un éditeur – collaborent pour présenter un volume doué d'une forte unité sémantique : « chaque page est construite en tant que terrain des interactions du noir (caractères) et du blanc (intervalles), prenant en compte des marges, interactions qui permettent de créer des tensions entre les différents éléments graphiques »[61]. Images et textes se font écho ou permettent de représenter des sujets en contraste. Dans le volume édité par Sabine Baring Gould, les illustrations rappellent la traduction des contes, non seulement en vertu des sujets, mais aussi du

[55] Cité dans LANDOW (George P.), «Oscar Wilde: Art for Art's Sake», *The Victorian Web (blog)*, 18 novembre 2017 [URL : http://victorianweb.org/authors/wilde/artforartsake.html (consulté en mars 2018)].
[56] *Ibidem*.
[57] *Cf. Ibidem*.
[58] COOKE (Simon), « Arthur Gaskin as an illustrator and book cover designer », *The Victorian Web (blog),* 6 janvier 2014 [URL : http://www.victorianweb.org/art/illustration/gaskin/cooke.html (consulté en mars 2018)].
[59] *Ibidem*.
[60] LE MEN (Ségolène) et MORETEAU (Constance), « Illustration », dans *op.cit.*
[61] VERNET (Matthieu), « Présentation d'ouvrage : Chamchinov, La Typographie analytique ou les Temps du livre d'artiste», *Fabula la recherche en littérature (blog)*, 2013 [URL: http://www.fabula.org/actualites/serge-chamchinov-la-typographie-analytique-ou-les-temps-du-livre-d-artiste_60378.php (consulté en mars 2018)].

style. Le noir et le blanc, résultat de la technique choisie par Gaskin, rappellent déjà la succession des mots et des phrases du texte. Comme on le verra après, la manière dont les personnages et les décors sont représentés permettent aussi une mise en scène de plusieurs motifs que le traducteur introduit dans le texte.

En 1921, Barbara Douglas traduit certains contes de Mme d'Aulnoy et de Charles Perrault dans un volume intitulé *Favourite French Fairy Tales*[62]. Cet ouvrage inspire Rie Cramer (1887-1977) – pseudonyme de Marie Cramer.

> She was born in Sukabumi on Java. She moved to The Netherlands at the age of 9. She attended the Art Academy in The Hague and began her career with the illustrated book 'Van Meisjes en Jongetjes' in 1906. She designed stage sets, costumes and ceramics. She wrote plays under the pseudonym Marc Holman, and for adults, she wrote poetry, radio plays and novels. She illustrated among others fairytales by Andersen, Grimm and from *1001 Nights*[63].

> Elle est née à Sukabumi ou à Java. Elle s'est transférée dans les Pays Bas à neuf ans et elle a fréquenté l'Académie de Beaux-Arts de la Haye. Elle commença sa carrière en 1906 illustrant le livre *Van Maisjes en Jogetjes*. Elle a dessiné des décors pour le théâtre, des costumes et des céramiques. Elle a écrit des pièces sous le pseudonyme de Marc Holman et, pour des lecteurs adultes, elle a écrit aussi des poèmes, des pièces pour la radio et des romans. Elle a illustré, entre autres, les contes de fées d'Andersen, de Grimm et des contes tirés de *Les Mille et une Nuits*.

« I suoi disegni […] ricordano quelli di Anne Anderson[64], mentre altri hanno uno stile più ricco ed elaborato e qualcuno li paragona addirittura a quelli di Rackham »[65] [« ses dessins rappellent ceux d'Anne Anderson, tandis que d'autres ont un style plus riche et élaboré et on les compare à ceux de Rackham »]. Comme de nombreux artistes

---

[62] DOUGLAS (Barbara), *op.cit.*

[63] « Rie Cramer (10 October 1887 - 18 July 1977, The Netherlands) », *Lambiek comiclopedia (blog)*, 5 mars 2010 [URL : https://www.lambiek.net/artists/c/cramer_rie.htm (consulté en avril 2018)].

[64] « A prolific illustrator, Anne Anderson ((1874-1940s)'s delicate work exhibits a fluidity typical of the Art Nouveau movement. Over one hundred books to her credit has insured that most children in that era have enjoyed her work. […] Her work has been compared to her contemporaries, Charles Robinson, Jessie M. King and Mabel Lucie Attwell. Her illustrations, both in black and white and in color, are decorative and lightly drawn or painted and show neatly dressed children with pear-shaped faces » [« Illustrateur prolifique, le travail délicat d'Anne Anderson montre une fluidité typique du mouvement Art Nouveau. Plus d'un centain de livres qu'elle a illustrés, ont fait apprécier ses œuvres à la majorité d'enfants de son époque. Elle a été comparée à ses contemporains comme Charles Robinson, Jessie M. King et Mabel Lucie Attwell. Ses illustrations, en noir et blanc et en couleur, peintes ou dessinées, ont un style décoratif et montrent des enfants endimanchés aux visages en forme de poire »], ORTAKALES (Denise), «Anne Anderson (1874-1940s)», *Illustration* (blog), 24 août 2002. [URL : http://home.metrocast.net/~tortak/illustrators/Anderson.html (consulté en mars 2018)].

[65] DINDI « Rie Cramer », *Soloillustratori (blog)*, mai 2014 [URL : http://soloillustratori.blogspot.it/2014/05/rie-cramer.html (consulté en mars 2018)].

de son époque, Rie Cramer n'est pas seulement une peintre et une illustratrice, mais aussi une écrivaine impliquée dans le développement de la littérature merveilleuse pour les enfants ou pour les adultes. Ce volume montre comme les contes merveilleux inspirent des femmes entre la fin du XIX[e] siècle et le début du XX[e][66].

Les artistes ne s'intéressent pas aux contes merveilleux seulement en Grande-Bretagne mais ce phénomène se remarque aussi dans quelques éditions des contes de Mme d'Aulnoy publiées en France ou en Italie. En 1881, les frères Garnier proposent un livre intitulé simplement *Contes de Fées*[67] aux lecteurs. Dans ce volume les textes des récits ne sont pas adaptés et les gravures permettent de souligner une vision particulière des contes merveilleux. L'artiste qui s'occupe des images dans le volume est Gustave Staal (1817-1882). Cet illustrateur de style encore romantique, travaille aux nouvelles éditions de *Les fables de la Fontaine* (Garnier 1873) et de plusieurs romans de cette époque comme *Les mystères de Paris* d'Eugene Sue (édition Gosselin de 1843 et édition illustrée de ses œuvres de 1850)[68]. Les vignettes qu'il réalise pour le recueil des contes de Mme d'Aulnoy présentent un style encore romantique et peu raffiné et elles permettent de véhiculer une vision des contes merveilleux comme textes qui appartiennent au passé.

A la différence des frères Garnier, d'autres éditeurs choisissent une approche plus moderne des contes merveilleux, même du point de vue de la présentation, comme le montre le volume *Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont* (1911)[69]. Ici, les illustrations ont été réalisées par le peintre et « illustrateur d'ouvrages catholiques [et profanes] pour la jeunesse »[70] Henry Morin (1873-1961). Il s'est « formé à l'école nationale des beaux-arts de Paris [où il] se spécialise dans l'illustration de la littérature enfantine à partir de 1906 »[71]. Parmi les œuvres qu'il a illustrées, il y a *Les*

---

[66] *Cf.* NEIKIRK (Alice) « "... Happily Ever After" (or What Fairytales Teach Girls About Being Women)», *Anthropology* 324, n. Essay (2015), p.38.
[67] *Contes de fées*, *op.cit.*, Garnier frères, 1881 et suivantes.
[68] Notice du SUDOC, *ad vocem* « Gustave Staal ». [Article en ligne, URL : http://www.idref.fr/027146839 (consulté en octobre 2014)].
[69] Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin, op.cit.
[70] TISON (Stéphane), « Tombeau de lumière. Le deuil de guerre du maître-verrier Albert Échivard (1914-1939) », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 123–3, n. 3 (2016), p.90.
[71]« Cendrillon perd sa pantoufle de verre». *Expositions BNF* (blog). [URL : http://expositions.bnf.fr/contes/grand/298_2.htmhttp://expositions.bnf.fr/contes/grand/298_2.htm

Contes bleus de ma mère-grand de Robert-Dumas (1913) ; *Les contes de Shakespeare* (1927) ; *Les Contes Blancs* de Jules Lemaître (1924), mais aussi une édition des contes des frères Grimm (1924) tout comme *Les Douze filles de la reine Mab* de Jérôme Doucet, pour la librairie Hachette (1922). Son style rappelle de près les vitraux des cathédrales par les lignes marquées et les couleurs vivaces, même si dans le volume qu'il dédie aux contes de Mme d'Aulnoy l'artiste choisit une approche bichromatique qui permet d'évoquer l'univers lointain des contes merveilleux, mais aussi de lier le texte et l'image. Les illustrations seront, par la suite, coloriées dans une deuxième édition des contes publiées autour de 1950. Les détails des sujets permettent de signaler l'attention de l'illustrateur pour les vêtements et les coiffures, surtout dans le portrait de Florine. La mode, forme d'art qui émerge de la dernière période du XIX[e] siècle, contribue à fasciner les adultes qui lisent les contes merveilleux. Certains personnages sont représentés d'une manière violement ironique, ce qui permet d'intensifier certains aspects du comique déjà conçus par d'Aulnoy.

En 1935, l'éditeur Nelson propose, en revanche, une édition grand format de certains contes de l'écrivaine française, pensée presque exclusivement pour un public enfantin et intitulée simplement *Contes de fées*[72]. Les images dans le volume ont été réalisées par Simone d'Avène (1905-19.). Illustratrice et collaboratrice au périodique *La Semaine de Suzette*, elle a travaillé aux illustrations de plusieurs contes merveilleux et d'œuvres pensées pour les enfants, comme les romans écrits par la comtesse de Ségur[73]. Les illustrations dans le volume permettent une représentation encore liée à une iconographie classique, bien qu'enrichie par de nombreux détails, de « la Belle aux Cheveux d'Or ».

Bien qu'en retard par rapport à d'autres pays, même en Italie, certains artistes s'intéressent à la littérature et ils illustrent des éditions des contes d'Aulnoy. L'exemple le plus significatif de ce phénomène est la réédition du recueil L'uccello *turchino e altri*

(consulté en avril 2018)].

[72] MADAME D'AULNOY, *Contes de fées, op.cit.* (Nelson, 1935).

[73] Notice du SUDOC, *ad vocem* « Simone d'Avène » [Article en ligne. URL : http://data.bnf.fr/atelier/11639529/simone_d__avene/ (consulté en décembre 2015)].

Racconti delle fate par Carlo Collodi[74] (1925). Les illustrations ont été ici réalisées par le peintre et sculpteur Gianni Vagnetti (Florence 1897- Florence 1956). « La sua pittura […] è stata avvicinata […] a immagini e ambientazioni crepuscolari. Per lui è stata usata anche la definizione di "pittura borghese" (Salvini, 1958). La sua tavolozza […] arriva […] a scomporsi fino a giungere ad approdi definiti post-cubisti »[75] [« sa peinture a été rapprochée des images et des atmosphères crépusculaires. On a même proposé à son sujet la définition de « peintre bourgeois » (Salvini, 1958). Sa palette arrive à se décomposer jusqu'à des résultats post-cubistes »]. Le style moderne et sombre de sa peinture émerge aussi des illustrations dans l'édition moderne de la traduction de Carlo Collodi[76], ce qui permet de confirmer l'hypothèse, déjà suggérée par certains éléments du texte, que cette traduction n'est pas destinée aux enfants, mais aux adultes. Un jeu d'intellectuels qui se confrontent sur le terrain des contes de fées français.

L'intérêt des artistes pour les nouvelles éditions des contes permet souvent la création de produits uniques. Le papier choisi pour l'impression de ces ouvrages, le caractère d'imprimerie et les différentes illustrations collaborent afin de bâtir une unité sémantique unique et parallèle à celle des textes.

III. LES EDITIONS DE LUXE ILLUSTREES

Les œuvres dans lesquelles les illustrations ont été réalisées par des peintres sont uniques : les pages constituent une toile blanche sur laquelle les illustrateurs créent des univers sémantiques significatifs. Les images accompagnent et suivent le développement du texte et permettent la création d'un univers narratif et symbolique. Cette valeur de l'illustration émerge de *Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy, Translated By J. R. Planché*[77]

---

[74] COLLODI (Carlo), *op.cit.*

[75] CAPANNELLI (Emilio), «Vagnetti Gianni ». *Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900 (blog)*, 16 septembre 2010 [URL: http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=52117&RicLin=en&RicProgetto=personalita (consulté en janvier 2018)].

[76] *Ibidem*.

[77] LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché, op.cit*, 1923.

(1855), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*[78](1892), *A Book of Fairy Tales*[79] (1894) de Sabine Baring Gould, *Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, volume publié par l'éditeur Henri Laurens en 1911[80], *Favourite French Fairy Tales : Retold from the French of Perrault, Madame d'Aulnoy and Madame Leprince de Beaumont*[81] (1921) par Barbara Douglas. Ces livres partagent de nombreux traits. En premier lieu, les contes merveilleux dans ces nouvelles éditions s'adressent aux enfants mais aussi aux adultes. Sabine Baring Gould et Anne Thackeray Ritchie expriment cette dichotomie ; le recueil illustré par Henry Morin – édité à l'origine comme livre d'étrennes[82] – et le volume de Barbara Douglas intéressent les adultes par la complexité sémantique du lien entre le texte et l'image. Dans tous ces volumes, sauf dans celui édité par James Robinson Planché, l'emploi d'un type de papier particulier, d'une couverture rigide, tout comme d'un certain style d'illustrations parlent aux adultes, la présence de nombreuses images et une police très lisible permettent aux contes d'être appréciés aussi par les enfants.

Afin de mieux comprendre les aspects qui rendent ces volumes uniques, on commence par mettre en relief quel type de support abrite les contes dans les recueils et quel type d'illustrations les accompagnent. Outre la structure, on continue par examiner les couvertures de certains de ces volumes car elles permettent déjà de tisser un lien avec les idées des traducteurs ou de lier entre eux plusieurs recueils. On termine en donnant quelques indications pour comprendre la disposition des images dans les livres. On ne commente pas ici les sujets de ces illustrations, car ils sont encore fortement enracinés dans une iconographie ancienne.

---

78 THACKERAY RITCHIE (Anne), MACDONELL (Annie), et MISS LEE, *op. cit.*
79 BARING-GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *op.cit.*
80 Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin, op.cit.
81 DOUGLAS (Barbara), *op.cit.*
82 *Cf.* GRESLAND (Christophe), «Contes de fées; Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Marie-Catherine D'Aulnoy; Henri Laurens», *Le Tournepage (blog)*, 17 avril 2016 [URL : http://www.letournepage.com/livre/contes-de-fees/ (consulté en mars 2018)].

Charlotte Denoël affirme que « dans l'histoire du livre, le XIX^e siècle [1840-1890] représente l'âge du triomphe de la production imprimée »[83], mais aussi l'époque dans laquelle le livre devient un produit industriel. C'est ainsi que « dès les premières décennies du siècle, des voix s'étaient élevées pour dénoncer cette industrialisation de la littérature et la transformation du livre en marchandise »[84]. Afin d'éviter la massification de la lecture, certains éditeurs proposent de nouveaux types de livres, comme les éditions de luxe. Ces changements sont possibles par l'affirmation de la bourgeoisie, mais aussi par des nouvelles évolutions industrielles et des nouveaux matériaux qui permettent une meilleure reproduction de l'image. Les contes dans les volumes *A Book of Fairy Tales* (1894), *Favourite French Fairy Tales : Retold from the French of Perrault, Madame d'Aulnoy and Madame Leprince de Beaumont* (1921) et *Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy, Translated By J. R. Planché* (1923) sont, par exemple, imprimés sur du papier hollande ou du papier japon. Le papier hollande « a souvent un côté lisse et un côté rugueux. Il est résistant et ne peut être cassé. C'est un type de papier vergé. Le papier vergé, attesté et utilisé depuis le XIII^e siècle en Italie, […] doit son nom aux fils de laiton utilisés, formant un tamis entouré d'un cadre de bois, permettant en puisant la pâte dans une cuve d'avoir une feuille de papier »[85]. Le processus permet d'obtenir une feuille résistante qui peut être manipulée aussi par les enfants. Dans le papier japon « chaque fibre utilisée donne au papier des particularités. Les fibres *Kozo* ou fibres de mûrier entrelacées sont connues pour donner au papier sa légèreté, sa flexibilité et sa solidité. En général un peu épais mais très léger, il est soyeux au toucher »[86]. Ce type de papier est moins résistant, mais il permet de proposer aux lecteurs des volumes à l'aspect soigné.

---

[83] DENOËL (Charlotte), «Le commerce du livre au XIXe siècle». *Histoire par l'image [en ligne] (blog)*, décembre 2006 [URL : https://www.histoire-image.org/etudes/commerce-livre-xixe-siecle?language=de (consulté en février 2018)].

[84] *Ibidem.*

[85] MABMACIEN (Léo), « Papier vergé versus papier vélin ». *BiblioMab : le monde autour des livres anciens et des bibliothèques, livres anciens, bibliophilie, mutations (blog)*, 2004 [URL: https://bibliomab.wordpress.com/2009/11/26/papier-verge-versus-papier-velin/(consulté en mars 2018)].

[86] « Types de papier». AbeBooks.fr - Guide pratique bibliophilie (blog), [URL:https://www.abebooks.fr/livres-anciens-rares-collection/Guide-Pratique-Bibliophilie/Univers-Livres-Anciens/Types-Papier.shtml (consulté en mars 2018)].

Les contes dans *A Book of Fairy Tales* (1894) par Sabine Baring Gould et dans *Favourite French Fairy Tales* (1921) par Barbara Douglas sont imprimés dans un caractère d'imprimerie lisible et espacé, ce qui permet d'en favoriser la lecture aussi de la part des enfants. Cette caractéristique est mise en relief par Sabine Baring Gould dans l'introduction à la traduction des contes : « the printer has made no [mistake] in using such a beautiful type as can try no eyes ; and the artist has made none in supplying such delightful illustrations »[87] [« l'imprimeur n'a commis aucune erreur quand il a employé une belle police qui ne fatigue pas les yeux ; et l'artiste n'en a commis aucune en accompagnant les textes par des illustrations si magnifiques »].

La manière dont les traducteurs et les illustrateurs collaborent pour créer une seule unité sémantique émerge aussi de certaines couvertures souvent cartonnées. Lisons à ce propos, comment Christophe Gresland décrit l'œuvre illustrée par Henry Morin : « Il s'agit d'un bel ouvrage format in-4 (28,5*22,5), cartonné […] [ornée d'un dessin polychrome] avec de nombreuses illustrations […] d'Henry Morin, titre gravé à l'or »[88]. Même toutes les autres couvertures sont illustrées, mais de deux manières différentes. Les volumes de *Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy, Translated By J. R. Planché* (1855), *Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin* (1911) et *Favourite French Fairy Tales* (1921) présentent des illustrations qui reprennent des scènes des contes. La couverture du volume de Planché représente une scène de « Gracieuse et Percinet ». La couverture du volume illustré par Barbara Douglas présente le portrait d'un jeune prince, comme celui qui délivre la Belle au bois dormant de son enchantement et qui souffle dans une trompe. Il semble ainsi annoncer les contes merveilleux aux lecteurs. Celle illustrée par Henry Morin représente le voyage de Florine au-delà de la montagne de verre sur le chariot magique qu'elle trouve en cassant l'un des œufs que la Fée des Sources lui a donnés. Elle porte une coiffure élaborée et une longue cape qui semble être l'un des traits distinctifs du style des images d'Henry Morin. Bien qu'illustrées selon trois styles profondément différents, ces couvertures partagent un

[87] BARING-GOULD (Sabine), Janice DOHM (Janice) et Arthur GASKIN (Arthur), *op.cit.*, p.VII.
[88] GRESLAND (Christophe), *op.cit.*

élément : les illustrations débordent du cadre et elles envahissent l'espace réservé au titre, ce qui montre déjà le rapport entre le texte et l'image, qui commence à se délinéer à la fin du XIX[e] siècle. A cette époque, l'image envahie les livres et elle rivalise avec le texte qui lui cédera de plus en plus le pas. La suprématie de l'image par rapport au texte se manifeste enfin dans l'album.

Les couvertures des volumes *A Book of Fairy Tales* (1894) de Sabine Baring Gould et de *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English* (1892), édité par Anne Thackeray Ritchie permettent de lier les illustrations à la perception des contes merveilleux proposés par les traducteurs des textes. Dans les notes conclusives au volume, Sabine Baring Gould décrit les contes merveilleux comme l'héritage d'une culture orale ancienne[89]. Dans l'introduction à la traduction, Anne Thackeray Ritchie affirme que les contes merveilleux naissent dans une société très ancienne pour accompagner les travaux manuels des femmes[90]. Les deux points de vue particuliers des éditeurs émergent déjà des illustrations dans les couvertures des deux volumes. Clinton Peters choisit une lithographie en rouge sur un fond blanc, tandis qu'Arthur Gaskin préfère une dorure sur fond noir. Dans la lithographie, « l'encre sera refusée dans les parties humides et restera dans les parties grasses résultant de l'action du crayon ou de la plume. Les lithographies donnent l'impression d'un dessin au crayon mais on reconnaît le grain caractéristique de la plaque utilisée »[91]. On sait aussi que « la lithographie en noir et blanc ne semble pas avoir été beaucoup utilisée. On assistera par contre progressivement à la généralisation des chromolithographies [inventée en 1836] qui donnent des images dont les couleurs sont vives et très fraîches »[92].

La dorure consiste, en revanche, « à transférer [sur le papier] une fine couche d'or […] avec des instruments de cuivre gravés en relief et montés sur un balancier »[93]. La dorure permet d'enrichir les volumes dans lesquels elle est présente et elle se retrouve

[89] Voir *supra*, « Deuxième partie : la réception des récits merveilleux », p. 163-164.
[90] Voir *supra*, « Deuxième partie : la réception des récits merveilleux », p.219-220.
[91] DOUSSIN (Jacqueline et Jean-Pierre), «Techniques de production », *Les images pieuses: le site des collectionneurs d'images pieuses (blog)*, octobre 2017 [URL : http://histoire-des-images-pieuses-canivets.e-monsite.com/pages/categories-d-images.html (consulté en mars 2018)].
[92] *Ibidem*.
[93] « Dorure », *Reliure-Liège.be* (*blog*) [URL : http://reliure-liege.be/ (consulté en mars 2018)].

uniquement dans les éditions de luxe. Clinton Peters dessine un chevalier monté sur son cheval dans un pré où il y a de nombreuses fleurs. Sa bannière levée permet de mettre en relief un possible rapport sémantique entre le texte et l'image. En effet, elle contient la lettre « D » qui est la première consonne du nom de Mme d'Aulnoy, premier mot du titre du volume. Le frontispice par Arthur Gaskin met, en revanche, en scène un épisode du conte « The Frog Prince » repris aussi à l'intérieur du volume. Au-delà des différences, les deux couvertures présentent un même goût pour la scène d'extérieur, une présence de nombreux référents médiévaux et une forte attention pour les détails.

1892

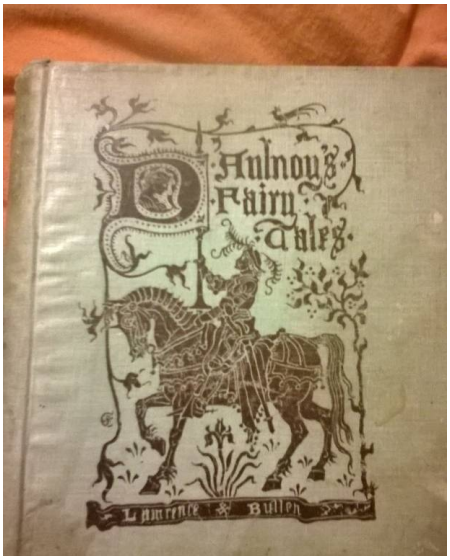


Fig. 1 CLINTON (Peters) couverture pour THACKERAY RITCHIE (Anne) [*et al.*], *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, chromolithographie, Londres, 1892, Lawrence and Bullen [collection privée].

1894

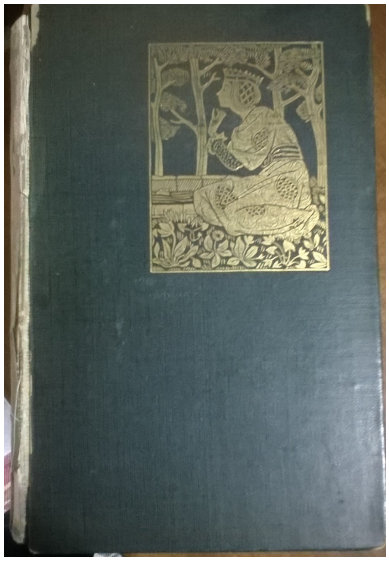


Fig. 2 GASKIN (Arthur), couverture pour BARING-GOULD (Sabine), *A Book of Fairy Tales*, dorure, Londres, 1894, Methuen and Co. [collection privée].

L'emploi d'espaces pleins et d'espaces vides et certains détails du paysage permettent de rapprocher les deux illustrations des images réalisées par la technique du burin. Le burin est un « outil doté d'une minuscule lame à section carrée taillée en biseau qui permet de creuser des sillons en V, très employé dans la taille douce »[94], technique d'impression sur des plaques de cuivre, très employée jusqu'aux premières années du XIX[e] siècle. L'effet créé par les deux illustrations permet de projeter les lecteurs dans un monde et une culture lointains dans le temps et de créer une vision d'un Moyen Age

[94] DOUSSIN (Jacqueline et Jean-Pierre), *op.cit.*

rêvé. Les illustrations des couvertures des deux volumes constituent ainsi un ensemble sémantique unitaire avec le texte, car elles permettent d'anticiper la perception des récits merveilleux du traducteur et du préfacier expliquée aux lecteurs et mise en scène dans les textes.

Au-delà de leurs couvertures, les images à l'intérieur de l'ensemble des éditions de luxe anglaises, françaises et italiennes, se caractérisent par leur disposition et par les sujets qu'elles représentent. Comme on le verra en détail par la suite, les sujets montrent la conservation d'un imaginaire ancien bien qu'avec quelques variations techniques et stylistiques : les illustrateurs représentent les moments narratifs que les éditions les plus anciennes ont contribué à faire connaître aux lecteurs. La disposition des illustrations à l'intérieur des divers volumes évolue, en revanche, dans le temps. Frederick Gordon Browne propose, par exemple, aux lecteurs des illustrations encore romantiques. Dans la page du titre, il introduit une petite vignette qui se substitue au cachet de l'imprimeur et qui représente le voyage de Florine. A l'intérieur du volume, les illustrations qu'il crée se partagent en deux groupes : des vignettes ou des planches pleine page. Comme expliqué par Ségolène le Men, les vignettes et les planches situées au fil du texte constituent des « illustrations narratives »[95], car elles sont régies « par un rapport sémantique entre le texte et l'image »[96]. Chaque conte s'ouvre sur un en-tête et se referme sur un cul-de-lampe. Ces éléments ornementaux se rattachent encore à la culture romantique, car ils incarnent ce que Ségolène le Men affirme à propos de l'ornement de l'ouvrage : « l'ornement fait allusion [au contenu] tout en ayant la liberté de s'en dispenser. Propre au romantisme est cette façon de maintenir les anciennes catégories et leurs registres traditionnels, tout en les bouleversant de fond en comble par un effet de contamination réciproque »[97] Certains en-têtes présentent des sujets abstraits et floraux, tandis que d'autres reprennent quelques détails des récits, créant ainsi un ensemble unitaire de tous les contes.

[95] LAME (Anne) et LE MEN (Ségolène), « Le décor, ou l'art de tourner en rond », *Romantisme* 78 (1992), p.63.
[96] *Ibid.*, p.61.
[97] Ibidem.

Clinton Peters propose certaines illustrations qui se lient à une vision des contes merveilleux comme des textes anciens destinés aux femmes. La page du titre de *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English* (1892) est décorée du cachet de l'éditeur et chaque conte s'ouvre sur un en-tête, dont le plus significatif est celui pensé pour « l'Oiseau bleu » :

1892

Fig. 3 CLINTON (Peters), en-tête pour « The Blue Bird », dans THACKERAY RITCHIE (Anne) [*et al.*], *op.cit.*, gravure, Londres, 1892, Lawrence and Bullen [collection privée].

L'Oiseau bleu de Peters rappelle de près celui des anciens volumes de la Bibliothèque Bleue : il n'est pas un animal qui provient d'un conte merveilleux, ou une représentation abstraite, mais un oiseau réel perché sur un rameau. Le lien avec les éditions les plus anciennes des contes est gardé aussi dans la composition du volume dans lequel alternent des planches pleine-page avec des vignettes qui occupent un certain espace réservé au texte. Cette succession du texte et des images remonte à la vignette romantique et elle permet de créer un rapport de présence simultanée entre deux univers sémantiques.

Le volume de Sabine Baring Gould ressemble de près à celui d'Anne Thackeray Ritchie car Arthur Gaskin véhicule lui aussi une perception des contes comme des textes anciens. Les images qui accompagnent la traduction des récits reprennent les traits

marqués de l'illustration dans la couverture et elles succèdent au texte. Les éléments menus à l'intérieur des images permettent l'allusion à d'autres contes. Dans la représentation de la mort du géant Galifron, on notera, par exemple, un parallèle avec l'histoire biblique du roi David et de Goliath, obtenu à travers un jeu sur les proportions. La présence de plusieurs influences culturelles dans une même image crée une mosaïque de références typique de la culture fin-de-siècle.

Les illustrations par Henry Morin dans *Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont* (H. Laurens, 1911) innovent les techniques anciennes par la position de l'image. L'artiste a su cueillir la capacité narrative de la vignette romantique tout en dépassant sa rigidité structurale. Tandis que la vignette était entourée par un cadre qui séparait l'image du texte, Henry Morin fait sauter les bornes. Cela émerge surtout du portrait de Galifron et de celui de la Belle aux Cheveux d'Or. Les illustrations constituent ainsi un univers sémantique en fusion avec celui des mots.

Le frontispice du volume de Barbara Douglas (*Favourite French Fairy Tales*, 1921) présente le cachet de Marie Cramer. Comme dans le cas du volume d'Anne Thackeray Ritchie, chaque conte s'ouvre sur un en-tête en couleur, dans lequel l'artiste propose une vision des contes merveilleux comme des épisodes qui se situent à l'époque d'Aulnoy. À la différence des autres éditions illustrées, elles se situent dans la page de gauche permettent aussi la lecture à deux : les adultes lisent les contes et les enfants regardent les images, comme on le voit déjà du frontispice qui met en scène l'acte de la lecture collective. L'image est évocation du texte ou son anticipation. La grande importance accordée aux illustrations qui ne doivent plus partager l'attention des lecteurs avec le texte se lie au désir de rapprocher le volume des ouvrages de la nouvelle littérature d'enfance et de jeunesse.

Au-delà des différences entre les volumes, les artistes s'appuient sur une même iconographie encore ancienne du point de vue des sujets, à partir de certains frontispices.

Le frontispice est la « première page d'un livre comportant le titre »[98] et il est souvent « placé en tête d'un ouvrage »[99]. Depuis 1689 jusqu'en 1708, les frontispices qui ornent les volumes qui abritent les récits de Mme d'Aulnoy changent fréquemment afin de montrer trois éléments majeurs qui influencent les contes de Mme d'Aulnoy dans leur version originale : l'importance de la femme dans la création et la transmission des récits merveilleux ; l'influence d'autres recueils, parmi lesquels il y a aussi celui de Charles Perrault ; l'importance d'hypotextes classiques pour la composition des récits. Les sujets que les artistes de ces époques choisissent pour véhiculer une conception particulière des contes ont un grand succès et ils sont repris dans plusieurs éditions du XIX[e] siècle.

Le portrait de la femme créatrice émerge dans un frontispice réalisé par Antoine Clouzier, pour l'édition Claude Barbin (Paris, 1698). L'artiste, dont on ne connaît ni la vie ni le parcours de formation, est le même que celui qui a conçu et gravé les frontispices du recueil de Charles Perrault, publié chez Barbin. Clouzier a toujours travaillé dans le domaine des recueils de contes merveilleux qui commencent à être publiés à cette époque, ce qui lui permet d'introduire des allusions et des rappels d'un frontispice à un autre.

1698

Fig. 4 CLOUZIER (Antoine), frontispice pour *Les contes des Fées par Madame D****, gravure sur bois, Paris, Claude Barbin, 1698 [archive en ligne : http://le-bibliomane.blogspot.it/2010/06/mon-cher-barbin-des-contes-de-perrault.html (consulté en avril 2018)].

98 *Trésor de la langue française informatisée*, *TLFI*, en ligne, *ad vocem* « frontispice » [URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3442633620; (février 2018)].
99 *Ibidem*.

Dans le compte rendu de la thèse de Daphne Hoogenboezem, Anne Defrance résume l'analyse que cette dernière fait du frontispice et elle affirme que l'image « présente de manière tout à fait inattendue une image négative de la conteuse : une vieille femme, presque une sorcière […] brandit un livre énorme devant des enfants effarés »[100]. Les jeunes filles sont séparées de la lectrice par une fracture. Les générations qui s'intéressent aux contes merveilleux sont ainsi séparées, mais unies grâce à la transmission d'un savoir transcrit à l'intérieur du livre. Quel est le mystère de la connaissance que le livre cache ? La fissure au sol met en contact le monde des vivants avec l'au-delà et les profonds mystères de la mort qui sont, parfois expliqués, en forme allégorique, dans les contes merveilleux. La porte met en contact le monde des femmes avec la réalité qui, dans les contes merveilleux, est représentée par le mariage des protagonistes. D'autres détails à l'intérieur du frontispice permettent de le considérer comme une mise en abyme des origines de tout le recueil. Le domaine des contes merveilleux appartient à la femme qui lit et non plus à une vieille paysanne qui narre. Les connaissances que la dame, en vieille parque, déchiffre sont transmises à des filles et non plus à un public de lecteurs au sexe mêlé. L'image permet une représentation allégorique de la vie dans les salons précieux dans lesquels les contes de fées sont inventés et transmis entre femmes. Le frontispice ne révèle ni l'identité de la femme ni le titre du livre qu'elle lit. Cela favorise une possible identification de la figure féminine dessinée avec l'auteure – ce parallèle est possible aussi parce que les contes de Mme d'Aulnoy sont publiés initialement d'une manière anonyme – tandis que le livre, ouvert sur le lutrin, invite à établir un lien avec le livre concret que le lecteur a ouvert sur sa table. L'idée d'une mise en abyme trouve une confirmation aussi dans la structure des collections des récits : les contes fonctionnent comme des miroirs qui conduisent le lecteur à l'intérieur d'un monde merveilleux, tout comme le frontispice conduit dans les recueils.

[100] DEFRANCE (Anne), « Daphne M. Hoogenboezem, Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800) », *Féeries* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 19 juin 2016, [URL : http://feeries.revues.org/930 (consulté en novembre 2017)], p.267.

L'idée des contes merveilleux comme résultat d'échanges entre femmes dans les salons est reprise dans le frontispice du premier volume des contes d'Aulnoy d'une édition imprimée en Hollande publiée en 1698 :

1698

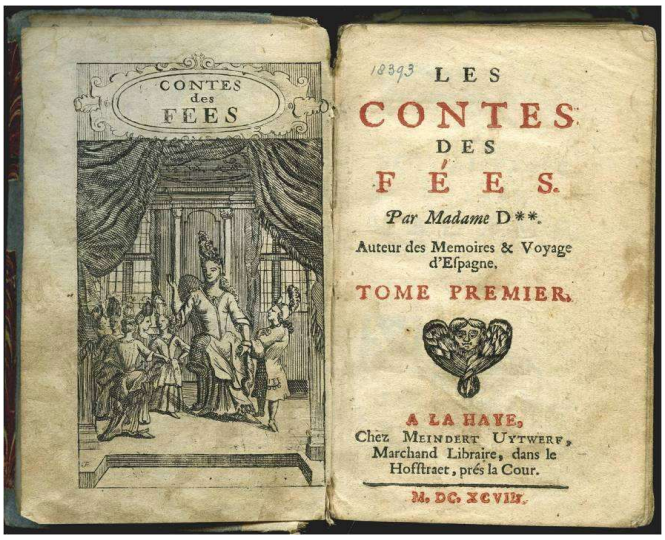


Fig. 5 Page de titre et frontispice anonymes dans *Les contes des Fées par Madame D****, gravure sur bois, chez Meindert Uytwerf, marchand libraire, 1698 [image contenue dans SMITH (Paul J.), « Fables Esopiques et contes de fées : l'imitation différentielle dans les frontispices », *RELIEF* 4, n. 2 (2010), p.40].

D

ans l'article qu'on a déjà cité, Anne Defrance affirme que Daphne Hoogenboezem indique ce frontispice comme le premier « réalisé pour les *Contes des fées* de Mme d'Aulnoy »[101]. Il représente « une première scène de contage »[102] par le célèbre frontispice de Charles Perrault. L'influence de l'académicien se manifeste dans la disparition du livre et dans le changement du public composé de jeunes garçons et de filles. La lectrice, dépositaire d'un savoir ancien, se mue en une narratrice. L'une des différences avec le frontispice de Perrault est représentée, en revanche, par la femme qui narre les contes. Elle n'est plus une figure du peuple, mais elle devient « une dame aristocratique, une salonnière peut-être, portant une belle robe et une fontange »[103]. Une autre différence est représentée par le lieu où la scène se déroule. Les deux grandes fenêtres sur le fond soulignent le lien entre les contes merveilleux et la réalité concrète, qu'elles représentent

---

101 *Ibidem.*

102 HOOGENBOEZEM (Daphne M.) « Du salon littéraire à la chambre d'enfant. Réécritures des contes de fées français aux Pays-Bas », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013 [URL : http://journals.openedition.org/feeries/799 (consulté en février 2018)].

103 *Ibidem.*

d'une manière allégorique. L'étape qui conduit au groupe humain et les deux colonnes semblent, en revanche, suggérer un lien avec le théâtre. Les contes sont alors une représentation, mais aussi un jeu intellectuel.

L'idée d'une connaissance ancienne et sacrée, transmise par la lecture, est un motif qu'on retrouve, en revanche, dans deux autres frontispices de deux éditions des contes d'Aulnoy datées 1708 et 1711. L'image proposée par Antoine Clouzier dans la première édition des contes est, donc, reprise, mais à travers un processus d'adaptation qui permet la mise en scène de plusieurs influences extérieures, parmi lesquels, il y a celle du frontispice de Charles Perrault :

1711

Fig. 6 RAYMOND, frontispice dans *Suite* des *Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, gravure sur cuivre Paris, Cie des Libraires, 1711 [dans J. P. SMITH, *op.cit.,* p.41.]

1697

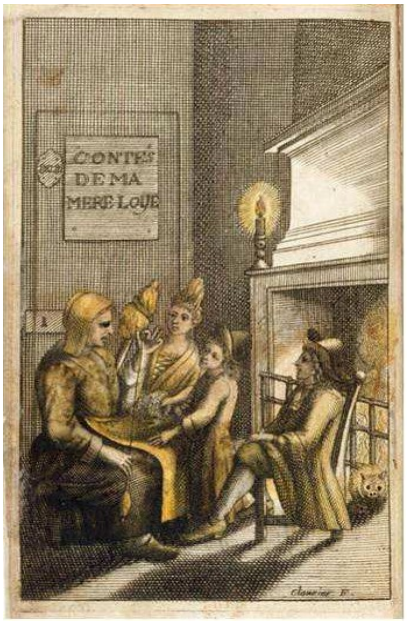


Fig. 7 CLOUZIER (Antoine), frontispice dans *Histoires ou contes de temps passé par Charles Perrault*, Pairs, Claude Barbin, 1697 [dans J.P. SMITH, *op.cit.,* p.38.].

1708

Fig. 8 VAN VIANEN (Jean) allégorie frontispice dans *Nouveaux Contes des Fées*, gravure sur bois, Amsterdam, E. Roger 1708. [Archive en ligne. URL : http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A9301&premiere&tab=A9301-A9304-A9306-A9307-A9305-A9309-A9311-A9310-A9308-A9303 (consulté en décembre 2015)].

Le frontispice de Jean Van Vianen pour le volume *Nouveaux Contes de* Fées (Fig.8) propose aux lecteurs une variation du thème de la lecture. Dans l'article « du salon littéraire à la chambre d'enfant »[104], Daphne Hoogenboezem écrit que « la conteuse paraît comme la déesse Minerve entourée de son public, l'illustre compagnie habillée au goût du jour décrite dans le « récit de Saint Cloud » qui ouvre le recueil »[105]. L'illusion est renforcée par la présence du hibou, animal sacré de la déesse. L'allusion à la culture grecque semble orienter le lecteur vers une recherche des dettes que Mme d'Aulnoy doit aux récits classiques. On sait, en effet, qu'une narration comme « Serpentin Vert » repose sur le conte *d'Eros et Psyché* d'Apulée, tandis que les allusions aux nymphes se démultiplient dans « le Nain Jaune ».

Le frontispice du volume de 1711 est la synthèse de la mise en scène de l'acte de la lecture, associée aux récits de Mme d'Aulnoy, et de frontispice de Charles Perrault. Ce qui permet de confirmer l'hypothèse formulée par Catherine Velay-Vallantin dans

104 *Ibidem*.
105 *Ibidem*.

l'article « Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste : « l'image dans le tapis » »[106]. La critique littéraire explique l'influence de Charles Perrault de la manière suivante : « la représentation de la conteuse fixée par Perrault, dans ses *Contes* […] a fondé en légitimité la pérennité de notre foi en une oralité « populaire », identifiée à la fois comme un don magique d'intelligibilité et comme une compétence savante que se partageraient conteurs, fabulistes et animaux »[107]. Pour mieux saisir ressemblances et différences entre le frontispice de Charles Perrault et celui de Mme d'Aulnoy, il est, cependant, nécessaire de cueillir la complexité symbolique attribué au frontispice de l'académicien. « Le frontispice du recueil de Perrault a été dessiné de la main de l'auteur puis gravé par F. Clousier en 1697. Cette illustration était placée en ouverture du livre, face à la page de titre, et fonctionnait donc comme une entrée en matière donnée au lecteur »[108]. Si on regarde le premier degré du contenu de l'image, on remarque qu'elle « représente une nourrice en train de raconter une histoire à un père de famille et ses deux enfants »[109]. Cette nourrice incarne, selon les mots de Catherine Velay-Vallantin, « le conte dans son oralité »[110] et la signification symbolique globale de ce frontispice est résumée par Louis Marin :

> Une vieille nourrice, gouvernante ou « mie», assise sur un tabouret, filant avec son fuseau la laine de sa quenouille, parle — la bouche est ouverte et sa main gauche esquisse le geste archaïque du comput digital — à trois jeunes personnes « de qualité» […dans l'] espace clos du foyer et de l'intimité […], espace nocturne de la veillée que signalent non seulement le feu de l'âtre, mais la bougie allumée et rayonnante dans son bougeoir posé sur le manteau de la cheminée, mais un chat pelotonné, tapi, les yeux ouverts — «face au spectateur» —: Mise en scène de l'oralité dans ses représentants canoniques, la toute puissante maîtresse de la voix narratrice et ses destinataires, enfants et adolescents, fille et garçons, dans la fascination de l'écoute[111].

---

[106] VELAY-VALLANTIN (Catherine), « Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste : « l'image dans le tapis » », *Féeries* [En ligne], 7 | 2010, mis en ligne le 31 juillet 2011, [URL : http://feeries.revues.org/759 (consulté en septembre 2016)].

[107] *Ibidem.*

[108] AMIS DE C. PERRAULT, « Les frontispices des contes de ma Mère l'Oye », *Association Les Amis de Charles Perrault (blog)*, 23 septembre 2014. [URL : http://amisdeperrault.canalblog.com/archives/2014/09/23/30640565.html (consulté en février 2018)].

[109] *Ibidem.*

[110] VELAY-VALLANTIN (Catherine), *op.cit.*

[111] MARIN (Louise), « Les enjeux d'un frontispice », *L'Esprit créateur*, Louisiane, Université de Louisiane, 1987, vol. 27, no 3, p. 49-58, cité dans *Ibidem.*

Ségolène Le Men, dans l'article « Mother Goose Illustrated : From Perrault to Doré »[112], affirme que ce frontispice, au-delà du sujet dessiné, illustre le rapport entre le mot écrit et la parole :

> A frontispiece is usually meant to announce the content of a book. In the case of Perrault's tales, the frontispiece defines its own content as a literary genre: the tale-symbolized by the spindle, which represents the thread of oral discourse-comes into confrontation with the printed word, stressed by the book-poster. But the picture also includes a series of details from the tales themselves.[113]

> Un frontispice est généralement conçu pour annoncer le contenu d'un livre. Dans le cas des contes de fées de Charles Perrault, le frontispice définit son propre contenu comme un genre littéraire : le conte symbolisé par le fuseau, qui représente la trame du discours orale, se confronte avec les mots imprimés, soulignés par la couverture du livre. Mais l'image inclut aussi des détails qui proviennent des contes eux-mêmes.

Anne Defrance spécifie que cette image parle au public, car elle l'invite à « retrouver, dans les faits ou en esprit, ces mêmes circonstances que le frontispice lui représente. Il faut que la lecture se fasse écoute, et les pages imprimées, voix sans nom »[114]. Ute Heidmann pousse encore plus loin l'analyse de ce frontispice et elle donne une description plus détaillée des éléments qui le composent :

> Ce dessin met en scène un groupe de personnes qui se tient en dessous d'une plaque accrochée à la porte rustique de l'intérieur représenté. Cette plaque porte l'inscription CONTES DE MA MERE L'OYE tracée par une main […] maladroite. […] L'image représente la scène de parole propre à ces « fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent les enfants ». En effet, la fileuse en tablier paraît être en train de raconter de tels *Contes de ma mère L'oye*. La présence sur la scène de la jeune fille et du jeune garçon, qui se tiennent sur le côté et qui l'écoutent apparemment avec attention et émotion, semble confirmer cette idée, à la différence significative près que la vieille ne se tourne pas vers eux, mais de façon ostentatoire vers un jeune homme adulte, assis en face d'elle, dos à la cheminée[115].

---

112 LE MEN (Ségolène), « Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré ». *Poetics Today* 13, n. 1-Children's Literature (Spring 1992).
113 *Ibidem*.p.24-25.
114 DEFRANCE (Anne), « Daphne M. Hoogenboezem, Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800) », *op.cit.*, p.98.
115 HEIDMANN (Ute), « Ces images qui (dé)trompent… Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault». *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle* [en ligne] 11, 2014.

La mise en scène de l'acte de la narration n'est pas le seul élément du frontispice, mais la présence du titre du recueil sur la porte a favorisé l'interprétation des artistes romantiques qui ont pris « les textes du manuscrit [pour] de véritables *Contes de ma Mère L'Oye* »[116]. Cette interprétation « tient, en partie, à l'habitude de dissocier textes et images, de ne pas les lire ensemble dans leur interaction significative. Cette lecture superficielle des images est influencée par le dogme de la prétendue origine « populaire » et « orale » des contes de Perrault »[117]. Cette manière de saisir les éléments constitutifs du frontispice ne souligne ni la collocation historique du volume, ni les liens avec d'autres recueils de la même époque, comme celui de Mme d'Aulnoy.

La richesse symbolique du frontispice de l'académicien est abandonnée lors de la représentation du frontispice des contes de Mme d'Aulnoy par Raymond, mais on ne peut pas nier des ressemblances entre les deux images.

Comparons à l'aide d'une liste :

ÉLEMENTS DANS LE FRONTISPICE POUR LE RECUEIL DE CHARLES PERRAULT	ÉLEMENTS DANS LE FRONTISPICE POUR LE RECUEIL DE MME D'AULNOY
- Image en couleur ;	- Gravure en noir et blanc ;
- Décor : une maison de campagne.	- Décor : une maison de campagne, la fenêtre rappelle les frontispices les plus anciens des contes de Mme d'Aulnoy.
- Description des personnages : narratrice, assise au coin du feu, en lien avec la terre et ses traditions, coiffée d'un bonnet paysan. Public composé d'adultes et d'enfants.	- Description des personnages : lectrice avec des lunettes, un pied soulevé, indiquant un détachement partiel des traditions orales. Coiffée d'un turban qui rappelle les frontispices anciens. Public peu nombreux composé de filles.
- Présence, dans le frontispice, du titre du volume – affiché sur la porte.	- Présence du livre : importance de la mise en abyme.

[116] *Ibidem*.
[117] *Ibidem*.

A travers la mise en scène d'une lectrice, l'illustrateur invite le lecteur, comme nous dit Anne Defrance dans *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*[118], « à éloigner les [récits] de ses attaches populaires, de la tradition orale revendiquée par Perrault »[119] et à mettre la femme qui lit et qui a écrit les récits, dans une position « plus valorisante de celle de la nourrice fileuse »[120]. Les contes qu'elle lit sont conçus comme des textes complexes, qui n'ont plus rien à avoir avec la sacralité d'une narration orale, mais qui sont le produit d'une élaboration écrite, utilisée comme loisir.

Les premiers frontispices permettent la création d'une iconographie qu'on retrouve dans les images choisies pour les volumes publiés pendant le XIX[e] siècle. Dans la première moitié du siècle, les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy sont profondément influencés par les études sur le folklore. Cette perception favorise la diffusion de certains sujets présents dans le frontispice de Charles Perrault. Les artistes proposent parfois des variations sur ce motif selon les sujets et le décor présents dans les premiers frontispices des recueils de Mme d'Aulnoy. Exemplaires de ces influences sont le frontispice qui accompagne la traduction des contes de Mme d'Aulnoy par Auguste Lewald (*Blaue Märchen für alte une junge Kinder*, Scheible, 1837) et celui qui ouvre le volume *Les contes choisis* (Librairie Pittoresque de Jeunesse, 1847).

---

118 DEFRANCE (Anne), Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (Droz, 1998), *op.cit.*
119 *Ibidem*. p.56.
120 *Ibidem*. p.54.

1837

Fig. 9. ANONYME, frontispice dans LEWALD (August), *Blaue Märchen für alte une junge Kinder*, gravure, Stuttgart, Scheible, 1837 [coll. privée].

1847

Fig. 10. J. C. DEMERVILLE, frontispice dans *Les Contes Choisis,* chromolithographie, Paris, Librairie Pittoresque de jeunesse, 1847. [Coll. privée].

Les deux frontispices représentent une vieille dame qui narre des contes merveilleux à un public composé d'enfants et d'adultes, véhiculant ainsi une perception encore romantique des contes merveilleux. La différence la plus évidente entre l'iconographie moderne et l'iconographie ancienne est la manière dont les images sont reproduites : l'emploi de la couleur et un plus grand dynamisme des figures humaines, tout comme un majeur réalisme permettent de mettre en relief l'amélioration des procédés techniques de reproduction des images.

Au-delà des ressemblances, les deux frontispices diffèrent sur un point fondamental. Le frontispice pour la traduction d'Auguste Lewald se rattache, en effet, plus spécialement à celui proposé pour les contes de Charles Perrault, surtout du point de vue du décor : une maison de campagne réchauffée par une cheminée. Le frontispice dans le volume de Demerville reprend, en revanche, plusieurs éléments de celui présent dans le volume *Les contes des Fées par Madame D****, publié en 1698 chez Meindert Uytwerf, marchand libraire (Fig.5). La vieille dame qui narre les contes semble appartenir à la classe noble. De même que dans le frontispice de 1698, dans celui-ci à la cheminée

s'est substituée une draperie qui contribue à créer un espace intime et à lier la création des contes merveilleux aux salons.

Certains éditeurs et traducteurs cherchent encore à mettre en évidence les influences que l'œuvre de Charles Perrault a exercées sur les contes d'Aulnoy. Ils proposent aux lecteurs une vision particulière des récits en tant que le produit d'une culture orale et populaire, selon une interprétation encore romantique du genre. D'autres éditeurs du XIX[e] siècle cherchent, en revanche, à mettre en relief l'unicité de ces contes, proposant aux lecteurs des textes non adaptés et des frontispices qui permettent de mettre en scène le motif ancien de l'acte de la lecture par la femme :

1842

Fig. 11. ANONYME, dessin de la page du titre, dans *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux cheveux d'or, le Prince Désir*, par Mme d'Aulnoy, gravure sur bois, Paris, Derche, 1842. [Archive électronique Gallica [URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9369369.image (consulté en décembre 2017)].

1921

Fig. 12 CRAMER (Rie), « Nearly Bedtime ! » frontispice en couleur dans DOUGLAS (Barbara), *Favorite French Fairy Tales,* chromolithographie, London, G.G. Harrap & co., 1921. [Coll. privée].

Les deux frontispices se ressemblent car ils représentent des sujets très proches à ceux proposés dans quelques recueils du XVIII[e] siècle. Dans les deux images du XIX[e] siècle, deux femmes – dans un salon qui dénote leur appartenance à une classe sociale aisée – lisent des textes à un groupe d'enfants qui écoutent attentivement. Les deux

femmes sont assises sur un fauteuil et les fenêtres des pièces sont ombragées par des reps. Le frontispice proposé par Rie Cramer est riche de détails. Une grande fenêtre s'ouvre sur une forêt, lieu où se déroulent de nombreux contes merveilleux. Les filles et la narratrice portent des coiffes, détail qui permet de rapprocher cette image de l'iconographie ancienne. Du plafond du salon descend une cage (Fig.12), élément qui guide les lecteurs à l'intérieur du volume, rappelant immédiatement le récit de « l'Oiseau bleu ».

Il y a un dernier exemple de frontispice différent de ceux qu'on a étudiés jusqu'ici, car il représente une métamorphose de l'origine des contes. Dans une édition anglaise des contes, publiée en 1804 (*Temple of the Fairies. Translated from the French of Various Authors*. London : published by Vernor and Hood Wright, printer), le traducteur affirme déjà comment les contes merveilleux peuvent être considérés comme la narration de rencontres réelles entre des artistes et des fées[121]. La création d'un contexte merveilleux permet de fasciner les lecteurs et de justifier la création de contes invraisemblables. Cette interprétation des contes merveilleux connaît un grand succès au point qu'elle est reprise dans le frontispice du volume *The Child's Fairy Library,* publié en 1837 :

1837

Fig. 13 ANDREW B.L (atelier), frontispice dans le VI[e] volume de *The Child's Fairy Library*, London, Joseph Thomas, 1837. [Archive.org. URL : https://archive.org/details/childsfairylibra03aulniala (consulté en décembre 2017)].

[121] Voir *supra*, « Deuxième partie : la réception des récits merveilleux », p. 130-131.

Dans un décor bucolique, une jeune fée, pas plus grande qu'un fil d'herbe, déroule un parchemin que des enfants regardent. La précision du trait permet de saisir quels en sont les sujets : sur la droite, une fille marche en compagnie d'un loup et sur la gauche, un chat porte une élégante paire de bottes. Le premier couple représente les personnages du « Petit Chaperon Rouge », tandis que le chat est le protagoniste du « Chat Botté ». Les enfants regardent ces images desquelles surgissent les contes merveilleux, affaire de femmes aux pouvoirs mystérieux, mais aussi de papier, d'écriture, de lecture et d'illustrations.

Dans de nombreuses nouvelles éditions des contes d'Aulnoy, surtout celles publiées pendant le XIX[e] siècle, les images envahissent les livres des contes et éveillent, plus que les mots, l'attention et l'intérêt des lecteurs.

IV. IMAGINAIRE ET IMAGES POUR LES CONTES DE MME D'AULNOY

Dans la première moitié du XIX[e] siècle, des illustrateurs – souvent anonymes – se concentrent sur quelques épisodes ou quelques personnages significatifs des contes de Mme d'Aulnoy. Dans la seconde moitié du siècle, l'iconographie ancienne est partiellement modifiée et se multiplie afin de favoriser la diffusion de thèmes ressentis comme modernes. Ces changements se comprennent à la lumière de ce que Vladimir Jankélévitch écrit dans l'article, « La décadence »[122] : cette époque se caractérise par un repliement sur les œuvres du passé – multipliées ou émiettées[123] – dans les nouvelles éditions.

Dans la première moitié du siècle, les contes s'accompagnent de la mise en scène de quelques épisodes significatifs des récits ou de quelques personnages. Dans la seconde moitié du siècle, les artistes sont fascinés, avant tout, par le motif d'une beauté extraordinaire et surnaturelle. La beauté absolue et parfaite d'une femme fascine et inspire les peintres et les illustrateurs qui proposent aux lecteurs plusieurs portraits de la

---

[122] JANKELEVITCH (Vladimir), « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 4 /Octobre-Décembre, 1985.
[123] *Cf. Ibid.* p.447.

Belle aux Cheveux d'Or et quelques représentations de Florine. La Belle aux Cheveux d'Or est parfois représentée pendant sa rencontre avec Avenant. La mise en scène de ce moment permet aux artistes de représenter un rapport particulier entre l'homme et la femme. Dans les images qui accompagnent le conte, la princesse est, en effet, conçue comme une femme fatale qui demande au page une soumission totale. Cette perception est partiellement dépassée lors des représentations de la conclusion du conte, quand la femme renonce à son pourvoir en faveur de l'homme.

Les artistes de cette période ne sont pas uniquement fascinés par la beauté dans sa forme la plus pure, mais aussi par le motif du grotesque et de la laideur.

> Le XIX° siècle marque [en particulier] un tournant décisif avec l'arrivée des Romantiques. Victor Hugo tourne ainsi la page des conventions esthétiques classiques dans la Préface de *Cromwell* : « *Dans la pensée des modernes, le grotesque a un rôle immense... Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille* ». Quand le Naturalisme, aujourd'hui très accepté, s'épanouit au cours du XIX° siècle, la réaction du public a été de crier à la laideur[124].

Mme d'Aulnoy introduit plusieurs exemples de personnages laids ou grotesques à l'intérieur de ses contes merveilleux. Truitonne et Laideronette tout comme le Nain Jaune sont déjà des personnages grotesques qui suscitent non seulement le rire, mais aussi l'horreur chez les lecteurs. Elle n'invente pas que des personnages grotesques, mais aussi deux personnages monstrueux : le géant Galifron et Serpentin Vert. Ces derniers représentent un défi pour les artistes de cette époque : dans ses contes merveilleux, Mme d'Aulnoy ne traite que sommairement le portrait de Serpentin Vert, ce qui permet aux artistes de s'interroger sur la manière dont on peut représenter l'indicible horreur d'un portrait qui effraye. Galifron est, en revanche, décrit avec précision par Mme d'Aulnoy qui enrichit son portrait de plusieurs éléments qui se rattachent au comique.

Au-delà des sujets, la place des images à l'intérieur des nouvelles éditions et le rapport entre les textes et les images sont deux aspects qui deviennent de plus en plus importants au cours du XIX[e] siècle sans souvent produire des effets inattendus ou

[124] CANARIS, « Etude sur le laid en peinture », *Images d'art* (*blog*), 24 mars 2015 [URL : http://artificio.canalblog.com/archives/2015/03/24/31764948.html (consulté en avril 2018)].

particuliers. Les éditions des contes d'Aulnoy sont, pour la plus grande partie, des volumes à la structure encore classique, où les images et les illustrations suivent ou précédent le texte. Les images permettent souvent de dévoiler l'indicible tandis que, dans d'autres cas, elles permettent d'accompagner la lecture des textes ou d'aider les lecteurs à mieux suivre le développement textuel.

On procède à une étude des images et des illustrations les plus importantes dans certaines de nouvelles éditions des contes. On a décidé de classer dessins, gravures et lithographies dans les différents volumes selon le conte qu'ils représentent. Cela permet de comprendre la naissance et la conservation d'un imaginaire tout comme de mettre en relief l'évolution de la sémantique des illustrations dans les différents volumes.

A. L'IMAGINAIRE DE « L'OISEAU BLEU » : UNE RENCONTRE ET UNE METAMORPHOSE

« L'Oiseau bleu » est l'un des premiers contes que les imprimeurs proposent aux lecteurs dans de nouvelles éditions dans lesquelles le texte s'accompagne souvent d'images. Les imprimeurs reproduisent, le plus souvent, la rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu dans la tour. Cette scène, centrale dans le développement du conte et fondamentale pour comprendre le titre du récit, est choisie pour son rapport avec le texte. Parmi tous les poèmes dont le conte est riche, les éditeurs et les traducteurs se focalisent souvent sur le plus mémorable d'entre eux : la formule que Florine récite pour appeler l'Oiseau bleu : « Oiseau bleu couleur du temps// Vole à moi promptement ». L'expression constitue, par la brièveté et par la présence de la rime plate, un point de repère lors de la mémorisation du conte. La facilité avec laquelle les lecteurs et les auditeurs apprennent ce passage fait en sort qu'il devient le véritable symbole de tout le conte.

La valeur symbolique et exemplaire de cette expression émerge déjà de la page du titre et du frontispice de la première édition datée du XIX^{e} siècle du conte. Il est un volume proposé par les frères Périsse en 1811, dans le cadre de la collection de la Bibliothèque Bleu et imprimé à nouveau en 1846 par les frères Deckherr. Cet ouvrage permet la mise en scène d'un premier rapport entre texte et image, comme on peut le

comprendre en regardant une reproduction de la page du titre et du frontispice :

Fig. 14 ANONYME, page du titre dans *L'Oiseau bleu, conte des fées, par Madame D****, gravure sur bois, Monbéliard, Librairie de Deckherr frères, 1846 [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k683588 (consulté en décembre 2015)].

Fig. 15 ANONYME, frontispice dans *L'Oiseau bleu, conte des fées, par Madame D****, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k683588 (consulté en décembre 2015)].

Dans la page du titre (Fig.14), l'image de l'oiseau perché sur un rameau semble être une transposition directe du titre du récit. Dans le frontispice, l'image – plus complexe par rapport à celle reproduite dans la page du titre – ne constitue pas une transposition du poème mais elle tisse un rapport chronologique avec lui. La rencontre des deux amants à la fenêtre de la tour est, en effet, le résultat du poème. L'indication de la page dans le frontispice (Fig.15) invite le lecteur à commencer la lecture afin de découvrir les vicissitudes qui ont amené les protagonistes au moment représenté.

Les deux images sont reproduites par la technique de la gravure sur bois debout. Claude Gondard explique que la gravure « consiste à obtenir à l'aide d'un support, convenablement préparé et encré, des épreuves, normalement en plusieurs exemplaires. La nature du support dépendra du procédé mis en œuvre : bois, pierre, cuivre, zinc,

acier... »[125].

Les sujets reproduits dans les deux images, outre à montrer un premier lien avec le texte, sont fondateurs d'une iconographie qui connaît un succès durable. La page du titre est décorée du portrait de l'Oiseau bleu. Tandis que dans le conte, ce personnage est décrit comme un oiseau aux traits merveilleux, dans cette image, il est représenté d'une manière réaliste. Cette manière de reproduire l'animal se retrouve aussi dans des éditions de la fin du Long XIX^{e} siècle. Dans le frontispice, l'artiste introduit la reproduction du moment de la rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu. Cette image permet aux lecteurs d'entrer dans le conte, car l'Oiseau présente désormais les caractéristiques qu'il aura dans le texte : une longue queue et des plumes en forme de couronne sur sa tête. En outre, le poème placé comme une didascalie sous l'image permet de familiariser les lecteurs avec deux ensembles de signes différents. Les traits distinctifs du portrait de Florine – les cheveux cachés sous un bandeau et la beauté délicate – et du décor – les arbres et le paysage naturel – se conservent dans plusieurs représentations, connues jusqu'à la seconde moitié du siècle.

Jusqu'en 1847, les nouvelles éditions de ce conte présentent cette même image, avec les mêmes caractéristiques, qui devient symbolique de tout le récit :

TABLEAU 6 : LA RENCONTRE ENTRE FLORINE ET L'OISEAU BLEU DANS LA TOUR – IMAGES DE LA PREMIERE MOITIE DU SIECLE.

1842

Fig.16 ANONYME, en-tête de « L'Oiseau bleu », dans *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux cheveux d'or, le Prince Désir, par Mme d'Aulnoy*, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9369369/f23.image (consulté en janvier 2016)].

[125] GONDARD (Claude), « Introduction », *Bulletin de la Sabix* [*En ligne*], 47 | 2010, mis en ligne le 30 décembre 2012 [URL : http://journals.openedition.org/sabix/948 (consulté en mars 2018).

1847

Fig. 17 J. C. DEMERVILLE, 11e planche dans *Les contes choisis*, lithographie, *op.cit.*1847 [coll. privée].

1837

Fig. 18 ANONYME, vignette dans *Blaue Märchen für alte und junge Kinder*, gravure, *op.cit.* [Coll. privée].

Ces illustrations reprennent le sujet, les traits et quelques détails des images contenues dans les premières réimpressions romantiques du conte.

Tandis que dans les premières années du siècle, la gravure sur bois est le moyen le plus diffusé pour reproduire une image, une nouvelle technique commence progressivement à s'imposer dans le marché du livre à partir des années 1840 : la lithographie.

> La lithographie […] est une technique d'impression à partir d'une planche en pierre, inventée par Aloïs Senefelder (1771-1834) en 1796. […] Le procédé permet de réaliser une estampe, non en gravant une planche en métal ou en bois, mais en dessinant directement sur une pierre calcaire : il est donc facile à utiliser pour les artistes et, grâce à sa rapidité d'exécution, moins coûteux que les techniques traditionnelles d'impression[126].

Elle détrône la gravure sur bois à partir de 1852, quand sa qualité s'améliore et quand le marché du livre, en cherche de moyens économiques de reproduire les images, commence à s'intéresser à cette technique. La lithographie de Demerville (Fig.17), présente dans une édition de luxe, signale un profond changement dans le public et dans la perception des contes. Qui achète les nouvelles éditions des récits merveilleux ? Non

[126] BROUWERS (Gervaise), « La lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques ». *Sociétés & Représentations* 40, n. 2 (2015), p.183.

plus des lecteurs populaires, mais désormais des lecteurs bourgeois qui recherchent des beaux livres. La lithographie de Demerville permet, donc, de signaler la valeur de ce volume qui est la première édition de luxe des contes d'Aulnoy publiée en France. L'édition des *Contes choisis* de 1847 est riche en illustrations. La notice sur Mme d'Aulnoy, à lire par les mères, tout comme la première page de certains contes sont décorées par un en-tête, qui dévoile parfois le contenu du récit. Les parties textuelles s'ouvrent sur une lettrine au style baroque où les fleurs et les fruits sont les sujets principaux :

Fig. 19 lettrine pour le conte « L'Oiseau bleu », dans *Les contes choisis, gravure, op.cit.* [coll. privée].

Le style complexe et raffiné de la lettrine contraste avec le texte des contes, simplifié dans cette édition. A part les lettrines et des lithographies pleine-page, les récits à l'intérieur de l'ouvrage sont enrichis de vignettes reproduites par le biais de la gravure sur bois debout et qui succèdent au texte pour présenter aux lecteurs les moments les plus significatifs du récit qu'ils lisent. La vignette est une illustration, « librement disposée dans la page, prenant toutes les formes et tous les formats »[127].

Si on revient aux autres illustrations pensées pour « l'Oiseau bleu », on constate que les artistes de la première moitié du siècle reproduisent un portrait de la princesse comme une prisonnière aux cheveux cachés ou coiffés. La rencontre avec l'Oiseau bleu se passe à la fenêtre qui devient un lieu de rencontre non seulement entre les deux amants, mais aussi la frontière qui sépare le monde du merveilleux – représenté par l'Oiseau bleu – et la réalité, représentée par Florine. La fenêtre est, à son tour, bordée par

[127] WIEDEMANN (Michel), «Brève histoire de la gravure sur bois», *Estampe d'Aquitaine* (*blog*), 27 septembre 2009 [URL :http://estampeaquitaine.canalblog.com/archives/2010/01/18/16564119.html (consulté en mars 2018)].

des éléments naturels qui représentent la forêt où l'oiseau vole. Cet endroit se transforme et gagne en importance, car il devient un lieu magique, comme la majorité des forêts dans les contes anglais ou allemands d'époque romantique. L'influence du merveilleux allemand ou anglais sur ces images est d'autant plus évidente dans les deux illustrations qui s'approchent de la seconde moitié du siècle, car la forêt – ou la végétation – occupe une place de plus en plus importante dans les illustrations.

L'exemple le plus significatif de variations d'un imaginaire ancien est représenté par l'image dans le volume d'August Lewald (Fig.18). La variation la plus significative, dans cette représentation, est la présence d'un autre personnage, l'espionne qui découvre le moment du rendez-vous. Cette variation permet de souligner l'originalité du volume et l'interprétation que le traducteur donne au récit.

Au-delà des variations et des différences, les trois images de la première moitié du siècle contribuent à donner une unité à des versions des contes profondément différentes du point de vue du texte.

Dans la seconde moitié du siècle les illustrations qui présentent le rendez-vous se multiplient, tandis que les illustrateurs insistent sur un détail qui permet un renouvellement partiel de l'imaginaire du conte. Ils mettent l'accent sur la relation humain-animal, thème très présent dans les contes de Mme d'Aulnoy qui est exalté et non plus caché.

TABLEAU 7 : LA RENCONTRE ENTRE FLORINE ET L'OISEAU BLEU DANS LA TOUR – REPRESENTATION DE LA SECONDE PARTIE DU SIECLE.

1860

Fig. 20 ANONYME, en-tête pour « L'Oiseau bleu » dans *Contes des fées,* gravure, Paris, Garnier frères, 1860 [coll. Privée].

1882

Fig. 21 DESANDRE (Jules), en-tête pour « L'Oiseau bleu », dans M. GUERRIER DE HAUPT, *Contes des fées par Mme d'Aulnoy*, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581768x (consulté en octobre 2015)].

1870

Fig. 22 ANONYME, planche pleine page pour « The Blue Bird » dans *Fairy Picture Book of Old Stories* chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la British Library].

1892

Fig. 23 FORD (Henry James) vignette pour « The Blue Bird », dans LANG (Andrew), *The Green Fairy Book*, peinture à encre, *op.cit.* [gutember.org URL : https://www.gutenberg.org/ebooks/7277 (consulté en septembre 2012)].

1882

Fig. 24 STAAL (Gustave), vignette pour « L'Oiseau bleu » dans *Contes de Madame d'Aulnoy,* gravure sur bois, Paris, Garnier frères, 1882 [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1889

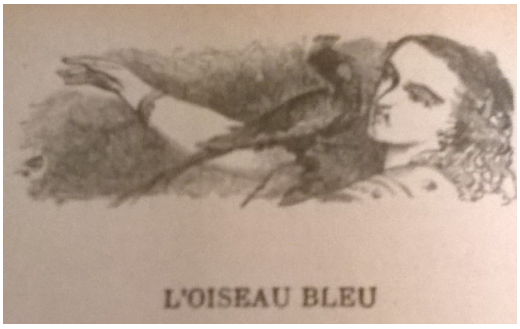


Fig. 25 STAAL (Gustave), en-tête pour « L'Oiseau bleu », dans *Contes de Fées*, gravure, Paris, L. Hachette, 1889 [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1855

Fig. 26 BROWNE (Frederick Gordon), vignette pour « The Blue Bird » dans PLANCHE (James Robinson), *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].

1929

Fig. 27 couverture dans CONTESSA M. C. D'AULNOY, *L'uccellin bel verde ed altre fiabe*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Biblioteca Sormani (Milan)].

Ces illustrations, bien que différentes pour l'emplacement dans les volumes et les moyens que les éditeurs choisissent pour les réaliser ont des éléments en commun et elles permettent de mettre en relief l'évolution de l'iconographie du conte, car elles ressemblent, du point de vue des sujets, aux images contenues dans les éditions de la première moitié du siècle.

Les illustrations de cette époque montrent encore la rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu dans la tour et elles sont souvent riches en détails que les artistes reprennent des images proposées aux lecteurs pendant la première moitié du siècle. La

tour est encore un lieu fermé mais ouvert vers l'extérieur par la présence d'une fenêtre avec un rebord sur lequel l'Oiseau peut se poser, ou d'un balcon. Les cheveux de Florine sont désormais montrés aux lecteurs, soulignant ainsi sa sensualité. L'idée que les deux amants partagent désormais une relation charnelle est suggérée aussi par le fait que l'Oiseau bleu et Florine se touchent. Dans la représentation pensée par Henry James Ford (Fig.23), le geste est encore plus évident, car l'Oiseau bleu est posé sur le giron de la fille. Cela permet de mieux comprendre l'ambigüité de l'ouvrage d'Andrew Lang : la traduction des textes par Minnie Wright – tout comme l'introduction au volume – parle aux enfants ; les illustrations qui montrent ce que le texte ne dit pas d'une manière explicite, parlent aux adultes. Le portrait de l'Oiseau est, en revanche, moins innovant par rapport à une iconographie ancienne. Gordon Browne (Fig. 26) est le seul qui propose aux lecteurs une version réaliste de l'animal, tandis que dans les autres illustrations, il est un représentant du monde merveilleux, avec une longue queue et une crête. L'illustration présente dans le volume *Contes de Madame d'Aulnoy* (Fig. 24) renouvelle déjà partiellement l'iconographie française ancienne, faisant allusion à la gravure dans le volume traduit par August Lewald (Fig.18). A droite, à côté de la fenêtre, Staal introduit, en effet, une figure sinistre : l'espionne, qui regarde les deux amants. Cette figure est reléguée dans un coin de l'image. Elle n'a plus l'importance qu'elle avait dans le volume de Lewald ou qu'elle aura dans la traduction de Carlo Collodi (Fig.28).

Les techniques choisies par les éditeurs pour reproduire les illustrations dans les volumes présentent une plus grande variété par rapport à la première moitié du siècle. Dans le volume des frères Garnier (Fig.24) et dans celui écrit par Marie Guerrier de Haupt (Fig.21), le choix de la gravure s'explique par deux raisons différentes. Ces deux éditions sont conçues pour un public large et pensées pour une vente à bon marché. La gravure, comme technique encore ancienne, permet une reproduction des images économiques. En second lieu, le choix de la gravure est idéologique. Les deux éditeurs véhiculent ainsi une vision des contes merveilleux en tant que textes liés aux souvenirs des lecteurs. La reproduction en noir et blanc par le procédé du cliché au trait dans l'édition d'Andrew Lang permet, elle-aussi, la création d'une édition pour un large public.

Deux artistes proposent une variation de l'imaginaire classique des contes : Gianni Vagnetti, dans la traduction éditée par Carlo Collodi (1925) et Clinton Peters (1892), dans la traduction éditée par Anne Thackeray Ritchie. Les deux ne se concentrent plus sur le rendez-vous entre les deux amants, mais sur la découverte de ce moment ou sur son attente.

1925

Fig. 28 G. VAGNETTI (Gianni), vignette, dans COLLODI (Carlo), *op.cit.,* dessin, Firenze, Bemporad, 1925 [coll. privée].

1892

Fig. 29 PETERS (Clinton), vignette dans THACKERAY RITCHIE (Anne), *op.cit.* [coll. privée].

Gianni Vagnetti représente le moment où Florine et l'Oiseau bleu sont découverts par Truitonne et sa mère (Fig.28). Cette illustration permet de comprendre comment le volume de Carlo Collodi s'adresse aux adultes, mais aussi aux enfants. Les contes merveilleux pensés pour les plus jeunes doivent, en effet, véhiculer des aspects éducatifs comme la condamnation des rapports avant le mariage. La présence de Truitonne et de sa mère dans la scène rappelle la gravure dans le volume de Lewald (Fig.18). Les traits et les formes de la représentation dépendent, en revanche, du style de l'artiste qui s'inspire d'un cubisme sombre. L'illustration de Clinton Peters (Fig.29) parle aux femmes, destinataires du volume édité par Anne Thackeray Ritchie. L'artiste ne représente plus la rencontre entre les deux amants, mais la mélancolie de la princesse Florine qui attend l'Oiseau bleu regardant par la fenêtre. L'attention de l'illustrateur se focalise sur les

sentiments de la femme. Ces deux illustrations tissent des nouveaux rapports chronologiques avec le texte et se détachent partiellement du conte de Mme d'Aulnoy mettant en scène des épisodes qui ne sont pas narrés.

B. L'IMAGINAIRE DE « LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR » : D'UNE PRINCESSE A UNE FEMME FATALE

Les illustrations dédiées à « La Belle aux Cheveux d'Or » permettent une représentation de la beauté extraordinaire d'une femme forte. Dans la première moitié du siècle, cette caractéristique est soulignée par des représentations dans lesquelles elle est seule au milieu de la page. Dans la seconde moitié du siècle, afin de souligner la centralité de cette figure pour le conte merveilleux, les artistes la représentent entourée d'autres personnages qui l'adorent comme on ferait d'une reine ou d'une Madone.

TABLEAU 8 : « LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR » DANS LA PREMIERE MOITIE DE 1800.

1837

Fig. 30 ANDREW BL (atelier), en-tête pour « The Beauty with Golden Locks » dans *The Child's Fairy Library*, *op.cit.* gravure [archive.org. URL: https://archive.org/details/childsfairylibra03aulniala (consulté en décembre 2017)].

1842

Fig. 31 ANONYME, en-tête de « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux cheveux d'or, le Prince Désir, par Mme d'Aulnoy*, *op.cit.*, gravure sur bois [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9369369/f23.image (consulté en janvier 2016)].

Dans ces deux gravures, les éditeurs reproduisent le portrait de la Belle aux Cheveux d'Or. Les lecteurs peuvent reconnaître la princesse aux longs cheveux blonds qui la caractérisent. Elle est placée au centre du récit, grâce à la mise en page de deux

images – en-têtes qui précèdent le conte –, elle est le premier personnage que le lecteur rencontre, même avant la lecture du récit.

A partir de 1840, les portraits de cette princesse se multiplient dans les différents volumes avec des caractéristiques nouvelles du point de vue de la composition de l'image, de sa position et des techniques de reproduction. Au portrait de la jeune fille seule s'ajoute la représentation de la scène finale du conte : le moment où la Belle aux Cheveux d'Or délivre le page Avenant de la prison.

TABLEAU 9 : « LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR » APRES 1840.

1870

Fig. 32 ANONYME, planche pleine page pour « The Fairy One with Golden Locks » dans *Fairy Picture Book of Old Stories,* chromolithographie*, op.cit.* [coll. de la British Library].

1882

Fig. 33 STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or » dans *Contes de Madame d'Aulnoy,* gravure, *op.cit.* (1882) [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1889

Fig. 34 FORD (Henry James) vignette pour « The Story of Pretty Goldilocks », dans LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang,* dessin à encre, *op.cit.* [archive.org URL: https://archive.org/details/AndrewLangsTheBlueFairyBook (consulté en septembre 2012)].

1892

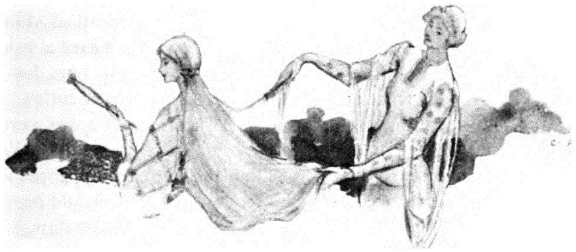


Fig. 35 CLINTON (Peters), en-tête pour « Fair Goldilocks », dans TAHCKERAY Ritchie (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [Coll. privée].

1899

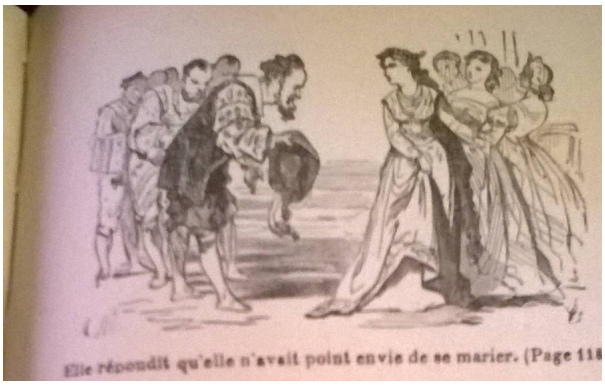


Fig. 36 STAAL (Gustave), en-tête pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes de Fées*, gravure, Paris, L. Hachette, 1899 (réimpression) [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1907

Fig. 37 ANONYME, planche dans *Belle aux cheveux d'or*, lithographie, London, Blackie & Son, 1907 [coll. de la British Library].

1911

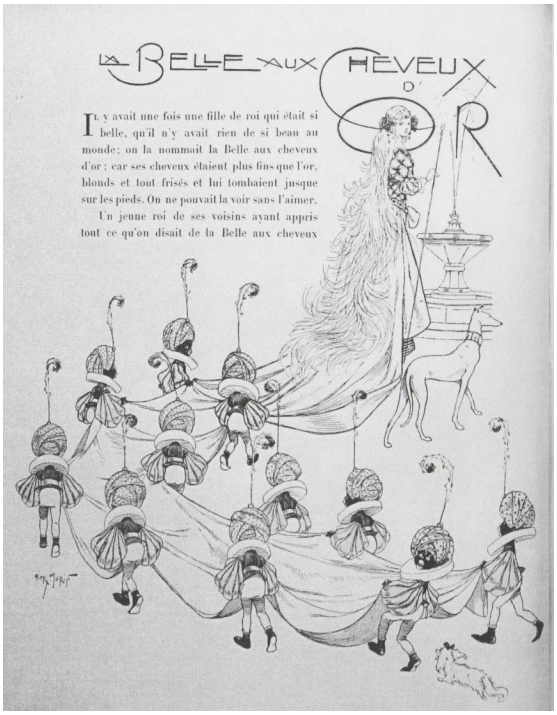


Fig. 38 MORIN (Henry) première page pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, *op. Cit.* [Coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1935

Fig. 39 D'AVENE (Simone), en-tête pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans M. D'AULNOY, *Contes de fées* (1935), *op.cit.* [coll. privée].

1921

Fig. 40 CRAMER (Rie) planche décorant « Goldenlocks », dans DOUGLAS (Barbara), *Favourite French Fairy Tales*, dessin en couleur, *op.cit.* [Coll. privée].

1855

Fig. 41 GORDON BROWNE (Frederick), planche pour « The Fair with Golden Hair », dans MME D'AULNOY et PLANCHE (James Robinson), in *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*, gravure, *op.cit.* [coll. privée].

Les illustrations permettent la conservation et l'évolution d'une iconographie précise. De même que dans les éditions les plus anciennes, dans celles-ci, la belle princesse est le sujet de nombreux portraits. Des illustrations de la première moitié du siècle, les artistes héritent un détail tiré directement du conte : une couronne de fleur, qui devient l'un des traits distinctifs de la jeune fille. Dans les images de la première moitié du siècle, la Belle aux Cheveux d'Or est toujours seule, ce qui permet aux imprimeurs d'attirer l'attention des lecteurs sur son rôle dans le récit. A partir de 1840, les artistes, les imprimeurs ou les éditeurs emploient, cependant, les images pour souligner un trait de sa personnalité qui émerge du conte. Elle est toujours entourée par quelqu'un : Avenant, ses dames de compagnie, des pages qui guident l'attention du lecteur vers ses cheveux blonds ou certains membres de sa cour. Tous adorent ou servent la princesse, qui devient « un personnage redoutable […] et détenteur d'un savoir ou de facultés qui [la] transforment […] en « femme fatale » »[128] indifférente et hautaine. La faculté extraordinaire qui lui permet de s'affirmer comme un être supérieur est le charme sensuel qui émane de sa chevelure. Ce détail est mis en avant dans plusieurs représentations de cette époque. Pour la première fois, l'image se mue en illustration et dévoile, plus spécialement, ce que le texte semble uniquement suggérer. Mme d'Aulnoy ne décrit jamais la princesse comme une femme qui domine l'homme : dans le conte, elle joue son rôle de souveraine qui parle à un inférieur. Les épreuves qu'elle confie à Avenant sont, cependant, imposées d'une manière décise. Cette décision est la porte qui permet aux éditeurs ou aux artistes de voir ce personnage comme déjà une femme fatale.

Les artistes représentent aussi l'idée de la Belle aux Cheveux d'Or comme véritable incarnation du conte, à travers le motif du trône. Dans de nombreuses représentations de cette époque (Fig.32 ; Fig.34 ; Fig.37 ; Fig.40 ; Fig.41), elle est mise à l'avant sur un fauteuil soulevé du sol. De cette manière, elle est isolée par rapport aux autres personnages qui jouent un rôle mineur dans le conte.

---

[128] VIEGNES (Michel), « La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle », dans *Des Fata aux fées*, Lausanne, études de Lettres, 2012, p.321.

La mise en place des illustrations par rapport au texte permet d'encore mieux saisir l'importance de la princesse dans le récit. Certains éditeurs la situent dans l'en-tête du conte (Fig.35 ; Fig.36 ; Fig.39), tandis que d'autres la placent entre le titre du récit et la première phrase du conte (Fig.33) et Henry Morin non seulement introduit un portrait de la princesse dans la première page du récit, mais il construit un véritable dialogue entre le texte qui la décrit et sa représentation (Fig.38). Le portrait de la Belle aux Cheveux d'Or occupe la partie droite de la page, tandis que la partie gauche est occupée par le texte. Le manteau de la princesse, soutenu par des pages noirs invite le lecteur à la suivre à l'intérieur du récit. Cette illustration représente aussi la prise de position de l'image par rapport au texte, qui est réduit à quelques lignes.

Les portraits sont désormais réalisés selon une variété de techniques ou l'emploi de la couleur. Certains éditeurs, comme Hachette ou les frères Garnier utilisent encore la gravure. D'autres proposent des images en couleur qui permettent aux lecteurs d'avoir des éditions précieuses des récits d'Aulnoy. Certaines illustrations sont particulièrement riches en détails qui permettent de cueillir l'interprétation que les peintres donnent à la figure de la Belle aux Cheveux d'Or. Dans *The Blue Fairy Book* (1892) (Fig.34), Henry James Ford rapproche le portrait de la princesse et de sa cour d'une mise en scène théâtrale. La Belle aux Cheveux d'Or semble se tenir sur une scène, tandis que sa cour constitue le public d'un spectacle pensé pour fasciner le page Avenant. Simone d'Avène (Fig.39) et Clinton Peters (fig.35) soulignent la vanité de la princesse qui se regarde dans un miroir afin d'étudier sa beauté fascinatrice, tandis que quelqu'un lui brosse les cheveux. Cette illustration permet de préparer l'évolution morale du personnage. Dans les illustrations à la fin du conte, la fille comprend comment sa vanité est un défaut à dépasser si elle veut trouver une position sociale par le mariage avec Avenant. Cette idée, absente dans le récit original, s'explique à la lumière du public destinataire de ces deux éditions : les femmes et les enfants. Les portraits de la Belle aux Cheveux d'Or proposés par Frederick Gordon Browne (Fig.41) et par Henry Morin (Fig.38) partagent un autre élément qu'on ne retrouve pas dans le conte. Les deux artistes associent la princesse aux oiseaux : dans l'illustration de Browne, aux côtés du trône, il y a deux cygnes, tandis que

dans l'illustration de Morin, les pages qui accompagnent la princesse portent des turbans décorés de longues plumes. Les plumes et la présence de cet animal dans les illustrations permettent de lier « La Belle aux Cheveux d'Or » au récit de « L'Oiseau bleu » et à l'univers merveilleux créé par les frères Grimm, dans lequel les oiseaux constituent des animaux privilégiés pour les métamorphoses. Dans l'illustration de Rie Cramer, la Belle aux Cheveux d'Or se mue en dame noble d'une époque ancienne (Fig.40). Cette transformation se réalise par sa coiffure et ses vêtements et elle est favorisée aussi par l'influence du recueil d'Arthur Quiller Couch, *In Powder and Crinoline* (1913)[129]. A partir du titre du recueil, l'auteur associe les contes merveilleux à l'époque précieuse, car la poudre du titre est celle qui enrichit les perruques très diffusées à l'époque de Mme d'Aulnoy. Ce recueil est illustré par Kay Nielsen selon une esthétique rococo[130]. Ces portraits permettent d'affirmer l'indépendance de l'image par rapport au texte. Les illustrations de la Belle aux Cheveux d'Or représentent, de plus en plus souvent, des détails absents du conte.

Si le portrait de la Belle aux Cheveux d'Or est l'illustration la plus représentative du conte pendant cette époque, certains artistes décident de mettre en scène aussi un autre moment narratif qui leur permet de souligner l'évolution du personnage de la princesse : la rencontre avec Avenant en prison.

[129] QUILLER-COUCH (Arthur) et RASMUS NIELSEN (Kay), *In Powder & Crinoline: Old Fairy Tales* Retold by Sir A. Quiller-Couch; Illustrated by Key Nielsen, London: Hodder and Stoughton, 1913.
[130] *Cf.* STEAD (Évanghélia), « Commentaire au volume », *op.cit.*, p.45.

TABLEAU 10 : LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR DELIVRE AVENANT.

1883

Fig. 42 STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », *Contes des fées* (1883), gravure, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1889

Fig. 43 FORD (Henry James) vignette pour « The Story of Pretty Goldilocks », dans LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang,* dessin à encre, *op.cit.* [archive.org URL: https://archive.org/details/AndrewLangsTheBlueFairyBook (consulté en septembre 2012)].

1892

Fig. 44 CLINTON (Peters), vignette pour « Fair Goldilocks », dans THACKERAY RITCHIE (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].

1899

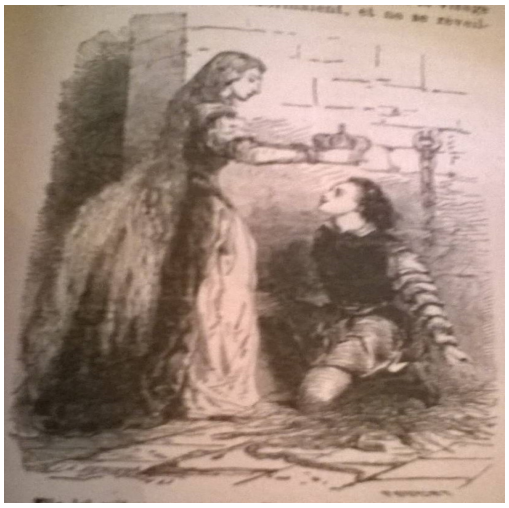


Fig. 45 STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes de fées* (1899), gravure, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1911

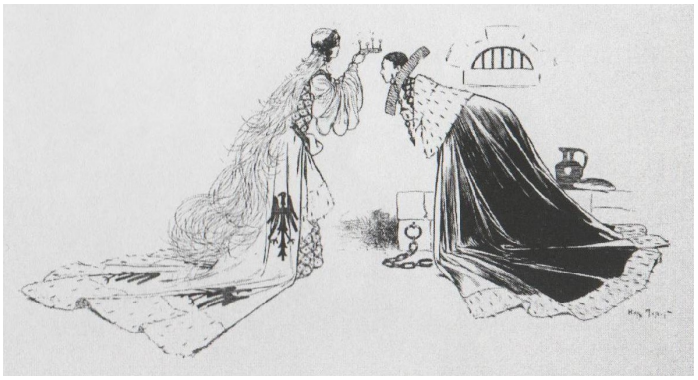


Fig. 46 MORIN (Henri), illustration pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, *op. cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

Dans ces illustrations présentées à la fin du récit, la princesse s'agenouille devant l'homme qu'elle aime pour le délivrer de la prison. La femme puissante et vaniteuse évolue dans le conte et est prête à se soumettre à la volonté et aux désirs de l'homme et à le reconnaître comme souverain. Les artistes comme Clinton Peters, Gustave Staal ou Henry James Ford cherchent à véhiculer, par les illustrations, une vision de la femme comme un être même fragile qui n'épouvante plus l'homme. Par ces images, la tentative de réduire la princesse aux canons des contes merveilleux est évident. Une femme indépendante se mue en une princesse qui demande à l'homme d'être sauvée. Dans la représentation proposée par Henry Morin (Fig.46), l'artiste cherche à lier le conte avec le recueil *Les douze filles de la reine Mab* (Hachette, 1922). Le manteau de la princesse est, en effet, décoré par les mêmes dessins que ceux présents dans le portrait de Line, protagonsite du conte « Line et le chat ». Le portrait de cette fille présente d'autres traits en commun avec la Belle aux Cheveux d'Or : les deux filles s'accompagnent par un serveur noir qui porte un turban ; elles portent des manteaux qui se ressemblent et elles occupent une très grande partie de la page au détriment du texte.

C. « Le Nain Jaune » : le monstre qui vient du passe et le motif de la laideur

Les images qui ornent les nouvelles éditions de « L'Oiseau bleu » et de « La Belle aux Cheveux d'Or » évoluent dans les éditions de la seconde partie du siècle. A partir de sujets bien établis et de quelques détails qui permettent aux lecteurs de reconnaître les personnages et les récits, les artistes construisent des univers sémantiques pour véhiculer de nombreuses idées qui proviennent, parfois, de celles développées dans les textes des contes. La question est différente pour le conte du « Nain Jaune ». Ce récit repose sur un motif ancien – celui de la bête épouvantable qui tombe amoureuse d'une belle et jeune fille – que d'Aulnoy enrichit de détails culturels qui lui permettent un développement personnel de l'hypotexte. « Le Nain Jaune », étant basé sur un motif ancien, est un récit qui est publié et illustré déjà à partir de la fin du XVIII^{e} siècle. L'iconographie qui le caractérise est pourtant conservative : les artistes, les éditeurs et les imprimeurs illustrent le moment narratif le plus significatif pour le développement du motif à la base du conte, c'est-à-dire, la rencontre entre le Nain Jaune et Toute-Belle dans le désert. Bien qu'avec des techniques différentes, l'iconographie propose toujours le contraste entre une belle jeune fille et un modèle de laideur et difformité.

TABLEAU 11 : LA RENCONTRE DU NAIN JAUNE ET DE TOUTE-BELLE.

1752

Fig. 47 ANONYME, planche pour « The Yellow Dwarf », dans *A Collection of Novels and Tales of the Fairies, Written by that Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois, op.cit* [archive.org URL : https://archive.org/details/acollectionnove01muragoog (consulté en janvier 2015)].

1881

Fig. 48 STAAL (Gravure), vignette pour « Le Nain Jaune », dans *Contes de fées*, Garnier frères (1881), gravure sur bois, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1889

Fig. 49 dessin à encre de FORD (Henry James) in LANG (Andrew), *The Blue Fairy Book*, *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang,* dessin à encre, *op.cit.* [archive.org URL: https://archive.org/details/AndrewLangsTheBlueFairyBook (consulté en septembre 2012)].

1855

Fig. 50 GORDON BROWNE (Frederick), vignette pour « The Fair with Golden Hair », dans MME D'AULNOY et PLANCHÉ (James Robinson), in *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy. Translated by J.R. Planché*, gravure, *op.cit.* [coll. privée].

1892

Fig. 51 CLINTON (Peters), dessin pour « The Yellow Dwarf », dans TAHCKERAY Ritchie (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].

1894

Fig. 52 GASKIN (Arthur), vignette pour « The Yellow Dwarf », dans BARING GOULD (Sabine), *A Book of Fairy Tales*, gravure sur cuivre, *op.cit.* [coll. privée].

Les images proposent aux lecteurs la même séquence narrative avec quelques variations. Dans certaines images le Nain est sur l'oranger fatal qui lui sert de maison (Fig.47 ; Fig.49 ; Fig.51 ; Fig.52), tandis que dans d'autres illustrations il est à terre, au même niveau que la princesse (Fig.48 ; Fig.50). Les changements les plus significatifs du sujet concernent, cependant, le décor dans lequel la scène se déroule et le portrait du Nain. Dans le conte merveilleux d'Aulnoy, Toute-Belle et sa mère rencontrent le Nain Jaune dans le désert, cependant, le seul artiste qui représente un paysage désolé et dépouillé est Gustave Staal (Fig.48). L'imprimeur du XVIII[e] siècle, comme les illustrateurs romantiques et ceux de la seconde partie du siècle, situent le moment à la lisière d'une forêt, sur un pré. Cela permet de comprendre comment les artistes qui travaillent pendant la première moitié du XIX[e] siècle s'appuient encore sur une iconographie ancienne. Les motivations qui guident Arthur Gaskin à conserver une vieille iconographie sont différentes : le désir de transmettre l'idée des récits merveilleux comme des textes anciens.

Dans la table imprimée au XVIII[e] siècle et dans l'illustration proposée par Henry James Ford, le Nain est un véritable démon, nu et aux oreilles pointues (Fig.49), cela permet d'expliquer la terreur sur le visage de Toute-Belle. Dans l'illustration proposée

par Arthur Gaskin, le Nain Jaune évolue, encore, se muant en un faune (Fig.52), comme il semble de son expression débonnaire, de son costume et du fait que la scène se déroule dans une forêt :

> Chez les Romains, les Faunes et les Sylvains étaient, à peu de différence près, ce qu'étaient les Égipans et les Satyres chez les Grecs. Dieux rustiques, on les représentait sous la même forme que les Satyres, mais sous des traits moins hideux, avec une figure plus joyeuse, et surtout avec moins de brutalité dans leurs amours. Le pin et l'olivier sauvage leur étaient consacrés. Ce dieu était l'épouvantail des enfants qui se plaisent à casser des branches d'arbres. On en faisait une sorte de croquemitaine qui ne laissait pas gâter ou briser impunément les choses confiées à sa garde[131].

Le choix d'échanger les traits du Nain Jaune avec ceux d'un personnage de la mythologie classique permet de souligner le rapport entre les illustrations et les textes. De même que Sabine Baring Gould étudie les contes merveilleux et cherche à mettre en lumière les hypotextes et les sources qui peuvent avoir porté à leur rédaction, de même, Gaskin propose aux lecteurs des images dans lesquelles la mosaïque de plusieurs éléments est un trait important. Les illustrations réalisées par Gustave Staal (Fig.48), Frederick Gordon Browne (Fig.50) et par Clinton Peters (Fig.51) proposent un Nain Jaune profondément différent. Il est habillé et porte un chapeau ou un bonnet, ce qui permet aux lecteurs de le voir comme un bonhomme aux intentions menaçantes qui se promène dans la campagne. La nudité, élément important pour comprendre le rapport du personnage avec la nature et le monde des animaux, est abandonnée pour ne pas effrayer un public différent qui se compose aussi de femmes et d'enfants. Clinton Peters renouvelle d'une manière encore plus significative l'iconographie ancienne du conte. Il représente le Nain Jaune seul, sur un rameau, habillé d'une veste à rayures qui rappelle de près les vêtements portés par les jongleurs ou par les saltimbanques du cirque.

L'attention que les artistes portent au personnage du Nain Jaune permet de souligner deux aspects qui concernent les illustrations à cette époque. En premier lieu, comme le dit Cyril Devès, « la démultiplication des images […] est un facteur important

---

131 COMMELIN (Pierre), *Mythologie grecque et romaine. Édition illustrée de nombreuses reproductions*, Classiques Garnier. Paris, Garnier Frères (édition numérique), 1960, p.123-124.

quant à la prise d'autonomie des héros de littérature »[132]. Le Nain Jaune, étant le sujet de plusieurs portraits, gagne en autonomie par rapport au récit qui l'abrite et son indépendance a des effets aussi sur d'autres adaptations des contes de Mme d'Aulnoy, comme les transpositions pour le théâtre[133]. En second lieu, la perception de ce personnage comme un animal ou une divinité négative qui effraye la jeune princesse permet de faire ressortir un motif très productif pendant la fin de ce siècle : celui de la laideur grotesque ou monstrueuse. Charles Brion affirme à propos d'Oscar Wilde que « contrairement à Gautier et son opposition tranchée entre Beau et Laid, Wilde, adepte du paradoxe, en vient, poussant son inversion du Beau jusqu'au bout, à évoquer dans *La Vérité des masques* « la beauté artistique de la laideur » »[134]. Le motif de la laideur permet à de nombreux artistes de cette époque de renverser une esthétique romantique, mais aussi de proposer des personnages et des situations hors nature.

Le Nain Jaune n'est pas le seul exemple de laideur décrit par Mme d'Aulnoy. Dans ses récits, elle aime les personnages difformes et grotesques, comme le Nain Jaune, la princesse Truitonne et des personnages laids et monstrueux comme le géant Galifron qui effraye la Belle aux Cheveux d'Or, ou le mystérieux Serpentin Vert. Les artistes et les illustrateurs qui travaillent après 1840 sont fascinés par ces personnages et par la manière dont ils sont décrits ou non dans le conte. En effet, Mme d'Aulnoy donne des détails pour imaginer Truitonne ou Galifron mais elle est très elliptique dans la description de Serpentin Vert, car il est un véritable monstre qui ne peut pas être regardé et, par conséquent, qui ne devrait pas être décrit. En outre, sur lui pèse l'interdit d'être vu, motif que Mme d'Aulnoy hérite de son hypotexte. La pauvreté du texte et la fascination des artistes pour ce motif permettent la multiplication de nombreuses illustrations qui dépassent l'interdit pour monter ce personnage aux lecteurs.

---

[132] DEVES (Cyril), *op.cit.*, p.392.

[133] Voir *supra* « Cinquième partie : Les contes d'Aulnoy transposés : théâtre et musique », p.587-588.

[134] BRION (Charles), « L'esthétique fin de siècle : tentative d'une définition unitaire ». *CIELAM, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille, EA4235* (blog), 13 avril 2012 [URL : http://cielam.univ-amu.fr/node/521 (consulté en avril 2018)].

Pour mieux comprendre ce motif, on commence par montrer quelles illustrations permettent aux lecteurs de visualiser le personnage de Truitonne dans les différents ouvrages de cette époque.

TABLEAU 12 : LA LAIDEUR DE TRUITONNE.

1883

Fig. 53 STAAL (Gustave), vignette pour « L'Oiseau bleu », dans *Contes des fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont*, Garnier frères, 1883, gravure sur bois, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1899

Fig. 54 STAAL (Gustave), planche pour « L'Oiseau bleu », dans *Contes de Fées*, (1899) chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1907

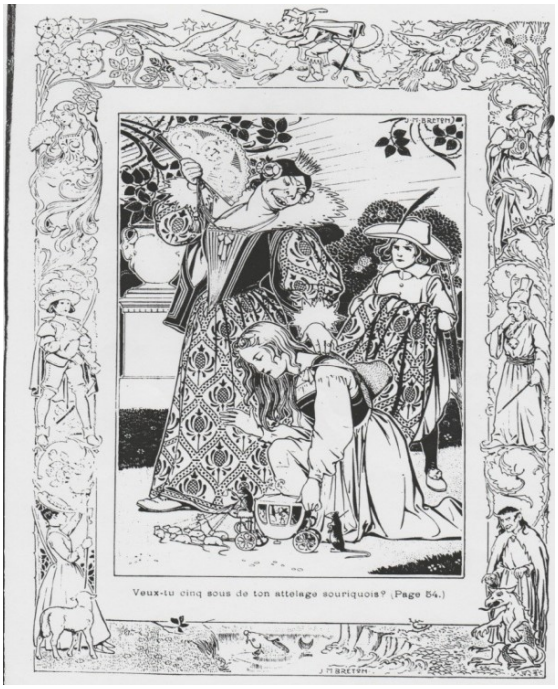


Fig. 55 ANONYME, planche pleine page dans *Contes de fées tirés de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, lithographie, Guérin, 1907. [Coll. de la Bibliothèque nationale de France].

L'une des premières illustrations de ce personnage est comparative (Fig.53). Truitonne se trouve aux côtés de sa sœur Florine et toutes deux portent des robes qui se ressemblent de près, ce qui permet aux lecteurs de focaliser l'attention sur l'aspect physique et le visage des deux filles : ils peuvent ainsi comparer la laideur suprême de l'une à la fine beauté de l'autre. L'illustration a une fonction descriptive. Pendant les dernières années du XIX[e] siècle, les artistes se battent contre les systèmes politiques et culturels acquis et « s'affirment esthétiquement de farouches adversaires de la médiocrité démocratique »[135] et d'une série de thèmes et de motifs qui jouissaient d'une grande renommée pendant la période précédente, comme celui de la beauté. Elle perd alors « ses critères originels, elle tombe dans le chaos et se transforme […] en laideur »[136]. Peu à peu les artistes utilisent Truitonne pour une mise en scène du triomphe de la laideur. Dans les deux illustrations qui se situent entre la fin du XIX[e] siècle et du début du XX[e], la laide

[135] « La laideur triomphnate », *dedefensa.org (blog)*, février 2007 [URL : http://www.dedefensa.org/article/la-laideur-triomphante (consulté en avril 2018)].
[136] *Ibidem*.

fille est un sujet central. Dans l'illustration du volume édité par Hachette, elle se trouve sur les escaliers de son palais, accompagnée par un page (Fig.54). La centralité de ce personnage est soulignée par le fait qu'elle est le sujet de la seule illustration en couleur dans le volume et par le fait que ce portrait se situe avant le début du conte. Par sa position et sa composition l'image rappelle de près le portrait de la Belle aux Cheveux d'Or qu'Henry Morin introduit dans *Conte des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin* (Fig.38). Les deux femmes ouvrent ou anticipent les textes des contes merveilleux ; elles sont présentées en mouvement, sur un escalier, qui constitue une sorte de théâtre ; elles sont en outre accompagnées des pages. L'ensemble de ces éléments permet de tisser un parallèle inversé entre un modèle de beauté absolue comme la Belle aux Cheveux d'Or et un modèle de laideur absolue comme Truitonne. Dans le recueil de 1900, la sœur laide de Florine est le point focal d'un tableau et elle domine et écrase sa sœur (Fig.55), comme la laideur écrase désormais la beauté en art et en littérature.

Quand la laideur dépasse les bornes de la nature, elle se mue en monstruosité, parfois indicible. Selon Catherine Delpy, « Le conte paraît un lieu de vie littéraire privilégié pour les êtres fantastiques, les animaux fabuleux et monstres en tout genre »[137]. Il « offre un espace de liberté fantasmatique à ces hommes et femmes qui s'impliquent dans l'écriture du conte de fées littéraire »[138], au point que « le conteur peut utiliser tous les ressorts du merveilleux […] pour mettre en scène un bestiaire fabuleux. Dragons et autres animaux légendaires apparaissent comme des représentations attendues de ce genre narratif, mais ne sont qu'une partie du large champ des représentations monstrueuses du conte »[139]. La présence de monstres dans les récits merveilleux ne permet pas uniquement aux auteurs la création d'un univers merveilleux, mais aussi de véhiculer une fonction didactique :

---

[137] DELPY (Catherine), « « La Belle et la Bête ». La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII[e] et XVIII[e] siècles ». In *Le « monstre » humain : Imaginaire et société [en ligne]*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005. http://books.openedition.org/pup/6837 (consulté en mars 2018)].

[138] *Ibidem.*

[139] *Ibidem.*

> La narration tend à la mise en évidence de la destinée exemplaire d'un couple héroïque, correspondant parfaitement aux normes sociales et morales édictées par le récit. Le conteur, par les représentations négatives, les êtres monstrueux et autres animaux fantastiques, peut satisfaire aux exigences les plus infâmes et les plus inconvenantes ; le monstrueux accède au langage du symbolique, sans rien perdre de sa force d'évocation immédiate[140].

Mme d'Aulnoy est une créatrice de monstres. Le Nain Jaune est déjà une créature monstrueuse, car il suscite l'émerveillement et la terreur de Toute-Belle et de sa mère et il représente, le contraire de la bienséance et de l'ordre qui règne dans la société ; Serpentin Vert remonte au bestiaire médiéval car il a l'aspect d'un dragon, aux petites ailes et aux écailles brillantes, tandis que le géant Galifron est monstrueux, selon les paradigmes de tout ce qui effraye l'être humain : « c'est un géant qui est plus haut qu'une haute tour ; il mange un homme comme un singe mange un marron. Quand il va à la campagne, il porte dans ses poches de petits canons, dont il se sert de pistolets ; et, lorsqu'il parle bien haut, ceux qui sont près de lui deviennent sourds »[141].

Ces monstres fascinent les artistes de l'époque fin-de-siècle. Cette fascination se lie à plusieurs phénomènes scientifiques et culturels à la fois. En premier lieu, les progrès scientifiques qui caractérisent le XIX^e^ siècle, permettent au monstre de regagner de faveur « lors de l'élan taxinomique du XIX^e^ siècle ; moment où naît plus officiellement la science tératologique »[142]. En outre, la diffusion des figures monstrueuses en art et en littérature se lie strictement à la naissance de la culture fin de siècle qui est, comme affirme Vladimir Jankélévitch, « une fabrication de monstres, une tératogonie »[143]. Cela dépend du rapport très étroit qui existe entre la Décadence et le monstre, car, il « renvoie à une révolte contre le Créateur […] contre Dieu et contre la nature et à une chute des dieux »[144]. Le monstre est montré à la foire, mais il devient aussi « le signe d'un système en faillite, d'une nature déréglée et de la mort de Dieu. Il représente en effet la négation

---

[140] *Ibidem.*

[141] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.149

[142] HOUGRON (Alexandre), «Les monstres dans la littérature et au cinéma : exemples de séquences pédagogiques », *La page des Lettres (blog)*, 26 septembre 2006 [URL : https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article29 (consulté en mars 2018)].

[143] JANKELEVITCH (Vladimir), « La décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale* n.4, Octobre-Décembre (1985), p.437.

[144] STEAD (Évanghélia), *Le monstre, le singe et le fœtus, op.cit.* p.11-12.

de l'œuvre bonne, accomplie par un Créateur juste et sensé »[145]. Le monstre, en général, est, donc, un motif très important dans la culture fin-de-siècle, ce qui permet de réévaluer aussi les monstres des contes de fées. Serpentin Vert intéresse les artistes de cette époque car il peut être considéré comme un hybride entre un reptile et un être humain – n'est-il pas doué de raison et de parole comme un véritable prince ? – mais aussi parce qu'il est le signale, le plus immédiat pour le lecteur, qu'il vient de lire une variation de la célèbre fable d'Apulée *Eros et Psyché.* Le Nain Jaune et Galifron fascinent les artistes de cette époque mais pour des raisons différentes. Les géants et les nains sont des exemples de l'esprit de décadence, selon Jankélévitch. Le philosophe affirme que « l'esprit fatigué, ne sachant comment faire pour se renouveler qualitativement, se grossit et se gonfle quantitativement ; il supplée par la capacité cubique à l'inspiration déclinante, il dissimule à grand renfort de bluff et d'inflation le tarissement de sa veine créatrice »[146]. Cette orgrerie décadente se manifeste dans l'exaltation de Galifron.

Pour revenir au portrait de Serpentin Vert, de même que Psyché pensait avoir un monstre pour mari – tandis qu'elle était mariée au dieu Amour – de même Laideronette pense avoir Amour comme mari, tout en étant mariée à un monstre. Mme d'Aulnoy décrit le personnage par les mots de Laideronette : « Quel horrible monstre ! disait la princesse en elle-même, il a des ailes verdâtres, son corps est de mille couleurs, ses griffes d'ivoire, ses yeux de feu, et sa tête hérissée de longs crins »[147]. Le prince ressemble à un dragon. Dans son portrait, à peine esquissé, la princesse met en relief les éléments surnaturels qui caractérisent la créature comme les ailes, les griffes et les yeux de feu. Par ces caractéristiques, Serpentin Vert est le représentant d'un monde surnaturel, comme les deux lions qui effrayent Toute-Belle pendant son voyage dans le désert. Les artistes ou les éditeurs de différentes époques qui ont proposé aux lecteurs un portrait de Serpentin Vert cueillent une partie seulement de ses caractéristiques, contribuant à rapprocher ce monstre des modèles que les lecteurs connaissent ou reconnaissent.

---

[145] *Ibidem*, p.15.
[146] JANKÉLÉVITCH (Vladimir), *op.cit.*, p.441.
[147] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.636.

TABLEAU 13: LE PORTRAIT DE SERPENTIN VERT

1810

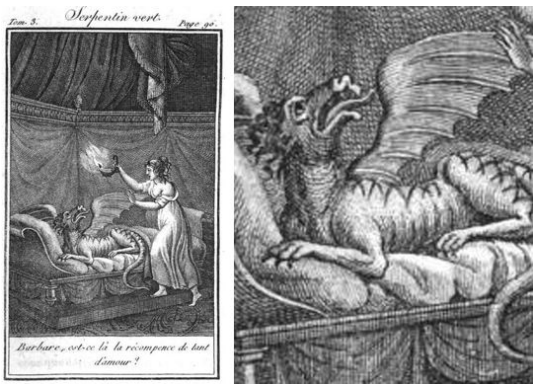


Fig.56 ANONYME, planche pleine page et détail dans *Les contes des Fées ou les enchantemens des bonnes et mauvaises Fées. Nouvelle ed*,, gravure, Billois, 1810. [coll. digitalisée URL: http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A9445 (consulté en mars 2015)].

1883

Fig. 57 et Fig. 58 : STAAL (Gustave), deux vignettes dans *Contes des fées*, gravure sur bois, *op.cit.* (1883). [coll de la Bibliothèque nationale de France].

Les images que les artistes créent pour illustrer le portrait de Serpentin Vert suivent, le plus souvent, la description du texte et ont une valeur descriptive. Les graveurs et les artistes se limitent, en effet, à montrer aux lecteurs les caractéristiques monstrueuses que d'Aulnoy attribue au personnage. Ces images permettent aussi de montrer aux lecteurs les rapports entre le conte et le mythe d'Eros et Psyché qu'elle réécrit dans « Serpentin Vert ». Dans *L'Ane d'or* d'Apulée, les sœurs de Psyché, comme celle de Laideronette, racontent à la jeune fille quelle est leur idée de son invisible amant et elles le décrivent comme un véritable monstre : « Un horrible serpent dont le corps se recourbe en innombrables replis, dont le cou est gonflé d'un sang venimeux, dont la gueule s'ouvre comme un gouffre immense, voilà l'époux qui chaque nuit vient

furtivement partager ta couche »[148]. La description ressemble de près à celle que Mme d'Aulnoy introduit dans son conte merveilleux et les images pensées pour représenter Serpentin Vert permettent une mise en relief de ce rapport entre l'hypotexte et le récit. Comme dans le conte d'Apulée, dans celui rédigé par d'Aulnoy, Laideronette et Psyché s'approchent de leur invisible amant et le regardent grâce à la lumière d'une lampe. Laideronette n'a pas peur de son amant car elle le voit après avoir connu sa générosité et sa gentillesse, ce qui lui permet d'affronter la vision de son corps monstrueux sans peur mais avec surprise. En outre, si dans la mythologie grecque et dans la culture médiévale, le dragon est une représentation des « tendances démoniaques »[149], propres à l'être humain, dans le conte français, il est plutôt un monstre hybride, qui conserve certains traits de sa personnalité humaine. L'étincelle de raison qui brûle encore dans un corps hideux permet à Laideronette de tomber amoureuse de lui.

Dans le récit de « La Belle aux Cheveux d'Or », l'auteure décrit un autre personnage monstrueux : le géant Galifron, qui hérite la totalité de ses caractéristiques de la mythologie classique et celtique. Dans la culture classique, les géants sont considérés comme des monstres[150]. « Ils ont été mis au monde par la terre (Gaia) pour venger les Titans […]. Ce sont des êtres chthoniens, symbolisant la prédominance des forces issues de la terre par leur gigantisme matériel et leur indigence spirituelle »[151]. Dans la mythologie celtique, ils sont considérés comme des « puissances inférieures »[152], des représentants des enfers. Dans le conte d'Aulnoy, Galifron est un être qui conserve une partie de ces caractéristiques monstrueuses, même s'il n'est plus immortel comme les géants l'étaient dans la mythologie grecque. Le personnage perd sa nature divine pour partager certains traits humains et cela permet aux artistes et aux éditeurs du XIX^{e} siècle de charger son portrait de quelques traits comiques. Les imprimeurs de la première partie du XIX^{e} siècle se confrontent à la difficulté de représenter le monstre, tandis que dans la

---

148 APULEE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*. Tradotto da Désiré Nisard. Paris, Firmin Didot, 1865, p.320.
149 CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *op.cit.*, *ad vocem* « dragon », p.365.
150 *Cf.* HAMILTON (Edith) et DE BEUGHEM (Abeth), *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 2009, p.79
151 CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *op.cit.*, *ad vocem* « géant », p.474.
152 *Ibidem*.

seconde partie du siècle, ils cherchent à reproduire les aspects les plus hideux du personnage tout comme sa mortalité. Dans les éditions de luxe, la représentation de ce personnage permet de mettre en scène le dépassement de la vignette romantique, tout comme un imaginaire mosaïque.

TABLEAU 14 : LE GEANT GALIFRON.

1815

Fig. 59 ANONYME, planche pleine page dans *Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La belle aux cheveux d'or. Nouvelle édition,* gravure sur bois, (1815), *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6313359s (consulté en janvier 2014)].

1837

Fig.60 ANDREW B.L. (atélier), planche pleine page pour « The Beauty with Golden Locks » dans *The Child's Fairy Library*, *op.cit.* gravure [archive.org. URL : https://archive.org/details/childsfairylibra03aulniala (consulté en décembre 2017)]. Cette même planche est reprise dans LEWALD (Auguste), *Blaue Mährchen für alte und junge Kinder*, *op.cit.*

1882

Fig. 61 DESANDRE (Jules), planche pleine page pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans M. GUERRIER DE HAUPT, *Contes des fées par Mme d'Aulnoy*, gravure sur bois, *op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6581768x (consulté en octobre 2015)].

1860

Fig. 62 STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes des fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont*, gravure sur bois, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1899

Fig. 63 STAAL (Gustave), vignette pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes de Fées*, (1899) gravure, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

1892

Fig. 64 CLINTON (Peters), planche pleine page pour « Fair Goldilocks », dans TAHCKERAY Ritchie (Anne), *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, dessin, *op.cit.* [coll. privée].

1894

Fig. 65 GASKIN (Arthur), vignette pour « The Fair Maid with the Golden Locks », dans BARING GOULD (Sabine), *op.cit.*, gravure sur cuivre [coll. privée].

1911

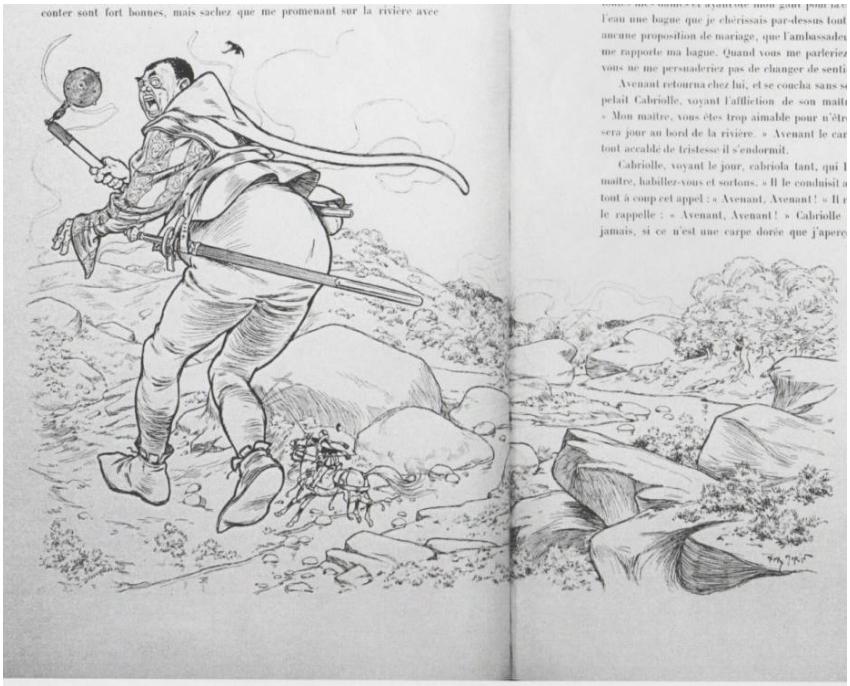


Fig. 66 MORIN (Henry) planche plaine page pour « La Belle aux Cheveux d'Or », dans *Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin*, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

Les images et les illustrations peuvent se partager en deux catégories. D'un côté, il y a des représentations du géant encore romantiques, reproduites par le biais de la gravure et qui se construisent dans l'espace clos de la planche pleine page entourée d'un bord (Fig.59). Dans ces images, les imprimeurs se confrontent au double problème de la mise en scène du mouvement et du monstrueux. Le premier élément est représenté d'une manière encore limitée. Les géants romantiques sont toujours représentés de front et uniquement avec un bras levé (Fig.59). Galifron n'est pas encore une créature monstrueuse, ou un être humain aux grimaces répugnantes et hideuses, il est plutôt un homme sauvage et violent qui vit en dehors des règles de la société, dans une forêt ou dans une grotte. Les gravures dans la seule édition de luxe de la première moitié du XIX^{e} siècle (Fig.60), tout comme les illustrations pensées par les artistes qui travaillent à des éditions publiées à partir de 1840 (Fig.64 ; Fig.66) rompent avec les limites de la représentation romantique. La vignette présente dans le recueil d'August Lewald et dans la collection *The Child's Fairy Library* n'a plus de bord, tandis que la figure de Galifron émerge au premier plan pour effrayer les lecteurs. Le visage du personnage est difforme

et monstrueux. Si cette représentation met en scène le moment de la mort du géant, le canon à l'intérieur de la vignette permet d'évoquer certains détails comiques déjà présents dans le récit de Mme d'Aulnoy. Etant donné que l'image est présente dans deux éditions l'une en langue anglaise et l'autre en langue allemande, du même conte, elle est un exemple de la manière dont les illustrations voyagent d'un pays à un autre. Dans la représentation pensée par Clinton Peters, non seulement la pique dépasse le bord supérieur du rectangle dans lequel la scène est reproduite, mais le cheval d'Avenant menace de trébucher et de tomber en dehors de l'espace de l'image. De haut et d'en bas, l'illustration menace le texte, car sa signification est plus dense que celle exprimée par les mots. La tension entre les deux univers sémantiques s'exprime aussi par l'emploi du noir et blanc qui imite le texte. Au fur et à mesure que les illustrations se multiplient et s'agrandissent, les mots perdent leur importance. En effet, ce n'est plus la parole de l'écrivaine qui émerge de la page vierge, mais désormais le dessin de l'artiste qui permet une expression beaucoup plus libre et immédiate des tensions entre les personnages.

Essayons maintenant de réfléchir sur une première évolution de la représentation du portrait du géant. Il n'est plus dessiné comme un sauvage, mais il porte un costume d'époque à rayures. Ce dernier peut être rapproché de celui du Nain Jaune, présent dans le même volume (Fig.51). Les rayures sont alors considérées comme la marque distinctive du mal et des personnages négatifs. Cette conception remonte au Moyen Age, quand seulement les personnages les plus hideux comme les lépreux, les bourreaux ou les prostituées portaient des vestes rayées comme symbole de leur puissance destructrice de l'ordre social[153]. Dans l'illustration d'Henry Morin, le personnage monstrueux envahit et menace l'espace du texte qui est dominé par cette figure. Le portrait du géant ressemble de près à celui proposé par Peters. Les deux personnages sont humanisés et complètement habillés et bien armés et ils portent des vêtements rayés, symboles du mal. Tandis que le géant de Peters peut faire peur, celui de Morin est une figure fortement comique grâce aux traits de son visage et aux proportions de son corps : l'illustrateur se

[153] *Cf.* PASTOUREAU (Michel), *L'étoffe du diable une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p.5-7.

moque ainsi du genre merveilleux représenté par le géant. Le seul artiste qui conserve les limites de la vignette est Arthur Gaskin (Fig.65). Cette illustration est un exemple d'imaginaire mosaïque, car le portrait du géant Galifron s'appuie sur d'autres hypotextes bibliques, comme le récit du roi David et du géant Goliath. L'allusion à cet épisode émerge des proportions choisies pour la mise en scène des personnages, mais aussi du visage de Galifron. Sa barbe et ses cheveux longs font de lui un personnage sauvage mais aussi une espèce de roi biblique. L'illustration permet, donc, de lier entre elles plusieurs œuvres différentes. La représentation d'Avenant, comme un preux chevalier en armure ; l'étendard et l'attention pour le paysage, évoque la figure présente dans la couverture du volume illustré par Peters (Fig.1), soulignant ainsi la circulation d'un imaginaire qui n'est pas nécessairement lié aux contes, mais aux éditions qui les présentent. L'illustration réalisée par Arthur Gaskin et celle conçue par Henry Morin sont originales par rapport à une iconographie qui semble bien établie en relation à la chronologie du conte : les deux artistes représentent soit le moment qui suit la bataille, soit un moment central de la confrontation entre Avenant et Galifron. Ces deux épisodes ne sont pas narrés, sinon d'une manière marginale, dans le récit de Mme d'Aulnoy. Cela leur permet une interprétation plus libre et personnelle du conte, tout comme le choix de véhiculer plusieurs motifs différents dans une même image. Le conte est ainsi considéré comme un canevas capable de fournir des stimules que les artistes élaborent d'une manière indépendante.

L'étude des images présentes dans les nouvelles éditions des contes de Mme d'Aulnoy a permis, donc, de comprendre le rôle de l'adaptation et de l'évolution d'une iconographie ; de mettre en relief quels sont les rapports que les images tissent avec les textes des contes et comment la modulation de ces rapports permet l'évolution de l'image sous forme d'illustration, surtout dans les éditions de luxe. Tandis que dans la première partie du XIX^{e} siècle, l'image a uniquement une valeur descriptive, dans la seconde partie, elle évolue et se multiplie, menaçant parfois le texte. Elle permet aussi de montrer aux lecteurs des aspects des contes que l'auteure n'avait pas déclaré d'une

manière explicite. Dans les représentations de « L'Oiseau bleu », Clinton Peters met, par exemple, en scène la tristesse de Florine qui attend son amant ; Henry Morin et Arthur Gaskin se concentrent sur la bataille entre Avenant et Galifron qui devient la représentation, parfois comique, d'autres hypotextes ; tandis qu'Henry James Ford représente dans le volume édité par Andrew Lang, l'amour entre une princesse humaine et un prince animal comme une relation sentimentale et physique à la fois. L'illustration contribue alors à nuancer le public cible du volume : si le texte est adapté pour des jeunes lecteurs, les images contribuent à montrer des aspects qui peuvent fasciner les adultes. Les illustrations jouent aussi un rôle métatextuel, car elles permettent une mise en relief des hypotextes des contes. C'est le cas du récit « Serpentin Vert ».

Pour ce qui est des sujets choisis par les artistes ou les éditeurs, on a remarqué que ceux qui travaillent à partir de 1840 sont encore fortement ancrés à l'iconographie proposée dans les premières années du siècle. De temps en temps, et surtout dans des volumes de luxe, les artistes enrichissent cette iconographie ancienne par quelques sujets nouveaux qui vont à l'encontre des préoccupations fin-de-siècle. C'est le cas des représentations des monstres qui incarnent le rapport de plus en plus tendu entre les textes et les images ou qui se métamorphosent en des personnages comiques plutôt qu'effrayants.

A partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, des artisans et des peintres tirent des contes les plus célèbres de Mme d'Aulnoy les sujets de jouets, tableaux, estampes, alphabets et lanternes magiques qui permettent de constater comment les contes merveilleux se sont mis au service des loisirs de la classe moyenne et de mettre en relief l'importance du nouveau public des enfants comme lecteurs ou spectateurs des récits.

V. LES CONTES DE MME D'AULNOY EN OBJETS

Pendant le XIX^{e} siècle, les contes merveilleux écrits subissent des modifications pour s'adapter à un public dont la composition et l'âge varient. Les variations concernent les textes, traduits ou adaptés, mais aussi les images et les illustrations qui se multiplient à

l'intérieur de nouvelles éditions des contes merveilleux. Le recours aux illustrations n'est pas, cependant, le seul moyen d'adapter des récits anciens.

A partir de la seconde moitié du XIX[e] siècle, une série de conditions favorables permet la création de plusieurs objets inspirés aux contes de fées les plus appréciés par les lecteurs. En premier lieu, le nouvel intérêt des enfants pour les contes merveilleux. Les enfants aiment les récits merveilleux, ce qui stimule l'industrie des jouets et les artisans à créer des objets inspirés par ces mêmes contes. Les lanternes magiques, employées depuis le siècle précédent pour entretenir les nobles, deviennent, alors, un instrument très présent dans les nurseries. Les plaques semi-transparentes peintes de scènes des contes merveilleux par lesquelles passe la lumière de la lanterne permettent aux enfants non seulement de regarder les personnages bouger, mais aussi de devenir des véritables narrateurs. L'imprimerie Epinal tout comme des illustrateurs anglais, tels Walter Crane, travaillent à la création d'albums et d'alphabets qui conjuguent des lettres et des syllabes, tout comme une version abrégée des contes merveilleux, avec des illustrations sémantiquement significatives. Ces types de volume ne sont pas une invention de la fin du XIX[e] siècle, mais c'est à la fin de cette époque qu'ils se renouvellent profondément.

Une dernière condition qui permet d'adapter les contes merveilleux à un public plus large et par des moyens de reproduction profondément différents est l'intérêt des préraphaélites pour les récits des fées.

> The name Pre-Raphaelite Brotherhood referred to the groups' opposition to the Royal Academy's promotion of the Renaissance master Raphael. They were also in revolt against the triviality of the immensely popular genre painting of time. Inspired by the theories of John Ruskin, who urged artists to 'go to nature', they believed in an art of serious subjects treated with maximum realism. Their principal themes were initially religious, but they also used subjects from literature and poetry, particularly those dealing with love and death. They also explored modern social problems[154].

> Le nom de Société Préraphaélite se réfère à un groupe d'artistes qui s'opposait à la promotion faite par la *Royal Accademy* de la peinture du maître de la Renaissance Raphaël. Ils étaient aussi en révolte contre la banalité des peintures de genre populaires à l'époque. Inspirés par les théories

[154] « Pre-Raphaelite », *TATE Gallery* (*blog*), 2005. http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pre-raphaelite (consulté en avril 2018)].

de John Ruskin, qui poussait les artistes à « revenir à la nature », ils croyaient que l'art devait traiter des sujets sérieux avec le plus grand réalisme. Leurs thèmes principaux étaient initialement religieux, mais ils développaient aussi des sujets tirés de la littérature et de la poésie, en particulier ceux qui concernaient l'amour et la mort. Ils exploraient aussi les problèmes de la société moderne.

Même si les sujets tirés de l'univers merveilleux ne sont pas compris dans leur champ d'intérêt primaire ; dans leurs tableaux, les peintres s'inspirent parfois de sujets et de personnages tirés de l'univers merveilleux inventé par William Shakespeare ou des contes de fées classiques. A ce propos, John Ruskin, l'un des exposants et mentors de ce groupe, commente la présence de ces sujets de la manière suivante :

In his lecture on "Fairy Land" in 1883, Ruskin [...] places his finger on the very problem of fairy painting as a viable academic subject and style at mid-century. Early Victorian fairy painters relied not only upon the approval but also the recognition of their audience of their subject matter. The citation of fairy scenes in Shakespeare's plays brought a special kind of response, because the Victorian audience brought along certain expectations, derived from both their theater experiences and their readings of Shakespeare, about what a fairy might look like or do[155].

En 1883, dans sa conférence sur "Fairy Land", Ruskin soulève le problème de la peinture féerique comme un sujet vital pour la peinture académique de la seconde moitié du siècle. Les premiers peintres de féerie de l'époque victorienne s'appuyaient non seulement sur l'approbation, mais aussi sur la reconnaissance pour le public des sujets qu'ils choisissaient. La citation des scènes féeriques des drames de Shakespeare provoquait un type spécifique de réponse, car le public victorien avait certaines expectatives, qui dérivaient de leur expérience théâtrale tout comme de leur lecture des œuvres de Shakespeare, quant à l'aspect et les actes d'une fée.

Bien que contestée, car liée à l'académisme, la peinture féerique reste très importante dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle et elle influence aussi du moins un tableau inspiré par un conte de Mme d'Aulnoy.

Les contes de Mme d'Aulnoy, étant très connus parmi les lecteurs, participent à ce renouvellement du genre merveilleux par plusieurs objets de nature profondément différente et dédiés à un public très varié. Un tableau, par Frank Cadogan Cowper (1877-

[155] SCHINDLER (Richard) «Pre-Raphaelite Fairy Painting». Blog. *The Victorian Web* (*blog*), 1997 [URL : http://www.victorianweb.org/painting/fairy/ras5.html (consulté en mars 2018)].

1958) – le dernier des préraphaélites[156] ; trois lanternes magiques créées par Auguste Lapierre[157] pour « L'Oiseau bleu » et « La Belle aux Cheveux d'Or » ; les estampes parues chez l'éditeur Epinal, des albums et des alphabets permettent de comprendre comment les contes de Mme d'Aulnoy jouent un rôle significatif dans l'affirmation des contes merveilleux, sous forme d'objet.

Rappelons ici la nature de ces objets. Les planches illustrées sont des reproductions d'images sur toile de grandes dimensions souvent attachées à des supports en bois. Elles naissent dans le domaine de la littérature populaire à l'époque romantique. Les colporteurs portaient, outre aux livres et aux almanachs, aussi des planches gravées sur bois. « Les abécédaires […] ne sont pas utilisés dans un cadre scolaire mais pour accompagner l'apprentissage de la lecture (et des vertus morales) à la maison, dans le cadre familial »[158] ; un album illustré est un livre pensé pour l'amusement des enfants « composé d'illustrations, accompagnant généralement un texte, récit, éducatif ou documentaire. Il est un support sur lequel se trouvent des images et du texte, marqué par une interaction entre du texte et une image »[159]. Bien que différentes, ces œuvres se caractérisent par le rapport que le texte entretient avec l'image. Dans l'album, en particulier, « l'illustration […] donne la forme éditoriale »[160], car, dans ces types de volumes, « le texte n'a principalement qu'un rôle de légende ». Cette situation se produit aussi dans l'alphabet dans lequel le texte des contes est réduit à quelques phrases tandis que les images occupent la majorité de l'espace disponible, mais aussi dans les planches illustrées dans lesquelles le texte sert de didascalie. L'album se différencie, cependant, des planches et d'alphabet, par la dynamique particulière que les images tissent non

---

156 *Cf.* MARMOR (Lail), Re-Presenting Rossetti: The Art of Frank Cadogan Cowper, Thèse, mai 2013, [URL : http://dc.uwm.edu/etd/136 (consulté en mars 2015)], p.10.

157 Artisan d'origine normande, qui « débute en 1848, comme simple ferblantier à Paris, 1 rue Saint-Paxent. Il a alors pour principal rival Louis Aubert. Mais Lapierre, dont les lanternes sont moins raffinées et donc meilleur marché que celles d'Aubert, devient rapidement le premier fabricant de lanternes-jouets en France, [BOURGES (Raphaël), «Les Lapierre», *Lanterna magica (blog)*, s.d. http://www.laternamagica.fr/collection.php?collection=Lapierre (consulté en avril 2018)].

158 PLANCHE (Marine), « Les abécédaires illustrés du 19e siècle Un projet de médiation numérique à la Bibliothèque nationale de France », *Takam Tikou* (*blog*), 2014. [URL : http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2014-la-m-diation-du-livre-pour-la-jeunesse/les-ab-c-daires-illustr-s-du-19e-si-cle (consulté en avril 2018)].

159 VAN DER LINDEN (Sophie), *album[s],* Paris, Editions de Facto-Actes Sud, 2013, p.29.

160 DEVES (Cyril), *op.cit.*

seulement avec le texte, mais aussi avec la forme du livre. Comme l'affirment Éléonore Hamaide-Jager et Florence Gaiotti dans l'article « Rythmes et temporalités de l'album pour la jeunesse »[161] :

> Le format, la taille, les matières, les couleurs, la répartition des images et des textes au sein de la page ou de la double page envisagée comme unité, et ce faisant, les possibilités de jeu offerts par la pliure ou par la tourne de page constituent autant d'éléments liés à l'espace et à la matérialité du support qui permettent de créer du rythme et de faire advenir du sens, aussi bien dans le processus de création que dans celui de la réception[162].

Ces éléments permettent « de représenter non seulement l'espace, mais aussi le temps, de produire un rythme qui participe amplement à l'élaboration du sens »[163]. Ces aspects, amplement développés dans les versions modernes de l'album, ne les sont pas autant dans les volumes dédiés aux contes d'Aulnoy publiés pendant le XIX^{e} siècle, sauf dans le seul album en langue anglaise qui fait partie du corpus. Les éditeurs français semblent, en revanche, travailler sur d'autres caractéristiques de ces œuvres qui émergent des volumes suivants : *Histoire de l'Oiseau bleu* (1873 ?) pour l'éditeur Epinal – considéré comme un livre d'images, prototype de l'album – *L'Oiseau bleu* (1881) – pour le même éditeur – et *The Yellow* Dwarf par Walter Crane (Routledge 1875, réédité vers 1911) – un exemple d'album fin-de-siècle. Les images y contenues ne permettent pas seulement de représenter le sens de l'histoire mais elles scandent les moments narratifs les plus significatifs d'un récit. Dans certains cas, les images ont une fonction de prolepse : elles anticipent certains moments narratifs particulièrement importants du récit, permettant la création d'un climat d'attente.

Ces fonctions communicatives sont déjà présentes dans *Histoire de l'Oiseau bleu* (Epinal,1873), même si c'est un album atypique. Le récit est ici simplifié et abrégé, ce qui laisse aux illustrations le devoir de présenter les vicissitudes des personnages aux

---

161 HAMAIDE-JAGER (Éléonore) et GAIOTTI (Florence), « Rythmes et temporalités de l'album pour la jeunesse ». *Strenae*, n. 10 (18 avril 2016).
162 *Ibidem*.
163 *Ibidem*.

lecteurs. On présente les illustrations les plus significatives dans ce premier exemple d'album. Le texte qui les accompagne figure en dessous.

TABLEAU 15 : *HISTOIRE DE L'OISEAU BLEU* (EPINAL,1873)

Fig. 67 couverture du volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, Paris, Épinal Pellerin (1873) [wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].

Fig. 69 V[e] planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].

Fig. 68 II[e] planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].

« Le roi dit un jour à la reine que Florine et Truitonne étaient en âge de se marier et qu'il fallait faire en sorte d'en donner une au premier prince qui viendrait à la cour. – Peu de temps après un jeune seigneur appelé le prince Charmant vint à la cour et déclara son amour à Florine, en dépit de la reine, qui voulait lui présenter Truitonne » (*Histoire de l'Oiseau bleu, op.cit.* p.4).

Fig. 70 VI[e] planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].

« Le lendemain le prince Charmant revint au rendez-vous et comme il avait décidé d'enlever celle qu'il croyait Florine, il la fit monter dans une chaise volante attelée de grenouilles ailées. – Il lui jura une< fidélité éternelle, et, sur sa demande, la conduisit chez sa marraine, la fée Soussio » (*Histoire de l'Oiseau bleu, op.cit.* p.7).	« Bien que le château fût éclairé, le prince en arrivant ne reconnut pas d'abord son erreur, mais dès que la fée Soussio lui présenta Truitonne pour femme : — Moi, épouser ce monstre, s'écria-t-il ! Vous me croyez bien sotte de me faire une semblable proposition. – Mais la fée pour se venger le changea pour sept ans en un gros Oiseau bleu » (*Histoire de l'Oiseau bleu, op.cit. p.*8).

Fig. 71 XVI[e] planche pour le volume *Histoire de l'Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [Wikisource.org URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Oiseau_bleu_(Épinal) (consulté en mai 2015)].

« Au même moment parurent, l'enchanteur et la fée qui avait donné les œufs. Ils déclarèrent que la fée Soussio ne pouvait plus rien contr'eux et que le mariage du prince et de Florine allait se faire sur le champ. Truitonne voulut d'y opposer, mais la fée la changea en truie et elle s'enfuit en grognant dans la basse-cour. ». (*Histoire de l'Oiseau bleu, op.cit.* p.12).

Les illustrations et le texte présents dans cet album contribuent, dans une même mesure, à la construction d'une signification. Les sujets permettent de remarquer les rapports entre cette œuvre et l'iconographie ancienne pensée pour le conte. La rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu est représentée sur la couverture. L'Oiseau porte à la jeune fille des bijoux et les deux amants ne se touchent pas, comme dans les premières éditions illustrées du conte. Le balcon est encore entouré par des feuilles et des fleurs, éléments qui évoquent la nature. Par sa position, l'image a une fonction de prolepse, car elle anticipe l'un des nœuds narratifs fondamentaux de la narration. A l'intérieur de l'album, l'artiste représente, entre autres, la première rencontre entre les deux amants, le voyage de Charmant et Truitonne, la métamorphose du prince et la métamorphose de la sœur laide. Ces deux derniers épisodes mettent en relief deux thèmes significatifs après 1840 : celui de la laideur, incarné par le personnage de Truitonne et celui des métamorphoses merveilleuses.

La structure, la sémantique et le rythme de cet album, la richesse des images comme signes porteurs d'une signification émergent déjà de sa couverture. Le caractère d'imprimerie choisi pour le titre est très courbé et les lettres arrondies ce qui permet de refléter les mouvements du corps et de la queue de l'Oiseau bleu. L'image est entourée d'un bord qui fait écho aux supports des planches d'Epinal, car il ressemble à un vieux cadre en bois. A l'intérieur de l'album, le rythme est obtenu par le rapport entre le texte et les illustrations. Ces deux univers sémantiques alternent dans la même page afin de permettre une progression parallèle du conte. Les deux images du voyage de Charmant et Truitonne et de la métamorphose du prince se succèdent sans interruption, car elles permettent une mise en scène du merveilleux. La succession des deux illustrations permet aussi de signaler la dynamique – bien qu'elliptique – de deux séquences narratives liées. Le voyage des deux personnages implique, en effet, la transformation du prince en Oiseau. Cet élément permet de signaler la tentative de l'éditeur de restituer aux lecteurs une chronologie narrative qui permet déjà de modifier celle du conte.

En 1881, l'éditeur Epinal – racheté désormais par Pellerin – revient à ce conte merveilleux avec un album d'images intitulé *L'Oiseau bleu*. Tandis que dans l'ouvrage de 1873 l'image et le texte sont dans la même page et ce dernier est un simple résumé, dans l'album de 1881 les images se situent dans des pages séparées et elles s'accompagnent d'une véritable description, tandis que le conte subit une profonde simplification. Cet ouvrage est, donc, proche du livre illustré. Afin de comprendre la manière dont le volume a été conçu, on commence par sa couverture, qui permet déjà une innovation partielle de l'iconographie ancienne du conte.

Fig. 72 Couverture pour *Oiseau bleu*, chromolithographie, Paris, Épinal 1881 [coll. de la Bibliothèque nationale de France].

L'imprimeur renouvelle l'image symbole du récit. « L'Oiseau bleu » s'ouvre désormais sur le voyage du prince et de Truitonne vers le palais de la fée Soussio, ce qui permet de tisser un lien entre cet album et celui publié en 1873, lien qui se reflète aussi dans le caractère choisi pour le titre : les lettres suivent d'une manière spéculaire la forme du chariot. L'image et le titre sont encore entourés d'un cadre enrichi de deux petites images. Dans le bord inférieur de ce cadre, un chat regarde un nid dans lequel un oiseau se repose. Cette représentation rappelle de près l'épisode du conte où Charmant métamorphosé est enfermé dans une cage et le chat du palais cherche à le manger. Dans le bord supérieur, deux petits oiseaux se touchent et symbolisent le contenu du conte. Les oiseaux dans cette image sont représentés d'une manière réaliste, ce qui permet de rapprocher cet album des premières éditions du récit publiées au début du XIX^{e} siècle par la Bibliothèque Bleue. La couverture, comme celle dans l'album précédent, possède aussi une valeur de prolepse.

Les images les plus significatives de cet ouvrage permettent de mettre en relief certains traits du rythme de l'album. La séparation entre le texte et les illustrations permet de ralentir la vitesse de la lecture.

Fig. 73 I[e] planche dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France]. Didascalie de l'image : « Le Prince Charmant à la Cour ».

Fig. 74 et 75 II [e] et III[e] planche dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll. de la Bibliothèque nationale de France]. Didascalie des images : « L'Oiseau bleu chez Florine » et « Le Roi consent à épouser Truitonne et redevient Prince Charmant ».

Fig. 76 IV[e] planche dans *Oiseau bleu*, chromolithographie, *op.cit.* [coll de la Bibliothèque nationale de France]. Didascalie : « la punition de Truitonne ».

Le style des illustrations dans le volume reflète la conception du merveilleux de la fin du XIX[e] siècle. Les personnages, reconnaissables par leurs caractéristiques symboliques comme la beauté ou la laideur, portent des vêtements qui permettent de les lier à une époque ancienne mais précise : celle de Louis XIV. Cela se remarque surtout dans la première illustration du volume, celle pensée pour la rencontre entre Florine et Charmant (Fig.73). Cette manière de représenter les personnages permet de rapprocher l'album du volume illustré par Rie Cramer. Cette même illustration permet de constater comment l'imprimeur désire innover des sujets anciens. Si le portrait de Charmant ne varie pas par rapport à celui présent dans des volumes plus anciens, le personnage de Florine se renouvelle profondément par rapport au passé. Cette variation nous aide à comprendre que la princesse est l'incarnation même du conte, vu que ses représentations changent dans le temps tout comme le texte du conte. La représentation de la deuxième rencontre des deux protagonistes, dans la tour (Fig.74) est placée à côté du moment de la transformation de l'oiseau en prince. Elles permettent aux lecteurs adultes de confronter les deux types de mariage que le conte décrit. A gauche, la libre union du cœur ; à droite, le mariage forcé entre Truitonne et Charmant. Le mariage d'amour est un contrat privé entre deux personnes, tandis que le mariage arrangé est une affaire publique qui apporte des avantages aux deux membres. Cette considération s'adresse aux mères qui lisent les textes, tandis que la rencontre entre l'oiseau et la princesse est représentée de manière à

ne pas heurter la sensibilité des plus jeunes. L'album se clôt sur la métamorphose de Truitonne (Fig.76) décrite, dans la didascalie, comme une « punition », terme qui permet de prendre conscience du fait que cet album est pensé explicitement pour les enfants. A la différence de l'album précédent, une grande attention est ici accordée aux métamorphoses magiques. Ces épisodes sont devenus des sujets importants à la fin de 1800, car ils permettent de fasciner les lecteurs.

Une dernière œuvre innove profondément dans le panorama des albums non seulement par sa structure mais aussi par son style : *The Yellow Dwarf* (London & New York : George Routledge and Sons, 1875) dont les illustrations ont été réalisées par Walter Crane. Le même conte sera imprimé, avec quelques variations dans la couverture et la page du titre, dans le volume *Goody Two Shoes* (John Lane 1901). L'album est classifié parmi les *Toy Books* ou grands albums pensés par Crane, afin d'innover le genre du *Picture Book* pendant les années 1870. A cette époque, l'illustrateur publie chez Routledge, « trente-sept titres, […] imprimés en couleurs par Edmund Evans, de fort tirage et de très bas prix »[164], parmi lesquels il y a le volume pensé pour le conte d'Aulnoy. Il ne compte que vingt-quatre pages partagées entre le texte abrégé et adapté du « Nain Jaune », imprimé sur des feuilles insérées[165] afin de garantir une meilleure lecture, et les illustrations, en quantité moindre par rapport aux albums proprement dits mais reproduites dans une plus large gamme de teints. Le rythme des illustrations, leur qualité et les allégories que l'artiste met en scène dans certaines images permettent de comprendre comment *The Yellow Dwarf* (1875) est un volume pensé pour les enfants mais aussi pour les adultes.

François Fièvre, dans l'article « l'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album »[166], explique des pistes de lecture qui permettent de comprendre le fonctionnement des images à l'intérieur de tous les *toy books* de Crane, du point de vue de leur temporalité :

---

164 FIEVRE (François), « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album ». *Strenae, n. 3* (15 février 2012).
165 *Cf.* ACQUARELLI (Luca), COGO (Michele), et TANCINI (Francesco), *Il peritesto visivo: copertine e altre strategie di presentazione*, Torino, Edizioni Nuova Cultura, 2013, p.49.
166 *Ibidem.*

D'abord, l'image prise isolément, sans relation avec le texte ni avec les autres images qui l'environnent, déploie d'elle-même une temporalité interne qu'on appellera ici iconique. Ensuite, les images fonctionnent, entre elles en séquences induisant une temporalité à l'échelle de la série d'images, qu'on appellera intericonique. Enfin, une temporalité en quelque sorte externe aux images, qui essaye de reconstruire autant que faire se peut la temporalité de lecture de l'album, se doit de donner sa place au texte et aux lectures différées du texte et de l'image : on parlera alors d'une temporalité intericonotextuelle, qui est celle de l'album à proprement parler[167].

Les trois aspects de la temporalité de la lecture du *toy book* sont présents aussi dans l'œuvre que l'artiste dédie au conte d'Aulnoy.

La couverture de la première édition de ce *toy book* permet une représentation de la nature du *toy book* et de son lien avec les contes merveilleux.

1875

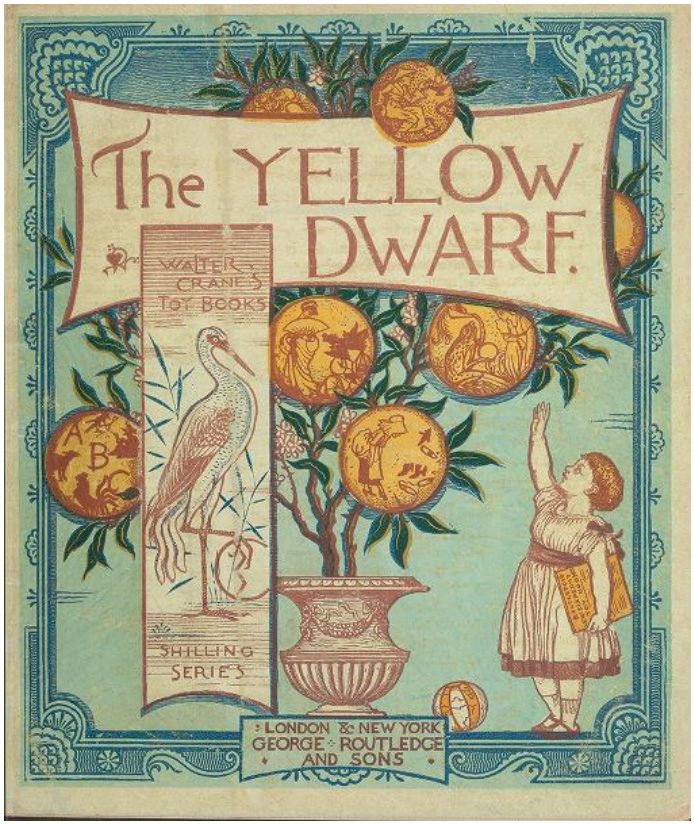


Fig.77: Couverture *The Yellow Dwarf, op.cit.*[archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].

[167] FIEVRE (François), *op.cit.*

La couverture peut être partagée en trois parties différentes. A gauche, il y a là une grue à la patte levée qui introduit le lecteur à la lettre « c », initiale du nom de l'artiste. L'oiseau est le symbole de l'illustrateur qui a été choisi à cause de son nom : *crane* signifie grue, en anglais. La hauteur de l'animal tout comme la proportion verticale crée par le rectangle rappellent de près un marque-page. Au centre de la couverture, un oranger luxuriant émerge d'un vase. Si le cachet de l'illustrateur est construit à partir des lignes droites et verticales, l'arbre est un ensemble de lignes courbées qui créent équilibre et harmonie dans la couverture. Les fruits de cet arbre sont des représentations de certaines scènes tirées des contes de fées comme « The Forg Prince » ou « The Goose Girl ». L'arbre aux fruits gros et à la végétation luxuriante peut symboliser l'univers des récits merveilleux qui est encore très vivant dans la Grande-Bretagne de la fin du XIX^{e} siècle. Quels sont les récits représentés dans les fruits ? L'artiste choisit d'y introduire des scènes des contes folkloriques, car ces textes sont les plus imprimés dans les albums et les plus lus dans les nurseries. L'un des fruits en haut entre dans l'espace réservé au titre de l'album, ce qui permet de signaler le lien entre mot et image. A gauche, une fillette représente la nouvelle conception de l'enfance à cette époque et incarne les lecteurs privilégiés pour les travaux de Crane. En premier lieu, cette fille est désormais considérée comme étant différente par rapport à l'adulte. Sa personne est différente d'une jeune femme, à partir de ses vêtements et ses loisirs sont différents, car elle aime jouer et lire des textes adaptes à son âge Elle considère les contes merveilleux comme des textes plus intéressants que le livre d'école, sous son bras, ou que les jeux. Quelle est la classe sociale de cette fillette ? Elle porte une jolie robe élégante, des chaussures noires et des chaussettes longues. Elle peut, en outre, jouer avec des jouets comme le ballon ou des livres. Tous ces éléments permettent de considérer la jolie fille comme faisant partie de la bourgeoisie. Cette classe sociale constitue le public cible de Walter Crane lorsqu'il a pensé au renouvellement du *toy book*.

Dans la deuxième édition de 1901, le conte du « Nain Jaune » s'ouvre sur un groupe d'illustrations différentes. La couverture et la page du titre permettent une mise en scène du rapport entre le texte et les illustrations. Dans ces deux dessins, Walter

Crane crée des véritables « narrations internes au « tableau » »[168], dans lesquelles « il essayait de restituer les différentes étapes d'une même histoire »[169]. L'illustrateur ne crée uniquement pas de narrations par images, mais il les charge d' « un réseau de symboles [qui permettent à] l'illustration, autonome du texte, d'acquérir une fonction symbolique qui la transforme en quasi-allégorie »[170]. L'attention aux détails allégoriques permet notamment d'atténuer leur rapport mimétique au texte. Ces caractéristiques émergent déjà de l'illustration mettant en scène la rencontre entre la princesse et le Nain, dans la couverture.

1901

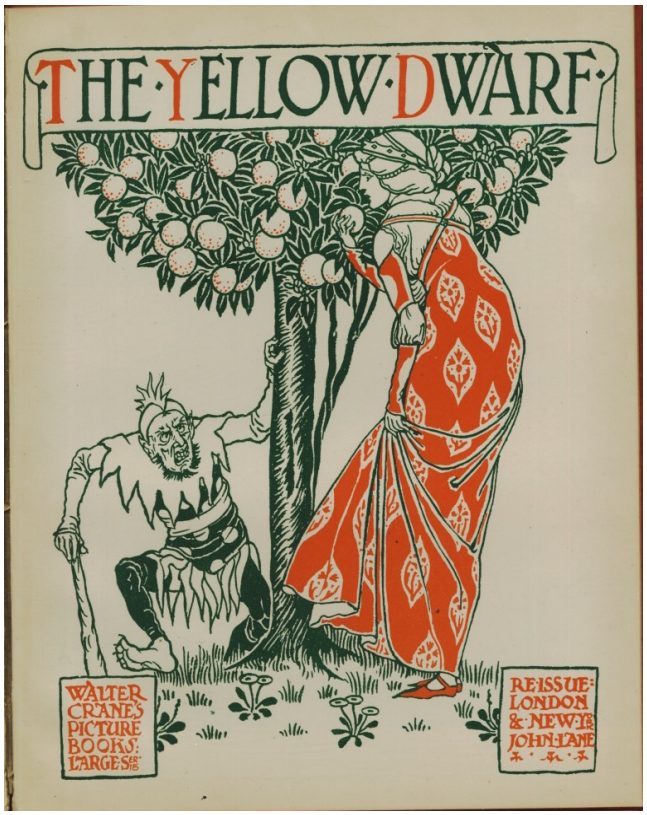


Fig. 78 CRANE (Walter) Couverture *The Yellow Dwarf, dans Goody Two Shoes*, London, John Lane 1901.[catawiki.it https://aste.catawiki.it/kavels/15730217-walter-crane-goody-two-shoes-picture-book-1901 (consulté en janvier 2017)].

L'illustrateur choisit de reproduire le moment dans lequel la princesse vole une orange au Nain Jaune et il s'aperçoit de sa présence. Au-delà du sujet choisi, l'illustrateur charge cette séquence narrative d'une valeur allégorique : l'illustration permet, en effet, de représenter un premier contraste entre une dimension naturelle et une dimension artificielle. Le Nain est un vieux démon aux pieds nus, à la crête animale et aux longs

168 *Ibidem*.
169 *Ibidem*.
170 *Ibidem*.

ongles crochus qui le rapprochent d'une véritable bête. Toute-Belle est, en revanche, une jeune fille dont le portrait est enrichi d'une coiffure simple mais raffinée, elle porte une longue robe rouge lourdement décorée et des chaussures de la même couleur. Les deux protagonistes sont séparés par l'oranger, ce qui permet de les concevoir comme deux figures opposées.

Dans cette même édition de 1901, deux pages s'accompagnent à cette couverture et elles reprennent l'idée du dualisme et de la séparation entre deux mondes :

1901

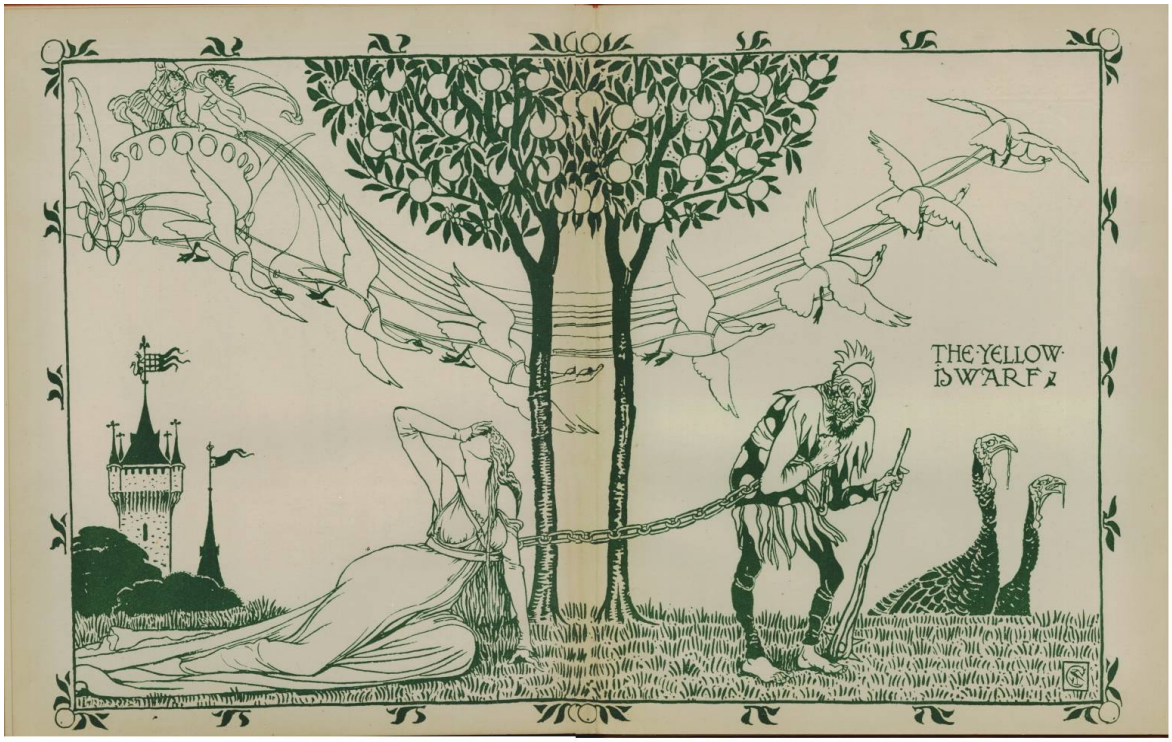


Fig. 79 CRANE (Walter), page du titre dans *The Yellow Dwarf, dans Goody Two Shoes*, London, John Lane 1901.[catawiki.it https://aste.catawiki.it/kavels/15730217-walter-crane-goody-two-shoes-picture-book-1901 (consulté en janvier 2017)].

L'illustration s'étend sur deux pages, dont le centre est occupé par l'oranger, véritable borne entre deux réalités différentes. Sur la page de gauche, il y a trois personnages humains : le Roi des Mines d'Or, la Fée du Désert et Toute-Belle prisonnière. Sur la page de droite, il y a aussi trois personnages liés au monde animal : le Nain Jaune et les deux coqs d'Inde de la Fée du Désert. Cette disposition permet de créer une symétrie dans une même séquence narrative. Le décor dans lequel se déroule la scène permet de faire une allusion à la totalité du conte. Sur la page de gauche, un

château évoque le royaume de Toute-Belle ; sur la page de droite, le désert, un vaste espace naturel, est la demeure du Nain Jaune et de la Fée et lieu dans lequel se passe une grande partie des actions narratives du conte. Par la construction de ce tableau symétrique, Crane continue encore à jouer entre les deux plans du naturel et de l'artificiel, mais aussi à anticiper le développement narratif du conte.

Les autres illustrations dans ce *toy book*, présentent dans les deux éditions sans variations, permettent de comprendre la valeur « interconique »[171] de l'œuvre. Walter Crane choisit une approche « de moments en moments »[172] qui réduit d'une manière significative les actions narratives à l'intérieur de chaque image, mais qui permet la représentation d'une séquentialité « qui rend […] la progression de l'album très rapide : c'est parce que l'étendue du temps non représenté (« entre les cases ») est plus que la lecture de ce qui est représenté (la série des images mises bout à bout) paraît rapide »[173]. Les différentes images sont séparées par des rectangles blancs qui les espacent intensifiant l'idée qu'elles soient des tableaux isolés. Ces rectangles blancs peuvent aussi représenter des écrans qui permettent la projection de l'imaginaire de l'artiste.

Afin de comprendre cette idée de séquentialité rapide suggérée par les images à l'intérieur du volume, on présente les illustrations en succession. Cela permet aussi de comprendre comment ce *toy book* se rapproche d'un livre illustré, car les images, étant très elliptiques, demandent l'aide du texte pour comprendre le développement et les nuances du récit.

---

171 *Ibidem*.
172 *Ibidem*.
173 *Ibidem*.

TABLEAU 16 : *THE YELLOW DWARF* (1875 ET 1901)

Fig. 80 CRANE (Walter), Ie planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].

Fig. 81 CRANE (Walter), IIe planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].

Fig. 82 CRANE (Walter), IIIe planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].

Fig. 83 CRANE (Walter), IVe planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].

Fig. 84 CRANE (Walter), Ve planche dans *The Yellow Dwarf, op. cit.* [archive.org https://archive.org/stream/yellowdwarf00Cran#page/n0/mode/2up (consulté en janvier 2017)].

Walter Crane cherche à reconstruire la linéarité du texte par un système d'illustrations. A l'intérieur du volume, le lecteur voit, en premier lieu, une image mettant en scène la rencontre entre la princesse et le Nain Jaune. Cette planche propose le contraste entre les deux personnages, contraste déjà proposé dans la couverture de l'édition de 1901 de l'album. Le Nain est présenté comme une créature du soleil habillé en orange. Au contraire, la princesse est habillée en azur et le bandeau qui coiffe ses cheveux est décoré d'une petite lune. Par leurs vêtements, l'illustrateur suggère que les deux protagonistes sont en opposition comme le jour et la nuit. Crane anticipe, encore, par ces détails, le développement successif de la trame. L'autre épisode important pour l'illustrateur est le mariage de la princesse, moment clé de l'histoire auquel il dédie plus d'une planche. La première (Fig.79) montre la Fée du Désert qui dévoile son identité à Toute-Belle et sa mère. Ces dernières occupent un coin de la page, tandis que le reste de l'espace est occupé par le personnage représentant du monde merveilleux. Ce choix

permet de souligner comment, encore une fois, les artistes et les imprimeurs de cette époque prêtent une attention particulière à la mise en scène du merveilleux par images. La robe de la reine a une valeur allégorique, car elle est décorée d'oranges, symbole du pacte qu'elle a signé avec le Nain. La deuxième et la troisième planche dédiée au mariage de la jeune fille (Fig.80) peuvent être lues ensemble car elles constituent une même illustration qui s'étale sur deux pages : l'affrontement entre le Nain Jaune et le Roi des Mines d'Or. La quatrième représente le moment où la Fée du Désert transporte le Roi des Mines d'Or de la grotte à son palais (Fig.81). Le chariot magique survole l'endroit où Toute-Belle est gardée prisonnière par le Nain, cette dernière lève les yeux et s'aperçoit de son mari avec la Fée. Stuart Sillars[174] affirme que cette image permet de comprendre comment le *toy book* « is aimed at the […] adult readers » [« est adressé à des lecteurs adultes »]. Cela émerge de la complexité de cette illustration :

> we are allowed […] to see from mid-air a flying chariot, glimpsing events as they are seen by the tale's characters […]. It is a moment which offers us what the protagonists see and something of their sensational flight, while still allowing us to see them as separate fictional creations. In this way, Crane allows us to have the best of both worlds, sharing their experience as something magical, yet allowing us to experience the nature of the story as a story, so that the awareness of the magical nature of the story is matched with the awareness of the magical nature of story-telling[175]

> Nous pouvons regarder d'en haut, du chariot volant certains des événements comme ils sont vus par les protagonistes du conte. C'est un moment qui nous offre ce que les protagonistes voient et une partie de leur voyage merveilleux, tandis que nous pouvons les regarder d'une position séparée, comme s'ils étaient des créations fictionnelles. De cette manière, Crane nous permet de saisir les meilleurs aspects des deux mondes : nous partageons les expériences des protagonistes, comme un moment magique, mais nous éprouvons aussi la nature de l'histoire comme une histoire. De cette manière, la prise de conscience de la nature magique du conte est cueillie avec la prise de conscience de la nature magique de la narration.

Cette image représente un nœud narratif fondamental pour comprendre la réaction de stupeur de Toute-Belle quand elle reverra le Roi des Mines d'Or à la fin du conte. Ce dernier laisse tomber l'épée de diamant pour demander pardon de cet épisode

---

[174] SILLARS (Stuart), Visualisation in Popular Fiction 1860-1960: Graphic Narratives, Fictional Images. Visualisation in Popular Fiction 1860-19, London, Routledge, 2013.
[175] *Ibid.*, p.65.

à la jeune fille, ce qui donne le temps au Nain de la saisir et de tuer les deux amants. Le portrait de la Fée du Désert parle aux artistes de cette époque, car elle peut être considérée comme un ancêtre de la femme fatale moderne. La Fée réussit par ses arts magiques à tromper l'homme et à lui faire oublier ses devoirs conjugaux. La valeur méta-narrative de cette image ou son lien avec d'autres moments narratifs du conte ne sont pas les seuls détails qui parlent à un adulte raffiné. Un avide lecteur est aussi capable de saisir certains détails qui permettent de mieux préciser le portrait de la Fée du Désert. Elle est drapée comme une déesse grecque et elle porte une couronne en forme de serpent. Ces détails la rapprochent de Méduse et permettent la construction d'un imaginaire mosaïque typique des contes merveilleux et de la culture fin-de-siècle, en général.

La perception de la Fée comme une créature diabolique et fatale est présente aussi dans le texte. Elle est en effet décrite comme une femme merveilleuse qui suscite la tristesse et la jalousie de la princesse : « As she lifted her eyes, she saw the King pass by with the Fairy of the Desert, who, through her magic arts, seemed to be very beautiful and this made her more unhappy than ever, as she thought the King was untrue to her »[176] [« En levant les yeux, elle [Toute-Belle] vit le Roi passer avec la Fée du Désert, qui, par ses arts magiques, semblait d'une beauté éblouissante et ce fait la rendit plus triste qu'avant, car elle pensa que le Roi lui avait été infidèle »].

Le livre se clôt sur un moment narratif très connu dans la littérature anglaise : la rencontre entre Toute-Belle et le Roi des Mines d'Or dans le jardin du Nain Jaune (Fig.82). Si jusqu'à ici, Walter Crane s'est appuyé sur une iconographie générale, pour cette dernière planche il se tourne vers un modèle autochtone qui peut l'inspirer : le volume *Mother Bunch Fairy Tales* (Orlando Hodgson, Cloth Fair, West Smithfield, 1832). L'image ancienne et celle moderne partagent plusieurs caractéristiques : dans les deux images, les personnages sont trois, dont le Nain Jaune ; dans les deux images, l'épée que le Roi a laissé tomber est dessinée à côté du couple et dans les deux les amants ne se touchent pas. Le fait que trois illustrations de cet album soient dédiées au mariage de la

176 CRANE (Walter), *The Yellow Dwarf*, *op.cit.*, 1875 p. 5.

princesse permet de réfléchir sur le temps mis en scène par l'illustrateur. Walter Crane partage le récit de Mme d'Aulnoy en trois parties : la rencontre entre les protagonistes, le mariage de la princesse et la conclusion de la narration. Cette simplification de la trame narrative reflète le texte. La présence de trois planches pour un seul moment narratif permet une dilatation du temps du récit par rapport au temps de l'histoire que les images veulent narrer et s'explique par le désir de suivre le texte rédigé par Mme d'Aulnoy. L'écrivaine dédie beaucoup de pages à ce mariage, car elle s'attarde sur la description de plusieurs détails, comme le fait Walter Crane ici. La complexité de cet ouvrage et la dimension symbolique et narrative obtenue par les illustrations permettent de comprendre comment cette œuvre constitue un véritable point d'arrivée dans le panorama des albums illustrés dédiés aux contes.

Un autre groupe d'objets permet d'établir un rapport, bien que faible, avec les textes originaux des contes : ce sont les planches proposées par Epinal. Elles sont imprimées dans la seconde moitié du siècle, mais par la structure et par le traitement réservé aux contes, elles rappellent de près les tableaux de la première moitié du siècle, dont voici un exemple.

Fig. 85 Tableau de l'histoire de l'Oiseau bleu. Planche gravée sur bois. Nancy, Desfeuilles. Bibliothèque nationale de France, Estampes et Photographie (Tc Mat 2 Boîte Fol Contes)
© Bibliothèque nationale de France [URL : http://expositions.bnf.fr/contes/grand/020_2.htm (consulté en avril 2017)].

Comme l'écrit Olivier Piffault dans le livre *Il était une fois les contes de fées*[177] :

> Cette planche est caractéristique de la diffusion par les colporteurs des contes dans les campagnes […]. Un peu comme les vitraux des cathédrales, elle raconte l'histoire en se focalisant sur […] les scènes jugées essentielles. La technique de la gravure sur bois, un peu grossière mais très économique, donne un aspect schématique aux personnages. […] Ces tableaux imagés offrent une vision claire de la structure des contes et de leurs épisodes. Ils devaient vraisemblablement servir de canevas pour raconter dans les veillées ou les rassemblements. »[178].

Le conte est réduit à six vignettes séparées l'une de l'autre, dans lesquelles « la violence et les affrontements entre héros et méchants sont gommés »[179].

Les planches de l'imprimeur Epinal ressemblent à ce tableau car, dans ces objets, les contes sont réduits à plusieurs cadres séparés l'un de l'autre et dont chacun présente un moment particulier du récit. Les différences les plus significatives entre les planches modernes et le tableau ancien est la technique employée pour la reproduction de l'image : là, on employait la gravure sur bois, ici la lithographie, dont les patrons de coloriage permettent de mettre les contes de Mme d'Aulnoy en couleur. Une autre différence importante est le nombre de cadres dans lesquels les contes sont résumés. Dans les planches de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, ils sont très nombreux et permettent de présenter le conte d'une manière plus articulée par rapport au passé. Les cadres qui entourent chaque épisode rappellent de près le bord qui renferme les illustrations dans les vignettes romantiques. La meilleure articulation du récit permet de créer un certain rythme narratif à l'intérieur de la planche. Les nouvelles caractéristiques de ces objets émergent de la totalité des planches imprimées entre 1844 et les premières années du XX^{e} siècle.

---

177 PIFFAULT (Olivier), *Il était une fois les contes de fées*. Paris: Seuil, 2001.
178 *Ibid.*, p.12.
179 *Ibidem*.

Fig.86 : « La Belle aux Cheveux d'Or », estampe, Epinal, Paris, 1844 [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938059s (consulté en mars 2015)].

Fig.86 : « L'Oiseau bleu », estampe, Paris, L'Epinal, 1846. [Gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6938051g (consulté en mars 2015)].

Fig. 87 planche pour « Le Nain Jaune », lithographie, Epinal Paris, 1861 [[coll. électronique du Mucem [URL : http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/le-nain-jaune_papier_rehauts-d-or_lithographie-coloriee_1861 (consulté en janvier 2016)].

1900 (?)

Fig. 88 planche « L'Oiseau bleu », estampe, Épinal, Paris [XX$^{e\ siècle}$] [coll. privée].

Les quatre planches sont pensées pour différents contes d'Aulnoy. Au-delà des différences liées aux récits que l'imprimeur décide d'exploiter et aux séries auxquelles les œuvres appartiennent, les quatre planches ont des caractéristiques partagées en ce qui concerne leurs structures externes et internes. Elles s'ouvrent sur le titre du conte

imprimé en gras et en lettres majuscules et dans tous ces exemples, le texte est une brève description qui accompagne les images. Au-dessous du titre, les moments les plus importants des différents récits sont partagés en seize, vingt ou douze carreaux. Les planches dans lesquelles les carreaux sont les plus nombreux permettent une meilleure articulation de la trame narrative au détriment des détails reproduits à l'intérieur des images individuelles, tandis que celles qui présentent un nombre moindre de cases permettent une meilleure caractérisation de l'image.

Dans la première planche, dédiée à « La Belle aux Cheveux d'Or » (Fig.86) les principaux moments narratifs du conte sont reproduits dans un style simple et presque schématique. Le portrait de la princesse, le voyage d'Avenant et la rencontre avec les animaux montrent une pauvreté de détails qui s'accorde mal avec la richesse textuelle du récit de Mmed'Aulnoy mais qui s'accorde bien avec la fonction de la planche comme canevas sur lequel des narrateurs peuvent narrer un récit que les auditeurs connaissant déjà. La valeur narrative de ces images est limitée à une présentation linéaire de la trame. La première planche pensée pour « L'Oiseau bleu » (Fig.87) appartient à la même série que celle pour « La Belle aux Cheveux d'Or ». Elle présente, donc, les mêmes caractéristiques du point de vue de la valeur narrative et du rythme des images. Différente, mais au même temps ressemblante est la planche pensée pour « Le Nain Jaune » datée 1861 (Fig.88). Dans cet objet, l'imprimeur utilise les mêmes couleurs pâles que dans la série précédente tout comme la même pauvreté de détails dans les décors. A la différence des planches dans la série précédente, ici, l'imprimeur réduit le nombre de cases, ce qui lui permet d'avoir plus d'espace pour enrichir les différentes scènes de nombreux personnages : ce qui est évident dans la case mettant en scène le mariage de la princesse. L'imprimeur efface tous les moments ressentis comme accessoires à la comprehension de la trame narrative. La réduction du nombre d'images est partiellement compensée par le texte qui se rallonge tout en gardant son rôle de brève description. Le portrait du Nain Jaune se reconnaît par la veste rayée qui caractérise ce personnage dans de nombreuses représentations. La dernière planche, publiée dans les premières années du XX^{e} siècle et pensée pour « L'Oiseau bleu » (Fig.89) se détache partiellement de la

structure des planches les plus anciennes. En premier lieu, les couleurs choisies pour les images sont beaucoup plus vives, ce qui pourrait dépendre aussi d'une amélioration des moyens de reproduction des illustrations. Notons que les couleurs dominantes sont le rouge, le bleu et le vert. Ces trois couleurs primaires se lient à la technique de la lithographie. Les personnages se multiplient dans les diverses cases et ils présentent une plus grande richesse des détails, mais aussi les décors de différentes scènes sont enrichis de plusieurs éléments bien définis. La différence la plus importante concerne, cependant, le rythme narratif de la planche. L'imprimeur accorde une grande importance à la rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu dans la tour. Deux cases sont dédiées à cette scène, tandis que les autres moments du conte sont présentés dans une seule case, selon le temps de l'hisoire. Ce choix permet de rapprocher la planche des albums illustrés d'Epinal, où le moment de la rencontre dans la tour est reproduite sur la couverture. Du côé de l'iconographie, l'imprimeur choisit des modèles romantiques pour Florine, car elle a les cheveux coiffés. La tour dans laquelle la princesse est enfermée est entourée par une forêt. Dans cette planche, les fées qui aident ou qui s'opposent aux protagonistes se reconnaissent grâce à leurs vestes aux symboles cabalistiques.

Tandis que les planches sont, avant tout, un objet artistique, un dernier groupe d'objets a une valeur instrumentale. Ce sont deux alphabets dédiés à « La Belle aux Cheveux d'Or » : *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or* (Epinal-Pellerin, 1866) et *Le livre des enfants sages. A B C de la Belle aux Cheveux d'Or* (Epinal-Pellerin, 1873). L'alphabet est un outil domestique apte à favoriser la pratique de la lecture auprès des enfants. L'attention à ce public se manifeste dans le choix des épisodes à représenter, dans l'alternance entre les images et des syllabes ou quelques phrases qui permettent de présenter le conte et qui aident la lecture, et dans le traitement de certains personnages : l'attention se déplace de la figure de la princesse à celle beaucoup plus traditionnelle du page qui devient un véritable héros. On présente l'alphabet de 1866 par ses images centrales. Sous ces dernières, on reporte aussi les textes, ayant une fonction de longue légende.

Fig. 89 VI[e] planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or* (1866), Paris, Epinal-Pellerin [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)]. Résumé du conte : « Un peu loin il tua un aigle qui poursuivait un corbeau ; le corbeau reconnaissant lui promit de lui être utile ».

Fig. 90 VII[e] planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)]. Résumé du conte : « En continuant sa route il aperçut un hibou pris dans un filet ; il le délivra aussitôt, et le hibou en le remerciant lui assura sa protection ».

Fig. 91 IX[e] planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].

Résumé du conte : « Avenant désolé se promenait près de l'étang et réfléchissait sur le bord de l'eau, lorsqu'il s'entendit appeler ; ayant regardé aussitôt, il aperçut la carpe qu'il avait sauvée qui lui apportait la bague ».

Fig. 92 X[e] planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.image.texteImage (consulté en avril 2015)].

Résumé du conte : « Plein de joie il la porta à la princesse qui après l'avoir remercié dit qu'elle n'épouserait le roi que quand il l'aurait délivrée du géant Galifron qui dévorait ses sujets. Avenant partit pour combattre le géant et parvint à le tuer avec l'aide du corbeau qui lui creva les yeux ».

Fig. 93 XI[e] planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.imageLimage (consulté en avril 2015)].

Résumé du conte : « Enfin pour dernière épreuve, la princesse exigea qu'il lui apportât une fiole d'eau de beauté renfermée dans une caverne défendue par un dragon. Avenant partit bien triste car il croyait ne pas revenir ; mais pendant qu'il luttait contre le dragon, le hibou qu'il avait sauvé s'introduisit dans la caverne et apporta la fiole d'eau de beauté ».

Fig. 94 XIV[e] planche dans *L'alphabet de la Belle aux Cheveux d'Or, op.cit.* [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55512240/f15.imageLimage (consulté en avril 2015)].

Résumé du conte : « Cependant le roi qui n'était plus jeune voulut un jour se laver avec l'eau de beauté pour se rajeunir, mais il se trompa de fiole, et s'étant frotté le visage avec l'eau empoisonnée qui contenait une autre fiole, il mourut aussitôt dans de cruelles souffrances ».

Cinq pages entières sont dédiées aux aventures du page Avenant, tandis que les actions qui impliquent la présence de la Belle aux Cheveux d'Or sont marginales. La focalisation sur les aventures du jeune garçon permet d'encore mieux identifier le public cible de cet alphabet : les jeunes garçons qui par la lecture peuvent apprendre comment affronter les défis de la vie, tout comme le page a affronté de nombreuses épreuves afin de conquérir la main de la princesse. La focalisation sur le héros masculin s'explique aussi par le désir de l'éditeur de rapprocher le récit d'Aulnoy aux contes de la tradition. Les récits de Charles Perrault, qui constituent le canon du genre, ont, en effet, appris aux lecteurs que les hommes sont des héros tandis que les princesses n'attendent qu'à être sauvées. Chaque page présente une épreuve différente, ce qui permet à l'enfant de cueillir la progression du récit. Les images ont un style réaliste et simple, personnages et lieux ne sont pas détaillés d'une manière précise, ce qui permet de saisir la valeur avant tout instrumentale de ce volume. Elles sont, en outre, reproduites à l'aide des couleurs vives qui peuvent plaire aux petits. Les traits des sujets sont réalisés de manière à ne pas effrayer les petits lecteurs. Galifron n'est plus un géant mais uniquement un humain très grand, tandis que le dragon est grand comme un gros chien et la fumée qui sort de sa bouche n'est plus effrayante.

L'autre alphabet proposé par l'imprimeur Épinal : *Le livre des enfants sages, A B C de la Belle aux cheveux d'or* (1873) est différent, et pensé pour un public élargi. Dans ce volume, la partie dédiée au conte est subordonnée à la partie éducative constituée par une page d'alphabet – imprimée en grands caractères – une page de syllabes et plusieurs pages de petites phrases simples à lire, pour s'exercer. Le conte se réduit, donc, à quelques moments et à quelques images fondamentales. Le style des illustrations est élégant et raffiné et il y a deux images en couleur dans chaque page. Comme dans l'alphabet précédent, dans celui-ci Avenant est le véritable protagoniste, même si un certain espace est réservé aussi à la belle princesse, comme on peut voir de la reproduction qui suit :

Fig. 95 I[e] et II[e] page dans *Le livre des enfants sages, ABC de la Belle aux Cheveux d'Or*, lithographie en couleur, Paris, Epinal-Pellerin, 1873 [gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55651512 (consulté en février 2015)].

Résumé du conte : « Il était une fois une princesse si belle, qui avait de beaux cheveux blonds, qu'on l'avait surnommée la belle aux cheveux d'or [*sic*] ; Un puissant voisin envoya son favori le chevalier Avenant, chargé de riches présents, pour demander la princesse en mariage ».

Fig. 96 III[e] et IV[e] page dans *Le livre des enfants sages, ABC de la Belle aux Cheveux d'Or*, lithographie en couleur, *op.cit.* [Gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55651512 (consulté en février 2015)].

Résumé du conte : « Avenant partit pour son ambassade. En côtoyant le bord d'une rivière, il aperçut une carpe qui avait sauté sur le gazon, et qui allait. Avenant en eut pitié et la rejeta dans la rivière. » ; « Le lendemain, en cheminant, il vit un corbeau poursuivi par un aigle qui allait le dévorer. Avenant prit ses arcs et visa si bien qu'il tua l'aigle. Le corbeau en fut quitte pour la peur et s'envola ».

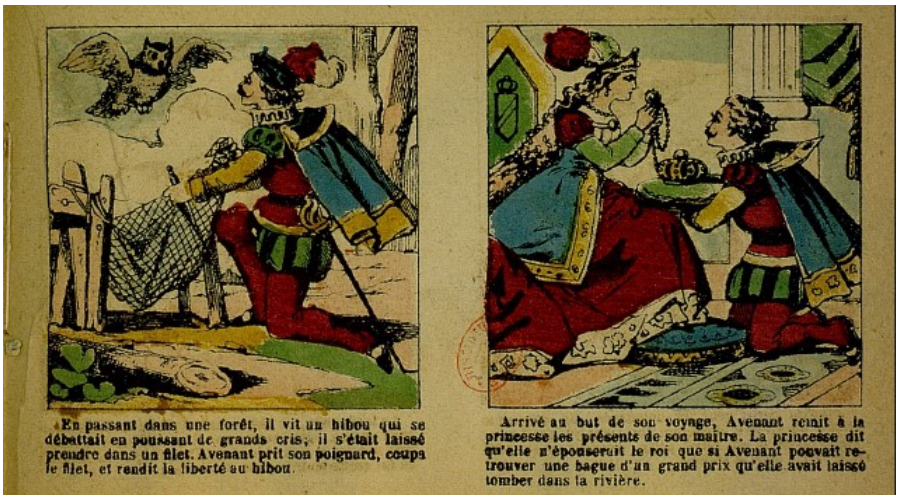


Fig. 97 V[e] et VI[e] planche dans *Le livre des enfants sages, ABC de la Belle aux Cheveux d'Or*, lithographie en couleur, *op.cit.* [Gallica.bnf.fr URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55651512 (consulté en février 2015)].

Résumé du conte : « En passant dans une forêt, il vit un hibou qui se débattait en poussant de grands cris, il s'était laissé prendre dans un filet. Avenant prit son poignard, coupa le filet, et rendit la liberté au hibou. ; Arrivé au but de son voyage, Avenant remit à la princesse les présents de son maître. La princesse dit qu'elle n'épouserait le roi que si Avenant pouvait retrouver une bague d'un grand prix qu'elle avait laissé tomber dans la rivière ».

Avenant est dans quatre pages, tandis que la Belle aux Cheveux d'Or est représentée sur deux pages seulement, puisqu'elle est considérée comme un personnage secondaire. Cette manière de représenter le récit permet de le simplifier et de le rapprocher à des modèles perçus comme traditionnels. Si on regarde le style de la mise en scène, on remarque l'emploi de couleurs vives pour les vêtements des personnages et plus délicates pour le décor, ce qui permet de créer une différence de plans et de mettre

en relief les éléments les plus importants du récit. Une pauvreté de détails et une succession logique des épisodes qui caractérisent les aventures d'Avenant permettent de mettre en relief une narration simple et linéaire, adaptée à la compréhension de plus petits. La princesse est physiquement présente uniquement dans la première et la dernière page de l'alphabet, mais sa présence traverse aussi les images qui représentent les épreuves d'Avenant, à travers un symbole. Le portrait de la Belle aux Cheveux d'Or se caractérise par une grosse rose qu'elle porte dans les cheveux. Des roses sont présentes aussi dans plusieurs pages de cet objet. L'imprimeur a ainsi saisi le sens du conte de Mme d'Aulnoy et le rôle de la belle princesse comme moteur caché de l'action.

Certains objets reprennent les récits uniquement à travers quelques épisodes ou certains personnages pour les proposer aux lecteurs dans des objets qui ont peu à faire avec le livre imprimé. Parmi ces objets, on trouve un tableau dédié à Florine, œuvre d'art réalisée par Frank Cadogan Cowper et intitulée *The Blue Bird.* Cowper « was born in 1877 and studied at the RA Schools in his twenties. He enjoyed significant critical acclaim early on in his career [...]. In 1907, Cowper was made an Associate Member of the Royal Academy at the age of 30, making him the youngest artist to receive the honour in almost three decades »[180] [« est né en 1877 et a étudié à l'école de la *Royal Accademy*. Il a joui d'un succès significatif dans les premières années de sa carrière. En 1907, à trente ans, Cowper devint l'un des membres associés de la *Royal Accademy*, ce qui en fait le plus jeune artiste à recevoir cet honneur en trois décennies »]. En ce qui concerne le style de son art, il s'inspire des thèmes de la peinture préraphaélite, mais aussi de celle féerique[181]. Ses tableaux sont – comme nous dit Lail Marmor dans sa thèse[182] – « deeply rooted in the art of the past »[183] [« fortement enracinés dans l'art du passé »] : légendes, épisodes qui remontent au Moyen Age, mais aussi certains épisodes tirés des contes merveilleux sont les sujets privilégiés par Frank Cadogan Cowper. Un

[180]«How to Read: Frank Cadogan Cowper's *Vanity*». *RA250 (blog)*, 2006. [URL : https://www.royalacademy.org.uk/article/how-to-read-it-frank-cadogan-cowper-vanity (consulté en avril 2018)].
[181] *Cf.* « Le préraphaélisme », article sur le site internet : http://www.museeorsay.fr/fr/collections/bienvenue/actualites/le-preraphaelisme.html#c51452 (consulté en mars 2015).
[182] MARMOR (Lail), *op.cit.*
[183] *Ibidem*, p.2.

exemple des thèmes peints par l'artiste est représenté par *The Blue Bird*, tableau exposé en 1918, et inspiré par le conte d'Aulnoy :

Fig. 98 COWPER (Frank Cadogan), *The Blue Bird* (1918) [reproduction digitalisée URL : http://my-museum-of-art.blogspot.fr/2011/07/frank-cadogan-cowper-blue- bird.html#comment-form (consulté en mars 2015).

La toile mêle des sujets et des détails qui remontent à l'iconographie ancienne du conte avec les traits caractéristiques de la peinture de Cowper, comme on peut lire dans la thèse de Lail Marmor :

> *Blue Bird* repeats the same formula the artist had established with *Vanity* eleven years earlier […]. Like Rossetti, Cowper gives his compositions a decorative character, and reduces the picture space to a narrow foreground plane. [This is] achieved by introducing a backdrop of the rich brocade that is Cowper's signature. […]. In addition, portraits of the Renaissance period, particularly those of early German masters, inspired such details as the woman's […] red sleeves, her […] coif and the chemise gathered around her neck. As for the blue bird's crown-shaped collar, intended to symbolize his royal status, this recalls medieval livery badges in which such collars are often worn by animals[184].

Le tableau *Blue Bird* répète la même formule que l'artiste avait établie avec *Vanity* onze ans avant.

[184] *Ibid.* p.35-36.

Comme Rossetti, Cowper donne à sa composition un caractère décoratif et réduit l'espace du tableau à un premier plan stricte. Cet objectif est rejoint par l'introduction d'un fond de riche brocart qui est la signature de Cowper. En outre, des portraits de la période de la Renaissance, comme ceux des maîtres allemands, ont inspiré des détails tels les manches rouges, la coiffure et la blouse qui forme un drapé autour du cou de la princesse. En ce qui concerne le collier en forme de couronne de l'Oiseau bleu, il sert à symboliser son statut royal, cela rappelle les blasons médiévaux dans lesquels des colliers de ce type étaient portés par les animaux.

Le tableau a aussi des forts liens avec les représentations du conte de Mme d'Aulnoy. Le peintre décide de reproduire un moment du récit que les lecteurs connaissent déjà, car il appartient à l'iconographie du conte depuis les premières éditions du début du XIX^{e} siècle : la rencontre des deux amants dans la tour. Le tableau présente des ressemblances avec les illustrations contenues dans les nouvelles éditions de ce conte, mais aussi quelques différences significatives. Le peintre met en relief l'amour humain-animal représenté comme un sentiment non seulement spirituel mais aussi physique et concret, sinon trivial. Cette idée est confirmée par le fait que l'Oiseau bleu apporte des bijoux à la princesse qu'elle accepte avec une expression froide, comme celle d'une femme qui demande d'être séduite. Les cheveux de Florine sont cachés, comme dans les premières gravures qui illustraient cette même scène, sauf qu'une longue mèche des cheveux roux sur la gauche. La couleur choisie pour les cheveux permet de considérer la princesse comme une femme dangereuse, voire fatale. En ce qui concerne les différences entre ce tableau et l'iconographie ancienne, on remarque que la scène se déroule à l'intérieur d'un boudoir, ce qui permet d'actualiser le conte et de le pervertir. La fenêtre a disparu du tableau, remplacée par une tapisserie de fond. La rencontre ne se passe plus sur la lisière de deux mondes, mais dans un intérieur riche et raffiné, typique de la culture fin-de-siècle. La robe de la princesse et le portrait de l'Oiseau bleu sont riches en détails précieux qui permettent à l'artiste de donner un exemple de son style.

Les contes de Mme d'Aulnoy ont donné naissance à des objets pour les enfants et non seulement pour les adultes comme deux lanternes magiques dont les plaques ont été réalisées à la fin du XIX^{e} siècle. L'Encyclopédie Larousse décrit une lanterne magique

comme un « appareil au moyen duquel on projette des images »[185], utilisé pour accompagner la narration d'histoires par des images qui découlent devant une ouverture placée sur la lente de l'appareil. En ce qui concerne son histoire et ses origines :

> La lanterne magique […] est décrite pour la première fois en 1671. L'inventeur allemand, Athanasius Kircher (1601-1680), donne une description complète de cet instrument d'optique. Trois éléments de base la constituent : une source lumineuse (une bougie, lampe à huile puis plus tard une ampoule électrique), une plaque de verre peinte et une lentille convergente. Les images peintes sur cette plaque étaient ainsi agrandies et projetées sur un écran. […] Améliorée et commercialisée du vivant de Kircher par le physicien danois Thomas Walgenstein, la lanterne magique devient rapidement très populaire. […] Les lanternes ont également été réalisées en petite taille pour les enfants avec des plaques illustrées d'historiettes ou de dessins[186].

Les plaques sur verre, permettant la projection, peuvent être de qualité et de prix très variables selon les matériaux et les techniques choisis pour les construire. Auguste Lapierre dessine, à la fin du XIX[e] siècle, les séries pour « L'Oiseau bleu » et « La Belle aux Cheveux d'Or ».

Le catalogue de la cinématique française[187] en décrit les caractéristiques. Les plaques pensées pour « L'Oiseau bleu » sont des « vues sur verre en bandes en peinture fine. Ce type de plaques possède la particularité d'être bordé par un papier vert, marque des Lapierre. Les motifs sont imprimés sur le verre avant d'être rehaussés de couleurs à la main. […] Ces plaques […] coûtaient alors 3,30 francs la douzaine »[188]. Elles sont le résultat d'un travail d'artisan interne à l'entreprise Lapierre, mais elles ne sont pas les plaques les plus chères qui pourraient être utilisées dans la fabrication des lanternes. Il n'est pas de même pour celles dédiées à la projection du conte « La Belle aux Cheveux d'Or » : « cette série est mentionnée […] parmi "les vues sur verres en bandes pour projections encadrées de bois". Ce type de plaque est considéré comme le plus

---

[185] *Encyclopédie Larousse en ligne, ad vocem* « lanterne » [URL :http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/lanterne_magique/64641 (consulté en mars 2015)].

[186] « La lanterne magique », *Musée de la poupée Paris: Quel spectacle ! une exposition sur le monde du spectacle en jouets* (blog), 2006. [URL : http://www.museedelapoupeeparis.com/tempo/tempospect.html (consulté en avril 2018)].

[187] URLS : http://www.laternamagica.fr/page.php?id=3187 et http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=130 (consultés en mai 2015).

[188] « Lapierre, la Belle aux Cheveux d'Or », *La lanterna magica* (blog) [URL : http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=130 (consulté en mai 2015).

luxueux réalisé par les Lapierre au cours du XIX[e] siècle »[189]. A la différence de la série pensée pour le conte « L'Oiseau bleu », celle pour « La Belle aux Cheveux d'Or » est un objet de luxe. Cela permet de comprendre que le public privilégié de l'artisan normand était constitué par les familles bourgeoises.

Au-delà des différences et des ressemblances, ces deux séries de plaques représentent un autre exemple d'adaptation des contes par les images. Elles résument les moments les plus significatifs des récits, en simplifiant beaucoup la complexité des trames créées par d'Aulnoy. Cette simplification permet aux enfants qui jouent avec les lanternes de se muer en véritables narrateurs des contes merveilleux qu'ils connaissent déjà grâce à la lecture, ou, à l'envers, jouer avec les plaques incite à la lecture du conte. Ces instruments se rapprochent aux spectacles, nés en Angleterre, pour les *drawing rooms*.

Bien que les images dominent dans les plaques, elles présentent aussi une partie de texte, présenté sous deux formes différentes : un résumé des séquences illustrées et une petite cartouche avec la description de l'image et le numéro de la plaque, le tout appelé « argument ». Les textes accompagnant les images jouent le rôle de didascalies qui servent aux parents et aux enfants les plus âgés comme appui d'un processus créatif.

189 « Lapierre, l'Oiseau bleu », *La lanterna magica* (*blog*) [URL : http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=134 (consulté en mai 2015)]

TABLEAU 17 : « L'OISEAU BLEU », LANTERNE MAGIQUE.

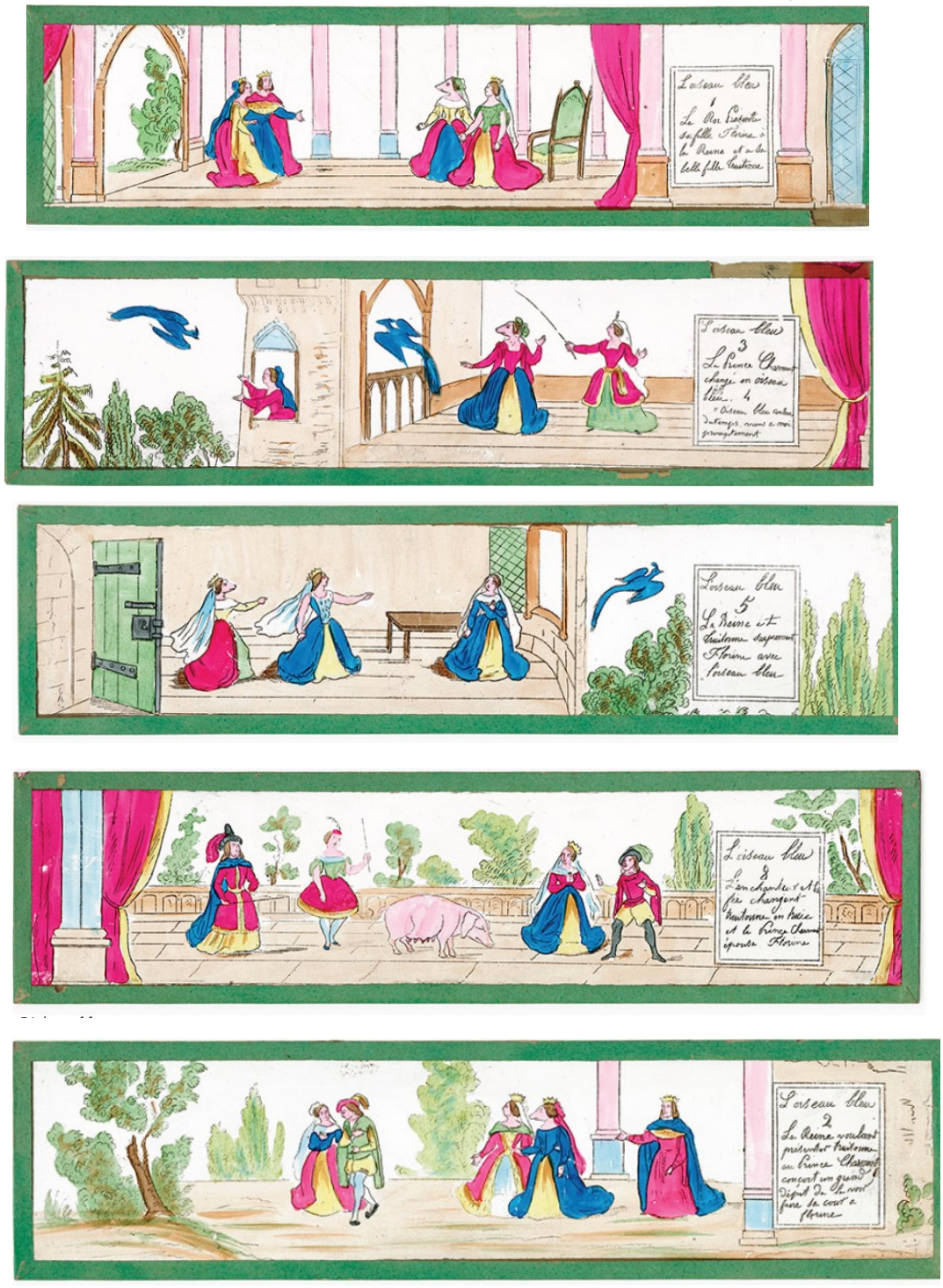


Fig. 99 LAPIERRE (Auguste), plaques pour « L'Oiseau bleu ». [Reproduite sur le site internet de « La lanterna magica » URL : http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=135 (consulté en mars 2015)].

Argument de la plaque : Un roi fort riche eut le malheur de perdre sa femme. Il fut si attristé, qu'il tomba dans une grande désolation (plaque 1, vue 1). On essayait par tous les moyens de le consoler, mais il refusait d'écouter jusqu'à ses amis. Un jour, une veuve se présenta à lui, encore plus inconsolable. Sa tristesse le toucha et petit à petit il oublia sa première épouse et se maria avec la veuve. Ce roi avait une fille qu'on nommait Florine, car elle était aussi fraîche et belle que la flore. La veuve avait également une fille, Truitonne. Un roi voisin, Charmant, cherchait une épouse. Son nom ne trahissait pas ses qualités aussi toutes les jeunes filles le voulaient comme époux. Lorsqu'il vînt au château du roi, on lui présenta Truitonne et on tenta de lui cacher Florine (plaque 1, vue 2). Mais le roi tomba sous le charme de Florine d'un seul regard. La belle-mère, jalouse de la beauté de Florine, et voulant absolument que le roi épouse sa fille, décida d'emprisonner Florine dans une tour pour que toute l'attention du roi se porta sur Truitonne. Mais Charmant refusa toutes avances. La belle-mère, très désappointée, eut alors recours à la fée marraine de Truitonne, Soussio. Celle-ci décida de punir Charmant pour avoir rejeté Truitonne et le transforma en Oiseau bleu (plaque 2, vue 4). Charmant devenu oiseau vola ainsi autour du château et trouva la prison où était cachée Florine (plaque 2, vue 5). Tous deux se reconnurent et reprirent ensemble courage face au terrible dessein que la belle-mère avait imaginé contre eux. L'Oiseau bleu profita de sa capacité à aller et venir dans le château pour rapporter à Florine mille parures afin qu'elle soit encore plus belle. Truitonne et sa mère étaient stupéfaites de voir Florine s'embellir malgré son enfermement (plaque 3, vue 6). Heureusement, les grands du royaume, las de ne plus voir leur belle princesse, décidèrent de lui offrir la couronne du royaume afin de forcer la belle-mère à la libérer (plaque 3, vue 7). La belle-mère et Truitonne fuirent alors vers le royaume de Charmant (plaque 4, vue 8). Florine accompagné de son Oiseau bleu s'y rendit également. Sur son chemin elle rencontra une fée à qui elle raconta toute son histoire. La fée émue tant par la beauté de la princesse que par son cœur, défit le mauvais sort de Charmant qui retrouva forme humaine (plaque 4, vue 9). Pour punir la belle-mère de sa méchanceté, la fée changea définitivement Truitonne en truie et Florine et Charmant purent enfin se marier (plaque 5).

Tandis que le conte de Mme d'Aulnoy est long et articulé, l'artisan en simplifie la trame dans les plaques mettant en scène les moments narratifs qui permettent de comprendre le développement de l'histoire d'amour entre Florine et l'Oiseau bleu et la métamorphose de Truitonne. La rencontre entre les deux amants, la métamorphose de Charmant et la rencontre de l'Oiseau bleu avec Florine permettent de comprendre comment l'amour entre les deux personnages naît et se développe. Dans la troisième plaque, il y a un moment narratif absent dans le conte pensé par d'Aulnoy, mais souvent présent – sous forme d'image – dans quelques volumes pensés pour les plus jeunes : la sœur et la méchante reine qui découvrent et sanctionnent la rencontre entre Florine et l'Oiseau bleu. La présence de ce sujet permet d'encore mieux saisir l'influence d'une même iconographie dans l'ensemble de tous les objets et de toutes les nouvelles éditions qui permettent la diffusion et l'adaptation des contes pour adultes dans la littérature d'enfance. Le même désir de promouvoir la technique et l'illustration au détriment de la trame et la même attention au public sont présents aussi dans les plaques dessinées pour la projection du conte « La Belle aux Cheveux d'Or »

TABLEAU 18 : « LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR », LANTERNE MAGIQUE.

Fig. 100 LAPIERRE (Auguste), plaques pour « La Belle aux Cheveux d'Or ». [Reproduite sur le site internet de « La lanterna magica » URL : http://www.laternamagica.fr/resultat.plaques.php?id_serie=130 (consulté en mars 2015)].

Argument : La fille d'un roi a les cheveux d'un si beau blond qu'on la nomme la Belle aux cheveux d'Or (plaque 1). Un roi voisin entend parler de sa beauté et tombe amoureux d'elle sans même la voir. Il envoie alors son favori, Avenant, la demander en mariage (plaque 2). Sur son chemin différentes aventures surviennent à Avenant : il sauve une carpe et un hibou et combat des dragons (plaques 3 et 4). Ces exploits séduisent la Belle aux cheveux d'or mais lui attirent la jalousie du roi qui le fait jeter en prison (plaque 5). Ce ne sera qu'une fois la Belle devenue veuve qu'Avenant et elle pourront enfin vivre heureux (plaque 6).

Peu de plaques permettent une mise en scène des moments narratifs les plus importants : la rencontre de la Belle aux Cheveux d'Or avec Avenant, le départ et le voyage du page, ses épreuves et sa délivrance de la prison permettent aux enfants une reconstruction adaptée du récit rédigé par Mme d'Aulnoy. Si les deux textes des contes sont abrégés et simplifiés, il y a, néanmoins, une différence entre les deux plaques, quant au rôle de l'homme. Si le rapport entre Florine et son amant est le même dans la lanterne et dans le récit, dans les plaques construites pour « La Belle aux Cheveux d'Or », le véritable protagoniste des actions narratives est le page Avenant. Il accomplit un parcours de formation afin de devenir digne de la main de la princesse. L'attention que Lapierre porte au garçon permet de rapprocher le récit aux contes populaires et de permettre aux jeunes garçons de comprendre, dans un domaine domestique l'importance

de certaines valeurs.

VI. CONCLUSION GENERALE DE LA TROISIEME PARTIE

La longue analyse de la plupart d'éditions pour les adultes et les enfants publiées depuis les premières éditions des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy, jusqu'au XX^{e} siècle, a permis de comprendre qu'elle a eu toujours un succès remarquable auprès des lecteurs. Les contes sont connus et aimés par les écrivains de cette époque en des éditions souvent illustrées ou grâce à des objets qui permettent de mettre les contes merveilleux à la portée de nouveaux lecteurs. Dans cette troisième partie on a commencé par définir la différence sémantique qui existe entre les images et les illustrations. Ces dernières tissent, en effet, un lien avec le texte qu'elles représentent, elles permettent aussi de dévoiler des détails que les textes ne montrent pas. Les illustrations possèdent, en outre, une temporalité et des qualités narratives qui ont souvent peu à faire avec le traitement subi par le texte. Après avoir établi un cadre théorique, on a vu que les éditions originales des contes d'Aulnoy n'étaient pas enrichies par des images ou des illustrations, mais par des frontispices qui mettent en scène l'acte de lecture féminine. On a dû attendre le début du XIX^{e} siècle et les premières éditions pensées à l'époque de la gravure pour voir la création d'un véritable imaginaire pour les contes merveilleux. A cette époque, certaines scènes et certains personnages sont de plus en plus représentés dans les éditions destinées au colportage. Cet imaginaire romantique ne disparaît pas après 1840, mais il se conserve et se diffuse en Europe aussi dans les éditions de la fin du XIX^{e} siècle. La diffusion de cet imaginaire est soutenue aussi par l'introduction de nouvelles techniques et la création d'éditions de luxe qui suscitent l'intérêt de certains artistes qui favorisent l'affirmation de l'illustration par rapport à l'image. Après 1840, l'iconographie peut être partagée en deux catégories majeures : les images qui s'appuient encore sur des techniques anciennes et qui contribuent à une diffusion nostalgique de scènes et de sujets anciens et les images qui essayent d'innover et de moderniser scènes, épisodes et personnages des contes grâce à l'application de courants artistiques modernes ou à l'introduction de nouveaux thèmes et de nouvelles techniques comme la

lithographie. Parmi les nouveaux motifs choisis par les artistes, il y a la représentation des monstres et de la laideur, considérée plus productive que la beauté dans l'imaginaire fin de siècle. Dans la seconde partie de 1800, les illustrations rivalisent avec les textes car elles cherchent à gagner en autonomie par rapport aux mots.

A partir de 1850 les contes de Mme d'Aulnoy sont connus aussi par des objets comme les albums, les planches, les tableaux et les lanternes magiques. Les planches et les albums présentent une structure narrative interne qui leur permet de s'approcher des éditions illustrées des contes ou de présenter les récits de manière à se délivrer du texte. Les tableaux et les lanternes magiques répondent, en revanche, à une évolution de l'industrie et à l'affirmation de nouveaux courants artistiques, tout comme à une meilleure définition du public. Les objets réalisés à partir des contes merveilleux continuent à être connus aussi pendant le XX^{e} siècle, sous forme de jeux de table, diffuses en France comme en Italie.

Grâce aux images, les contes continuent à occuper une place importante dans l'imagination des lecteurs et cela se manifeste dans la présence de plusieurs réécritures.

5. QUATRIEME PARTIE : LES REECRITURES DES CONTES

La diffusion des nouvelles éditions des contes permet aux écrivains de la dernière partie du XIX^e^ siècle de connaître et d'apprécier les trames et les structures narratives de certains récits comme « La Belle aux Cheveux d'Or », « Le Nain Jaune », « Serpentin Vert », « L'Oiseau bleu » et « La Princesse Printanière », en particulier. L'intérêt pour ces contes, tout comme la superposition partielle de certains thèmes folkloriques avec les motifs qui y sont illustrés permettent l'impression de quelques réécritures, en prose et en poésie ou de quelques reprises de ces mêmes contes. Dans l'ouvrage *Les perversions du merveilleux*[1], Jean de Palacio affirme que les auteurs de cette époque évoquent la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy moins souvent que celle de Charles Perrault[2]. Si cela est vrai pour le nombre de reprises ou de réécritures, différente est la question en ce qui concerne la valeur de ces ouvrages. Cette situation soulève de nombreuses questions : qu'est-ce qu'une réécriture ? Pourquoi les réécritures et les reprises se multiplient-elles à partir de la seconde moitié du XIX^e^ siècle ? Quels rapports les artistes de cette époque entretiennent-ils avec les contes de Mme d'Aulnoy à travers cette pratique ?

Avant de répondre à ces questions, une précision sur certains termes qu'on emploiera souvent dans les pages qui suivent s'impose. Qu'est-ce qu'on entend par le terme d'hypotexte ? Pourquoi ce terme se rattache-t-il à la question des réécritures des contes ? Deborah Walker, dans l'article « La Réappropriation de l'hypotexte : étude de l'adaptation théâtrale dans l'œuvre d'Alain Resnais »[3] résume les théories de Gérard Genette affirmant que l'hypotexte est un texte « antérieur »[4] ayant une relation avec « l'hypertexte qui le modifie d'une manière ou d'une autre »[5]. Les deux termes se réfèrent exclusivement à un texte modifié par le principe de l'adaptation pour devenir un autre texte présentant le même contenu mais avec une forme différente. Une fois considérées

---

[1] PALACIO (Jean de), *Les perversions du merveilleux, op.cit.*
[2] *Cf. Ibid.*, p.21.
[3] WALKER (Deborah), « La Réappropriation de l'hypotexte : Étude de l'adaptation théâtrale dans l'œuvre d'Alain Resnais ». *Nottingham French Studies* 46, n. 1 (mars 2007), p. 97–109.
[4] *Ibid.*, p.97.
[5] Ibidem.

ces caractéristiques, il est alors évident que ces deux termes s'appliquent d'une manière précise aussi aux réécritures des contes de Mme d'Aulnoy.

Réécrire un texte ou un mythe est une pratique ancienne, qui concerne déjà la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy. Le conte « Serpentin Vert » est, par exemple, la réécriture du mythe d'Eros et Psyché d'Apulée, tandis que nombre de ses contes sont écrits à partir de récits plus anciens. La mode des réécritures connaît un essor considérable pendant la fin du XIX[e] siècle devenant une véritable « caractéristique de la littérature fin-de-siècle »[6]. Les écrivains de cette époque ont la perception claire de vivre à la fin du temps, ils plongent alors dans les textes et les mythes du passé pour en tirer des trames, des personnages ou des réminiscences littéraires qu'ils proposent aux lecteurs, à travers un style et des motifs nouveaux. A la différence des réécritures anciennes, celles proposées pendant la fin du XIX[e] siècle se caractérisent aussi par l'application des principes de l'imaginaire mosaïque et du mélange. Les écrivains proposent dans un même texte des thèmes provenant d'hypotextes différents et variés. L'œuvre de Mme d'Aulnoy constitue souvent une simple source d'inspiration parmi d'autres. La réécriture des contes merveilleux relève d'un sentiment nostalgique : les artistes et les écrivains regrettent la perte de leur enfance et ils espèrent la retrouver dans les réécritures des contes merveilleux. Cette recherche d'un âge désormais perdu n'aboutit pas cependant à une solution positive – comme la découverte d'un nouveau paradis d'innocence – car, pour la première fois, la réécriture des récits merveilleux implique un détournement et une perversion de l'hypotexte qui est profondément modifié à travers un langage qui « promeut […] des images propices à des lectures et des réécritures fantasmatiques et dégradées du monde »[7]. Non seulement le langage est perverti, mais aussi la moralité qui clôt certaines narrations traditionnelles. Elle disparaît des nouveaux contes merveilleux pour les adultes ou elle véhicule des messages amoraux. Les réécritures des contes merveilleux ne proposent pas seulement un

[6] CETTOU (Maryline), « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle, Winter and Paper Gardens : Of Some Readings and (Re)Writings at the end of the 19th century », *A contrario*, juin 2009, [En ligne : https://www-cairn-info.etna.bib.uvsq.fr/revue-a-contrario-2009-1-page-99.htm?1=1&DocId=189300&hits=5014+5012+5007+], p.111.
[7] *Ibid.*, p.112.

détournement des hypotextes du côté des trames et des personnages, mais aussi du point de vue du public. Les contes, qui appartiennent désormais à une littérature enfantine, sont « réécrits pour les adultes »[8], ce qui déjà, comme l'affirme Jean de Palacio, « une forme de perversion »[9]. Nathalie Chatelain affirme dans l'article « Un écrin en forme de tombeau »[10], qu'aux nouveaux contes merveilleux « seul l'adulte peut […] accéder »[11], car il est le seul à pouvoir saisir « les marques d'ironie cachées dans chaque recoin du texte et leurs références littéraires ou mythologiques récurrentes »[12]. Le nouveau conte merveilleux devient un genre « hybride »[13], car ses traits stylistiques permettent désormais de le rapprocher d'autres formes littéraires comme le roman où « la parodie »[14]. Le mélange intéresse le conte aussi à un niveau plus large, influant sur la mythologie du texte et sur ses structures narratives. Mme d'Aulnoy côtoie désormais Darwin et la mythologie classique et les romans contemporains se mêlent au merveilleux, créant ainsi ce que Nathalie Chatelain appelle « la mythologie-mosaïque »[15]. Les personnages présentent désormais des caractères modernes : les princes perdent les vertus exemplaires qu'ils possédaient encore dans les contes de la fin du XVIII[e] siècle pour devenir des criminels ou des « ignorants » [16], tandis que les princesses sont des femmes fatales, des prostitués ou des enfants capricieuses. Plus complexe est la destiné de la fée. Comme le démontre Jean de Palacio, dans les réécritures fin-de-siècle, elle va à l'encontre de profondes transformations. Sa vocation « ne l'amène pas seulement vers l'amour, mais vers les belles lettres »[17]. C'est ainsi que la figure de la fée se mêle avec celle de la muse ou elle devient une véritable Bas-bleu. A cause de la contamination entre les fées inventées par d'Aulnoy et des figures plus anciennes comme Mélusine, elle devient

---

[8] PALACIO (Jean de), *Les perversions du merveilleux, op.cit.*, p.252.
[9] *Ibidem.*
[10] *Cf.* CHATELAIN (Nathalie), « Un écrin en forme de tombeau », *Vox Poetica*, [En ligne : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/chatelain.html (consulté en septembre 2016)].
[11] *Ibid.* p.2.
[12] *Ibidem.*
[13] PALACIO (Jean de), *Les perversions du merveilleux, op.cit.*, p.257.
[14] *Ibid.*, p.257.
[15] *Ibid.*, p.3.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibid.*, p.71.

une véritable femme fatale, responsable de la mort du héros[18]. L'amour, sentiment noble dans les récits merveilleux, subit « des dérives laïques ou bourgeoises »[19] et s'enrichit par un humour parodique »[20]. Les métamorphoses animales, transformations qui intéressent de près les personnages, sont désormais vues sous une lumière positive comme moyen pour rêver d'une vie meilleure. Certes, à cette époque existent des contes pensés pour les enfants, la littérature d'enfance et de jeunesse devenant désormais un genre particulier avec des caractéristiques spécifiques. Les contes pour ces jeunes lecteurs diffèrent cependant sensiblement de ceux pour les adultes, même s'ils peuvent parfois présenter les mêmes phénomènes littéraires, comme la présence des réécritures à l'intérieur de nouvelles trames.

Renouvelé, modifié jusqu'à perdre son identité, perverti, le conte merveilleux connaît une renaissance extraordinaire à cette époque, dans le domaine de la littérature pour les adultes masculins, mais aussi dans celui de la littérature des femmes et de celle pensée pour les enfants. La multiplication des contes de fées montre, comme l'affirme Jean de Palacio, que « la sauvegarde du merveilleux apparaît de plus en plus comme une exigence fondamentale »[21]. Afin de sauvegarder un genre aimé et en l'absence de nouveaux stimulants créatifs, le conte fin-de-siècle devient l'un des lieux privilégiés pour le développement du concept vaste de réécriture. Pendant le XIX[e] et les premières décennies du XX[e] siècle, le verbe réécrire est défini comme l'acte de « retoucher le style d'un ouvrage, d'un morceau »[22]. Cette définition académique ne tient pas, cependant, compte de la portée profondément novatrice des réécritures fin-de-siècle. Cet aspect commence à être mis en relief uniquement dans les dictionnaires modernes qui définissent le terme comme l'action de « réinventer, de donner une nouvelle vision de quelque chose »[23]. La définition s'accorde bien avec la réécriture littéraire, car tous les artistes qui modifient un texte pendant cette époque en proposent une lecture

[18] *Cf. Ibid.*, p.86-88.
[19] *Ibid.*, p.172.
[20] *Ibidem.*
[21] PALACIO (Jean, de), *Les perversions du merveilleux, op.cit.*, p.20.
[22] *Dictionnaire de L'Académie française*, 8ème édition (1932-5), 6ème édition (1832-5), *ad vocem* ,« réécriture ».
[23] *Tlfi, Trésor de la langue française informatisé, ad vocem* « réécriture », en ligne [URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1136443710; (consulté en décembre 2017)].

personnelle qui transmet aux lecteurs une vision particulière du monde. La réécriture indique, en outre, une approche globale à l'œuvre et elle signale « la relation entre l'hypotexte et l'hypertexte. [Elle peut se manifester par] des opérations comme la parodie, le travestissement, la transposition, mais aussi [par] des réécritures qui donnent lieu à des versions abrégées ou adaptées de textes »[24].

Au-delà de la réécriture complète, il y a aussi d'autres formes qui manifestent les influences d'un hypotexte sur un hypertexte. En premier lieu, la citation. Citer le titre d'un ou de plusieurs contes de Mme d'Aulnoy dans une œuvre moderne signale la présence de cette auteure dans les souvenirs des lecteurs. Elle permet aussi de définir le contexte de l'œuvre moderne, qui s'enracine dans le passé des récits féeriques, suggérant aux lecteurs de chercher les différences et les ressemblances entre les deux genres. En deuxième lieu, l'allusion. Elle est « la référence à un texte connu qui permet d'établir une complicité avec le lecteur »[25]. Tandis que la citation reprend les mots exacts inventés par un auteur, dans l'allusion l'écrivain reste beaucoup moins précis. Par exemple, dans le volume rédigé par Alphonse Daudet, *Le roman du Chaperon Rouge* (1903)[26]*,* l'auteur nomme le prince dont Chaperon Rouge tombe amoureuse : Charmant. Ce nom est le même que celui du prince dans le conte « L'Oiseau bleu ». Appeler un personnage « Charmant » permet, donc, à Daudet de faire allusion aux contes de Mme d'Aulnoy, mais aussi à une atmosphère liée au merveilleux classique. Ensuite, la reprise. Le terme décrit le phénomène qui s'obtient quand « l'auteur puise chez ses prédécesseurs un personnage ou un sujet et s'en approprie en les traitant à sa façon »[27]. Ce processus émerge d'une manière particulièrement évidente lorsque les auteurs transforment le Nain Jaune ou la Belle aux Cheveux d'Or en protagonistes d'histoires qui se déroulent pendant une époque moderne ou dans un contexte qui n'a plus rien de l'univers merveilleux créé par d'Aulnoy. Il y a reprise aussi quand un auteur introduit dans sa

---

[24] SULLIVAN (Marie), LABELLE (Hélène) et SIMARD (Mathieu), «Présentation du dossier». *@nalyses* 11, n. 2 (Printemps-ét 2016), p.2.
[25] JOLIVET (Stéphanie) et MACKOWIAK (Michel), *Meret Oppenheim rétrospective - dossier pédagogique,* Lille, LaM, 2014, p.39.
[26] DAUDET (Alphonse), *Le Roman du Chaperon-Rouge*, 9 lithographies originales de Louis Morin, Paris, 1903, L. Carteret.
[27] *Ibidem.*

production un thème ou un motif déjà développé dans les contes d'un autre écrivain. On peut, encore, parler de reprise des contes rédigés par Mme d'Aulnoy quand des thèmes communs à ses récits et à des narrations plus anciennes sont développés du même point de vue que celui proposé par l'auteure. La suite qualifie, enfin, « toute œuvre qui prend son point de départ dans une autre, qu'elle s'enracine en elle ou qu'elle naisse d'elle »[28]. Si une œuvre est apparemment achevée, comme celles de Mme d'Aulnoy, les auteurs « allongent les intrigues [ou…] ajoutent un récit en amont de l'intrigue principale »[29]. La nature des contes de Mme d'Aulnoy ne facilite pas la création de nombreuses suites, il y a, cependant des auteurs qui imaginent l'évolution du « Nain Jaune ».

Les romanciers et les nouvellistes reprennent et réécrivent les contes de Mme d'Aulnoy car ils sont encore associés aux souvenirs d'enfance. Les récits sont réécrits pour en souligner la valeur affective et la place que certains personnages et situations occupent dans la mémoire des écrivains. Cela n'empêche pas, cependant que certains auteurs masculins critiquent des idées de Mme d'Aulnoy à travers des réécritures qui en renversent des éléments des trames. Enfin, d'autres écrivains élaborent des œuvres originales à partir des narrations de Mme d'Aulnoy, car ils relèvent les liens que certains récits tissent avec des hypotextes folkloriques. La composition et le style des nouveaux contes fin-de-siècle sont dominés par les traits du merveilleux perverti. Selon Jean de Palacio, les auteurs « privilégient la partie aux dépens du tout, sont infidèles aux proportions, grossissent le détail minuscule, dénaturent les mobiles, brouillent les rôles, abâtardissent le langage. [Ils inversent] enfin […] le beau et le laid, le bien et le mal, de façon non plus passagère, mais durable et permanente »[30].

Afin de dégager les différents aspects qui caractérisent le rapport entre hypotextes merveilleux, on conclut cette introduction par la présentation du corpus. Il se compose de textes tirés de la littérature pour les adultes, mais aussi de la littérature d'enfance. Lors

[28] STEAD (Évanghélia), « "Au-delà du soleil". Sur *El Inmortal* de Jorge Luis Borges (L'Aleph, 1949) », in V. GÉLY, S. PARIZET, A. TOMICHE, (éds.). *Modernités antiques: la littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XIXe siècle*, éds. V. Gély, S. Parizet et A. Tomiche, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p.243.
[29] SULLIVAN (Marie), LABELLE (Hélène) et SIMARD (Mathieu) , *op.cit.*, p.3.
[30] PALACIO (Jean de), *Les perversions du merveilleux, op.cit.*, p.29.

de la présentation des contes à étudier, on clarifie les voies de la réécriture représentées par les différents volumes. On continue par analyser quelles voies permettent aux écrivains de connaître les contes d'Aulnoy : traduction, culture ou travail dans un réseau culturel. On passe par la suite, à étudier les nombreux échos et reprises de certains personnages ou motifs déjà présents dans les récits de Mme d'Aulnoy. Ces éléments permettent de créer un pont entre la littérature pour les adultes et celle pour les enfants ou pour les femmes. Leur analyse permet aussi de mettre en relief les différences entre les reprises des contes de Perrault et ceux de Mme d'Aulnoy. Les auteurs qui proposent ces réécritures partielles travaillent à partir de peu d'éléments présents dans les contes de Mme d'Aulnoy, pour bâtir un nouvel univers narratif. On commente par la suite les réécritures complètes des contes d'Aulnoy. Elles montrent que cet aspect intéresse uniquement la production des écrivains masculins et que les œuvres qu'ils proposent sont profondément influencées par les principes du merveilleux fin-de-siècle mis en relief par Jean de Palacio.

REPRISES QUI SE REALISENT PAR LE BIAIS DES THEMES, MOTIFS ET PERSONNAGES

- 1877 : MARY DE MORGAN, *On a Pincushion and Other Fairy Tales* [*Sur une pelote à épingles et d'autres contes de fées*], London, Seely Jackson&Halliday ;
- 1880 : MARY DE MORGAN, « The Heart of Princess Joan » [« Le cœur de la princesse Jeanne »], dans *The Necklace of Princess Florimonde and Other Stories* [*Le collier de la princesse Florimonde et d'autres contes*], London, Macmillan ;
- 1882 : LUIGI CAPUANA, « Testa di rospo » [« Tête de crapaud »], dans *C'era una volta...fiabe* [*Il était une fois… contes de fées]* Milano, Treves ;
- 1886 : JULIANA H. G. EWING, « Amelia and the Dwarf » [« Amélie et le Nains »], dans *The Brownies and Other Tales* [*Les Lutins et d'autres contes*], George Bell and Sons [dans ce même conte, outre à a figure de la femme, la description des nains partage des traits avec le portrait du Nain Jaune] ;
- 1899 : EDITH NESBIT, « The Last of the Dragon » [« Le dernier des dragons »], dans *The Book of Dragons*, Harper & Bros;
- 1900 : MARY DE MORGAN, « Vain Kesta » [« La vaniteuse Kesta »], dans *The Windfairies and Other Tales* [*Les fées du vent et d'autres contes*], London, Seely and Co. ;
- 1908 : LUIGI CAPUANA, « Il principe Pettirosso » [« Le prince Rouge-Gorge »], dans *Chi vuol fiabe chi vuole?* [*Qui veut des contes de fées ? Qui en veut ?*], Firenze, Bemporad ;
- 1911 : GEORGE MACDONALD, *The Princess and the Goblin* [*La princesse et les gobelins*], London and Glasgow, Blackie & Son [le portrait de la princesse];
- 1923 : LAURENCE HOUSMAN, « The Story of Herons » [« L'histoire des hérons »] dans *Moonshine & Clover* [*Pleine de lune et le trèfle à quatre feuilles*], New York, Harcourt, Brace & Company.

REPRISES DE MOTIFS OU PERSONNAGES TIRES DE PRECIS CONTES D'AULNOY

« LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR » :

- 1876 : BRIDGET JULIA KAVANAGH, « Sunbeam and Her Rabbit » [« Rayon de soleil et son lapin »], dans *The Pearl Fountain and Other Fairy Tales*, New York, Henry Kolt and Company ;
- 1890 : CATULLE MENDES, « La Princesse nue », dans *La princesse nue*, Paris, Ollendorf ;
- 1890 : LUCIEN PEREY, *La Forêt enchantée, ou Tranquille et Vif-Argent*..., Paris, C. Lévy ;
- 1895 : JACQUES DE GASCHONS [éditeur], « Mirabelle » *Le livre des légendes* (« 2 »), Paris, Jacques des Gaschons ;
- 1902 : JEAN LORRAIN, « Grimaldine aux crins d'or », dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorf, ;
- 1905 : PIERRE WEBER et WILLY, *Une passade*, Paris, E. Flammarion ;
- 1909 : CAROLINA INVERNIZIO et CARLO CHIOSTRI, *I sette capelli d'oro della fata Gusmara* [*Les sept cheveux d'or de la fée Gusmara*], Firenze, A. Salani, [les cheveux blonds de la fée, synonyme de pouvoir comme dans le conte de Mme d'Aulnoy, déclenchent l'aventure des deux enfants] ;
- 1921 : AMALIA GUGLIELMINETTI, *La Reginetta Chiomadoro* [*La petite reine aux Cheveux d'Or*], Milano, A. Mondadori ;
- 1922 : AMALIA GUGLIELMINETTI, « Come Dria divenne fata » [« Comment Dria devint une fée »] dans *Il ragno incantato: fiabe in versi*, Roma ; Milano, Mondadori.

« LE NAIN JAUNE »

- 1841 : CHARLES DICKENS, *Old Curiosity Shop* [*Le vieux cabinet des curiosités*], London, Barnaby Rudge, [reprise du personnage du Nain Jaune] ;
- 1880 : JULIAN HAWTHORNE, *Yellow-Cap and Other Fairy-Stories for Children* [*Le bonnet jaune et d'autres contes de fées pour les enfants*], London, Longmans, Green ;
- 1884 : ANDREW LANG, *The Princess Nobody* [*La princesse Personne*], London, Longmans Green ;
- 1895 : HENRY HARLAND, « The Queen's Pleasure » [« Le plaisir de la reine »], dans *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895) ;
- 1911 : MAURICE BARING, « The Vagabond » [« Le vagabonde »], dans *The Blue Rose Fairy Book* [*Le livre des contes de la rose bleue*] New York, Dodd, Mead and Company .

« L'OISEAU BLEU »

- 1870 : « La Princesse Turquoise », dans *Rêveries et nouvelles*, Paris, Millet ;
- 1891 : PAUL ARENE, « L'œuf en carton », dans *Les ogresses [Tremblement de Terre à Lesbos] [Ennemie héréditaire]*, Paris, Charpentier ;
- 1892 : FORD MADOX FORD, *The Brown Owl, a Fairy Story [Le hibou marron, un conte de fées]*, New York Cassell ;
- 1893: MARIE BARBIER, « L'Oiseau rose », dans *Les contes blancs*, bibliothèque d'éducation et de récréation, Paris Heztel.

« SERPENTIN VERT »

- 1877 : ERNEST D'HERVILLY, « La nouvelle Psyché », dans *Caprices*, Paris, G. Charpentier ;
- 1882 : LUIGI CAPUANA, « Serpentina » [« Serpentine »], dans *C'era una volta...fiabe* [*Il était une fois… contes de fées]* Milano, Treves.

« LA PRINCESSE PRINTANIERE »

- 1890 : CATULLE MENDES, « La plus douce urgence », dans *La princesse nue*, Paris, Ollendorf ;
- 1911 : EMMA PERODI, « Le tre figlie del re » [« Les trois filles du roi »], dans *Nella reggia della fata Belinda* [*Dans le palais de la fée Belinda*], Milano, A. Salani ;
- 1911 : MAURICE BARING, « The Glass mender » [« Le vitrier »], dans *The Blue Rose Fairy Book* [*Le livre de contes de fées de la rose bleue*], *New* York, Dodd, Mead and Company.

CITATION :

- 1886 : MAURICE MAC-NAB, « L'Oiseau bleu », dans *Poèmes mobiles ; Monologue de Mac-Nab*, Paris, L. Vanier ;
- 1892 : ROBERT DE BONNIERES, « Le rosier enchanté », dans *Contes à la reine, contes en vers,* Paris Ollendorf 1892
- 1906 : ROBERT DE MONTESQUIOU, « Vérités essentielles », dans *Les hortensias bleus*, Paris, G. Richard.

REECRITURES

- 1881 : ROBERT DE BONNIERES, « Belle Mignonne », dans *Contes des fées*, Paris, Charavay frères (réécriture de « La Princesse Printanière »). Le conte est publié comme « La suite de l'instante » en 1892 dans le recueil *Contes à la reine, contes en vers* (Paris, Ollendorf) ;
- 1888 : CATULLE MENDES, « La Princesse Oiselle », dans *Les Oiseaux Bleus*, Paris, Havard (réécriture de « L'Oiseau bleu »).

Le corpus s'étale sur un arc temporel qui commence en 1876 et qui se termine en 1929. Le volume rédigé par Charles Dickens est le seul qui précède cet intervalle, car il est publié en 1841. A partir de ces dates, on remarque un lien entre la diffusion des nouvelles éditions des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy et la création des réécritures. Les hypertextes rédigés à partir des contes anciens suivent d'environ vingt ans l'impression de premières nouvelles éditions des récits. L'arc temporel établi peut être divisé en deux parties. De 1876 à 1882, les réécritures sont plutôt des reprises qui intéressent la littérature d'enfance et de jeunesse ou des récits écrits par les femmes et pour les femmes. Les thèmes, les motifs et les personnages inventés par Mme d'Aulnoy sont également introduits dans les nouvelles œuvres par le biais des contes folkloriques ou populaires. De 1882 à 1929, les premières réécritures complètes et les reprises des contes concernent aussi la littérature pour les adultes : cette production merveilleuse permet, désormais, de mieux définir les caractéristiques du nouveau merveilleux ou elle enrichit l'apport de la culture folklorique dans les recueils des contes en langue italienne.

Le corpus présente un nombre important de reprises de quelques thèmes ou personnages inventés par Mme d'Aulnoy, ce qui permet de comprendre la différence entre les réécritures des contes de Mme d'Aulnoy et celles qui intéressent les contes de Charles Perrault. Les œuvres de l'académicien sont réécrites, souvent d'une manière complète, tandis que les écrivains reprennent, des contes de Mme d'Aulnoy, uniquement certains éléments considérés comme mémorables. Les réécritures complètes des contes permettent de témoigner de l'influence des techniques et du style qui relèvent du merveilleux perverti dans les hypertextes écrits à partir des contes de Mme d'Aulnoy. Un autre trait qui émerge de ce corpus est le rôle que la presse joue dans la diffusion des contes en une forme plus moderne et pour favoriser la présence des réécritures ou des reprises. Pour la première fois, les auteurs ne se limitent pas à considérer les pages des revues comme un lieu où le merveilleux peut être commenté, mais la naissance des revues artistiques et littéraires permet d'introduire le merveilleux narratif dans les pages des périodiques. Une revue artistique et littéraire est une forme typique de la fin du XIX[e] siècle, qui signale la nouvelle pénétration entre le mot et l'image[31] et l'importance de la presse comme moyen pour la diffusion et les dialogues entre différentes formes artistiques. Dans l'article « Des éphémères en devenir »[32], Julien Schuh, la définit aussi comme « un objet en tension, dont les divers éléments ne sont pas conservés de la même manière : tout ce qui relève de l'actualité, du médiatique, du commercial prend un caractère éphémère, qui s'oppose au devenir-livre du contenu artistique et littéraire »[33]. Dans des revues comme *Le Livre des légendes* ou *The Yellow Book*, les nouvelles liées à l'actualité côtoient des illustrations conçues et réalisées par des artistes connus et reconnus et des contes de fées rédigés par des écrivains de la nouvelle génération. Ces artistes, s'inspirent souvent des contes d'Aulnoy dont ils tirent des motifs et des personnages.

[31] Sur ce point, on peut lire STEAD (Évanghélia), *La chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012, p.43-44.
[32] SCHUH (Julien), « Des éphémères en devenir : les petites revues fin-de-siècle ». *La revue des revues* 56 (gennaio 2014).
[33] *Ibid.*, p.35.

Vu la complexité et la richesse du corpus proposé, on l'analyse dans les parties suivantes à travers plusieurs aspects différents. On va commencer par analyser quelques éléments de la carrière des auteurs qui se sont occupés de la diffusion des réécritures. On va continuer par les textes divisés entre reprises et échos et réécritures complètes.

I. LES ECRIVAINS QUI REECRIVENT L'ŒUVRE DE MME D'AULNOY

A partir de 1855, les contes de Mme d'Aulnoy appartiennent à la tradition lettrée, ils sont publiés non seulement en France, mais également connus en traduction en Italie et en Angleterre ; en outre, des artistes de ces pays les lisent parfois en langue originale. Les écrivains français les plus importants pour la culture fin-de-siècle comme Maurice Mac-Nab (1856-1889), Catulle Mendès (1841-1909), Jean Lorrain (1855-1906) ou Paul Arène (1846-1896) sont des lecteurs de la production merveilleuse d'Aulnoy, même s'ils ne la citent jamais dans leurs écrits. D'autres, en revanche, sont plus explicites lorsqu'ils soulignent le rapport entre leur production narrative et les contes de Mme d'Aulnoy. Le nouvelliste et romancier Fréderic C. Boutet (1874-1941) se réapproprie le « Nain Jaune », mais aussi plusieurs contextes qui appartiennent au merveilleux écrit, dans le volume, *Contes dans la nuit* (Chamuel, Paris 1898), Théodore de Banville (1823-1891) cite, en revanche, Mme d'Aulnoy comme une auteure dont les contes ont permis aux lecteurs de s'évader d'une réalité parfois difficile[34], ce qui démontre l'intérêt de ce romancier, nouvelliste et auteur de théâtre pour Mme d'Aulnoy. Le poète et romancier Robert de Bonnières (1850-1905) cite plusieurs personnages tirés des contes d'Aulnoy comme Florine, l'Oiseau bleu et Serpentin Vert, dans le poème qui introduit au volume *Contes de fées*[35].

Il faut, cependant, constater que plusieurs artistes, surtout anglais et italiens considèrent l'écrivaine française et ses écrits de différents points de vue et ils arrivent à la connaître à travers trois voies différentes. Certains reprennent ses contes à travers des motifs qui se retrouvent aussi dans les contes folkloriques. Dans ses récits, d'Aulnoy

---

[34] Voir *Les camées parisiens*. Série 2/*par Théodore de Banville*, Paris, R. Pincebourde (Paris), 1866, p.49, où l'artiste compare Catulle Mendès au prince Charmant protagoniste de « l'Oiseau bleu ».
[35] BONNIERES (Robert(de)), *Contes des fées*, Paris, Charavay frères, 1881

n'invente pas les histoires qu'elle raconte. Elle exploite un merveilleux d'origine populaire[36] et des contes oraux qui circulent depuis longtemps[37], tout comme des récits écrits par Francesco Straparola ou de Gianbattista Basile et Apulée. Le grand mérite de Mme d'Aulnoy a été celui de faire de ces hypotextes anciens les miroirs des problèmes d'une société précieuse. Vu la nature de ces récits, certains auteurs retracent ces motifs plus anciens et ils les comparent à ceux présents dans d'autres récits anglais ou italiens. Ils proposent enfin aux lecteurs un mosaïque de ces références.

D'autres écrivains réécrivent les contes de Mme d'Aulnoy car ils la découvrent dans leur travail dans la presse, moyen puissant de diffusion des contes et des formes narratives brèves. Un journal ou une revue se différencie d'un livre parce qu'elle est le résultat d'un travail collectif de plusieurs figures qui forment souvent un réseau humain et culturel dans lequel circulent aussi les contes de fées, sous forme de traduction. La traduction et la littérature féminine sont les dernières voies qui permettent la connaissance des contes.

L'un des intellectuels qui propose aux lecteurs certaines reprises des contes de Mme d'Aulnoy car ils développent des motifs déjà plus anciens est Luigi Capuana (1839-1915). Ecrivain vériste, contributeur à plusieurs revues pour les enfants, tel *Il corriere dei piccoli* (1881-1883), il a réinventé les contes merveilleux puisant dans le folklore surtout sicilien[38]. Il s'intéresse au folklore – ce qui l'amène à côtoyer thèmes et motifs déjà présents dans les contes de Mme d'Aulnoy – mais aussi, connaissant la littérature française, fréquentant Milan et ses lieux de culture et ayant eu des contacts avec Carlo Collodi lors de sa collaboration avec *Il corriere dei piccoli*, il se tourne vers les récits français qui l'inspirent.

---

[36] JASMIN (Nadine), "Introduction", dans MME D'AULNOY, *Contes de* fees (2008), *op.cit.,* p.74.
[37] ZIPES (Jack David), Why Fairy Tales Stick : The Evolution and Relevance of a Genre, op.cit., p.71.
[38] *Cf.* TURRIS (Gianfranco (de)), « Capuana, un verista col pallino del fantastico », *ilGiornale.it*, 27novembre 2015, [En ligne : http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/capuana-verista-col-pallino-fantastico-1198904.html (consulté en décembre 2017)].

Guido Gozzano[39] (1883-1916) rédige, comme Luigi Capuana, des contes pour les enfants, en premier lieu, pour ses neveux « Francesco e Maria, figli della sorella Erina »[40][« Francesco et Maria, enfants de sa sœur Erinna »]. A la différence de Luigi Capuana qui choisit comme hypotextes les récits de la tradition sicilienne ou la littérature française, Gozzano choisit sa source d'inspiration surtout dans les récits folkloriques recueillis par les frères Grimm[41]. Comme Henriette Martin l'affirme, il connaissait

> troppo bene il francese per non giovarsi di Charles Perrault e Mme d'Aulnoy. [Cette dernière] era conosciuta a Torino, dove a biblioteca municipale possiede due edizioni del secolo XVIII delle sue opere come pure la traduzione dei *Contes de fées,* che Carlo Collodi pubblicò a Firenze nel 1909[42].

> Trop bien le français pour ne pas jouir de l'œuvre de Charles Perrault et de Mme d'Aulnoy. Cette dernière était connue à Turin, où la bibliothèque municipale possède deux éditions de ses œuvres datées du XVIIIe siècle, tout comme la traduction des Contes de fées, que Carlo Collodi publia à Florence en 1909.

Pendant sa collaboration au *Corriere dei piccoli*, à partir de l'été 1909, Guido Gozzano entame aussi un dialogue fertile avec Luigi Capuana, ce qui lui permet d'acquérir une vision plus précise des contes folkloriques, mais aussi des textes de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy. Connaître les contes d'une auteure, mais aussi les thèmes et les motifs du folklore permet à Gozzano de rédiger de récits merveilleux qui s'inspirent de ces deux sources.

En Angleterre, Maurice Baring (1874-1945) et George MacDonald (1824-1905) écrivent des récits qui s'appuient largement sur des hypotextes et des motifs tirés du folklore. La manière dont ils présentent les personnages féminins remonte cependant, non pas à la vision de la femme proposée par les frères Grimm, mais à celle proposée dans ses contes, par Mme d'Aulnoy. Maurice Baring est un auteur catholique, écrivain et

---

[39] On parle ici de l'auteur car il a contribué à faire connaître les contes d'Aulnoy en Italie. Sa production merveilleuse n'est que partiellement inspirée par de thèmes et des motifs qui pourraient remonter, entre autres hypotextes, aux contes d'Aulnoy.
[40] MARTIN (Henriette), *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1971, p.301, (« Civiltà letteraria del Novecento. Profili », 23).
[41] *Cf.* PORICELLI (Bruno), *Gozzano: originalità e plagi*, Bologna, Patron, 1974, p.8.
[42] *Ibid.,* p.302.

journaliste, connu pour ses essais, qui permettent d'enrichir les études sur le folklore, et ses œuvres de théâtre. Il publie deux recueils de contes originaux – *The Glass Mender and Other Sories* (J. Nisbet & Co. 1910) et *The Blue Rose Fairy Book*, (Dodd, Mead and Company, 1911) – inspirés par la littérature classique ou par des hypotextes anciens parmi lesquels il y a certains des contes les moins connus de l'artiste française. Ces réécritures permettent déjà de renouveler les merveilleux classiques, car les protagonistes ne sont plus des nobles mais des personnages populaires qui tissent des rapports avec les princes et les princesses. La division entre les différentes classes sociales, l'une des caractéristiques présentes dans de nombreux contes écrits du merveilleux classique, est abandonnée. George MacDonald, comme Carlo Collodi avant lui et Charles Kingsley – auteur du conte de fée moderne *The Water Babies* (Macmillan, 1863) tisse déjà une relation intime avec le volume *Contes de ma mère l'Oye ou Histoires et contes du temps passé* (Barbin, 1697)[43]. Comme d'autres auteurs, il semble dédier ses contes merveilleux aux enfants, mais la manière dont il rénove les structures des hypotextes et la construction linguistique complexe de ses récits, permettent aux adultes d'en apprécier la lecture. Les contes de Mme d'Aulnoy l'inspirent pour créer des personnages profondément modernes qui contestent les stéréotypes de la société où ils vivent.

La presse, considérée comme un moyen pour connaître les contes de Mme d'Aulnoy, connaît, pendant cette époque des « dramatic changes in the cost and accesibility of print, resulting in an explosion of newspaper and magazines »[44] [« changements importants dans le coût et la stabilité de la presse, qui résulte en une explosion de journaux et de revues »]. Moyen de diffusion de la culture de plus en plus employé et de plus en plus vendu, elle contribue à l'affirmation des contes de fées, « by continually bringing the genre into the contemporary moment » [« mettant continûment à jour le genre »]. Elle aide aussi à réinventer les contes de fées, et à leur assurer une

[43] Cf. GOLDTHWAITE, (John), The Natural History of Make-Believe : A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 47.
[44] SUMPTER (Caroline), *The Victorian Press and the Fairy Tale*, éd. Joseph Bristow, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, [En ligne : http://www.palgraveconnect.com/doifinder/10.1057/9780230227644 (consulté en novembre 2018)], p.2.

grande place dans le cœur des lecteurs[45]. Vu ce rapport strict qu'il existe avec les contes merveilleux, plusieurs écrivains approchent les textes d'Aulnoy et d'autres auteurs, par le biais de leur collaboration avec des revues.

Parmi les artistes qui connaissent cette œuvre en collaborant avec des revues, il y a Maria Emma Caterina Matilde Perodi (1850-1918), connue tout simplement comme Emma Perodi. Comme l'affirme De Gubernatis dans son dictionnaire[46] « elle a collaboré à une foule de journaux italiens »[47] *:* « da luglio a novembre del 1880 curò […]sulle pagine di *Cornelia* una rubrica intitolata *Le idee di Elena* […] collaborò al *Fanfulla della domenica* e iniziò a dedicarsi alla letteratura per l'infanzia. Al 1881 risalgono […] i suoi primi contributi per il *Giornale per i bambini*, fondato a Roma da Ferdinando Martini e da lei diretto dal 1883, dopo Carlo Collodi. »[48] [« de juillet à novembre 1880 elle s'occupa de la rubrique intitulée « Les idées d'Hélène » dans la revue *Cornelia* [dont le chef rédacteur entretient une correspondance serrée avec Carlo Collodi] et elle commença à se dédier à la littérature d'enfance. En 1881 elle entama sa collaboration à *Le Journal des Enfants*, fondé à Rome par Ferdinando Martini et dirigé par elle-même de 1883 après Carlo Collodi »]. Son travail dans les revues pour les enfants, tout comme sa collaboration avec Carlo Collodi lui permet d'entrer en contact avec les récits merveilleux français. Sa connaissance du sujet est affinée par son travail de traductrice de l'allemand, du français de l'anglais et du roumain. En effet, Emma Perodi traduit du français certains des romans de la comtesse de Ségur, œuvres pensées pour les enfants qui traitent, souvent, des thèmes proches de ceux qui caractérisent les contes[49]. En France, Robert de Montesquiou – nom de plume de Robert Joseph Marie Anatole De Montesquiou-Fézensac (1855-1921), poète, journaliste et romancier – fait allusion aux contes de Mme

---

[45] *Cf. Ibidem.*

[46] GUBERNATIS (Angelo (de)), *Dictionnaire international des écrivains du jour. 3* / A. De Gubernatis, Florence, L. Niccolai, 1888.

[47] *Ibid.*, p.1592.

[48] *Dizionario Bibliografico Treccani, ad vocem* « Emma Perodi » [En ligne : http://www.treccani.it//enciclopedia/emma-perodi(Dizionario-Biografico) (consulté en janvier 2018)].

[49] *Cf.* AGOSTINI-OUAFI (Viviana), « Le Novelle della nonna di Emma Perodi. Un congegno narrativo "popolare-nazione" *ante litteram.* », *Chroniques italiennes*, web 31, janvier 2016, p. 88. [En ligne : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web31/06-V.Agostini__Ouafi_Le_novelle_della_nonna.pdf (consulté en janvier 2018)].

d'Aulnoy dans la revue *Figaro, journal non politique* du 12 février 1906, commentant un spectacle de marionnettes de Mme Forain. Il affirme que les trames de ces mises en scène rappellent de près les « Contes de fées, qu'ils soient de Galland ou de Perrault, de Mme Leprince de Beaumont ou de Mme d'Aulnoy »[50].Cette citation ne permet, cependant, pas de comprendre la valeur que l'artiste attribue à Mme d'Aulnoy et à sa production, mais uniquement de signaler que Robert de Montesquiou connaît l'œuvre merveilleuse de Mme d'Aulnoy.

En Grande-Bretagne, c'est encore la collaboration aux revues qui permet aux écrivains non seulement de connaître les récits de Mme d'Aulnoy, mais aussi de pouvoir développer des hypertextes inspirés de son œuvre merveilleuse. Les auteurs et les lecteurs analysent une « wide range of controversies, from the impact of industrialism, socialism and evolution, to debate over race and nationalism, masculinity and women's rights »[51] [« grande variété de controverses, de l'impact de l'industrialisation au socialisme, de l'évolution au débat sur la race, le nationalisme et les droits des hommes et des femmes »], par les contes. Les auteurs qui travaillent dans la presse emploient les pages des revues pour proposer aux lecteurs des réécritures des contes d'Aulnoy. Parmi ces figures, il y a le nouvelliste et éditeur Henry Harland (1861-1905). D'origine américaine, il est le directeur littéraire de la revue illustrée de Londres, *The Yellow Book* (1894-1897) dont le personnage phare est le Nain Jaune. A l'intérieur de cette revue, il rédige des contes qui doivent beaucoup à l'œuvre d'Aulnoy mais qui sont profondément renversés selon l'esprit de l'époque. On peut dire de même de Laurence Housman (1865-1959). Ernest Brown affirme que

> Laurence Housman [is] one of the most innovative […] artists of the 1890s, in a brief career of less than ten years, he created some of the most striking black and white illustrations of the period. His original […] pen and ink drawings remain rare today. His first success was his illustrated edition of Christina Rossetti's *Goblin Market*. This work is now considered Housman's

[50] MONTESQUIOU (Robert (de)), « Spectacles », *Figaro : journal non politique*, Paris, 12 février 1906, [En ligne : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k287255g (octobre 2017)].
[51] SUMPTER (Caroline), *op.cit.,* p.3.

masterpiece.[52]

> Laurence Housman est l'un des artistes les plus innovants des années 1890. Pendant une brève carrière de moins de dix ans, il créa certaines des plus frappantes illustrations en noir et blanc de sa période. Ses dessins en noir et blanc à l'encre sont rares aujourd'hui. Son premier succès fut l'édition illustrée de *Goblin Market* par Christina Rossetti. Cette œuvre est aujourd'hui considérée comme le chef d'œuvre de Housman.

Le critique affirme que parmi ses œuvres les plus importantes, il y a les illustrations qu'il a faites pour *The Goblin Market,* conte de fée moderne de Christina Rossetti. Il s'est occupé des contes merveilleux non seulement pendant son activité d'illustrateur, mais aussi dans sa carrière d'écrivain. Il a, en effet, collaboré à la revue *The Yellow Dwarf* et il a proposé des recueils des contes merveilleux qui s'inspirent aussi de l'œuvre merveilleuse de Mme d'Aulnoy, très connue en Grande-Bretagne par de nombreuses éditions.

Parmi les artistes qui connaissent l'œuvre de Mme d'Aulnoy et expriment, dans les revues, des jugements critiques sur cette production, il y a Charles Dickens. Dans *Household Words*, il « included two reviews of M. Planche's translations of Mme d'Aulnoy's [fairy tales]. These reviews demonstrate the value of fairy tales to Dickens »[53]. [« inclut deux analyses critiques des traductions des contes de Mme d'Aulnoy par M. Planché. Ces analyses démontrent la valeur des contes merveilleux pour Dickens »]. Cet auteur aime tellement les contes merveilleux qu'il ne les cite pas seulement dans cette revue, mais qu'il introduit certains traits de la figure du Nain Jaune à l'intérieur de sa production.

D'autres auteurs connaissent les récits d'Aulnoy par leur présence dans un réseau où ces textes sont lus traduits et appréciés. C'est le cas d'Amalia Guglielminetti (1881-1941). Poète, écrivaine et auteure de théâtre, elle a collaboré à enrichir une littérature souvent considérée comme mineure et dédiée aux femmes et aux enfants. A traves sa

---

[52] ERNEST BROWN&PHILLIPS, NAHUM (Peter) et ALLINGTON (William) *Fairy Folk in Fairy Land*, London, Leicester Galleries, 1997, cité sur le blog *Victorianweb* [URL : http://www.victorianweb.org/art/illustration/housman/index.html (consulté en septembre 2017)].
[53] OSTRY (Elaine), *Social Dreaming: Dickens and the Fairy Tale*, Routledge, 2013, p.4.

relation avec Guido Gozzano, elle arrive à connaître les contes merveilleux français et plusieurs thèmes du folklore.

Au-delà du travail pour les revues, il y a deux autres voies qui permettent aux auteurs de connaître les contes de Mme d'Aulnoy et d'ainsi proposer aux lecteurs des réécritures : la traduction et la littérature des femmes. Andrew Lang, folkloriste et éditeur des contes d'Aulnoy, connaît bien non seulement les textes de Mme d'Aulnoy, mais aussi tout le répertoire folklorique européen et mondial et cette connaissance se reflète dans son œuvre originale. De la même manière, Dinah Maria Mulock Craik (1826-1877) est auteure d'une traduction des contes de Mme d'Aulnoy et d'autres récits connus, adaptés pour les enfants, *The Fairy Book : the Best Popular Stories Selected and Rendered Anew by the Author of « John Halifax, Gentleman »* (Harper & Brother publisher, 1870). Dans le volume *The Little Lame Prince and His Travelling Cloak : A Parable for Young and Old* (Grosset & Dunlap, 1926), elle reprend quelques thèmes qui apparaissent déjà dans les récits de Mme d'Aulnoy. Le travail de Mulock Craik permet aussi d'introduire au problème de la présence de contes français dans la littérature des femmes. En effet, les contes de Mme d'Aulnoy permettent d' « illustrate the growing importance of women in the litterary field of the day […] ; glorify female power, defend women's right to education and celebrate women's language »[54] [« illustrer l'importance croissante des femmes dans le domaine de la littérature ; de glorifier le pouvoir féminin ; de défendre le droit des femmes à l'éducation et célébrer le langage des femmes »]. Le rôle d'Aulnoy comme l'une des initiatrices d'un genre, permet de dresser un pont entre la littérature de l'époque ancienne et les écrivains femmes de la fin du XIX^{e} siècle, car « Victorian England also saw a significant number of femal-authored fairy tales »[55] [« l'Angleterre victorienne [mais aussi la France de dernières années de 1800] voit aussi un important nombre d'auteures-femmes de contes de fées »], qui se dédient aux contes de fées, pour affirmer une liberté intellectuelle autrement réservée uniquement aux hommes. Voyant le rapport idéologique entre leurs propres productions et les contes français, ces auteures les

[54] *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World*, Second Edition, éds. Anne E. Duggan, Donald Haase et Helen Callow, Santa Barbara, California, Greenwood, an Imprint of ABC-CLIO, 2016, p.339.
[55] *Ibidem*.

relisent et reprennent des thèmes et des motifs de ces textes. Parmi ces auteures, il y a Juliana H. G. Ewing (1841-1885), Carolina Invernizio (1851-1916) – qui s'approche des contes merveilleux aussi par sa collaboration à quelques revues – et Mary de Morgan (1850-1907), qui « knew the Pre-Raphaelites through her brother William De Morgan, the artist and author »[56] [« connut [entre autres] les œuvres des Préraphaélites par son frère William De Morgan, artiste et auteur »]. Dans ce mouvement artistique, les contes d'Aulnoy sont, en effet, bien connus et les personnages de ces textes deviennent parfois le sujet de tableaux. Bridget Julia Kavanagh (1824-1877) connaît, en revanche, la figure de Mme d'Aulnoy à la suite de ses études sur les femmes auteures en France pour la rédaction de l'œuvre *French Women of Letters, Biographical Sketches*, (Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1862).

Le parcours mené a permis d'établir comment certains auteurs peuvent avoir connu l'œuvre d'Aulnoy. De la même manière, il a permis d'apprécier comment les réécritures de ses contes favorisent une mise en relief de plusieurs phénomènes typiques de la fin du XIX^e^ siècle comme la renaissance d'une littérature rédigée par les femmes pour les femmes et les enfants ou la diffusion de plus en plus importante des revues comme lieux d'échange culturelle et artistique entre des personnalités polyédriques. Il est, maintenant temps de se concentrer sur les textes présentés dans le corpus pour analyser les liens et les influences entre les hypotextes et les contes de cette nouvelle époque. On voudrait commencer par présenter les reprises et les échos, car ce sont les plus nombreuses et elles permettent d'analyser la manière particulière par laquelle les auteurs modernes se rapprochent de l'œuvre de Mme d'Aulnoy, d'une manière différente que de celle de Charles Perrault.

II. REPRISES ET ECHOS : MEMOIRE ET DIALOGUE INTERTEXTUEL

La création de récits merveilleux par les auteurs de la fin du XIX^e^ siècle n'est presque jamais un travail de l'imagination, mais plutôt un travail de la mémoire. Elle

[56] *Cf.* HEARN (Michael Patrick), *The Victorian Fairy Tale Book*, Knopf Doubleday Publishing Group, 2012, p.382.

consiste en une reprise et une modification d'éléments tirés des contes plus anciens. C'est ainsi qu'on voit paraître des personnages dont les portraits se rattachent aux princesses inventées par d'Aulnoy dans des récits dont les trames dérivent de l'œuvre d'autres auteurs ou des contes populaires. En même-temps, des motifs développés d'une manière particulière dans les recueils de Mme d'Aulnoy émergent d'histoires bâties sur des histories locales. Tandis que, lors des réécritures, il est souvent possible de retracer l'hypotexte que les artistes ont réécrit, dans le cas des reprises, ces éléments, provenant de sources différentes, se confondent pour susciter la merveille et la stupeur des lecteurs, mais aussi pour permettre aux auteurs de cligner de l'œil au public l'invitant à découvrir les textes de son enfance sous une nouvelle veste. Les reprises, ainsi conçues, se multiplient surtout dans la littérature d'enfance et de jeunesse, par des auteurs féminins ou masculins, et dans la presse. Quels sont, donc, les thèmes et les motifs que les écrivains reprennent de la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy ? ils sont au nombre de trois : une conception particulière de la métamorphose animale, une vision de la femme différente par rapport à celle traditionnelle et l'importance de la chevelure comme source de pouvoir. Dans ses contes merveilleux, d'Aulnoy traite certains thèmes plus anciens comme la métamorphose. Dans « Serpentin Vert », tout comme dans « L'Oiseau bleu », elle représente un passage obligé pour favoriser l'entrée du personnage dans une structure sociale, elle symbolise les pulsions érotiques des princes et des princesses, mais aussi une forme de punition. D'autres écrivains subissent, en revanche, l'influence d'une conception particulière des princesses. Dans « La Belle aux Cheveux d'Or », « Le Nain Jaune » et « La Princesse Printanière », la femme hérite de certains traits qui appartenaient à la fée : elle est belle, elle est souvent blonde et elle est puissante. Elle influence le destin d'un homme où elle emploie ses arts et ses capacités afin de sortir d'une situation difficile, comme c'est le cas de la Princesse Printanière. Dans les contes de Charles Perrault, les princesses n'ont jamais accès au pouvoir et elles gagnent une position sociale uniquement à la suite du mariage avec un prince. Elles sont portraitées comme des « long-suffering martyrs »[57] [« des martyres qui souffrent longuement »]

[57] RIFELJ, (Carol de Dobay), « Cendrillon and the Ogre: Women in fairy tales and Sade », dans *Romanic Review*,

tandis que la structure de ses contes montre « a deeper level of repression of female desire and even threats to their existance »[58] [« un niveau profond de répression du désir de la femme et aussi des menaces à son existance »]. Dans le cas des contes de Mme d'Aulnoy, les princesses n'attendent pas un prince pour entreprendre un parcours de recherche qui leur permet de s'intégrer dans la société. Enfin, la Belle aux Cheveux d'Or et la Princesse Printanière représentent des véritables amazones qui peuvent aussi provoquer la mort des amants qui cherchent à conquérir leur main. Cette conception complexe d'une femme forte, indépendante mais parfois arrogante plonge dans les contes de fées du Moyen Age comme ceux qui relatent les aventures de la fée Morgane ou de la fée Mélusine[59]. Cette conception de la femme se lie aussi au monde des salons précieux dans lesquels « women were the center, directing conversations, prescribing a code of behaviour, and affirming the equality of the sexes »[60] [« les femmes étaient le centre, dirigeant les conversations, dictant un code de comportement et affirmant l'égalité des sexes »]. Les auteurs de cette époque ne reprennent pas uniquement des motifs généraux liés aux personnages, mais certains se concentrent sur des éléments spécifiques. Exemplaire à ce propos est le détail de la chevelure comme source de pouvoir. Ce motif ancien est déjà développé par Mme d'Aulnoy dans « La Belle aux Cheveux d'Or » et il est repris dans la construction du portrait de la femme fatale fin-de-siècle.

La conception de la métamorphose comme moyen pour manifester le pouvoir de la femme, mais aussi comme punition et comme parcours que les personnages suivent pour trouver une position sociale est présente dans l'œuvre de Luigi Capuana et de Laurence Housman. Le premier écrivain traite le thème dans « Testa di rospo » (*C'era una volta… fiabe* (Treves, 1882)) et dans « Il Principe Pettirosso » (*Chi vuol fiabe chi vuole ?* (1908, Bemporad)). Le second artiste traite le motif de la métamorphose animale, du

---

vol. 81, n° 1, janvier 1990, p. 12.

[58] *Ibidem*.

[59] *Cf.* DUGGAN (Anne E.), « Feminine Genealogy, Matriarchy, and Utopia in the Fairy Tales of Marie-Catherine d'Aulnoy », *Neophilologus*, vol. 82, 1998, p. 200.

[60] *Ibid.*, p.198.

point de vue d'Aulnoy, dans « The Story of Herons » (*The House of Joy*, Paul Trench, Trubner, 1895).

Les recueils de l'auteur italien et de l'auteur anglais qui abritent ces contes sont profondément différents Les recueils de Luigi Capuana sont précédés par deux préfaces différentes. Dans *C'era una volta… fiabe* (Treves, 1882), l'auteur dédie l'ouvrage à ses chers petits-enfants[61]. Dans la préface qui suit immédiatement la brève dédicace, il explique la naissance et l'origine de son œuvre et met en relief qui est le public cible de ce travail :

> Queste fiabe son nate così. Dopo averne scritta una per un caro bimbo […] mi venne, un giorno, l'idea di scriverne qualche altra pei miei nipotini. In quel tempo ero triste ed anche un po' ammalato, con un'inerzia intellettuale che mi faceva rabbia, e i lettori non immagineranno facilmente la gioia da me provata nel vedermi, a un tratto, fiorire nella fantasia un mondo meraviglioso di fate, di maghi, di re, di regine, di orchi, di incantesimi[62].
>
> Ces contes de fées sont nés au hasard. Après en avoir écrit un pour un enfant qui m'était cher, j'ai eu l'idée d'en rédiger quelques-uns encore pour mes petits-enfants. A cette époque j'étais triste et un peu maladif, d'une inertie intellectuelle qui m'ennuyait et mes lecteurs n'imagineront la joie que j'ai ressentie quand j'ai vu naître de mon imagination l'univers merveilleux des fées, des magiciens, des rois, des reines, des ogres et des enchantements.

Dans ce paragraphe, Luigi Capuana associe les contes merveilleux à la dimension de l'enfance et à celle du souvenir mais cet incipit ne décrit pas une situation réelle. L'auteur utilise une situation vraisemblable afin de pouvoir situer son ouvrage dans le sillon de la littérature d'enfance. Il suffit, cependant, de lire quelques lignes du deuxième paragraphe de cette préface pour s'apercevoir que ces contes merveilleux sont le résultat du travail d'un artiste qui bien connaît les conventions du genre merveilleux. Luigi Capuana affirme avoir essayé rédiger les contes dans le volume dans « un linguaggio così semplice, così efficace, così drammatico, che è l'eccellenza naturale della forma artistica delle fiabe »[63] [« un langage simple, efficace et dramatique qui représente la forme artistique naturelle par excellence des contes de fées »]. Il connaît les contes merveilleux

---

[61] *Cf.* CAPUANA (Luigi) « Prefazione » à *C'era una volta… fiabe, Tutte le fiabe*. Roma, Newton Compton editori, 1992, p.3.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.

de Charles Perrault et de Mme d'Aulnoy ; il est, donc, conscient de la forme que les récits merveilleux doivent avoir pour pouvoir être considérés faisant partie du canon littéraire. L'attention pour le style de ce genre permet de comprendre comment le public de l'auteur est beaucoup plus mêlé de ce qui ne paraît dans la première phrase de l'incipit. La préface de *Chi vuol fiabe, chi vuole ?* (Bemporad, 1908) est profondément différente par rapport à celle présente dans *C'era una volta…. Fiabe* (Treves, 1882). Elle est dédiée aux enfants et elle est une préface narrative. Luigi Capuana rédige un bref récit-cadre qui met en scène le personnage du Raccontafiabe, un très vieux ménestrel qui passe son temps assis sur la porte de sa maison. Pendant qu'il prend le soleil, il chouchoute des contes merveilleux que le narrateur recueille dans le volume[64]. A travers ce récit imaginaire Luigi Capuana reconstruit l'origine des contes merveilleux comme des narrations orales. Les contes à l'intérieur des deux volumes ressemblent à ceux de Charles Perrault parce qu'ils ont été rédigés en un langage simple qui peut plaire aux enfants et parce que chaque récit se termine par un petit poème. Les vers que l'auteur introduit à la fin des contes reprennent des phrases et des dictons typiques de la culture populaire et ils permettent de véhiculer une sensation d'oralité. Citons, à titre exemplaire, la formule qui clôt le conte « Serpentina » : « Fecero grandi feste, e vissero tutti felici e contenti. E noi citrulli ci nettiamo i denti » [« ils firent de grandes fêtes et ils vécurent heureux pendant longtemps. Tandis que nous, cornichons, nous nettoyons les dents »].

Les contes dans le volume édité par Laurence Housman, *The House of Joy* (Paul Trench, Trubner, 1895), ne sont pas précédés par une préface et ils ne se terminent pas par de vers, mais chaque récit s'ouvre sur une planche dessinée par Housman et imprimée dans une page séparée et par une lettrine décorée. La présence de ces illustrations et des décorations à l'intérieur du texte permet de transformer le volume en une édition d'artiste.

Le motif de la femme comme Amazone aux pouvoirs féeriques, qui anticipe la femme fatale se retrouve dans un groupe de récits fin-de-siècle rédigés par des écrivains masculins et féminins. L'amante des contes merveilleux et artiste Mary de Morgan (1850-

---

64 CAPUANA (Luigi), « Ai bambini lettori », préface dans *Chi vuol fiabe, chi vuole, Tutte le fiab, op. cit.*, p.171.

1907) reprend ce modèle dans « The Heart of the Princess Joan » (*The Princess Florimond and Other Stories* (Macmillan, 1880)) et dans « Vain Kesta » (*Windfairies and Other Tales* (Seely and Co., 1900)). Dans ce dernier récit, l'arrogance de la femme provoque son exclusion de la société stéréotypée où elle vit, comme dans « Le Nain Jaune » où le caractère de Toute-Belle finit par provoquer la mort des deux amants. La structure des deux volumes qui présentent les contes permettent de comprendre l'ambigüité du public cible qui lit les contes merveilleux rédigés à cette époque. Le recueil *The Princess Florimond and Other Stories* (Macmillan, 1880) est dédié à des enfants : aux neveux et aux nièces de l'auteure[65]. Les illustrations réalisées par Walter Crane, les décorations dans le volume et la manière dont l'auteure traite certains thèmes suggèrent cependant, la présence d'un autre groupe de lecteurs adultes. De la même manière, les motifs des contes et les illustrations, réalisés par l'auteur et illustrateur Olive Cockerell, dans *Windfairies and Other Tales* (Seely and Co., 1900) permettent encore une fois de signaler l'ambigüité du recueil. Juliana H. G. Ewing invente le personnage d'Amelia (« Amelia and the Dwarfs », *The Brownies and Other Tales* (George Belle and Sons, 1886)), une jeune fille qui – comme la princesse Printanière – entreprend un parcours initiatique pour trouver sa place dans la société et pour aider l'homme à se délivrer des obstacles. A la différence des recueils de Mary de Morgan, cette œuvre est dédiée exclusivement aux enfants par les thèmes traités et par la structure simple du livre. Edith Nesbit narre, dans « The Last Dragon » (*The Book of Dragons*, Harper and Brother 1899), l'histoire d'une jeune princesse qui conteste les rituels traditionnels de son royaume et qui aide son prince à la délivrer d'un dragon.

Ces écrivaines reprennent le portrait de ces princesses car elles en recueillent l'actualité. Donald Haase, dans l'article « Feminist Fairy Tale Scolarship »[66] affirme que « folktales and fairy tales can advance the cause of women's liberation because they depict strong females »[67] [« les contes de fées et les contes folkloriques peuvent soutenir la cause de la liberation des femmes, car ils représentent des femmes fortes »]. Les

---

[65] *Cf.* DE MORGAN (Mary), « dédicace », dans DE MORGAN (Mary), CRANE (Walter) et SWAIN (Joseph) *The Necklace of Princess Fiorimond : And Other Stories*, London, Macmillan & Co., 1886..

[66] HAASE (Donald), « Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography », *Marvels & Tales*, vol. 14, nº 1, 2000.

[67] *Ibid.*, p.15.

femmes qui lisent et qui écrivent les contes de fées peuvent ainsi explorer « the uncharted territories of motherhood, female authority, and feminine virtues »[68] [« les terrains inconnus de la maternité, de l'autorité féminine et des virtues féminines »]. Ces motifs sont encore actuels à la fin du XIX[e] siècle, car, comme Nina Auerbach l'affirme dans le volume *Forbidden Journey*[69] « the literary marketplace, like Victorian society in general, regarded women for adhering to stereotyped roles »[70] [« le marché littéraire, tout comme la société victorienne en général, attendait des femmes qu'elles respectent des rôles stéréotypés »]. Parmi les rôles que la femme de cette époque devait tenir, il y avait celui de bonne mère et de bonne épouse qui obéit à son mari. A travers les contes merveilleux, les écrivaines critiquent cette position et, comme déjà Mme d'Aulnoy avant elles, trouvent une route d'évasion et un univers merveilleux où elles peuvent inventer des princesses ayant des caractéristiques différentes.

Parmi les auteurs masculins qui subissent l'influence de cette description particulière de la femme, comme personnage indépendant, il y a Henry Harland qui, dans le conte « The Queen's Pleasure » (*The Yellow Book 7*, 1895), narre d'une reine qui impose sa volonté sur ses amants et sur ses sujets, comme la Belle aux Cheveux d'Or avant elle. George MacDonald avec le roman bref *The Princess and the Goblin* (The Macmillan Company, 1926) invente la princesse Irene qui, aidée par sa grand-mère, descend dans le ventre de la terre pour pouvoir trouver son identité. Les écrivains reprennent le portrait de la princesse comme femme forte et déterminée afin d'exorciser cette figure.

Pour pouvoir analyser le premier aspect des reprises, celui lié au motif de la métamorphose, on commence par un résumé et un commentaire des principales séquences narratives des contes qui relèvent de ce motif. Dans un deuxième temps, on se concentre sur la manière dont des auteurs anglais et italiens développent la figure de la

---

[68] SEIFERT (Lewis C.), « On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century Contes de fées ». *Marvels & Tales*, vol. 14, n° 1, janvier 2000, p. 84.
[69] *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*, éds. Nina Auerbach et U. C. Knoepflmacher, Chicago, Ill., Univ. of Chicago Press, 1992.
[70] *Ibid,* p.V.

femme dans leurs contes merveilleux. On termine en explorant comment les détails des contes de Mme d'Aulnoy entrent dans des récits modernes.

A. LE MOTIF DE LA METAMORPHOSE.

La métamorphose se charge de plusieurs aspects idéologiques différents dans les contes d'Aulnoy. Avant tout, c'est presque toujours une malédiction qui se réalise sur les princes ou les princesses pour les punir d'une faute commise envers une fée[71]. La punition est d'autant plus dure qu'elle implique presque toujours l'isolement de la victime de la société humaine[72]. A la différence des récits de la tradition, c'est, souvent, le personnage masculin qui subit la transformation, tandis que la femme joue le rôle de la libératrice de l'homme. Cela est particulièrement évident dans le conte « Serpentin Vert ». Dans ce même conte, la transformation permet aussi la manifestation des pulsions les plus profondément cachées du personnage qui est, pour cela considéré comme dangereux et rejeté de la société civile. La transformation en animal influence aussi les rapports entre les hommes et les femmes, selon un modèle qui remonte aux récits qui suivent le modèle de « La Belle et la Bête ». En ce sens, « l'animalité est […] porteuse d'une importante dimension sexuelle »[73], souvent violente et agressive[74] car elle suggère le rapport physique entre les deux protagonistes masculins et féminins sans « l'énoncer explicitement »[75].La métamorphose a aussi une dernière valeur, sociale. Le personnage métamorphosé conserve une double nature, humaine et animale à la fois, et il cherche à concilier ses deux dimensions qui coexistent dans son corps[76].

Le motif ainsi conçu est présent dans quelques récits de cette époque.

Dans le conte « Testa di rospo », Luigi Capuana narre d'une reine qui accouche d'une magnifique enfant, tellement belle que les fées ne seront pas capables d'en mettre

[71] *Cf.* BLOCH (Jeanne), « Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy », *Dix-huitième siècle*, juillet 2010, p. 119-138, [En ligne : https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page119.htm (consulté en décembre 2017)] p.121.
[72] *Cf. Ibid.*, p.125.
[73] *Cf. Ibid.*, p.126.
[74] *Cf. Ibid.,* p.129.
[75] *Ibidem.*
[76] *Cf. Ibid.*, p.132.

au monde une pareille. Afin de punir la femme, les fées métamorphosent alors la tête de la princesse en celle d'un horrible crapaud. Le couple royal décide de cacher l'infortunée créature dans les chenils royaux. Là, une chienne adopte la fille, tandis que la reine sa mère décide qu'il serait mieux de la tuer et de la remplacer par une autre fillette, Gigiolina, achetée dans un royaume lointain. Quand les gardes vont dans le chenil pour chercher la princesse, la chienne la protège. La reine se tourne, alors, vers une sorcière afin de se débarrasser de la monstrueuse princesse. La magicienne lui promet de faire, dans un an, deux robes pareilles, mais dont l'une brûle celle qui la porte, afin que la reine puisse finalement tuer Tête de Crapaud. Entre temps, afin de cacher son plan, la reine manifeste un peu plus d'affection à Tête de Crapaud, suscitant ainsi la jalousie de sa sœur. Un an passe et la reine retourne chez la sorcière prendre les deux robes prêtes à être employées. Elle rentre dans le royaume et elle les donne à ces deux filles, mais la sœur de Tête de Crapaud voudrait porter la robe enchantée, car elle a un diamant en plus : afin de ne pas perdre l'enfant, la reine est, donc, obligée de dévoiler ses véritables intentions. Peu de temps après, un prince arrive à la cour, pour chercher une femme. Le roi et la reine lui montrent les appartements de Gigiolina, puis il se rend au chenil pour voir aussi les appartements de Tête de Crapaud, qui sont magnifiques. Le prince affirme aussi avoir vu une magnifique princesse habiter dans ce palais. La reine voudrait voir la splendeur de ces logements et la beauté de la jeune fille, elle entre dans le chenil, mais pour en sortir recouverte de tiques. A la fin du conte, l'enchantement est enfin levé : Tête de Crapaud retrouve sa beauté et elle se marie avec le prince, tandis que sa sœur retourne dans sa famille d'origine.

A partir de ces séquences narratives, on remarque que le conte de Luigi Capuana mêle des éléments tirés de « Serpentin Vert » avec des situations narratives qui proviennent d'autres contes populaires, comme ceux recueillis par Francesco Straparola. La métamorphose est conçue comme punition, mais aussi comme moyen d'intégration dans la vie de la cour, comme dans le cas de « Serpentin Vert ». Laideronette est refusée par sa famille et par la cour de son père à cause de sa laideur. Comme Tête de Crapaud, elle vit dans la solitude d'un palais magnifique avec un animal qui lui tient de

compagnon. A la fin du conte, les deux princesses se métamorphosent à nouveau et sortent de leur condition de *paria* par un mariage avec un prince.

Dans « Il Principe Pettirosso », la métamorphose animale a une valeur de punition, car l'enfant est transformé à cause d'une faute de sa mère. La conclusion de l'enchantement permet en outre au prince, mais aussi à la femme dont il tombe amoureux, de retrouver leur position à l'intérieur de leurs familles. Une reine belle, mais arrogante, demande à son jardinier de détruire un nid que des oiseaux ont bâti et de faire une omelette avec leurs œufs. La nuit après cet épisode, la reine rêve qu'elle est transformée en oiseau. Troublée par cette vision, le couple royal consulte les meilleurs médecins du royaume, mais personne ne réussit à expliquer la signification du rêve. Le roi et la reine vont parler avec le magicien Barba d'Oro. Ce dernier leur conseille de chercher la fée Cicogna et de la consulter, mais l'appelant toujours fée Splendore. Le couple trouve la demeure de la fée, mais il oublie l'avis du magicien et la cigogne les chasse par deux fois. Le roi et la reine apportent alors un nid d'or et des œufs d'argent à la fée qui promet de leur donner une réponse : le rêve signifie que la reine accouchera d'un enfant qui aura l'aspect d'un oiseau jusqu'à ses vingt ans et cela comme punition parce qu'elle a détruit le nid. Les prévisions de la fée se réalisent et le couple en est au désespoir, en particulier parce que le prince Pettirosso remplit le palais d'une multitude d'autres petits oiseaux. Un jour, il s'échappe de la cour pour trouver une femme et ses recherches le portent dans le jardin d'un pauvre forgeron, où il connaît Cingiallegra. Les parents cherchent à empêcher leur enfant de cultiver la passion pour une fille ayant un rang social si différent du sien, mais sans succès. Entretemps, le prince atteint vingt ans, la malédiction se termine et il reprend son aspect humain. Sa mère pense que cette transformation pourrait lui faire oublier Cingiallegra, mais le prince continue à parler de la jeune fille. Sa mère décide alors de retourner chez la fée Cicogna pour lui demander conseil. La fée dit à la reine de ne pas s'angoisser car le rêve qu'elle avait fait avant d'accoucher de son fils indiquait déjà qu'il aurait dû se marier avec Cingiallegra. La fée dévoile à la reine qu'en réalité, la fille est une princesse. Le prince et la princesse peuvent ainsi se marier et être heureux. Luigi Capuana traite le motif de la transformation comme

punition, déjà présent dans « l'Oiseau bleu », mais il l'actualise par le thème de la princesse qui a perdu sa famille et qui cache son identité. L'auteur établit, en outre, un lien entre plusieurs contes de son recueil car Cinciallegra est protagoniste d'un autre récit de Capuana.

Le traitement que Laurence Housman réserve à la métamorphose dans le conte « The Story of Herons » est différent : elle n'est plus considérée comme une punition, mais au contraire comme une bénédiction que les personnages désirent. Les ressemblances avec le récit de Mme d'Aulnoy concernent certains aspects de la trame et le rôle de la femme, tout comme la métamorphose en oiseau. Le récit s'ouvre comme « la Princesse Printanière » : un couple royal est frappé d'une malédiction car le roi, dans sa jeunesse, a refusé l'amour d'une puissante fée La reine accouche d'une magnifique enfant et invite les fées à son baptême, selon une scène qui revient fréquemment dans plusieurs contes de fées. Parmi ces puissantes dames, celle que le roi a refusée pendant sa jeunesse donne à la fille le don de l'amour à première vue : elle tombera amoureuse de la première chose qu'elle verra, bête ou plante. Afin d'empêcher les conséquences de ce destin, les parents décident d'enfermer l'enfant dans une haute tour sans fenêtres de laquelle elle peut voir le monde uniquement à travers des miroirs. Chaque fois que la princesse sort de la tour, elle porte un bandeau sur les yeux, mais, un jour, la méchante fée enlève le bandeau et la fille peut voir le prince des hérons. Elle tombe ainsi éperdument amoureuse de l'oiseau et sa fée marraine décide de la métamorphoser en animal afin qu'elle puisse jouir de son amour. La fille semble heureuse mais cette félicité est amère car, dans son cœur, il y a encore une partie humaine. La fée marraine, afin de la consoler, transforme en hérons cinq de ses dames de compagnie. Les dames ne sont pas satisfaites du changement et pour cette raison, la princesse demande à la fée de leur redonner leur aspect humain. Après quelques temps, le prince et la princesse posent dans leur nid le fruit de leur amour : deux œufs gris. En défendant ses petits, le prince héron est blessé à mort par un faucon, mais, avant de mourir, l'amour de la princesse permet sa métamorphose en humain. Deux petits hérons naissent des œufs, mais leur mère enlève leurs plumes les transformant en êtres humains. La princesse conserve les plumes dans

un petit tiroir et elle cache la clé dans son sein. Une nuit, cependant, elle se lève et trouve que son mari s'est envolé sous forme de héron, frappé par la nostalgie de sa forme première. Incapable de vivre sans lui, elle décide de le suivre en se métamorphosant à son tour et en laissant ses petits à sa mère. Les deux enfants volent le jour sous forme de hérons vers leurs parents, mais la nuit, ils reviennent au palais uniquement pour se plaindre d'avoir une double forme, humaine et animale. En même temps, le prince et la princesse voudraient redevenir des êtres humains. Les parents reviennent, donc, à leur forme humaine, tandis que les enfants restent des oiseaux, définitivement.

Résumer les principales séquences narratives des contes modernes qui présentent des reprises des récits de Mme d'Aulnoy, a permis de voir comment les auteurs traitent le mélange. Afin d'encore mieux comprendre jusqu'à quel point les contes d'Aulnoy ont influencé les auteurs de l'époque fin-de-siècle, on analyse plusieurs aspects des contes. Dans un premier temps, on se concentre, plus spécialement, sur les portraits des créatures métamorphosées, ce qui permet d'établir ressemblances et différences entre les hypotextes et les réécritures. Dans un deuxième temps, on met en relief comment les auteurs font de la métamorphose l'élément le plus important de la narration, au point qu'il obscurcit d'autres détails de la trame narrative. On réfléchit, enfin, sur la fonction la plus importante de la métamorphose, comme élément qui permet de lier entre eux les hypotextes aux contes de cette époque. En effet, dans les récits, la transformation permet aux personnages de comprendre leur identité et d'entrer dans la société. Si pour les contes de Luigi Capuana cette société correspond à la vie familiale et de la cour, Housman réfléchit, à travers la métamorphose sur les difficultés liées à la condition humaine et sur la soif de liberté et de nature que l'homme éprouve et qu'il peut obtenir uniquement quand il renonce à son identité.

A partir des comptes rendus, on peut comprendre que des trois contes qui reprennent la vision de la métamorphose proposée par Mme d'Aulnoy, l'un reprend la transformation en reptile – comme dans « Serpentin Vert » – les deux autres proposent une reprise de la métamorphose en oiseau comme dans « L'Oiseau bleu ». L'une des différences entre les récits de Mme d'Aulnoy et les réécritures est la description des

personnages animaux. Dans « L'Oiseau bleu », tout comme dans « Serpentin Vert », plusieurs séquences narratives sont dédiées au portrait des princes et princesses et à leurs métamorphoses. Les auteurs modernes décident, en revanche, de suivre deux voies différentes pour la présentation des personnages. Dans deux cas, l'aspect physique de l'animal n'est pas décrit, mais il est largement confié à l'imagination du lecteur. Ce choix permet de rapprocher les contes écrits d'une forme de narration orale, dans laquelle les narrateurs se limitent à broder un canevas imprécis des détails d'un conte et les auditeurs reconstruisent le reste.

Dans « Testa di Rospo », par exemple, la princesse victime de la vengeance des fées est décrite uniquement comme un « mostro »[77] [« monstre »] par l'intermédiaire de l'horreur qu'elle suscite chez sa mère lorsqu'elle la regarde. Le narrateur spécifie en outre quel est le détail de son portrait qui suscite le plus de terreur : « Ma una mattina, va per levarla di culla e la trova contraffatta, con una testa di rospo. »[78] [« mais un matin, elle va la lever de son berceau et elle la trouve contrefaite, avec une tête de crapaud »]. La brève description permet de focaliser l'attention du lecteur sur la tête de la princesse, partie de son corps touchée par la métamorphose en reptile. L'adjectif « contrefaite » signifie « mal faite, difforme »[79], ce qui s'accorde parfaitement avec la nouvelle apparence de la princesse. Cet adjectif signifie aussi « imitée avec une intention frauduleuse »[80]. Cela permet d'encore mieux souligner la valeur de la métamorphose comme transformation dictée par la magie. Rien n'est dit sur l'aspect du corps de la princesse. Cela permet, donc, au lecteur de l'imaginer comme un monstre hybride. L'hybridité permet d'encore mieux rapprocher le conte de « Serpentin Vert ». Le prince décrit par Mme d'Aulnoy se montre, en effet, comme un serpent, mais qui parle et pense comme un être humain noble et raffiné. La brièveté de la description des acteurs qui agissent dans les contes de Luigi Capuana permet aussi de les réduire à des simples rôles à la valeur universelle,

---

[77] CAPUANA (Luigi), « Testa di Rospo », dans *C'era una volta...fiabe*, *Tutte le fiabe, op. cit.*, p.74.
[78] *Ibid.*, p.75
[79] *Trésor de la alngue française informatisée, ad vocem* « contrefait » [En ligne : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=16771860; (consulté en janvier 2017)].
[80] *Ibidem*.

comme dans les contes oraux. Ce choix reflète aussi la structure du recueil dans lequel le conte est inséré.

Un autre conte où les portraits des personnages métamorphosés ne sont pas spécifiés mais plutôt laissés à l'imagination du lecteur est « The Story of Herons » (*The House of Joy*, Paul Trench, Trubner, 1895) de Laurence Housman. Dans ce récit, les échanges entre le monde des êtres humains et celui des animaux sont très fréquents, même si les descriptions des personnages sont très brèves. L'aspect du prince, de la princesse, du roi et de la reine n'est pas spécifié dans le conte, tandis qu'après chaque transformation, les personnages métamorphosés sont qualifiés uniquement d'hérons et, de temps en temps, le narrateur en spécifie la couleur. Ce choix de passer sous silence les caractéristiques des personnages après les transformations s'explique par le contexte où le conte est écrit, ainsi que par le fait que l'écrivain n'est pas intéressé par une mise en relief de la métamorphose comme changement physique, mais il se concentre sur la valeur fin-de-siècle de la métamorphose comme échange entre le monde des animaux et celui des humains. Dans l'article « Metamorphosis : The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales »[81], Jean Jorgensen affirme que « fairy tales contain imagery that allows people to project symbolic themes onto daily life events »[82] [« les contes de fées contiennent un imaginaire qui permet aux personnes de transférer des thèmes symboliques dans des événements de la vie quotidienne »]. A la fin du XIX^{e} siècle le motif est très présent dans la société et il hante les intellectuels. Ils s'interrogent « sur le devenir de l'homme [sur] la question primordiale de savoir si l'homme est physiquement achevé comme l'affirment les textes bibliques »[83]. « Plusieurs écrivains rêvent d'un nouveau corps amélioré, influencé par l'anatomie d'autres espèces animés »[84]. La possibilité d'une transformation animale et l'émergence de formes de vie hybrides deviennent des phénomènes fascinants non seulement pour les médecins, mais aussi

[81] JORGENSEN (Jeana), « Metamorphosis : The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales (Review) ». *Marvels &amp ; Tales* 18, n. 2 (2004): 320–23.
[82] *Ibid.*, p.321.
[83] PERCHERON (Bénédicte), « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIX^{e} siècle ». *Arts et Savoirs*, n. 7, décembre 2016.
[84] *Ibidem*.

pour les écrivains. Laurence Housman met en valeur cette signification de la métamorphose humaine, en multipliant les transformations dans le conte. Cinq fois les hérons deviennent des humains ou les humains deviennent des oiseaux de manière qu'à la fin du récit c'est impossible, pour le lecteur, de reconstruire le genre original des protagonistes. Comme on le verra par la suite, dans ce récit, la métamorphose a aussi une autre fonction, poétique.

Il y a, cependant, un conte où l'écrivain accorde une très grande importance à la description du personnage victime de la métamorphose : « Principe Pettirosso » (*Chi vuol fiabe, chi vuole ?* Bemporad, 1908) de Luigi Capuana. Le portrait intéresse les lecteurs, car il permet de signaler la présence du conte « l'Oiseau bleu » de Mme d'Aulnoy tel une source d'inspiration pour l'écrivain italien. Dans le conte, il y a une double description du prince. La première description permet de mettre en relief son aspect physique avant la métamorphose, tandis que, dans un deuxième temps, l'auteur décrit le prince après la transformation. Le prince est décrit comme un « bel bambino »[85] [« un bel enfant »]. A partir de ces deux mots, les lecteurs peuvent comprendre que l'enfant de la reine est un être humain, ce qui semble aller à l'encontre de la prophétie faite par la fée Splendore. Il suffit, cependant, d'attendre un certain temps quand, un matin, la reine a une mauvaise surprise : « Una mattina la Principessa, mutando i pannolini al bambino, diè un grido di orrore. Tutto il corpicino della sua creatura era coperto di una peluria gialliccia come quella dei pulcini appena nati. E il corpicino pareva già un po' dimagrito, quasi rattrappito[86] [« Un matin, la Princesse, changeant les couches de l'enfant, poussa un cri d'horreur. Tout le petit corps de la créature était recouvert d'un duvet jaunâtre comme celui des poussins à peine nés. Et le petit corps semblait déjà un peu amaigri, presque déformé »]. Les premiers signes de la transformation sont déjà présents dans cette description : celui qui est né enfant est en train de se métamorphoser en oiseau.

Cette transformation devient de plus en plus évidente :

I braccini prendevano la forma di ali e si coprivano di piume; le gambine si assottigliavano e le

[85] CAPUANA (Luigi), *Chi vuol fiabe chi vuole ?* Firenze, Bemporad, 1908, p.210.
[86] *Ibidem*.

dita dei piedi si allungavano in zampine con ugne aguzze. E di mano in mano che le piume invadevano tutto il corpicino che si rattrappiva, si rattrappiva, nasino e labbra si foggiavano in becco.
In meno di due mesi, il bambino era diventato il più bel pettirosso che si potesse vedere[87].

Les petits bras se muaient en ailes et se couvraient de plumes ; les petites jambes devenaient de plus en plus minces et les doigts de pieds se transformaient en des pattes aux ongles effilés. Et au fur et à mesure que les plumes envahissaient tout le corps, celui-ci se réduisait, se réduisait, tandis que le nez et les lèvres se muaient en bec.
En moins de deux mois, l'enfant était devenu le plus beau rouge-gorge qu'on puisse voir.

Les séquences narratives de cette description et les détails donnés par le narrateur permettent de rapprocher le conte de celui d'Aulnoy. Dans « l'Oiseau Bleu », Mme d'Aulnoy commence par décrire la transformation des bras de Charmant, elle passe par la suite à la caractérisation de ses jambes et de ses pieds, elle continue par la description de son corps, qui se couvre de plumes, pour terminer par la caractérisation de sa tête couronnée d'une longue plume blanche. La succession de ces éléments est reprise exactement dans le conte de Luigi Capuana. L'auteur dédie, en outre, une très grande attention aux détails qui caractérisent la métamorphose. Cette attention permet de mettre encore mieux en relief le rapport entre l'hypotexte et la réécriture.

Le lien entre les contes de Mme d'Aulnoy et les récits rédigés à l'époque fin-de-siècle émerge aussi de la signification qu'a la métamorphose dans les contes. Dans les trois récits, la transformation a trois fonctions spécifiques, dont deux dérivent directement des récits de Mme d'Aulnoy. La transformation en animal est une forme de punition pour une faute des parents.

Dans « Testa di rospo », la reine défie les fées, car elle affirme que « Neppur le Fate potrebbero farne un'altra come questa »[88] [« Les fées elles-mêmes ne pourraient en faire une pareille »]. Cette affirmation provoque la transformation de la fille qui devient le monstre dont on a vu la description. Dans « Il principe Pettirosso », la reine fait détruire un nid que des oiseaux ont construit sur sa plante préférée :

[87] *Ibidem*.
[88] CAPUANA (Luigi), C'era una volta… Fiabe, dans Tutte le fiabe op.cit., p.74.

Una sera, scende in giardino e scorge tra i rami fili di paglia, con alcune piumine e il groviglio di un po' di refe. Le parve un delitto.
- Giardiniere, che significa questo?
- Qualche coppia di uccellini si prepara il nido, Principessa.
- Buttate via ogni cosa; non voglio nidi su la mia pianta[89].

Un soir, elle descend dans le jardin et elle voit parmi les rameaux des brins de paille, avec de petites plumes et un nœud fait avec du raphia. Cela lui sembla un crime.
« Jardinier, qu'est-ce que cela signifie ? »
« Un couple d'oiseaux est en train de préparer son nid, Princesse »
« Jetez tout ; je ne veux pas de nid sur ma plante ».

Elle ordonne de jeter le nid sans respect pour les œufs qu'il contient. Ce méfait oblige les fées à punir la reine : de même qu'elle a tué les enfants d'une autre mère, de même, son fils sera transformé.

Dans « The Story of Herons », la transformation de la princesse est le résultat d'un processus complexe, dont l'action de départ, qui entraîne le développement de la narration, est la faute du père de la princesse :

In his youth, when he was a beautiful young bachelor, the King had had the illuck
to attract the heart of a jealous and powerful Fairy; and though he never gave her the least hope or encouragement, when she heard that his love had been won at
first sight by a mere mortal, her rage and resentment knew no bounds[90].

Dans sa jeunesse, quand il était un jeune et beau célibataire, le roi eut la malchance d'attirer l'attention d'une fée jalouse et puissante et, bien qu'il ne lui ait jamais donné aucun encouragement ou espoir, quand elle entendit que son cœur avait été gagné à première vue par une simple mortelle, sa rage et son ressentiment ne connurent aucune borne.

La fée, refusée par le roi, pense se venger et sa rage s'exerce contre la fille du souverain. Elle est, donc, punie par l'amour à première vue et, quand ses sentiments tombent sur un héron, sa fée marraine est obligée de la changer en oiseau afin qu'elle puisse être heureuse. Par conséquent, on peut très bien dire que la métamorphose de la fille est encore une fois liée à une forme de punition.

---

89 CAPUANA (Luigi), « il principe Pettirosso », dans *Chi vuol fiabe… chi vuole*, dans *Tutte le fiabe, op.cit.*, p.206.
90 HOUSMAN (Laurence), « The Story of Herons », dans *The House Of Joy*, London, Paul, Trench, 1895, p.53.

Dans les trois contes objet de l'analyse, la métamorphose a aussi une autre fonction. Les victimes commencent leur aventure dans une situation d'isolement à l'écart de la société. C'est uniquement l'amour qui permet aux personnages d'embrasser leur véritable forme et de pouvoir revenir dans la communauté qui, au début, les avait refusés. Tandis que dans les contes rédigés par Capuana les deux protagonistes reviennent à la cour, le conte de Housman propose un renversement du récit traditionnel, car la princesse et le prince des hérons sont accueillis dans la communauté des oiseaux. Le conte de l'Anglais est aussi le plus complexe des trois, car dans le récit, il développe le thème de l'acceptation à plusieurs moments différents. La princesse est enfermée dans une haute tour afin de chercher à éviter la punition de la mauvaise fée : elle est isolée de la cour. Quand elle tombe amoureuse du héron et que la fée la métamorphose, elle ne sent pas qu'elle appartient à la communauté des oiseaux : « and yet it is love that divides us, for I am still troubled with a human heart, and often it aches with sorrow because all the love in it can never be fully understood or shared by my heron »[91] [« et c'est cependant l'amour qui nous sépare, car je suis encore troublée par un cœur humain et parfois il est lourd de chagrin car mon amour ne pourra jamais être complètement compris ou partagé par mon héron »]. Enfin, quand le prince héron est métamorphosé en humain par l'amour de la princesse, il est heureux, mais il ressent une forte nostalgie pour sa vie précédente, ce qui dépend du fait qu'il ne fait pas totalement partie de la communauté des humains : « He rembered the great pools of water, and how they lay in the shine and shadow of the moonlight, while the fish rose in rings upon their surface. And at that so great a longing came into him to revisit his old haunts that he reached out his hand and took down the heron-skin from its nail and put it over himself »[92] [« Il se rappela les grands étangs d'eau, et comme ils s'étendaient au soleil et à l'ombre de la lune, tandis que les poissons montaient en cercles à la surface. Et le désir de visiter ces anciens lieux familiers était si fort, qu'il prit sa peau de héron du clou où elle pendait et il la mit sur lui »]. De la même manière, les enfants du prince et de la princesse, quand ils ont une forme humaine, ressentent la nostalgie du monde des

[91] *Ibid.*, p.63.
[92] *Ibid.*, p.75.

oiseaux. C'est uniquement à la fin du conte, par une double métamorphose que la nostalgie des personnages se résout et ils trouvent finalement le bonheur. A partir de ces éléments, on s'aperçoit que le thème de la transformation se charge, dans ce conte, d'une signification nouvelle qu'il n'avait pas dans le récit d'Aulnoy. L'auteur anglais propose une véritable multiplication du motif et il prête une grande attention aux sentiments nostalgiques des personnages. Ces deux facteurs transforment la métamorphose qui devient le véritable symbole de la lutte intérieure de l'homme moderne déchiré entre raison – ne pas dépasser les bornes de sa propre nature humaine – et sentiment – suivre le cœur même si cela signifie se transformer en une créature animale monstrueuse et hybride. Le deuxième élément appartient à la sphère de la nature et il est donc méprisable. Cette fracture qui caractérise les personnages émerge d'une manière évidente lorsque la princesse décrit à sa mère les souffrances de ses dames de compagnie qui ont été métamorphosées en oiseaux : « Dear mother, take them away, for their cry wearies me, and the pool is bitter with their tears ! They only awake the human part of my heart that wants to sleep; presently, may be, if it is let alone, it will forget itself »[93] [« Chère mère, éloigne-les de moi, car leurs cris me fatiguent et l'étang est amer de leurs larmes. Elles réveillent la partie humaine de mon cœur qui voudrait dormir, bientôt, peut-être, si on le laisse tranquille, il oubliera sa première condition »]. La princesse ne peut pas se délivrer de sa partie humaine, car elle est strictement liée à sa nature rationnelle. Elle reste dans son cœur pendant tout le conte, ce qui lui provoque une énorme tristesse, car elle est un esprit partagé. A la fin du conte, les enfants de la princesse, nés oiseaux, car ils sont sortis de deux œufs, décident de redonner à leur parents un aspect humain, ce qui provoque leur joie.

B. LES PORTRAITS DES PRINCESSES

Les auteurs qui travaillent de 1850 jusqu'aux premières années 1900 se concentrent souvent sur des traits des personnages typiques des contes de Mme d'Aulnoy. Des écrivains masculins – mais surtout féminins – reprennent une conception

[93] *Ibid.*, p.64.

particulière des femmes dans les contes merveilleux qui appartient plus spécialement aux contes merveilleux de Mme d'Aulnoy. Comme on l'a déjà affirmé lors de l'introduction à cette partie, les descriptions de Florine, de Toute-Belle, de Printanière, de Laideronette et de la Belle aux Cheveux d'Or reflètent une double conception de la femme : certaines d'entre elles cherchent leur propre identité en dehors du mariage et du contrôle de l'homme, tandis que d'autres sont tellement hautaines et arrogantes qu'elles refusent l'amour, ce qui conduit à une conclusion négative du conte merveilleux ; Laideronette et Florine sont, enfin, deux types de femme courageuse qui délivrent leurs amants de la malédiction qui les a frappés.

On rappelle qu'entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle, les écrivains femmes choisissent de reprendre les portraits de ces filles fortes et indépendantes car elles veulent achever « a freedom of expression »[94] [« une liberté d'expression »] qui leur permet aussi de dépasser le stéréotype social de la femme dans la société. A cette époque, on pensait, en effet, qu'une femme de la bourgeoisie et de la noblesse « would marry and that therefore she had no need of a formal education, as long as she could look beautiful, entertain her husband's guests, and produce a reasonable number of children. 'Accomplishments' « such as playing the piano, singing and flower-arranging were all-important »[95] [« était destinée au mariage, elle n'aurait pas, donc, eu besoin d'une éducation formelle, pourvu qu'elle fût belle, qu'elle sût entretenir les invités de son mari et mettre au monde un nombre raisonnable d'enfants. Ses réalisations consistaient à jouer du piano, à chanter et à savoir arranger des fleurs »]. La femme aimée par les hommes était donc passive et parmi ses accomplissements il n'y avait certainement pas celui de rédiger des récits ou des romans. Les œuvres des auteurs femmes sont déjà une rébellion contre une société qui ne les veut que mères ou institutrices. Le choix de dresser des portraits de femmes différents des modèles normalement proposés permet aux auteurs féminins d'intensifier le sentiment de contraste contre les éditeurs et les écrivains masculins et de travailler

[94] AUERBACH (Nina), *op.cit.*, p1.
[95] PICARD (Liza), «Education in Victorian Britain», *British Library Articles (blog)*, 14 octobre 2009. [En ligne : https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/education-in-victorian-britain (consulté en décembre 2018)].

dans un domaine presque exclusif. La reprise de ces types de portrait permet enfin une modernisation du merveilleux considéré comme classique.

Des personnages féminins qui prennent leur destin en main sans attendre l'aide des princes sont introduits dans « The last Of the Dragons » d'Edith Nesbit (*The Book of Dragons,* 1899) et dans « Amelia and the Dwarf » de Juliana Ewing (*The Brownies and Other Tales*, 1886). Par ces contes, les écrivains proposent une modernisation du genre merveilleux et elles suggèrent aux lecteurs l'importance de développer une force intérieure pour devenir des membres actifs de la société anglaise. Un auteur masculin qui propose une même figure de femme forte est George MacDonald, avec le conte *The Princess and the Goblin* (1926). Dans ce récit, l'auteur bâtit un univers dans lequel il conjugue des situations typiques du merveilleux classique, avec des éléments tirés des contes folkloriques. Les deux directions prises par les différents éléments de la trame narrative sont, cependant, unies par un profond travail sur le langage.

« Amelia and the Dwarf » est un récit qui reprend encore des modèles folkloriques, modernisés par l'introduction du personnage d'Amelia. Par cette jeune fille en quête de sa place dans la société, l'auteure « proved better able to […] master all the moral intricacies of that maturation theme »[96] [« démontre son habileté à maîtriser les aspects moraux complexes impliqués dans le thème de la maturation »]. La jeune fille fait son entrée dans le récit à travers un portrait qui ressemble à celui de la Belle aux Cheveux d'Or : elle « had a strong resolute will, and a clever head of her own, though she was but a child »[97] [« avait une volonté forte et inébranlable, bien qu'elle fît seulement une enfant. »]. Comme la Belle aux Cheveux d'Or, la jeune fille n'accepte pas passivement ce que la vie lui envoie. Ses qualités sont, cependant, gâchées par l'éducation qu'elle reçoit : « Perhaps because she was an only child, or perhaps because they were so easy-going, her parents spoiled her. She was, beyond question, the most tiresome little

---

[96]SPILKA (Mark), « Victorian Childhoods », Michigan Quarterly Review, XXXIX, Spring 2000, [En ligne : http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0039.227 (consulté en décembre 2017)].

[97] EWING (Juliana Horatia Gatty), "Amelia and the Dwarf", dans *The Brownies and Other Tales*, London George Bell and Sons, 1886, p.146.

girl in that or any other neighborhood »[98] [« Parce qu'elle était fille unique ou parce que ses parents n'étaient pas sévères, ils la gâtaient. Elle était, sans doute, la jeune fille la plus fatigante qu'il y eût dans les alentours »]. Elle ressemble ainsi à Toute-Belle, non seulement parce que sa personnalité présente des aspects négatifs, mais aussi par le fait que ses parents justifient son comportement. Dans le « Nain Jaune », la mère de Toute-Belle accepte le terrible pacte avec le Nain qui provoque le développement du conte vers sa conclusion tragique. Dans « Amelia and the Dwarfs », le conte se développe car la jeune fille décide d'aller jouer dans les tas de foin préparés pour la récolte, pendant la nuit : « "I want to go out. […] They will take away those cocks before I can get at them in the morning, and there will be no more jumping […]. I shall go out and have some fun now » [« « je veux aller dehors. Ils enlèveront ces meules avant que je puisse y aller le matin, et je ne pourrai plus sauter dedans. J'irai et je m'amuserai maintenant »]. Sa bonne cherche à la convaincre qu'elle ne devrait pas sortir car les nuits de pleine lune appartiennent aux fées. Amélia n'écoute pas les bons conseils et elle sort, mais, pendant ses jeux, elle rencontre des nains qui clament que les meules sont à eux. Amelia est, donc, obligée de descendre dans le ventre de la terre – comme Laideronette dans le récit « Serpentin Vert » – où elle entreprend un parcours de transformation sous la conduite des nains :

> "And now," said the little man, "to work! And you have plenty of work before you, so trip on, to the first haycock." "I shan't!" said Amelia. "On with you!" repeated the dwarf. "I won't!" said Amelia. But the little man, who was behind her, pinched her funny-bone with his lean fingers. […] So, for once in her life she was obliged to do as she was told[99].

> « Et maintenant », dit le nain, « au travail ! tu as plein de travail devant toi, donc, en marche vers le premier tas de foin. »
> « Non pas ! » dit Amelia.
> « Allez, vas-y ! » dit le nain.
> « Je ne veux pas ! » dit Amelia, mais le nain, qui était derrière elle, lui pinça le coude de ses doigts maigris. Ainsi, elle fut obligée de faire comme on lui disait, pour la première fois dans sa vie.

[98] Ibidem.
[99] *Ibid.*, p.155.

La transformation de la jeune fille émerge déjà de cette citation, car, pour la première fois dans vie, elle est obligée de faire ce qu'on lui dit. Elle ressemble en cela à la Belle aux Cheveux d'Or qui se plie à Avenant l'acceptant comme mari et comme roi. A la différence du récit de Mme d'Aulnoy, Juliana Ewing s'adresse à un public de jeunes lecteurs et cette attention pour le public cible émerge de ce passage. En effet, Amelia se met au travail non pas parce qu'elle en a envie ou par amour, mais parce que les nains – comme des instituteurs sévères – la punissent pour ses fautes. Cette image permet aux lecteurs de tisser un lien avec leur propre expérience de vie. La formation d'Amelia continue pendant tout le récit, car elle doit réussir plusieurs épreuves qui lui permettent de dépasser ses défauts d'enfant pour devenir une femme. Le chemin pour devenir adulte implique aussi une dimension sexuelle, traitée, cependant, d'une manière très légère, comme on peut s'y attendre d'un récit pensé pour les enfants, à travers le motif de la danse. Mark Spilka affirme que dans la conclusion du conte, Amelia, « with her fellow captive's guidance and approval, […] is soon dancing toward freedom with a smutty old dwarf infatuated by her charms. Having escaped to the upper world, Amelia is then called Amy (meaning "Beloved") by her mother's friends »[100] [« avec l'aide, l'approbation et le conseil de son compagnon de prison, elle danse tôt vers la liberté avec un nain vulgaire fasciné par ses charmes. Amelia, s'étant échappée dans le monde d'en haut, est alors appelée Amy (ce qui signifie « Aimée ») par les amies de sa mère »]. La danse avec l'un des nains permet de souligner la transformation en femme d'Amelia, tout comme le changement de son nom qui souligne une fois pour toutes sa métamorphose. Cette conclusion positive du conte permet de tisser un autre rapport entre ce récit et « La Belle aux Cheveux d'Or ». De même qu'à la fin du conte de Mme d'Aulnoy, la princesse cède le sceptre du pouvoir à Avenant, même Amy a finalement appris à aimer et à être humble, ce qui lui permet d'être acceptée dans sa famille.

Le modèle de femme décrit par Juliana Horatia Gatty Ewig et la fonction du conte comme description d'un parcours de formation de la femme sont repris dans un autre récit, rédigé par un écrivain masculin : George MacDonald. Dans *The Princess and the*

---

[100] SPILKA (Mark), *op.cit.*

Goblin (The Macmillan Company, 1911), Irene est une véritable héroïne qui, guidée par sa grand-mère, achève un processus de maturation, qui se termine par la rencontre avec un jeune garçon, Curdie, et la naissance de leur amitié. Le récit de MacDonald est un véritable conte de formation qui s'ouvre sur la description de l'aspect physique du héros pendant son enfance : « The princess was a sweet little creature, and at the time my story begins was about eight years old, I think, but she got older very fast. Her face was fair and pretty, with eyes like two bits of night sky, each with a star dissolved in the blue »[101] [« La princesse était une charmante petite créature, et à l'époque de mon histoire, elle avait huit ans, je pense, mais elle grandissait vite. Son visage était joli et bien fait, avec des yeux qui ressemblaient à deux morceaux de ciel nocturne : chacun était une étoile qui se fondait dans le bleu. »]. Comme la majorité des princesses des contes, elle habite dans un grand palais avec son père, une bonne et une mystérieuse grand-mère qui habite dans une haute tour. Le palais se situe à côté d'une haute montagne dans laquelle « lived a strange race of beings, called by some gnomes, by some kobolds, by some goblins. […] Those who had caught sight of any of them said […] that they were now, not ordinarily ugly, but either absolutely hideous, or ludicrously grotesque both in face and form »[102] [« habitait une étrange race d'êtres. Ils étaient appelés par certains gnomes, par d'autres kobolds. Ceux qui les avaient vus avaient dit qu'ils n'étaient pas seulement laids, mais absolument horribles et ridiculement grotesques de visage et de forme »]. Ces gnomes ressemblent au Nain Jaune et ce lien est intensifié lorsque l'auteur les décrit comme « dwarfed and misshapen »[103] [« rapetissés et déformés »] : l'étymologie de l'adjectif « dwarfed » étant le nom « dwarf » [« nain »]. La présence de ces personnages permet à l'auteur de proposer une vision négative de la société. En effet, comme Siobahn Lam l'affirme « MacDonald does not intend for his audience to like the goblins. Our failure to sympathize with the goblins is on purpose. They are ugly and sly creatures, and […] we

[101] MACDONALD (George) *The Princess and the Goblin*. London and Glasgow: Blackie & Son, 1911, p.9.
[102] *Ibid.*, p.13.
[103] *Ibid.*, p.14.

have no problems hoping Curdie foils their plans »[104] [« MacDonald ne veut pas que les lecteurs sympathisent avec les gnomes. Notre manque de sympathie envers les kobolds est volontaire. Ce sont des créatures laides et sournoises et nous n'avons pas de problèmes à espérer que Curdie déjoue leurs plans »]. La présence de ces personnages permet aussi de comprendre quelle est la vision particulière de la société proposée par l'auteur. En effet « in creating this moral ambivalence regarding the history and presence of the goblins, MacDonald challenges the tradition of the reader's passive acceptance of good and evil, or in fact any familiar category »[105] [« par la création d'une ambivalence morale du conte et des gnomes, MacDonald défie l'acceptation passive traditionnelle du lecteur en ce qui concerne le bien et le mal, ou de chaque catégorie familière »]. Le seul exemple d'adultes présent dans les contes ce sont les kobolds, figures négatives qui proposent un modèle social centré sur le travail et sur des règles anciennes, que la princesse Irene, avec l'aide de sa grand-mère, va défier.

Les figures féminines présentes dans le conte de George MacDonald sont nombreuses et elles jouent des rôles différents – la bonne, la grand-mère, tout comme la mère de Curdie qui est présente uniquement dans le souvenir du garçon. La princesse Irene est, cependant, la figure qui intéresse le plus cette recherche, car elle présente de nombreuses similitudes avec Florine et avec Laideronette. Comme les princesses décrites par d'Aulnoy, celle inventée par George MacDonald n'a pas de contacts avec le roi son père et elle grandit avec une bonne. Elle commence son aventure dans le ventre de la montagne suivant le peignon [« thread »[106]] que sa grand–mère a perdu. Le mot thread en anglais signifie fil, mais aussi trame. La présence de ce mot à l'intérieur de la narration permet, donc, de comprendre comment la vieille femme fournit un simple prétexte à Irene pour s'embarquer dans une exploration qui la portera à découvrir sa propre histoire et sa destinée. Le voyage qu'Irene entreprend dans le royaume souterrain des nains est dangereux comme celui que commence Florine lorsqu'elle part à la recherche

---

[104] LAM (Siobhan) «Delving into the Heart of the Mountain: The Princess and the Goblin». Blog. *The Victorian Web* (blog), 2 julliet 2007 [article en ligne : http://www.victorianweb.org/authors/gm/princessgoblin.html (consulté en janvier 2018)].
[105] *Ibidem*.
[106] MACDONALD (George) *The Princess and the Goblin, op.cit.*, p.206.

de Charmant. En outre, le voyage sert aux deux princesses pour mieux explorer leur identité et trouver une position sociale convenable. Lors de sa présence dans la montagne, Irene contribue aussi à sauver la vie à Curdie, un jeune mineur : « 'My great-great-grandmother sent me ; and I think I've found out why. You can't get out, I suppose?' 'No, I can't. What are you doing?' 'Clearing away a huge heap of stones.' 'There's a princess!' exclaimed Curdie, in a tone of delight, but still speaking in little more than a whisper »[107] [« « Mon arrière-grand-mère m'a envoyée ; et je pense que j'ai compris la raison. Tu ne peux pas sortir, je crois ? » « Non, je ne peux pas. Qu'est-ce que tu fais ? » « J'enlève une grosse masse de pierres. » « Et voilà une princesse », s'exclama Curdie avec plaisir, mais parlant dans un murmure »]. Lorsqu'elle est dans le ventre de la montagne, Irene perçoit sa véritable mission : aider Curdie à sortir, comme Florine a aidé Charmant à se délivrer du mariage avec Truitonne. Les deux princesses peuvent compter aussi sur l'aide de personnages surnaturels : Florine sur la Fée des Sources et Irene sur sa grand-mère. L'exclamation de Curdie souligne sa stupeur lorsqu'il s'aperçoit qu'une princesse a enfreint les règles qui règnent dans sa classe sociale pour pénétrer dans la montagne.

Une fois échappée, avec Curdie, du royaume des gnomes, la princesse complète un processus de maturation qui est aussi sexuel : « she promises a kiss to Curdie and the goblins want to carry her below ground to marry Harelip the unfortunately named goblin prince »[108] [« elle promet d'embrasser Curdie et les gobelins veulent la transporter sous terre pour qu'elle puisse se marier à Bec de lièvre, le prince des gnomes au nom malheureux »]. Elle a trouvé son identité et elle est prête à accepter son rôle de femme et de reine, exactement comme la Belle aux Cheveux d'Or. Ces traits du portrait de la princesse permettent non seulement de la relier aux personnages féminins inventés par d'Aulnoy, mais aussi à Amelia – protagoniste du conte « Amelia and the Dwarfs » de Juliana Ewing – et à la princesse présente dans « The Last Of the Dragon » rédigé par Edith Nesbit.

---

[107] *Ibidem*.
[108] LAM (Siobhan), *op.cit.*

Le conte d'Edith Nesbit « The Last Of the Dragon » est publié dans un volume qui s'intitule *The Book Of Dragons*[109]. Dans ce recueil, l'auteure renverse systématiquement les stéréotypes des contes de fées classiques. Les enfants protagonistes des récits rencontrent « a variety of dragons and find ingenious ways of dealing with them »[110] [« divers dragons et trouvent des moyens ingénieux pour traiter avec eux »]. Les dragons ne sont plus, cependant, les créatures effrayantes des légendes et des contes des chevaliers, car ils sont désormais des créatures ridicules : « one escapes from a book and is tricked into going back inside. Another is captured and fed with bread and milk until its scales fall off and it turns into a cat »[111] [« l'un s'échappe d'un livre et il est persuadé par la ruse à y revenir. Un autre est capturé et nourri avec du pain et du lait jusqu'à ce que ses écailles tombent et devienne un chat »].

Dans le récit « The Last Of the Dragon », l'auteure ne renverse pas uniquement les figures des dragons, mais aussi les structures et les stéréotypes qui caractérisent les contes de fées classiques. La trame est, en outre enrichie par plusieurs éléments qui relèvent de la culture moderne. Par exemple, le prince arrive dans la grotte où le dragon habite dans « his motor-car »[112] [« sa voiture »] et la bête, après le mariage du prince et de la princesse, devient « the first aeroplane »[113] [« le premier avion »] du royaume. L'introduction d'objets modernes dans des contes situés dans un temps non précisé et dans un ailleurs vague contribue à la mise en scène du merveilleux perverti.

Le récit se déroule dans un royaume où habite un dragon lié à une terrible tradition : chaque roi doit offrir sa fille en sacrifice à la bête, afin qu'un prince puisse la sauver et ainsi gagner la couronne. La fille du roi, une jeune femme de seize ans, n'accepte pas ce destin, mais elle s'interroge plutôt sur la valeur de la tradition et sur son rôle de femme dans la société : « But the Princess could not help thinking it would be much pleasanter to have nothing to do with the dragon at all – not even to be rescued

---

[109] NESBIT (Edith), *The Book of Dragons*, London ; New York, Harper & Bros, 1899.
[110] UNERMAN (Sandra), « Dragons in Twentieth-Century Fiction », *Folklore*, vol. 113 / 1, avril 2002, p. 94-101, [En ligne : http://www.jstor.org/stable/1261010 (consulté en janvier 2018)], p.96.
[111] *Ibidem*.
[112] NESBIT (Edith), « The Last of the Dragons », dans *op.cit.*, p.92.
[113] *Ibid.*, p.95.

from him. `All the princes I know are such very silly little boys,' »[114] [« Mais la princesse ne pouvait pas s'empêcher de penser qu'il serait beaucoup plus plaisant de n'avoir rien à faire avec les dragons – même pas d'être sauvée de lui. « Tous les princes que je connais sont des jeunes garçons très stupides »]. La fille doute du rôle que la société traditionnelle lui impose et considère les princes comme des hommes incapables de sauver des femmes. Elle décide alors d'aller parler avec son père. Elle lui expose ses doutes mais le roi donne une réponse très nette à ce propos : « 'It's always done, my dear,' said the King »[115] [« 'on l'a toujours fait, ma chérie' dit le roi »]. Le souverain représente le poids de la tradition qui considère les femmes comme des personnes toujours destinées à dépendre des hommes. La princesse cherche à se délivrer du poids d'un destin qu'elle n'a pas choisi, proposant, alors, un renversement profond de la loi : « « Father, darling, couldn't we tie up one of the silly little princes for the dragon to look at -- and then I could go and kill the dragon and rescue the prince? I fence much better than any of the princes we know. »[116] [« Mon cher papa, ne pourrions-nous pas lier l'un des princes stupides et le donner au dragon à regarder tandis que je pourrais le tuer et ainsi délivrer le prince ? Je manie l'épée mieux que tous les princes que je connais »]. La proposition est radicale et elle permet déjà un renversement des stéréotypes typiques des contes merveilleux : comme Florine avec Charmant, la princesse voudrait dépasser des obstacles et conquérir elle-même son prince. Le roi son père n'accepte cependant pas cette idée : la princesse est, donc, liée à l'extérieur de la grotte dans laquelle la bête habite. Un prince arrive pour la délivrer et la princesse engage un dialogue soutenu qui lui permet de mettre en doute le développement narratif des contes merveilleux traditionnels :

> `Do you think,' said the Princess earnestly, `that you will be able to kill the dragon?'
> `I will kill the dragon,' said the Prince firmly, `or perish in the attempt.'
> `It's no use your perishing,' said the Princess.
> `It's the least I can do,' said the Prince.

[114] *Ibid.*, p.88.
[115] *Ibid.*, p.90.
[116] *Ibidem.*

`What I'm afraid of is that it'll be the most you can do,' said the Princess[117].

« Est-ce que vous pensez que vous serez capable de tuer le dragon ? » dit la princesse franche.
« Je tuerai le dragon ou je mourrai » répliqua fermement le prince.
« Cela ne sert à rien de mourir. »
« C'est le moins que je puisse faire. »
« Bien, ce qui me préoccupe c'est que cela sera le mieux que vous poussiez faire »

La succession serrée des répliques permet de souligner que le prince et la princesse sont au même niveau social et psychologique. En outre, la princesse conteste le rôle du prince comme sauveur, car elle est en train de jeter un regard critique sur la composition des contes de fées traditionnels. Comme Florine et Laideronette, elle décide de prendre son destin en mains et elle demande au prince : « Well, do you love me well enough to come very quickly and set me free -- and we'll fight the dragon together? »[118] [« Bien, est-ce que tu m'aimes assez pour venir vite ici me délivrer – et nous pourrons ensuite nous battre contre le dragon »]. La critique d'une société qui se base encore sur des stéréotypes de l'époque victorienne émerge de ce passage. La princesse demande à l'homme de commencer une relation construite sur un sentiment véritable et où les deux membres peuvent être engagés au même niveau dans des activités importantes. Quelques lignes après, la princesse explique notamment pourquoi le prince devrait accepter son aide : car il serait « much safer for both of us for me to be free, with a sword in my hand, than tied up and helpless »[119] [« plus sûr pour nos deux si j'étais libre et avec mon épée à la main, plutôt que liée et sans défense »]. Un rapport d'égalité entre l'homme et la femme pourrait apporter des bénéfices au couple et non seulement aux individus singuliers. Le jeune prince qui représente la modernité accepte le rôle plus actif de la femme et il lui donne la possibilité de montrer sa valeur. De même la Princesse Printanière, qui serait prête à tuer Fanfarinet pour se défendre, de même le personnage créé par Edith Nesbit se délivre des stéréotypes que la société lui attribue et elle apprivoise le dragon non pas par l'épée mais par la gentillesse de ses mots. Elle affirme,

[117] *Ibid.*, p.91.
[118] *Ibidem.*
[119] *Ibidem.*

en effet que « everything can be tamed by kindness »[120] [« tout peut être apprivoisé par la gentillesse »]. Le prince et la princesse appellent le dragon et ils attendent de se battre contre lui pour l'empêcher de manger la fille. Avec une grande surprise, les deux enfants découvrent que la bête voudrait uniquement être laissée tranquille, car la tradition du royaume la fatigue. Afin de le faire sortir de sa grotte, la princesse l'appelle alors très doucement : « Dragon ! Dragon dear ! »[121] [« Dragon, cher dragon ! »]. La gentillesse de la princesse qui traite l'animal comme son petit chien touche le cœur du dragon qui sort de s tanière et décide, finalement apprivoisé, d'aller avec les deux enfants au palais. La princesse réussit là où l'homme pouvait échouer par l'une des caractéristiques typiques de la personnalité d'une femme : l'amour et la délicatesse. Edith Nesbit suggère-t-elle donc que la femme serait mieux qu'un homme ? Pas nécessairement. En revanche, elle suggère aux lecteurs comment les hommes et les femmes doivent collaborer afin d'atteindre une joie partagée.

Edith Nesbit, George MacDonald et Juliana Horatia Ewing proposent aux lecteurs des récits profondément modernes du point de vue de la trame, du langage ou des personnages, dans lesquels les princesses partagent des traits. Irene, Amelia, ou la princesse sans nom d'Edith Nesbit – à qui les enfants peuvent s'identifier – entreprennent un voyage de découverte de leur personnalité. Si au début des narrations, elles ont, souvent, une personnalité désagréable et capricieuse, elles se muent peu à peu en des figures positives pour les lecteurs.

Pendant la fin du XIX^{e} siècle, d'autres écrivains reprennent, en revanche, la figure sombre de la femme qui refuse l'amour, incarnée par Toute-Belle. La princesse protagoniste du « Nain Jaune » refuse d'accepter le pacte que sa mère a scellé avec le Nain, comme elle persiste à refuser les différents prétendants qui demandent sa main. Une fois prisonnière du Nain, elle ne fait rien pour changer sa condition de captive, attendant d'être délivrée par le Roi des Mines d'Or. Elle ressemble ainsi à la Belle aux Bois Dormant ou à Cendrillon. Mme d'Aulnoy condamne, cependant, la femme qui ne

[120] *Ibidem*.
[121] *Ibid.*, p.92.

joue pas un rôle actif pour faire partie de sa société et, en effet, « Le Nain Jaune » se termine par la mort des deux amants. Mary de Morgan tisse des parallélismes entre Toute-Belle et les jeunes filles présentes dans ses contes. Ce modèle féminin est présenté dans « Vain Kesta » (*The Windfairies and Other Tales,* 1900) et dans « the Heart of the Princess Joan » que Mary De Morgan introduit dans le recueil *The Necklace of Princess Florimonde and Other Stories* (Macmillan, 1880). Les deux recueils sont publiés à vingt ans de distance l'un de l'autre mais ils partagent déjà certaines caractéristiques. En premier lieu, ils appartiennent apparemment à la littérature d'enfance et de jeunesse. La richesse des illustrations pleine page, des culs-de-lampe et des frontispices, réalisés par le peintre Oliver Cockerell (dans *The Windfairis and Other Tales*) et par l'artiste Walter Crane (dans *The Necklace of Princess Florimonde and Other Stories*), tout comme les thèmes que l'auteure affronte dans les récits rendent les contes des deux volumes agréables aussi pour des lecteurs adultes. En deuxième lieu, l'absence d'une préface à ces deux recueils permet de souligner comment le merveilleux est devenu, entre 1800 et 1900, un genre qui ne nécessite plus de justification et qui peut être lu par tout public. Enfin, les contes dans les deux recueils partagent certains traits, à partir du portrait de Kesta et de la princesse Joan. Les deux filles sont également arrogantes et vaines et elles refusent l'amour qui leur est offert, exactement comme la Belle aux Cheveux d'Or et Toute-Belle. Les deux personnages sont, cependant, profondément différents pour la classe sociale et pour les raisons qui ont déterminé l'affirmation des aspects négatifs de leur caractère.

Dans « The Heart of Princess Joan », la jeune fille a perdu son cœur à cause de sa mère. La reine « was a proud, haughty woman, and disliked every one more powerful than herself. And most of all, she hated the fairy folk, and could not bear them to come to the castle where she and the King dwelt »[122] [« était une femme arrogante et fière et elle détestait tous ceux qui étaient plus puissants qu'elle. Elle haïssait, en particulier, les êtres féeriques, et ne pouvait pas les supporter quand elles venaient dans le château dans lequel elle habitait avec le roi »]. Son arrogance et sa négation de l'existence du monde de

[122] DE MORGAN (Mary), CRANE (Walter), « The Heart of Princess Joan », dans *The Necklace Of Princess Fiorimonde : And Other Stories*, London, Macmillan & Co., 1886, p.79.

la magie provoquent la colère des fées qui s'exerce sur Joan. En ce sens, la princesse ressemble encore une fois à Toute-Belle, car les défauts de sa personnalité proviennent des manques de sa mère. Invitée au baptême de la princesse, l'une des fées punit Joan : elle perdra son cœur devenant ainsi incapable d'aimer : « No one had ever seen a little girl like the Princess. Nothing troubled her. She never shed one tear. If she were angry she would stamp her feet […], but she never wept, and she loved nobody »[123] [« Personne n'avait jamais vu une petite fille comme la princesse. Rien ne la troublait. Elle n'avait jamais versé une larme. Si elle était enragée, elle tapait des pieds, mais elle ne pleurait jamais et elle n'aimait personne »]. Une nuit, l'aimable prince Michael part visiter « an old wizard »[124] [« un vieux magicien »] qui possède un livre où il « keep the portraits of all the men and women in the world, and they are living portraits too, for they move, and look just like the originals »[125] [« conserve les portraits de tous les hommes et les femmes dans le monde, et ce sont aussi des portraits vivants, car ils bougent et ils ressemblent en tout aux vivants »]. A l'intérieur de ce grimoire magique, Michael trouve le portrait de la princesse Joan et il tombe éperdument amoureux d'elle. Les conseils du magicien, qui lui dévoile la nature de la malédiction qui pèse sur la fille, ne servent à rien : le prince part vers sa cour. L'ingénuité de la princesse, qui ne comprend pas le sens de la visite du prince, ne connaissant pas la définition du mot « amour », semble initialement décourager Michael. Toutefois, il attend quelques jours avant de rentrer chez lui, afin de pouvoir s'assurer de la force de ses sentiments pour la princesse. Décidé à « never marry [Joan] until she loves [him] as [he] does her »[126] [ne jamais épouser Joan jusqu'à ce qu'elle l'aime comme il l'aime »], il part chercher le cœur que la fille a perdu. Le choix du prince permet à l'auteure, comme l'a démontré Lynne Wagner dans la thèse *Showing Seeds of Subversion*[127], de critiquer le « contemporary ideals of femininity as well as the glorification of marriage as the apotheosis of Victorian women's lives […] by

[123] *Ibid.*, p.81
[124] *Ibid.*, p.84.
[125] *Ibid.*, p.86.
[126] *Ibid.*, p.92.
[127] WAGNER (Lynne Shandi), *Sowing Seeds Of Subversion: Nineteenth-Century British Women Writers' Subversive Use Of Fairy Tales And Folklore*, Wayne State University, 2015, [En ligne : http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2171&context=oa_dissertations (consulté en janvier 2018).

problematizing the fairy-tale marriage-plot conclusion »[128] [« l'idéal contemporain de féminité tout comme la glorification du mariage comme apothéose de la vie des femmes victoriennes par une problématisation de la conclusion positive du conte merveilleux »]. Tandis que, dans la société victorienne, les femmes n'ont pas de voix portant sur les décisions matrimoniales, ici, Michael représente la position de l'auteure qui voudrait une société où les hommes et les femmes sont également libres de se marier à quelqu'un qu'ils aiment.

Le prince réussit, avec l'aide d'un puissant magicien, à retrouver le cœur de la femme qui peut finalement accepter librement sa proposition de mariage. Par l'intervention de l'homme, la princesse subit une évolution importante : elle abandonne son arrogance initiale et, ayant accompli un parcours de croissance, elle peut, finalement accepter son rôle de femme adulte. La conclusion de ce parcours de croissance et d'acceptation permet d'établir un lien entre ce récit de Mary de Morgan et ceux de Edith Nesbit ou de George MacDonald. En outre, l'évolution de la princesse qui est finalement capable d'aimer un homme gentil et preux rappelle de près celle subie par la Princesse Printanière. Après sa fuite avec Fanfarinet et la mauvaise aventure sur l'île déserte, elle se délivre de la malédiction qui l'avait frappée et elle comprend ce qu'est l'amour.

L'autre figure féminine, qui refuse l'amour, inventée par Mary de Morgan, est la paysanne protagoniste du conte « Vain Kesta » (*The Windfairies and Other Tales*, 1900). Tandis que la princesse Joan ne peut pas aimer car elle a perdu son cœur, la jeune Kesta refuse les propositions de mariage qui lui sont offertes car elle est – comme déjà la princesse Toute-Belle – arrogante et fortement consciente de sa beauté : « « at night Kesta looked into her glass and said […] I'm so pretty »[129] [« le soir, elle se regardât dans le miroir et dit : « Je suis si jolie »]. L'arrogance de la jeune fille s'intensifie encore quand elle reçoit la proposition de mariage d'Adam et, au lieu d'accepter l'offre, elle pense pouvoir mériter un meilleur parti « I wonder why Adam wishes to marry me ? but as he

---

[128] *Ibid.*, p.84.
[129] DE MORGAN (MARY), « Vain Kesta », dans *The Windfairies and Other Tales*, London, Seely and Co.; p.36.

does, most likely some better man would like to do so ; it would be folly to marry him till I see if I can't do better »[130] [« je me demande pourquoi Adam veut m'épouser ? Mais s'il le veut, alors il y aurait d'autres hommes qui voudraient le faire ; ce serait fou de ma part d'accepter de l'épouser sans voir si je ne peux trouver un meilleur parti »]. Le jour d'après elle part vers la ville et elle rencontre an « oldish man [whose] wife was recently dead, and Kesta thought as she drew near, it would be a better thing to marry him than to marry poor Adamd »[131] [« un vieil homme dont la femme était récemment morte, et Kesta pensa, pendant qu'elle s'en approchait, qu'elle serait une personne meilleure à épouser que le pauvre Adam »] ; un peu plus loin, elle rencontre un duc, un général et un riche commerçant. Tous ces hommes la refusent, cependant, et Kesta accepte alors, ayant peur de rester seule, la proposition d'Adam. Ce dernier décide de la refuser à son tour.

Si le portrait de la jeune fille peut reposer aussi sur quelques contes de Mme d'Aulnoy, le développement de la trame permet une mise en relief de la critique sociale que Mary de Morgan fait du mariage victorien. Adam est un homme gentil et attentif, mais d'une condition sociale pareille à celle de Kesta. Le mariage avec ce jeune garçon ne permettra, donc, pas à la femme d'améliorer sa condition sociale. Cette situation permet de comprendre, comme Lynne Shandi Wagner affirme dans l'article qu'on a déjà cité, comment[132] pour certains auteurs, « like De Morgan, […] even marriage to non-abusive husbands must be acknowledged to be less a "happily ever after" than a continuation of a life that will inevitably be characterized by conflict and rough times »[133] [« comment prouve De Morgan, même le mariage avec un mari non-violent doit être considéré moins comme une conclusion positive que la continuation d'une vie qui sera inévitablement caractérisée par le conflit et des temps durs »]. L'écrivaine considère le mariage entre membres d'une même classe sociale comme une cage dans laquelle la femme perdrait sa capacité et sa liberté de décider quoi faire de sa vie. Une véritable

130 *Ibidem*.
131 *Ibidem*.
132 WAGNER (Lynne Shandi), *op.cit.*, p.4.
133 *Ibid.,* p.13.

union positive entre l'homme et la femme devrait, donc, servir à améliorer la condition sociale de l'épouse.

Si certains auteurs reprennent plusieurs détails ou des éléments du portrait des personnages qui traversent tous les contes d'Aulnoy, il y a d'autres écrivains qui se concentrent, en revanche, sur la reprise de quelques traits spécifiques du portrait de certains personnages qu'ils introduisent dans des nouveaux récits.

C. LES REPRISES ET LES DETAILS : INTRODUCTION

A la fin du XIX^{e} siècle, les auteurs choisissent aussi une autre voie afin de signaler que l'œuvre merveilleuse d'Aulnoy est présente non seulement dans leurs lecteurs, mais aussi dans leurs mémoires : par la reprise de quelques détails spécifiques des portraits des personnages ou des trames et par quelques échos. La richesse symbolique des détails du portrait de certaines princesses, tout comme la mise en relief du motif de la nourriture liée à l'amour sont des traces que les auteurs de cette époque sèment dans leurs contes afin de faire des allusions à une écrivaine comme Mme d'Aulnoy qui a joué un rôle important dans leurs enfances.

Les éléments qui permettent de lier un merveilleux moderne à un merveilleux ancien se retrouvent dans des ouvrages pensés pour des enfants, tout comme dans une production narrative destinée à un public d'adultes, mais avec deux significations profondément différentes. Dans le cas de la littérature pour les enfants ou les jeunes, les réécritures limitées des contes d'Aulnoy contribuent à enrichir des hypotextes folkloriques. La présence de contes merveilleux savants et écrits et de contes folkloriques, parfois dans un même texte, permet de signaler l'évolution des deux genres. Quand les contes sont nés, ils n'étaient pas destinés aux enfants : les contes oraux étaient pensés pour une récitation partagée par des adultes devant la cheminée, tandis que les contes écrits étaient pensés pour la lecture dans les salons précieux. Pendant l'époque romantique, les premiers philologues comme les frères Grimm commencent à pousser les jeunes lecteurs vers la lecture des contes. A partir des années cinquante de ce même

siècle, des éditeurs et des traducteurs commencent à proposer des nouvelles éditions des contes les plus connus adaptées pour les nurseries. Ces éditions signalent comment le genre du conte est entré définitivement dans la littérature pour les enfants et les jeunes à partir de la fin du XIX^{e} siècle. Ce changement du public a eu lieu aussi par le fait que les contes pensés pour ce public modifient les hypotextes de manière qu'ils puissent véhiculer des idées utiles à l'éducation des enfants. Dans le cas de la littérature pour adultes, les reprises et les échos des contes de Mme d'Aulnoy permettent de mettre en relief plusieurs phénomènes typiques du merveilleux fin-de-siècle et des contes jaunes. En premier lieu, certains exemples de ces réécritures se retrouvent dans des productions nouvelles comme les petites revues. En deuxième lieu, les auteurs qui reprennent des éléments les renversent presque systématiquement afin de proposer aux lecteurs des contes qui dérangent et qui suscitent la stupeur par rapport à des textes connus. Enfin, de nombreux détails des contes de l'écrivaine française contribuent à enrichir le collage de références que les auteurs proposent aux lecteurs dans leurs contes. Repérer les sources dont les auteurs se sont inspirés lors de la rédaction du conte devient un jeu qui augmente le plaisir de la lecture. Vu que ces récits présentent des caractéristiques individuelles, souvent enrichies par une forte signification symbolique, que les auteurs de la fin du XIX^{e} siècle reprennent, avant d'entamer l'analyse on voudrait signaler ces éléments et les analyser brièvement.

Chaque conte de Mme d'Aulnoy est singulier et spécifique car, dans tous les récits l'auteure traite une série de motifs. Si certains de ces motifs remontent déjà à des récits folkloriques, Mme d'Aulnoy les développe d'une manière unique et personnelle, ce qui intrigue les auteurs de la fin du XIX^{e} siècle. Ces derniers reprennent dans leurs narrations quelques caractéristiques physiques des personnages – surtout des princesses – les proposant au public à travers une lecture qui appartenait déjà aux contes de Mme d'Aulnoy.

Le premier récit qui semble frapper l'imagination des artistes de la fin du siècle et devenir un terrain fertile pour la création de reprises et d'échos est « La Belle aux Cheveux d'Or ». Certains écrivains montrent qu'ils ont lu et apprécié ce récit reprenant

un motif très développé dans le conte, celui de la chevelure, mais aussi quelques détails des plus significatifs de la trame narrative. Dans les récits qui remontent au Moyen Age – comme celui de Tristan et Iseut – la chevelure de la femme représente « l'incarnation de la féminité aussi bien que de l'amour passionnel »[134] : cette idée ancienne des cheveux comme symbole d'une sexualité innocente qui attire les hommes, est présente aussi dans plusieurs contes folkloriques comme « Raiponce ». La chevelure représente notamment « l'une des principales armes de la femme, le fait que celle-ci soit montrée ou cachée, nouée ou dénouée est fréquemment signe de la disponibilité, du don ou de la réserve d'une femme »[135]. Dans « La Belle aux Cheveux d'Or », Mme d'Aulnoy développe d'une manière très poussée cette dernière caractéristique, car elle représente, plus spécifiquement, le pouvoir de la sensualité de la femme qui s'exerce sur les personnages masculins. Avec les cheveux, la princesse « weaves her discourse and spins her plots, strangles her lovers and shelters them »[136] [« tisse son discours et crée son histoire, étrangle ses amants et les abrite »].

L'importance de la chevelure émerge par l'attention que l'écrivaine française réserve à la description de ce détail. Le lecteur ne connaît pas la forme du visage ou la couleur des yeux de la princesse, mais il se rappelle les longs cheveux blonds qui accompagnent sa figure. Le lien entre les cheveux et le pouvoir de la femme émerge de la préparation attentive qu'elle consacre à cette partie du corps avant sa rencontre avec Avenant. La princesse frappe, en outre, l'imagination du premier ambassadeur envoyé par le roi et elle pousse Avenant à risquer sa vie en de nombreuses occasions, par la promesse de plaisirs que son aspect physique et sa chevelure suggèrent. La valeur particulière que d'Aulnoy attribue à cette partie du corps permet de comprendre quels sont les hypotextes qui ont influencé la rédaction du conte. Mme d'Aulnoy s'inspire, en effet, du personnage de la belle fée Viviane pour la construction du portrait de la Belle

---

134 Présentation du volume de ROLLAND-PERRIN (Myriam), *Blonde comme l'or La chevelure féminine au Moyen Âge*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014. [URL : http://books.openedition.org/pup/4303 (consulté en décembre 2017)].

135 CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont & Jupiter, 1990, *ad vocem,* « cheveux ».

136 GITTER (Elisabeth G.), « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination », *PMLA* 99, n. 5 octobre 1984, p.936.

aux Cheveux d'Or. Appelée aussi la Dame du Lac, Viviane est la protectrice de Lancelot, mais aussi celle qui, par ses charmes et sa beauté, emprisonne Merlin :

> Merlin tombe éperdument amoureux d'elle et ne peut refuser d'enseigner son art et sa magie à la jeune fille sur sa demande. Celle-ci en échange lui promet de devenir son amie, mais lorsqu'elle apprend l'origine diabolique de Merlin, elle se méfie de lui et lui refuse son amour. Merlin quant à lui, profondément amoureux, tout en prédisant sa perte, ne peut résister à son destin. Grâce à lui Viviane apprend comment endormir un homme contre sa volonté et comment utiliser un oreiller enchanté qui fait croire à celui qui l'utilise qu'il a eu des rapports charnels, comment enfin tracer un cercle magique qui pourra l'emprisonner. Viviane l'enferme ainsi dans une tour "sans mur et sans fer", par enchantement. Merlin est "enserré" dans cette prison invisible et lorsqu'il se lamente, ce sont ses plaintes que l'on entend dans la forêt de Brocéliande. Selon certaines sources, c'est dans un tombeau que Viviane enferme Merlin[137].

Le lien entre la fée et la princesse s'intensifie aussi à travers le détail de l'eau de beauté qu'Avenant doit récupérer dans la grotte. L'eau est, en effet, l'élément naturel de Viviane. Cette eau est, dans le conte de Mme d'Aulnoy, une manifestation du pouvoir de la princesse : elle n'en a pas besoin, car elle possède déjà une beauté surnaturelle, en outre, l'ampoule qui la contient se casse, ce qui semble rendre finalement inutiles les devoirs attribués au page. Ce dernier risque, donc, sa vie uniquement pour démontrer qu'il ne peut pas échapper au pouvoir de la princesse.

L'autre conte qui suscite l'intérêt de plusieurs artistes de la fin 1800 est « Le Nain Jaune ». Comme expliqué par Evanghélia Stead dans l'article « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir »[138], « le XIX^e^ siècle est propice à l'épanouissement du « Nain Jaune ». […] »[139]. Certains auteurs anglais retracent dans ce conte de Mme d'Aulnoy les origines populaires de certains motifs et de certaines séquences narratives et ils les proposent aux lecteurs modernes dans un contexte souvent différent. D'autres écrivains ou journalistes se concentrent, en revanche, sur la manière particulière dont

---

137 « BnF - La légende du roi Arthur » [En ligne : http://expositions.bnf.fr/arthur/arret/02_3.html (consulté en décembre 2017)].

138 STEAD (Évanghélia), « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », dans THOREL-CAILLETEAU (Sylvie) et KRZYWKOWSKI (Isabelle), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914, Etudes offertes à Jean de Palacio*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2002.

139 *Ibid.* p.114.

Mme d'Aulnoy modifie la figure du nain. Dans le *Dictionnaire des symboles*[140], Jean Chevalier retrace les origines des nains dans la culture folklorique des pays nordiques et il affirme qu'ils sont des :

> Génies de la terre et du sol, issus, chez les Germains, […] les nains accompagnent souvent les fées dans les traditions des peuples du nord. […] ils symbolisent les forces obscures qui sont en nous et ont facilement des apparences monstrueuses. [Ils représentent] les manifestations incontrôlées de l'inconscient. Leur petite taille et parfois une certaine difformité (bossu) des nains les ont fait assimiler à des démons[141].

Dans la culture des Germains le nain est déjà une créature profondément inquiétante à cause de ses rapports avec le monde souterrain et son apparence souvent difforme. Comme tant d'autres personnages des contes folkloriques, il n'est pas une figure ambiguë, mais a un rôle narratif. Le Nain Jaune se différencie de cette figure originale, car il est fortement nuancé et mystérieux outre que grotesque. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler ici la conclusion du conte. Après avoir tué le Roi des Mines d'Or et avoir provoqué la mort de la princesse, le Nain dédie un long regard aux corps des deux amants. Est-il triste d'avoir perdu Toute-Belle ? Est-il satisfait d'avoir provoqué la mort de quelqu'un ? Le silence du narrateur face à la tragédie qui clôt le conte permet de souligner la nature mystérieuse de ce personnage et la richesse des nuances de sa personnalité. Ce portrait est l'élément repris par certains auteurs modernes qui permettent au Nain Jaune de sortir du conte où il est né pour entrer dans d'autres types de récits.

« L'Oiseau bleu » est l'un des récits que les éditeurs romantiques ont proposés au public dans des éditions de colportage ou de luxe et c'est, pour cela, l'un des plus réécrits ou repris par les auteurs de la fin du XIX^{e} siècle. Dans ce récit, Mme d'Aulnoy n'invente pas complètement la trame, mais elle « pays homage to the twelfth-century poetess Marie de France, who, evokes the *lai of Yonec*, where the lover of a woman imprisoned in a

---

140 CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *op.cit.*
141 *Ibid.*, *ad vocem* « Nain », p.657-658.

tower visits her as a bird » (1697) »[142] [« rend hommage à la poétesse du douzième siècle Marie de France et évoque le texte *lai de Yonec* où l'amant d'une femme emprisonnée dans une tour lui rend visite sous forme d'oiseau » (1697) »]. Même si l'histoire n'est pas originale, Mme d'Aulnoy enrichit un récit ancien par plusieurs éléments. Elle charge le moment de la métamorphose en oiseau d'une ambigüité originale. Charmant est transformé en Oiseau bleu comme punition pour avoir refusé les sentiments de Truitonne. Sa transformation lui permet, cependant, de cultiver son histoire d'amour avec la princesse Florine emprisonnée dans une tour. Être un oiseau devient alors une condition agréable car elle rend possible l'amour, comme dans le *lai de Yonec*. En outre, d'Aulnoy transforme, par la suite, le personnage de la jeune et belle princesse. Florine est une femme forte : elle devient reine par une révolution de son peuple et elle décide de partir à la recherche de Charmant. Une fois qu'elle l'a trouvé, elle se dévoile à lui, l'aide à se délivrer de son faux mariage avec Truitonne et leur union peut avoir lieu.

« Serpentin Vert » connaît, à la différence d'autres contes, un succès limité dans les éditions imprimées pendant le XIX^e^ siècle. Les réécritures sous forme de reprises ne sont pas très nombreuses, mais elles permettent la reprise du motif de la laideur et de mieux nuancer la division entre publics qui semble concerner le panorama des contes merveilleux pendant cette époque.

Comme l'affirme Sylvie Ballestra-Puech dans l'étude « du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans « Serpentin Vert » de Madame d'Aulnoy »[143], le conte permet à Mme d'Aulnoy de proposer aux lecteurs « un subtile jeu intertextuel »[144]. Sylvie Ballestra-Puech met ensuite en relief les auteurs et les textes qui participent à la construction du conte dont : « la *fabella* d'Amour et Psyché telle qu'on la trouve dans *Les Métamorphoses* d'Apulée »[145]. Ce premier hypotexte influence la transformation de

---

142 DUGGAN (Anne E.), HAASE (Donald) et CALLOW (Helen J.), *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2016, *ad vocem* « Medieval Romance », p.635.

143 BALLESTRA-PUECH (Sylvie), « Du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans « Serpentin Vert » de Madame d'Aulnoy », dans *des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, éd. Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Lausanne, Univ. de Lausanne, Revue Etudes de Lettres, 2011, 426 p., (« Etudes de lettres », 2011,3/4 = No. 289).

144 *Ibid.* p.222.

145 *Ibidem*.

Serpentin en un vilain monstre qui ressemble à un dragon, le moment où Laideronette découvre l'apparence réelle de son hôte et la taille du conte. Le récit se construit, cependant, aussi sur d'autres hypotextes, comme le mythe médiéval de la fée serpent, Mélusine. Jacques Le Goff dans l'article « Mélusine maternelle et défricheuse »[146], affirme que le mythe de la femme serpent est bien connu pendant tout le Moyen Age et présent dans plusieurs auteurs et sources différents[147]. La version du mythe la plus connue est celle du chevalier Raymond, que Le Goff résume dans son article :

> Non loin d'Aix-en-Provence, le seigneur du château de Rousset, dans la vallée de Trets, rencontre près de la rivière Arc une belle dame magnifiquement habillée qui l'interpelle par son nom et consent finalement à l'épouser à condition qu'il ne cherchera pas à la voir nue, auquel cas il perdrait toute la prospérité matérielle qu'elle lui apportera. Raymond promet et le couple connaît le bonheur […]. Mais l'imprudent Raymond arrache un jour le rideau derrière lequel sa femme prend un bain dans sa chambre. La belle épouse se transforme en serpent, disparaît dans l'eau du bain à jamais. Seules les nourrices l'entendent la nuit quand elle revient, invisible, voir ses petits-enfants[148].

Dans un premier temps, le mythe propose la figure rassurante de Mélusine comme une fée maternelle qui offre au chevalier un mariage heureux et plusieurs enfants[149]. Dans un deuxième temps, le récit introduit le motif « de la transgression d'un interdit, celui posé par la fée à son époux Raymondin. En effet, le samedi, elle retrouve sa véritable nature, celle de femme-serpent, témoignage de son statut de femme surnaturelle »[150].

On ne possède pas d'épreuves certaines que Mme d'Aulnoy ait lu cette version du mythe, on remarque cependant que les motifs de la transformation en serpent, la perception positive du monstre, l'interdit et sa transgression, qui entraîne la femme dans le monde des fées ou dans les enfers semblent provenir de cet hypotexte de même que du récit d'Apulée. Luigi Capuana semble, lui aussi cueillir le rapport entre ces différents

---

146 LE GOFF, (Jacques Emmanuel Le Roy Ladurie), « Mélusine maternelle et défricheuse », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales* 26, n. 3/4 (1971), p.587-588.
147 *Cf. ibid.,* p.588-590
148 *Ibid.,* p.589.
149 *Cf* BARSAGOL (Virginie) et CANSOT (Audrey), *Le Guide des fées : Regards sur la femme*. Paris, éditions actuSF, 2015, p.26.
150 *Ibid.,* p.30.

hypotextes proposant, dans un recueil pour enfants, une forme de mélange qui normalement relève de la littérature pour les adultes.

Mme d'Aulnoy enrichit ces hypotextes, qui tissent la trame narrative, mettant l'accent sur le motif de la laideur. Laideronette est une fille laide, mais ayant un cœur d'or ; Serpentin Vert est, à son tour, un monstre gentil et généreux. Le portrait du monstre n'est pas original, ce qui relève de l'imagination de l'auteure est la création de deux personnages laids, ce qui lui permet de faire du grotesque l'un des motifs fondamentaux du conte. La laideur n'est pas seulement un motif narratif, mais elle permet aux personnages d'entreprendre un parcours de formation qui les porte à occuper leur propre place dans la société. Cette fonction de la laideur comme moteur d'une croissance spirituelle est l'élément qui fascine les auteurs de la fin du XIX^e^ siècle. Ils cueillent la valeur profondément éducative de ce motif et ils proposent de nombreuses reprises où des personnages laids jouent le rôle des protagonistes et ils découvrent qu'un bon cœur vaut mieux qu'une jolie apparence.

Le récit « Serpentin Vert » partage le même sort que « La Princesse Printanière », car les deux récits sont les moins imprimés dans les nouvelles éditions des contes d'Aulnoy publiées pendant le XIX^e^ siècle. Cela se réalise en un nombre limité – mais non pas moins original – de reprises ou de réécritures de ces récits. « La Princesse Printanière », comme « Serpentin Vert », reprend plusieurs motifs d'hypotextes plus anciens : la punition de la fée, tout comme le thème de la princesse prisonnière dans la tour se retrouvent en de nombreux récits folkloriques. A son tour, la fée Carabosse appartient à la tradition folklorique de plusieurs pays. Comme spécifié par Coryn Jana dans sa thèse intitulée *Les différents visages du personnage féminin dans les contes de fées. Analyse des contes de Perrault et des frères Grimm et leurs adaptations cinématographiques*[151] « Dans la littérature du Moyen Age, c'était la fée Carabosse qui représentait la fée maléfique. Dans la mythologie grecque, Carabosse d'Éris était la déesse de la discorde. Il s'agit d'une fée

[151] JANA (Coryn), Les différents visages du personnage féminin dans les contes de fées. Analyse des contes de Perrault et des frères Grimm et leurs adaptations cinématographiques, Universiteit Gent, 2016. [En ligne : https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/304/042/RUG01-002304042_2016_0001_AC.pdf (consulté en décembre 2017)].

malfaisante, vieille, mais surtout bossue, d'où son nom »[152]. L'auteure crée la figure de la Princesse Printanière, une femme qui profite du faux amour de Fanfarinet pour découvrir ses qualités et pour comprendre la valeur de sa force. L'auteure enrichit, en outre, le conte d'une longue partie dédiée à la nourriture. Ce motif, que Mme d'Aulnoy semble hériter des textes du Moyen Age et de la Renaissance comme ceux de François Rabelais, est, cependant, strictement lié à celui de l'amour charnel entre les amants. Dans le peu de réécritures ou de reprises que les auteurs de la fin du XIX^e^ siècle proposent aux lecteurs, ils travaillent sur ces motifs typiques du conte.

Après avoir analysé les motifs intéressés par les reprises et les échos, on voudrait étudier des exemples textuels qui présentent ces phénomènes. On commence par travailler sur les récits qui relèvent de la littérature d'enfance et de jeunesse, car ils présentent des effets qui sont globalement moins originaux par rapport à ceux développés dans le domaine de la littérature pour les adultes. On continue avec ces exemples, car ils permettent de comprendre comment la production merveilleuse de la dame française permet un renouvellement du merveilleux en une direction fin-de-siècle.

III. ECHOS ET DETAILS DANS LA LITTERATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

Des exemples de femmes aux longs cheveux blonds qui ont le pouvoir de charmer tous ceux qu'elles rencontrent sont présents dans plusieurs récits pour les enfants de la fin du XIX^e^ siècle. Dans ces récits, les auteurs reprennent le portrait physique de la Belle aux Cheveux d'Or, des fois jusqu'aux termes mêmes employés par d'Aulnoy, mais non pas les traits qui caractérisent sa psychologie. Amalia Guglielminetti, Carolina Invernizio ou Bridget et Julia Kavanagh dessinent en effet des filles capables de charmer leurs familles, leurs amis ou aussi des étrangers non seulement grâce à leur chevelure blonde, mais surtout par leur gentillesse et leur personnalité douce. Le changement qui concerne le caractère de cette jeune fille permet aux enfants de

[152] *Ibid.*, p.60.-

comprendre d'où dérive le véritable pouvoir qui permet d'être aimé et d'être accepté dans la société.

Dans « Sunbeam and Her Rabbit » (*The Pearl Fountain and Other Fairy Tales, with Thirty Illustrations by J Moyr Smith*, Henry Kolt and Company, 1876), Bridget et Julia Kavanagh proposent à un public d'enfants, la description d'une jeune fille qui ressemble à la Belle aux Cheveux d'Or. La jeune Sunbeam « was so called because she had golden hair that flowed round her face, and made it as bright as the sun on a summer morning »[153] [« était ainsi appelée, car elle avait de longs cheveux dorés qui tombaient gracieusement autour de son visage, et la faisait briller comme le soleil un matin d'été »]. Dans la description de la jeune fille, les auteures reprennent certaines expressions que d'Aulnoy emploie dans son conte. La figure rhétorique permet notamment à l'auteure d'anoblir le protagoniste de sa narration. Grâce à sa beauté éblouissante et à sa gentillesse, la jeune fille dépasse les obstacles de son chemin et elle rejoint la conclusion positive typique des contes de fées. Sa beauté, qui dérive essentiellement de ses longs cheveux blonds, devient une aide plus qu'un instrument pour rejoindre la félicité. Amalia Guglielminetti démontre elle-aussi qu'elle connaît et apprécie « la Belle aux Cheveux d'Or », dans le conte en vers « Come Dria divenne fata » (*Il ragno incantato : fiabe in versi*, Mondadori, 1922). La petite fille, protagoniste du récit est :

> Bellissima :
> Volto color di rosa,
> Occhi color del mare,
> Bocca meravigliosa.
> I capelli eran d'oro
> E tutti a riccioletti
> Svelta la personcina,
> Mani e piedi perfetti[154].

> Magnifique : son visage avait la couleur de la rose, ses yeux celle de la mer, sa bouche était parfaite, les cheveux étaient dorés et bouclés, sa figure était agile, ses mains et ses pieds parfaits.

---

153 KAVANAGH (Bridget and Julia), *The Pearl Fountain and Other Fairy Tales,* New York, Henry Kolt and Company, 1876, p.67-68.

154 GUGLIELMINETTI (Amalia) et ANGOLETTA (Bruno), « come Dria divenne fata », dans *Il ragno incantato: fiabe in versi*, Roma ; Milano, Mondadori, 1922, p.78.

Les cheveux blonds et bouclés de la fille constituent le cadre qui entoure une figure parfaite comme celle de la Belle aux Cheveux d'Or. Si l'aspect des deux personnages se ressemble, leur caractère ne pourrait pas être plus différent. Comme Sunbeam, Dria est une fillette gentille et bonne et pour cette raison les fées la récompensent à la fin du conte.

Le roman pour les enfants de Carolina Invernizio, *I sette capelli d'oro della fata Gusmara* (A. Salani, 1909) mêle des éléments qui remontent aux récits d'Aulnoy avec des stimulants et des modèles narratifs qui se rattachent à la tradition des contes folkloriques. Dans le récit, deux enfants, frère et sœur, cherchent la fée Gusmara car elle possède des longs cheveux blonds qui permettent la réalisation de trois désirs. Dans ce récit, les cheveux blonds représentent, encore, la source de pouvoir de la fée, un pouvoir qui ne s'exerce plus d'une manière violente envers les hommes, mais d'une manière positive pour aider les protagonistes à réaliser leurs rêves. La présence des enfants, la fée aux pouvoirs magiques et le parcours initiatique sont des éléments que l'auteure tire de la tradition folklorique. La condition sociale des enfants, qui sont des orphelins, permet de rapprocher le conte au roman de formation et aux feuilletons.

Si certains auteurs reprennent des aspects du portrait de la Belle aux Cheveux d'Or, d'autres signalent cette source narrative par une reprise de quelques séquences de la trame ou par la reprise du portait du personnage du page. Le premier de ces auteurs est Lucien Perey – pseudonyme de Clara Adèle Luce Herpin (1825-1914) – qui, dans le récit *La Forêt enchantée, ou Tranquille et Vif-Argent* (C. Lévy, 1890), parmi les hypotextes folkloriques qu'elle choisit, introduit certains épisodes présents déjà dans « La Belle aux Cheveux d'Or » de Mme d'Aulnoy. Dans la partie introductive du conte, le narrateur représenté par une grand–mère de la classe moyenne, narre d'un roi qui se perd dans la Forêt Enchantée, royaume du « roi Fracassin, […] à l'humeur querelleuse »[155]. A la suite de cette nouvelle, dans la cour du roi, « deux méchants courtisans, à qui cela ne faisait

[155] PEREY (Lucien), *La Forêt enchantée, ou Tranquille et Vif-Argent*, Paris : C. Lévy, 1890, p.37.

rien du tout qu'il partît et ne revînt jamais : seulement, ne voulant pas qu'on s'en aperçût, […] avaient eu soin de prendre un oignon dans leur poche et de se frotter vite les yeux avec, pendant que le roi parlait, de sorte qu'ils pleuraient encore plus fort que les autres. »[156]. Ces personnages rappellent de près les courtisans jaloux qui poussent le roi à emprisonner Avenant. Le narrateur raconte, par la suite, la naissance d'une belle princesse, Tranquille, dans un royaume voisin. Le roi, revenu de la forêt, tombe amoureux de la princesse et il cherche le meilleur moyen pour porter à la jeune fille sa proposition de mariage. Le page Phanor, un joli et gentil enfant, s'offre pour entreprendre le dangereux chemin à travers la Forêt Enchantée, comme l'avait déjà fait Avenant avant lui. Comme ce dernier, le petit garçon entre dans la Forêt et il est aidé à la traverser par trois animaux : un aigle, une taupe et un écureuil[157]. « Le Nain Jaune » est un conte complexe qui a été souvent éloigné des recueils pour les enfants à cause de sa conclusion et de la figure du Nain. En 1884, Andrew Lang, folkloriste et traducteur des contes d'Aulnoy, écrit, cependant, un récit dédié aux enfants, intitulé *The Princess Nobody* (Longmans, Green) et illustré par Richard Doyle (1824-1883), artiste qui travaille pour des revues et qui collabore avec les principaux écrivains des contes de l'époque comme Charles Dickens[158]. Dans ce conte, l'auteur narre l'histoire d'un couple royal qui, pendant un déjeuner sur l'herbe, dans une clairière proche du royaume des fées et des elfes, rencontre « an ugly little Dwarf »[159] [« un Nain petit et laid »]. Après quelques temps, le roi et la reine souhaitent avoir un enfant, mais la recherche d'une héritière apparaît difficile jusqu'au jour où le Nain revient à la cour pour proposer un pacte au couple :

> « You shall have a beautiful Baby, if you will give me what I ask » said the Dwarf again.
> « I'll give you anything you like » said the King.
> « Then promise to give me NIENTE »[160.]

> « Vous aurez une belle enfant, si vous me donnez ce que je vous demande » dit encore le Nain.

---

[156] *Ibid.*, p.12.
[157] *Ibid.*, p.42-49.
[158] WILLIAMSON, G. « Richard Doyle ». *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, [En ligne : http://www.newadvent.org/cathen/05151c.htm (consulté en janvier 2018)].
[159] LANG (Andrew), *The Princess Nobody, a Tale of Fairy Land*. London: Longmans, Green and Co., 1884, p.10.
[160] *Ibid.*, p.11.

« Je vous donnerai tout ce que vous voulez. » répondit le roi.
« Promettez-moi, alors, de me donner Niente [traduction italienne du mot « rien »], répliqua le Nain.

Le pacte avec le Nain, présent dans plusieurs contes de la tradition populaire revient même dans ce récit moderne. « Niente » est le nom que le roi et la reine donnent à la petite princesse leur fille, et un jour, le Nain revient à la cour demander ce que le couple royal lui a promis : comme dans « Le Nain Jaune », de même dans le conte d'Andrew Lang, la promesse que la reine fait à la créature magique se révèle dangereuse pour sa joie, car un jour, elle est obligée de céder sa fille. A la différence de Toute-Belle, la petite princesse vit magnifiquement dans le royaume des fées et, à la fin du récit, elle se marie avec un prince.

Parmi les autres auteurs pour l'enfance et la jeunesse qui reprennent « Le Nain Jaune » d'Aulnoy, il y a Maurice Baring (1874-1945) qui s'inspire de la trame de ce conte dans le récit « The Vagabond » publié dans le volume pour les enfants *The Blue Rose Fairy Book* (Dodd, Mead and Company, 1911). L'écrivain dédie le volume à ses enfants, mais la structure du livre, la présence d'illustrations au style délicat, des textes qui traitent des thèmes complexes et un caractère d'imprimerie très étouffé impliquent la présence de l'adulte comme intermédiaire. Le conte « The Vagabond » raconte qu'une reine a deux filles, dont l'une « bothers her »[161] [« l'ennuie »], car elle refuse tous les prétendants que sa mère pense être des bons souverains. Elle cherche, en effet, un beau-fils facile à manipuler d'un point de vue politique, quelqu'un « so busy beating his wive that he will not bother me »[162] [« si occupé à battre sa femme qu'il ne me dérangera pas »]. La position de la reine permet de mettre en relief les qualités modernes de ce conte : toutes les valeurs des récits classiques sont renversées et bouleversées. La fille, refusant les unions proposées par sa mère, incarne une femme forte et indépendante qui reflète le développement de la société du début du XX^{e} siècle. La reine demande l'aide d'une fée, qui ressemble à la Fée du Désert pour deux raisons. En premier lieu, elle l'aide à trouver un mari pour sa fille, mais non pas selon les désirs de la fille, mais selon ceux de la mère.

[161] BARING (Maurice), *The Blue Rose Fairy Book*. New York, Dodd, Mead and Company, 1911, p.122.
[162] *Ibidem*.

En deuxième lieu, elle a un neveu qui ressemble au Nain Jaune et qui serait un mari parfait pour la princesse : « my dear nephew Crookedshanks is just what you want. He has been looking for a wife for a long time, but so far nobody has consented to marry him. He's so beautiful, you know […] he's a dwarf and a hunchback, and he's got such a sweet, sweet temper. He'll keep the minx in order »[163] [« mon cher neveu Jambes Arquées est juste ce dont tu as besoin. Il a cherché une femme pendant longtemps, mais jusqu'à ce moment, personne n'a voulu le prendre pour mari. Il est si beau, vois-tu. C'est un nain bossu et il a un caractère si doux. Il la domptera »]. Crookedshanks est laid et bossu, comme le Nain Jaune. Comme son nom le suggère, il est grotesque, mais surtout dangereux : « crook » signifie « arnaqueur », tandis que « shank » indique le jarret. Il n'est pas uniquement un tricheur, mais il est aussi méchant, car il est prêt à dompter la princesse comme si elle était un animal sauvage. Le nom du nain, tout comme le rapport de parenté qui lie entre eux les deux personnages merveilleux permettent de dresser un autre lien, entre le conte et les pièces du théâtre anglais, où le nain présente les mêmes caractéristiques. A la différence du « Nain Jaune », dans « The Vagabond », la conclusion positive est rétablie, car la princesse rencontre le dieu Amour. Ce renversement permet de justifier la présence d'un conte violent comme « Le Nain Jaune » dans un recueil pensé principalement pour les enfants. L'auteur rétablit les canons du merveilleux en modifiant la conclusion du conte.

« L'Oiseau bleu » renouvelle profondément des hypotextes très anciens. Les éléments novateurs dans le conte fascinent certains écrivains de cette époque. Luigi Capuana, dans « Cinciallegra » et « Il principe Pettirosso » (*Chi vuol fiabe chi vuole ?* Bemporad, 1908) tout comme Laurence Housman (« The Story of Herons », *The House of Joy,* London : Paul, Trench, Trubner, 1895) reprennent, comme on a déjà vu, le motif d'inspiration folklorique de la métamorphose en oiseau. Un autre auteur anglais reprend le portrait du personnage de la princesse et la fonction ambiguë de la métamorphose en Oiseau bleu. Ces détails émergent du long conte *The Brown Owl, a Fairy Story* de Ford

[163] *Ibidem.*

Madox Ford (Cassell, 1892). L'ouvrage, qui ressemble à un roman par son ampleur mais qui s'approche du conte à cause du développement de la trame, a été imprimé à Edimbourg, mais publié à New York[164]. L'œuvre, bien que pensée pour un public d'enfants, peut susciter l'intérêt des lecteurs adultes par les thèmes que traite l'auteur, mais aussi par les illustrations à l'intérieur. Dans l'article « Ford Madox Ford's Fairy Tale »[165], Alison Lurie affirme que le conte se développe autour du schéma des contes folkloriques oraux déjà dégagé par Claude Bremond :

> Its heroine, the Princess Ismara, suffers "deterioration" at the start of the story when her father the king dies, leaving in charge a Chancellor who turns out to be an evil magician. The Princess is protected from his various schemes by a large owl […] who also helps to unite her with a prince. The pattern is repeated in several episodes, as the magician is routed and returns again in different disguises and with different helpers[166].

> Son héroïne, la princesse Ismara, subit l'effet d'un élément transformateur négatif au début de l'histoire quand son père meurt pour la laisser sous le contrôle d'un chancelier qui se révèle être un magicien méchant. La princesse est protégée de différents obstacles par un grand hibou, qui l'aide à s'unir à un prince. Le schéma est répété dans plusieurs épisodes, chaque fois que le magicien revient sous des travestissements différents et avec différents adjuvants.

Le modèle choisi par Ford Madox Ford se base sur une structure à répétition typique des contes folkloriques, l'auteur reprend, en outre, des éléments de la trame qui se retrouvent déjà dans les narrations orales. Au-delà de ces éléments, le conte présente, cependant, des échos qui remontent à l'univers créé par Mme d'Aulnoy. En premier lieu, le hibou qui parle et qui guide la jeune fille rappelle l'Oiseau bleu qui console la princesse Florine emprisonnée dans la tour. En deuxième lieu, la description de la princesse Ismara dans l'une des batailles contre Merrymineral, le magicien méchant, permet de rapprocher la fille des princesses actives et fortes décrites par Mme d'Aulnoy.

---

[164] FORD (Ford Madox) et MADOX BROWN F., *The Brown Owl, a Fairy Story*. New York: Cassell Publishing company, 1892.
[165] LURIE (Alison), « Ford Madox Ford's Fairy Tales », *Children's Literature*, vol. 8 / 1, 1980, p. 7-21, [En ligne : https://muse.jhu.edu/article/245985 (consulté en décembre 2017)].
[166] *Ibid.*, p.8.

Les troupes du magicien ont pénétré dans le champ de bataille et tous les soldats de la princesse en sont au désespoir. Quand le conseiller Lord Licec demande à Ismara ce qu'elle veut faire, elle répond de la manière suivante : « I am going to lead the army today to see if we cannot regain some ground, for I had rather die fighting than be driven back like this, so please don't say I mustn't go »[167] [« je guiderai mes soldats aujourd'hui, pour voir si nous ne pouvons pas regagner du terrain, car je préfère mourir qu'être repoussée de cette manière, alors, s'il vous plait, ne me dites pas que je ne dois pas y aller »]. Comme un véritable roi, la jeune fille impose sa volonté et part guider les troupes contre l'ennemi. En ce sens, l'auteur reprend dans ce portrait, une partie de celui de Florine, qui, après la mort de son père, est élue reine.

Marie Barbier, écrivaine française fortement impliquée dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse, pour l'éducation et la formation morale des lecteurs subit le charme du conte « l'Oiseau bleu » et de sa scène la plus célèbre, dont on retrouve un écho dans l'un de ses contes. Le récit « l'Oiseau rose », dans le recueil *Les contes blancs*[168], narre les vicissitudes d'une jeune bergère, Rosine, qui, à la suite d'une vie tragique, perd sa mère et est enfermée dans sa chambre par une méchante marâtre. Pendant qu'elle est prisonnière dans ce lieu, elle reçoit la visite d'un oiseau :

> Sur un eucalyptus, devant la fenêtre de Roseline, un ravissant petit oiseau se balançait, regardant la bergère. Jamais elle n'avait vu le pareil, jamais elle n'avait rêvé qu'il pût en exister d'aussi beaux. Il était tout rose, du ton des belles roses de Hollande ; son bec était bleu comme le saphir, ses pattes rouges comme le corail. Son chant était plus beau que son plumage. C'étaient des cascades de notes, plus claires que le cristal et d'un timbre plus doux que celui des fauvettes, plus tendre que celui des rossignols. Merles, pinsons, loriots, chardonnerets étaient dépassés en talent par ce ravissant petit oiseau rose ! Roseline était émerveillée ! Elle oubliait sa peine et souriait. Comme s'il eût attendu ce moment, l'oiseau cessa de chanter et, quittant sa branche, vint se poser sur la fenêtre. L'enfant présenta son doigt ; il y sauta hardiment, la regarda, lui donne sur chaque joue un léger coup de bec, doux comme le baiser de sa mère, et s'envola en jetant un dernier cri de joie.[169]

[167] FORD (Ford Madox) et MADOX BROWN F., *op.cit.*, p.77.
[168] BARBIER (Marie), *Les contes blancs*, bibliothèque d'éducation et de récréation, Hetzel, Paris, 1893.
[169] BARBIER (Marie), « l'Oiseau rose », dans *Ibid.*, p.237-239.

Les ressemblances entre ce passage et la description de la scène de la rencontre présente dans « l'Oiseau bleu » sont évidentes. Le nom des deux personnages est similaire, car le deuxième mot qui le compose est une couleur. L'Oiseau rose entre dans le lieu où Rosine est enfermée pour consoler la jeune fille dans le moment où elle en a le plus besoin. De la même manière, Florine appelle l'Oiseau bleu quand elle est au désespoir. En deuxième lieu, l'oiseau rose et l'Oiseau bleu sont magnifiques, chantent à ravir et comprennent les deux filles. En troisième lieu, la rencontre de la bergère avec l'animal a lieu sur le rebord de la fenêtre. De la même manière, le rendez-vous entre Florine et l'Oiseau bleu est facilité par la présence de la fenêtre de la tour qui donne sur une forêt. Les deux oiseaux consolent les deux jeunes filles par leur chant magnifique, mais aussi par un contact physique. Si les ressemblances entre les deux séquences sont évidentes, elles se différencient sur un point. Tandis que le rendez-vous des amants sert à d'Aulnoy pour véhiculer l'idée que l'amour est plus fort que tous obstacles, Marie Barbier insiste, en revanche, sur un aspect nouveau de ce rendez-vous. L'Oiseau rose n'est pas un amant métamorphosé, mais l'incarnation d'un ange gentil que la mère de Rosine lui a envoyé pour soulager sa douleur, car son baiser est « doux comme le baiser de sa mère ». La valeur religieuse attribuée à cette séquence s'explique par le public cible auquel le conte s'adresse. Les parents qui lisent le récit aux enfants désirent y trouver des éléments utiles à leur formation morale et éducative. La religion devient, alors, le moyen privilégié pour transmettre aux auditeurs des valeurs comme l'espoir et la force de l'amour d'une mère. Cette contamination entre le genre merveilleux et la littérature religieuse ou édifiante concerne aussi certaines nouvelles éditions des contes.

Ces reprises sont encore plus importantes dans les récits qui s'inspirent de « Serpentin Vert ». Luigi Capuana écrit un conte intitulé « Serpentina » [« Petite Serpente »] (*C'era una volta...fiabe*, Treves, 1882) qui présente des ressemblances, mais aussi quelques variations par rapport au récit rédigé par Mme d'Aulnoy. La première variation émerge déjà du titre. Dans « Serpentin Vert » la transformation en monstre concerne le prince ; dans le conte de Capuana, le protagoniste est une jeune fille, ce qui permet de signaler un lien avec le mythe de la fée Mélusine. Le rapport avec l'hypotexte

ancien émerge d'une manière encore plus précise lors de la description de cette fille. Elle naît avec l'aspect d'un serpent et, après que les tentatives pour enlever la malédiction échouent, elle décide d'aller dans la forêt pour changer de peau comme font les reptiles. Le roi son père interrompt le processus de transformation et elle reste une créature hybride : « una ragazza di belle forme ; se non che avea la pelle tutta squamosa, come quella d'un serpente. »[170] [« une fille aux belles formes, mais qui avait la peau squameuse comme une peau d'un serpent »].

L'auteur tisse un rapport plus précis avec le conte d'Aulnoy quand il attribue à la laideur une valeur éducative marquée : la condition de Serpentina la pousse, en effet, à entreprendre la recherche d'une fée qui puisse l'aider. Ce parcours devient finalement une découverte de sa propre individualité. Dans la forêt qu'elle explore pour trouver la fée elle demande l'aide de plusieurs animaux, mais c'est uniquement un petit rossignol qui lui répond :

> - Usignuolo, bell'usignuolo! Se mi conduci dalla Fata gobba, ti faccio un magnifico regalo.
> - Mi dispiace, ma non posso. Aspetto la bella dal dente d'oro che deve passare di qui.
> - Usignuolo, bell'usignuolo! Sono io la bella dal dente d'oro.
> E mostrò il dente.
> - O Reginotta mia! Son tant'anni che t'aspetto.
> L'usignuolo divenne, tutt'a un tratto, il più bel giovane che si fosse mai visto, la prese per mano e la condusse fuor del bosco[171].

> « Rossignol, joli rossignol ! Si tu me conduis chez la Fée bossue, je te donnerai un magnifique cadeau »
> « Je suis désolé, mais je ne peux pas. J'attends la Belle à la dent d'or qui doit passer par ici ».
> « Rossignol, joli rossignol ! Je suis la Belle à la dent d'or ». Et elle lui montra la dent.
> « Oh ma Reine ! Il y a des années que je t'attends ».
> Le rossignol devint, tout d'un coup, le plus beau jeune homme qu'on eût jamais vu, il lui prit la main et il l'accompagna hors de la forêt.

Le dialogue entre Serpentina et l'oiseau permet à la jeune fille de dévoiler sa véritable identité et son rôle social : elle a trouvé sa place dans le monde dès qu'elle a connu l'amour. La femme joue, donc, un rôle de premier plan dans l'évolution de la

[170] CAPUANA (Luigi), « Serpentina » dans *Tutte le fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, p.64.
[171] *Ibidem*.

trame narrative, car par sa recherche, Serpentina conquiert une double délivrance, la sienne et celle du rossignol.

On signale aussi un seul exemple d'une reprise de quelques motifs déjà présents dans le conte « La Princesse Printanière » dans le domaine de la littérature d'enfance. Emma Perodi, dans « Le tre figlie del re » (*Nella reggia della fata Belinda*, A. Salani, 1911) parle de trois nobles princesses qui ne peuvent pas sortir du jardin de leur père jusqu'à l'âge de vingt ans, car elles ont été frappées d'une malédiction. L'interdit de voir d'autres êtres humains jusqu'à un certain moment est un thème qui revient dans plusieurs contes, classiques, folkloriques ou populaires, de toutes les époques et qui se retrouve aussi dans « La Princesse Printanière ».

Les reprises et les échos présents dans les récits conçus pour les enfants permettent de mettre en relief certaines voies que les écrivains de fin 1800 suivent afin de moderniser la littérature d'enfance et de jeunesse et de proposer aux lecteurs des textes qui puissent être appréciés par les enfants mais aussi par les adultes. Dans certains cas, ils décident de mettre en relief les hypotextes qui ont contribué à la création de l'œuvre merveilleuse. Dans d'autres cas, ils attirent l'attention des lecteurs vers un détail d'un personnage qu'ils reprennent d'un conte de Mme d'Aulnoy tout en le modifiant pour l'adapter à un public différent. Certains enfin, reprennent quelques éléments de la trame narrative les situant dans un contexte parfois différent. Toutes ces différentes voies prises par ce type de réécriture permettent de créer un panorama littéraire varié.

IV. ECHOS ET DETAILS DANS LA LITTERATURE POUR LES ADULTES

Les reprises et les échos dans la littérature pour les adultes permettent non seulement de proposer aux lecteurs un nouveau modèle de merveilleux, mais ils favorisent le dialogue entre la littérature canonique et un genre considéré comme mineur telle la littérature écrite par les femmes et pensée pour les femmes. Commençons par « La Belle aux Cheveux d'Or ». Les auteurs reprennent certains passages narratifs déjà inventés par d'Aulnoy et, encore une fois, le portrait du personnage de la princesse.

Tandis que les auteurs qui écrivent pour les enfants changent la personnalité de la Belle aux Cheveux d'Or pour en faire un modèle positif, ceux qui écrivent pour les adultes n'ont pas cette préoccupation morale : le personnage ne change pas restant encore une femme indépendante et puissante qui méprise les hommes et le mariage, un modèle qui diffère de la femme angélique et qui se rapproche de la femme fatale. Elle exerce sa violence contre les princes, ce qui lui permet d'apaiser son ennui

Catulle Mendès reprend le portrait de la Belle aux Cheveux d'Or et d'Avenant dans le conte « La Princesse nue » (*La Princesse nue*, Ollendorf, 1890). Le recueil permet la diffusion du nouveau merveilleux fin-de-siècle par des contes créés par Mendès à partir de l'élaboration de plusieurs récits anciens. Les modifcations d'hypotextes déjà connus vont en direction du merveilleux perverti, ce qui permet à l'auteur la création de personnages fortement modernes. Le texte s'ouvre sur une description de la princesse Azélie « dont la beauté était fameuse »[172], mais qui, du côté de la pudeur, se « montrait plus farouche que les plus modestes »[173]. La pudeur de ce personnage peut être comparée aux valeurs de la Belle aux Cheveux d'Or : elle déclare, refusant les cadeaux du roi, être une fille sage qui n'accepte pas les dons des garçons. Azélie n'est pas seulement pudique, mais aussi cruelle « à l'égard d'un mage qui habitait dans la montagne voisine »[174]. Sa cruauté est, à nouveau, comparable à l'ennui de la princesse décrite par Mme d'Aulnoy. Catulle Mendès décrit aussi le mage amoureux de la princesse comme un jeune garçon comparable à Avenant : « il ne portait point une longue barbe blanche, son crâne n'était point pareil à une rondeur d'ivoire lisse ; non, il était jeune comme un page, avec une chevelure d'or en boucles sur les épaules. »[175]. Avenant et le mage partagent le même appellatif de « page » et ils sont décrits comme beaux, mais d'une beauté frêle et délicate qui bien s'accorde à la jeunesse. La différence la plus importante entre les deux est, cependant, la manière dont ils sont perçus dans les deux contes. Dans le récit de Mme d'Aulnoy, Avenant est jeune, courageux mais aussi masculin. Dans le conte de Mendès,

[172] MENDES (Catulle), *La princesse nue*, Paris, Ollendorf, 1890, p.4.
[173] *Ibidem*
[174] *Ibidem*.
[175] *Ibid.*, p.4-5.

le garçon s'approche d'un androgyne aux longues boucles dorées, ce qui permet à l'auteur le renouvellement du merveilleux par l'emploi de structures et traits typiques de la fin du XIX^e^ siècle. Le renouvellement du genre émerge quand l'auteur propose un renversement d'un stéréotype typique des contes merveilleux. Le magicien ne ressemble plus au sage Merlin qui est un vieil et sage homme à la longue barbe blanche, mais il est un jeune garçon ayant un aspect agréable et gentil, comme Avenant.

D'autres auteurs considèrent, en revanche, le portrait de la belle princesse comme un canevas à enrichir par d'autres hypotextes, qui reprennent souvent les mythes les plus connus à cette époque. Dans le conte « Mirbelle » publié dans le n° 2 du *livre des légendes* (1895)[176], Jacques Des Gaschons imagine les vicissitudes d'une princesse violente et cruelle qui provoque la mort du prince Amio. Le récit est signé par Béatrix de la Ferté, pseudonyme révélateur de Jacques de Gaschons. Le premier élément significatif de ce pseudonyme est le choix d'un nom de femme. Indiquer une voix féminine comme l'auteur d'une narration qui présente de très forts liens avec le monde du merveilleux permet à l'auteur masculin de dresser un lien entre sa production et les contes rédigés par les femmes à l'époque d'Aulnoy. La princesse mise en scène par l'auteur est la proie de ses désirs et de ses caprices, ce qui provoque la mort de l'homme aimé. Ces motifs se retrouvent régulièrement dans les récits de Mme d'Aulnoy. Le second aspect intéressant du pseudonyme est représenté par les mots qui le composent. La première partie du nom, Béatrix, se lie à un modèle littéraire connu à cette époque : Béatrice, la femme angélique chantée par Dante Alighieri. La seconde partie du nom, « de la Ferté », permet, en revanche, d'introduire déjà à certains aspects du conte. « Ferté » est le terme vieilli qui indique « le château fortifié »[177], lieu où Mirbelle renferme le prince Amio afin qu'il ne puisse pas échapper à ses charmes. Ferté ressemble aussi au terme « fierté », qualité que le protagoniste féminin du conte possède. Ce même mot rappelle enfin le substantif latin

[176] Cette revue est une petite revue illustrée qui permet de souligner comment les contes merveilleux d'Aulnoy commencent pendant les dernières années du XIX^e^ siècle à faire partie aussi de contextes nouveaux. Ce nouveau genre de presse permet, en particulier, une diffusion des contes merveilleux, car ils sont une forme narrative brève, qui s'accompagne aux illustrations depuis les premières éditions en volume.

[177] *Trésor de la langue française informatisée, TLFi, ad vocem* « ferté », en ligne [URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2573648955 (consulté en janvier 2018)].

fera, qui signifie bête ou animal sauvage[178]. Mirbelle, comme une bête féroce, conduit son amant à la mort.

Quant au contenu du conte, il s'agit d'un récit typiquement fin-de-siècle, qui renverse profondément les hypotextes dont il s'inspire. Le renversement le plus évident concerne la figure de la Belle aux Cheveux d'Or. Elle fournit, en effet, à l'auteur des éléments non pas pour composer le portrait de la princesse, mais celui du prince. Amio est décrit comme « un blond damoiseau à son vingt-cinquième printemps ; il avait l'œil bleu et la bouche pareille à une rose ; il semblait un ange du paradis dans ce milieu de géants et de démons »[179]. La tête du prince présente « des longs cheveux blonds [qui] flottent autour de son joli front »[180]. Le renversement du portrait de la Belle aux Cheveux d'Or et des motifs qui entourent ce personnage est cependant encore plus évident dans la dernière phrase qui clôt le récit, prononcée par Mirbelle : « ça, les chiens n'ont pas mangé, portez cette tête au chenil »[181]. Les cheveux blonds, qui sur la tête d'une femme représentent son pouvoir, perdent complètement leur capacité de fasciner sur la tête coupée et grotesque de l'androgyne : ils ne suscitent que l'indifférence de la reine. Les cheveux blonds et la beauté surnaturelle, bien que hors lieu sur le jeune homme, contribuent à rapprocher le prince de la Belle aux Cheveux d'Or. L'emploi du terme « damoiseau » permet à l'auteur de qualifier le jeune garçon comme un androgyne, méprisé dans un monde où dominent les guerres et la capacité de se battre. Le portrait de Mirbelle permet, en revanche, d'intensifier certaines caractéristiques déjà présentes dans les contes d'Aulnoy, tout comme de présenter aux lecteurs l'autre hypotexte qui a influencé le récit : le mythe de Salomé. « Mirbelle » est un nom qui rappelle ceux de Toute-Belle ou de la Belle aux Cheveux d'Or et comme ces dernières, elle est une princesse merveilleuse et fascinante. Ses charmes sont dangereux comme ceux d'une fée, car ils distraient les hommes et les éloignent de leurs devoirs : « votre beauté nous

[178] *Grand Dictionnaire latin, ad vocem* « fera » [En ligne : https://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=fera (consulté en décembre 2017)].
[179] BEATRIX DE LA FERTE, « Mirbelle ». *Le livre des légendes* 2, n. 2 (Février 1895), p.82.
[180] *Ibid.*, p.88.
[181] *Ibidem*.

condamne à mourir de notre amour »[182]. Comme les fées et les princesses inventées par Mme d'Aulnoy, elle est aussi « hautaine »[183] et fière. L'auteur intensifie ces qualités selon l'esprit fin-de-siècle, transformant la femme en un véritable monstre de cruauté et de violence. Au jeune Amio, qui la prie de le laisser partir pour aider son père, elle répond que « la bonté est vertu de malade »[184]. Le prince revient au donjon de la princesse et il se proclame son « esclave »[185], mais elle le refuse, car elle n'accepte pas de partager son amant avec d'autres personnes. Avec son refus, elle transforme le prince en un véritable « damné »[186] pour lequel il n'y a plus d'espoir, ce qui en provoque la mort. Amio meurt décapité et dans cette fin de conte, on cueillit l'autre grande référence qui inspire le portrait de la terrible Mirbelle : la légende de Salomé, jeune et belle fille qui par sa danse provoque la mort de Jean Baptiste. Le texte du conte est enrichi d'un en-tête illustré et d'une aquarelle hors-page, qui permettent d'anticiper certaines séquences de la trame narrative. Jean Lorrain reprend lui-aussi, la figure de la Belle aux Cheveux d'Or, mêlée d'autres hypotextes de la tradition occidentale, dans le récit « Grimaldine aux crins d'or », publié dans le recueil *Princesses d'ivoire et d'ivresse* (Ollendorf, 1902).

Le volume publié en 1902, qui ne correspond pas au projet original de l'auteur, s'ouvre sur une préface, dans laquelle Jean Lorrain accorde une très grande importance aux contes merveilleux. L'auteur imagine une froid nuit d'hiver parisien pendant laquelle il serait beau de « de se reprendre au charme des vieux livres d'images, des vieux livres d'étrennes illustrés de jadis, et de pouvoir croire encore aux contes ! »[187]. L'artiste attache une très grande importance aux contes merveilleux : ils constituent un lien avec l'enfance des lecteurs, ils « parlent au cœur à travers l'imagination et préparent à la pitié par d'ingénieux motifs de compassion pour de chimériques princesses »[188], ils constituent surtout un terrain fertile à la naissance des artistes et un instrument indispensable pour la croissance des jeunes générations de lecteurs car

---

[182] *Ibid.*, p.84.
[183] *Ibid.*, p.88.
[184] *Ibid.*, p.84.
[185] *Ibid.*, p.87.
[186] *Ibid.*, p.88.
[187] LORRAIN (Jean), *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorf, 1902, p.2.
[188] *Ibid.* p.2-3.

> Ce sont les amandiers en fleurs des jeunes imaginations. […] Qui n'a pas cru enfant ne rêvera pas jeune homme ; il faut songer, au seuil même de la vie, à ourdir de belles tapisseries de songe pour orner notre gîte aux approches de l'hiver : et les beaux rêves même fanés font les somptueuses tapisseries de décembre[189].

La métaphore de la tapisserie permet à l'auteur de lier les contes merveilleux à l'écriture et à la création artistique. Qu'est-ce qu'on tisse outre les tapis ? Des trames, comme celles des contes contenus dans le recueil. Jean Lorrain loue les contes merveilleux, mais il blâme la littérature moderne dédiée aux enfants, comme celle représentée par les œuvres de Jules Verne ou de Flammarion[190]. Michel Viegnes dans l'article « La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle »[191], affirme que Jean Lorrain est « très peu sensible à ce que Todorov appellera le « merveilleux scientifique », et il préfère l'au-delà des légendes à l'en-deçà du monde contemporain, qui pour lui est beaucoup plus « irréel », avec ses valeurs bourgeoises et triviales, que le *Wonderland »*[192]. L'introduction, plusieurs fois maniée, est présente dans l'édition Ollendorf (1902) des contes merveilleux. A l'intérieur de ce volume, les récits sont imprimés « sur un papier ordinaire (à l'exception des dix Hollande du tirage de tête) devenu aujourd'hui brunâtre et cassant »[193]. Le recueil, qu'on connaît aujourd'hui sous cette forme, est, cependant, très loin des projets de l'auteur[194]. Les contes des sept princesses « avaient fait l'objet de publications antérieures, dans l'*Echo de Paris*, *le Journal*, ou *Le Courrier Français* – sauf la *Princesse aux oies*, qui n'a pas non plus été retenu pour les *Princesses d'ivoire et d'ivres*se »[195]. La double publication de ces contes, une fois dans des revues et une fois en volume permet de classer *Princesses d'ivoire et d'ivresse* parmi « les

---

189 *Ibid.*, p.4.
190 *Cf. Ibid.*, p.2.
191 VIEGNES (Michel), « La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle ». *Études de lettres [en ligne]*, n. 3–4 (15 décembre 2011) [URL : https://journals.openedition.org/edl/214 (consulté en mai 2018)].
192 *Ibidem.*
193 STEAD (Évanghélia), « Espaces de création entre le livre et la revue : Jean Lorrain et Jérôme Doucet à la Revue illustrée », Chol (Isabelle) et Khalfa (Jean), *Les Espaces du Livre / Spaces of the Book*, London, Peter Lang, 2015, p.133.
194 *Cf.* « Les sept princesses - un livre avorté », *Doucet, illustrateurs, Didot et autres (blog)*, octobre 2016 [URL : https://publicationscalamar.wordpress.com/2016/12/10/les-sept-princesses-un-livre-avorte/ (consulté en mai 2018)].
195 *Ibidem.*

objets inventifs et intermédiaires [des] époques de transition […] : ils prennent pied entre le livre et la revue. »[196]. L'auteur voulait en outre proposer aux lecteurs un livre coffret illustré par « Manuel Orazi (1860-1934) – artiste que Lorrain apprécie particulièrement »[197]. Evanghélia Stead affirme encore que les protagonistes des contes dans ce recueil sont de « nombreuses princesses, [au nombre de 7 dans le projet original] figures mythiques anciennes, réinventées par Jean Lorrain »[198]. Quels sont les hypotextes qui inspirent l'auteur lors de la rédaction de ces récits ? Peut-on encore une fois parler de mythologie mosaïque pour les contes merveilleux contenus dans le volume ?

Liana Nissim, dans l'article « Fées, sorciers, princesses: Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain »[199], affirme que, dans ses poèmes, l'écrivain subit déjà l'influence d'une particulière atmosphère du Moyen Age comme « floue et brumeuse [mais aussi] crépusculaire, mystérieuse et volontiers mystique, comme si l'ensemble des images supposées médiévales pouvaient être le haut lieu d'une anti-réalité, ou plutôt d'une irréalité souhaitée pour la révélation de tous les possibles, pour la quête idéale de l'absolu »[200]. Jean Lorrain ne reprend pas uniquement l'atmosphère de cette époque inventée, mais aussi « tout le peuple magique des contes : de merveilleuses princesses éblouies, de mélancoliques princes charmants, des fées mystérieuses et redoutables, des lutins, des sorciers, des forêts enchantées… »[201]. L'univers des princesses que l'auteur reprend aussi dans les contes merveilleux, se partage en deux groupes : d'un côté, il y a « des jeunes filles pâles et frêles »[202] ; d'un autre côté, il se laisse inspirer par « d'autres héroïnes, d'autres reines et princesses, bien plus farouches, belles et cruelles »[203] comme la fée Mélusine. L'atmosphère qui caractérise les poèmes de Jean Lorrain et les portraits des princesses présentes dans les sonnets se retrouvent aussi dans

---

196 STEAD (Évanghélia), « Espaces de création entre le livre et la revue : Jean Lorrain et Jérôme Doucet à la Revue illustrée », dans *op.cit.*, p.133.
197 *Ibidem*.
198 *Ibidem*
199 NISSIM (Liana), « Fées, sorciers, princesses : Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain», *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n. 11 (15 décembre 2004), en ligne [URL : http://journals.openedition.org/crm/1823 (consulté en mai 2018)].
200 *Ibidem*.
201 *Ibidem*.
202 *Ibidem*.
203 *Ibidem*.

les contes merveilleux de *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Les figures féminines des légendes du Moyen Age et les contes merveilleux ne sont pas les seuls hypotextes qui nourrissent les réécritures de Jean Lorrain. Comme une très grande partie des auteurs de cette époque, le romancier reprend aussi certains personnages des récits des frères Grimm, connus et traduits en France[204], tout comme des références plus générales tirées de la culture occidentale.

Le mélange de ces hypotextes permet la création d'une mosaïque de références, qu'on retrouve aussi dans « Grimaldine aux crins d'or », récit partiellement inspiré à « La Belle aux Cheveux d'Or ». Monsieur Grimaldi, riche et puissant chevalier, décide de laisser la cour où il sert pour arriver jusqu'à Gênes où habite une fille « casquée d'or rouge »[205] dont la beauté est chantée par les poètes de la péninsule italienne surtout « par sa chevelure souple, blonde et longue, la plus merveilleuse toison de femme qu'on eût jamais vue sur les côtes de la Méditerranée depuis celle de sainte Marie-Madeleine »[206]. La description de la chevelure la transforme en un objet qui porte sur lui le poids d'une lourde tradition littéraire. Les cheveux sont comparés à une « toison », ce qui rappelle la toison d'or que Jason part chercher, dans le mythe grec. En outre, leur splendeur est comparée à celle de la chevelure de Marie Madeleine. Jean Lorrain crée une femme dont les cheveux blonds ne sont pas uniquement magnifiques, mais aussi la représentation concrète des hypotextes qui ont contribué à la naissance de certains contes merveilleux.

Dans le roman *Une passade* (E. Flammarion, 1905) Pierre Weber et Willy proposent le portrait d'une jeune femme, Monna, aux longs cheveux roux, qui lui permettent d'exercer un certain pouvoir et contrôle sur les hommes. Si cet aspect rapproche la fille de la Belle aux Cheveux d'Or, la couleur rouge de la chevelure permet d'évoquer d'autres modèles. Les femmes aux cheveux roux ont été souvent associées aux sorcières, car, dans la tradition orale, cette couleur représente « le feu impur, qui brûle

---

[204] *Cf.* BARDE (Cyril), « Poète, même en verre. Poésie et poétique du conte-bibelot autour de 1900 ». *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle [en ligne]* (2017) [URL : http://journals.openedition.org/feeries/1058 (consulté en mai 2018)].
[205] LORRAIN (Jean), *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Paris : Ollendorf, 1902, p.134.
[206] *Ibid.*, p.133.

sous la terre, le feu de l'Enfer »[207]. Cette conception diabolique de la couleur est reprise dans la Bible. Lilith, la première femme d'Adam, refusée par ce dernier et devenue par la suite un démon, a les cheveux roux, tout comme Judas. La chevelure rousse de Monna permet alors de mettre en relief des aspects du personnage qui la transforment en une véritable femme fatale, à la différence de la Belle aux Cheveux d'Or.

Les vicissitudes du roman se situent à la fin du XIX[e] siècle entre la ville de Paris et la campagne environnante et elles ont comme protagonistes un vieil homme, qui est aussi le narrateur, et la merveilleuse fille moderne qui exerce un contrôle sur l'homme. A partir de son premier portrait, elle se révèle déjà comme une dominatrice : « une toute jeune femme était ainsi montée […] et, nu-tête et les cheveux dénoués, elle battait la mesure à l'aide d'une longue canne »[208]. Monna domine d'en haut les anarchistes qui l'accompagnent et elle bat la mesure de leur marche comme si elle était leur chef. Sa capacité de domination dépend, comme dans le cas de la Belle aux Cheveux d'Or, de son aspect physique : « Elle a dix-huit ans, cher, et n'a jamais porté de corset, même en songe. Quelle est son unique raison d'être ? Sa beauté, que, suivant de mystérieux décrets, elle accorde en récompense aux jeunes hommes qui, soit par leur amour des carrières libérales, soit par leur grâce physique, s'en montrèrent dignes »[209]. Les hommes cherchent l'amour de cette femme belle et moderne non seulement à cause de son physique parfait ou de sa personnalité éhontée, mais aussi à cause de ses cheveux : « Et mes cheveux ! C'est vrai, tu n'as pas encore vu mes cheveux monsieur ! Regarde comme ils sont beaux, si fins, d'un faux roux très rare, je te préviens. Et si tu les touches, tu seras surpris ; c'est une chevelure qui se réjouit des caresses. »[210]. La chevelure semble vivante car elle réagit à l'amour des hommes, comme si elle avait des sentiments uniques. Afin de confirmer la valeur presque surnaturelle de ces cheveux magiques et leur pouvoir, le narrateur affirme qu'après les avoir touchés, il « en subit l'enchantement »[211]. Ce détail contribue à faire de la fille un personnage moderne et non seulement le résultat d'un

---

[207] CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *op.cit.*, *ad vocem* « roux », p.833-834.
[208] VEBER (Pierre) et WILLY. *Une passade*. Paris, E. Flammarion, 1905, p.9-11.
[209] *Ibid.*, p.14.
[210] *Ibid.*, p.17.
[211] *Ibidem*.

mélange de plusieurs hypotextes : la couleur de ces cheveux est, en effet, artificielle.

L'autre récit qui stimule l'imagination des auteurs modernes, surtout des romanciers et des nouvellistes anglais, est « Le Nain Jaune ». Les auteurs sont fascinés par la figure du Nain qui possède, souvent, une vie propre en dehors du conte merveilleux où il est né. Le premier exemple qui permet d'apprécier en quelle direction sont poussées les reprises de la figure du Nain dans des romans, des poèmes ou des nouvelles est, comme l'a indiqué Evanghélia Stead dans l'article déjà cité[212], le personnage de David Quilp, le propriétaire du magasin d'antiquités dans *The Old Curiosity Shop*[213] de Charles Dickens. Le lien entre l'œuvre anglaise et le conte est d'autant plus important que, comme l'affirme Evanghélia Stead, l'auteur anglais propose une véritable dilution du conte dans le roman[214]. La relation entre les deux personnages des nains est tellement évidente qu'elle avait été déjà mise en relief par Andrew Lang dans son introduction au volume des œuvres de Charles Dickens, publiées en 1899. Le folkloriste affirme que le portrait de Quilp peut être considéré comme un exemple de la technique narrative employée par Dickens lors de la rédaction du roman : « He is a modem revival of a figure equally odious […] the Nain Jaune of Madame d'Aulnoy's imagination. Probably Dickens never consciously thought of the yellow dwarf […] These coincidences of unconscious memory, or of mere accident, are always common and curious. »[215] [« Il est un avatar moderne d'une figure également odieuse, le Nain Jaune de l'imagination de Mme d'Aulnoy. Probablement Dickens n'a jamais consciemment pensé au Nain Jaune. Ces coïncidences d'une mémoire inconsciente, ou de simple accident, sont communs et curieux »]. David Quilp est un personnage qui prend forme à partir de plusieurs stimuli créatifs qui intéressent Dickens, et, pour cette raison, il reflète la composition du cabinet de curiosités même : il est le résultat d'une récolte de plusieurs

[212] STEAD (Évanghélia), « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », dans *op.cit.*
[213] *Ibid.*, p.114.
[214] *Cf. Ibid.*, p.115
[215] DICKENS (Charles), *The Works of Charles Dickens*, éd. Andrew Lang, London, Charles Scribners' Sons, 1899, p. VII.

éléments différents et sans rapport, exactement comme les objets que les collectionneurs vendent.

Si ses actions peuvent s'expliquer par sa filiation avec d'autres personnages de l'actualité ou des contes de fées, son portrait physique et psychologique est, cependant, très lié à la figure du Nain Jaune :

> so low in stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for a giant. His black eyes were restless, sly and cunning, his mouth and chin, bristly with the stubble of a coarse hard beard; and his complexion was one of that kind which never looks clean or wholesome. But what added most to the grotesque expression of his face, was a ghastly smile. […He] performed so many horrifying and uncommon acts that the women were nearly frightened out of their wits, and began to doubt if he were really a human creature[216].

> Il était si petit qu'il ressemblait à un nain, même si son visage et sa tête étaient suffisamment larges pour un géant. Ses yeux noirs étaient inquiets, sournois et rusés, sa bouche et son menton se hérissaient d'une barbe drue, vulgaire et hirsute. Sa peau était de celles qui ne semblent jamais propres ou agréables. Ce qui ajoutait, surtout au grotesque à son visage, était un sourire mais horrible. Il accomplissait tellement d'actions horribles et bizarres que les femmes en étaient effrayées presque à y perdre les sens, et elles commençaient à douter s'il soit véritablement un être humain.

L'auteur de l'article « les nains sapent sans bruit le travail des géants »[217], affirme, en outre, que Quilp se rattache très discrètement à la catégorie du nain surnaturel, qui fascine les Victoriens : il est fréquemment désigné comme « goblinlike » [« ayant l'aspect d'un kobold »], il demeure tout au long du récit caractérisé par la malice « sournoise » de son regard et, comme le nain victorien, il est « plus proche du démon que de l'univers du conte de fées »[218]. Ces traits, tout comme son aspect grotesque qui suscite la peur des femmes, permettent, cependant de rapprocher la figure de Quilp du Nain Jaune inventé par Mme d'Aulnoy. En outre, le propriétaire du cabinet inventé par Dickens « intrigue et fascine »[219] les lecteurs et les auteurs personnages du roman ; de surcroît, il est

---

[216] La description du personnage est tirée de HAWES (Donald), *Who's Who in Dickens*, London, Routledge, 1998, p.193.
[217] « Les nains sapent sans bruit le travail des géants V. Hugo - How To, Education & Training - ShareSlide.Org - The Best Way to Share & Discover Slides Powerpoint » [En ligne : https://shareslide.org/les-nains-sapent-sans-bruit-le-travail-des-geants-v-hugo (consulté en décembre 2017)].
[218] *Ibid.*, p.9.
[219] *Ibidem.*

« monstrueux et diabolique »[220] et ces caractéristiques permettent à Dickens de l'opposer « à la pureté de la jeune fille Nell »[221]. Le rapport entre Quilp et la fille permet d'encore mieux lier le roman de Dickens au conte de Mme d'Aulnoy. Même le Nain Jaune fascine les lecteurs par les mystères qui entourent sa figure et sa forme grotesque, mais aussi par sa méchanceté permettent de l'opposer à la beauté et à l'innocence de Toute-Belle. Il y a, cependant, une différence significative entre la figure de Daniel Quilp et le Nain Jaune : le premier « amuse autant qu'il n'inquiète »[222], introduisant ainsi une ambivalence qu'on retrouve surtout dans les pièces pour le théâtre[223] ; le deuxième ne suscite pas le sourire chez les lecteurs, car c'est un personnage dangereux qui représente la violence des méchants des contes de fées.

Dans d'autres œuvres, le nain est encore plus proche de celui inventé par d'Aulnoy. Dans le conte de Julian Hawthorne (fils de Nathaniel Hawthorne) « The Golden Dwarf » (*Yellow-Cap and Other Fairy-Stories for Children*, Longmans Green, 1880) – dont le titre est la traduction, presque à la lettre du « Nain Jaune » – le nain est un véritable avatar du personnage inventé par Mme d'Aulnoy. Cet aspect émerge déjà de sa description :

> The [grotesque] figure was that of a man about three feet high, with a body shaped like a sack of potatoes, supported by short and crooked legs that bent beneath its weight. The arms were so long that the hands (like great curved claws) hung down nearly to the ground […]. The head of this creature was large, and had no neck; the nose was aquiline, the eyes bright and sharp. On the chin was a pointed beard, and a pair of long mustachios curled[224].

> La figure grotesque était celle d'un homme d'un mètre de hauteur, dont le corps avait la forme d'un sac de pommes de terre, soutenu par des jambes courtes et tordues qui se pliaient sous son poids. Les bras étaient si longs que les mains (comme des griffes crochues) arrivaient jusqu'à terre. La tête de la créature était large et sans cou ; le nez était aquilin et les yeux brillants et aigus. Sur le menton, il y avait une barbe pointue et une paire de longues moustaches courbées.

---

[220] *Ibidem*.
[221] *Ibidem*.
[222] *Ibid.,* p.11.
[223] Voir *infra*, « Cinquième partie : Les contes d'Aulnoy transposés : théâtre et musique », p. 588-589.
[224] HAWTHORNE (Julian), « The Golden Dwarf », dans *Yellow-cap and Other Fairy-Stories For Children*, London, Longmans, Green, 1880, p.27-28.

Les bras longs et le corps difforme de la créature contribuent à la rapprocher d'une dimension animale et violente que Mme d'Aulnoy avait déjà choisie pour le Nain Jaune dans son conte. Le personnage possède aussi des yeux qui brillent d'une lumière sinistre, qualité qui signale sa ruse et son intelligence, au service d'une âme violente et méchante. Comme dans la majorité des recueils de contes folkloriques de cette époque, les différents personnages ne sont pas la transposition directe de textes plus anciens, mais ils naissent du mélange de plusieurs hypotextes. L'aspect grotesque et épouvantable de ce personnage permet de le rapprocher aussi à Rumpelstiltskin, personnage du récit des frères Grimm. Comme ce dernier, le nain inventé par Julian Hawthorne tisse un pacte avec le protagoniste masculin mais qu'il ne respecte pas à la fin du récit.

Le Nain Jaune devient, enfin le protecteur d'une revue illustrée représentative de la culture fin-de-siècle, à la couverture jaune, publiée en Angleterre de 1894 à 1897 : *The Yellow Book*. Comme expliqué par Evanghélia Stead dans l'article « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue »[225], la présence du personnage s'explique, en premier lieu, par l'importance que ce conte joue dans la culture anglaise[226], de la fin du siècle. En effet, pendant cette époque, les nouvelles éditions de ce conte se multiplient tout comme les pièces de théâtre inspirées par ce récit. Cette popularité permet au personnage du Nain Jaune d'être connu et apprécié par les écrivains et les illustrateurs, qui voient en lui, non seulement un puissant exemple d'une erreur de la nature, mais aussi la représentation de la difformité qui caractérise l'âme humaine plus spécialement en une époque de décadence morale. Le mystère, la violence de ce personnage, son rapport avec le monde animal sont les éléments repris dans la revue.

Le volume numéro 10 de juin 1896 peut être considéré comme le baptême de la mascotte de la revue. L'ouvrage s'ouvre sur un portrait illustré du personnage par le caricaturiste Max Beerbohm (1872-1956), d'autant plus significatif qu'il permet de résumer les connotés que le Nain Jaune a pris dans les précédents volumes de la revue :

---

[225] STEAD (Évanghélia), « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », dans *op.cit.*
[226] *Cf.Ibid.*, p.115-117.

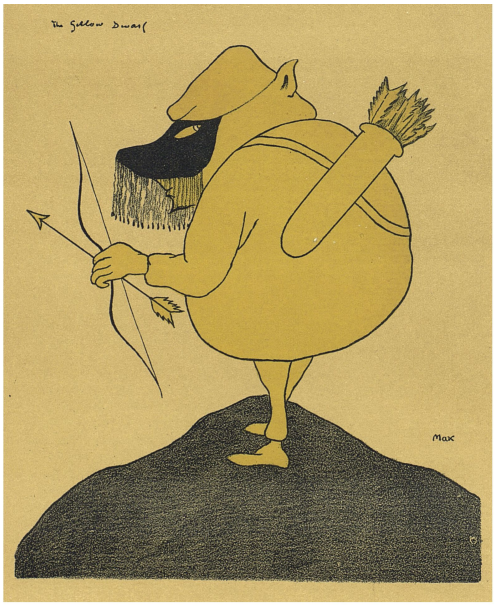


Fig.101: BEERBOHM (Max) : un portrait de « The Yellow Dwarf », dans *The Yellow book: an illustrated quarterly*, X, London, John Lane, The Bodley Head, juillet 1896, p.10.

Dans l'illustration, Max Beerbohm emploie les couleurs d'une manière habile : le personnage, peint en jaune, se profile sur une colline noire, ce qui permet d'intensifier le contraste entre la figure et le décor ; son visage est caché par un masque noir qui permet d'attirer l'attention du spectateur. La succession de ces deux couleurs dans l'image signale aussi la nature de la revue tout en anticipant une partie du contenu. Comme Evanghélia Stead semble déjà le suggérer dans le titre de l'étude qu'elle dédie à cette revue[227], le noir est la couleur de l'encre. Elle signale, donc, la nature de la revue littéraire comme un produit artistique qui se nourrit de mots. Par transposition, le noir permet aussi de suggérer que le Nain Jaune est un personnage né sur le papier et qui va continuer sa vie dans ce matériau. De cette manière, l'illustrateur lie le conte à une dimension qui n'est plus orale, mais uniquement écrite. D'un autre côté, la couleur jaune rappelle la couverture de la revue, mais aussi sa nature fin-de-siècle : comme on parle de contes jaunes, ainsi on peut parler d'une revue jaune qui se propose de favoriser la diffusion d'un nouveau type de merveilleux. Dans la manière dont le personnage est représenté, l'artiste souligne le rapport entre lui et le Nain Jaune. En premier lieu, il est habillé en jaune et porte un bonnet ; son corps est difforme, ses oreilles pointues et ses doigts ressemblent à des griffes. Dans le conte merveilleux, Mme d'Aulnoy affirme clairement que le Nain présente des mauvaises intentions envers les protagonistes. Dans cette illustration la même sensation est véhiculée par la présence de l'arc et des flèches

[227] *Cf. Ibid.*, le titre de l'article, qui en illustre le contenu.

que le personnage encoche, prêt à se battre contre le Roi des Mines d'Or, mais aussi contre la médiocrité des bourgeois. Ce deuxième aspect du personnage comme protecteur d'un certain monde artistique émerge d'une lettre à l'éditeur qu'il rédige. La lettre s'intitule « Dogs, Cats, Books, and the Average Man »[228] [« Chiens, chats, livres et l'homme commun »]. Dans ce texte, le mystérieux écrivain fait un discret hommage à la fidélité et à la noblesse des chats : « The Cat is always a Princess, because everything nice in this world, everything fine, sensitive, distinguished, everything beautiful, everything worth while is of essence Feminine »[229] [« Le chat est toujours une princesse, car tout ce qui est beau dans ce monde, tout ce qui est élégant, intelligent, raffiné, tout ce qui est magnifique ou de valeur est d'une essence féminine »]. Le chat est comparé à une princesse, il est considéré comme un noble animal, apprécié par les artistes et les intellectuels, mais non pas par les hommes communs et vulgaires qui préfèrent le chien. L'exaltation de l'animal permet déjà de proposer un lien entre la revue et le conte. En effet, le Nain Jaune a un fidèle compagnon, un énorme chat d'Espagne. En ce sens, le personnage inventé par Mme d'Aulnoy est considéré comme le premier des grands artistes, une figure douée d'une énorme sensibilité créative. Par les qualités qui les caractérisent, le Nain est, donc, digne de devenir le personnage protecteur de la revue.

La filiation littéraire entre le conte et la revue émerge aussi d'un récit qu'Henry Harland écrit pour le volume VII publié en Octobre 1895 : « The Queen's Pleasure »[230]. Dans l'article où elle développe ces aspects, Evanghélia Stead, commence par affirmer qu'« il ne fait pas de doute que Harland a pensé au conte français, le sobriquet *nain jaune* donné au Premier Ministre, précisément en français, le montre assez. De plus, « The Queen's Pleasure » enclot un conte de fées avorté […] esquissé par Florimond (surnom féerique […]) »[231]. Ce conte raconte la lutte pour la conquête du pouvoir menée par une

---

228 HARLAND (Henry) [éd.], *The Yellow Book: an Illustrated Quarterly*, X, London, John Lane, The Bodley Head, juillet 1896, p.11-24.

229 THE YELLOW DWARF (derrière ce pseudonyme se cache probablement ce même Harland), « Dogs, Cats, Books, and the Average Man », dans *ibid* p.12.

230 HARLAND (Henry), « The Queen's Pleasure » [« Le plaisir de la reine »], dans *The Yellow Book : an Illustrated Quarterly,* VII, octobre 1895, p.29-71.

231 STEAD (Évanghélia), « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », dans *op.cit*, p.120.

reine et son premier ministre qui voudrait usurper la légitimité de la souveraine. Le nom de cette reine permet de dresser un rapport avec l'œuvre merveilleuse d'Aulnoy. En effet, « le deuxième prénom, de la reine, *Isabelle*, ne fait-il pas écho à la *Toute-Belle* de Mme d'Aulnoy, à la *Toutebelle* ou *Toute-Belle* des traductions canoniques de Planché et de McDonnell-Lee et de la version de Crane, enfin à la *Bellissima* de la version de Minnie-Wright ? »[232]. Les deux princesses ne se ressemblent pas uniquement par leurs noms, mais aussi parce qu'elles partagent le même caractère difficile : « dans l'humeur capricieuse, l'indifférence hautaine et le manque de tolérance de la reine […] on reconnaît l'orgueilleuse Toute-Belle du conte »[233]. De même qu'Isabelle est l'héritière de Toute-Belle, de même le premier ministre Tsargradev, peut être considéré comme une « réincarnation »[234] du Nain Jaune :

> Harland retient un trait caractéristique du nabot français : la couleur jaune. Ainsi que son physique trapu et son crâne dégarni. Mais en faisant de Tsagradev, rejeton d'une aristocrate et d'une paysanne, le produit d'une union impure, Harland accentue […] le registre de l'hybridation. C'est sur elle que s'appuiera la monstruosité du personnage et sa nouvelle signification. Aussi l'horreur qu'inspire le physique du gnome dans le conte français se retrouve-t-elle dans le récit anglais, doublée de bâtardise[235].

« Harland transforme ainsi la cruauté, la perfidie et le sadisme du nabot du conte en vices secrets, pourvus […] d'une portée sociale et politique nette »[236]. Mettre l'accent sur les aspects politiques et la problématique du pouvoir permet de rapprocher le conte présent dans la revue des pièces pour le théâtre féerique et des *Fairy Extravaganzas*. Dans ce genre, l'actualité se mêle aux trames tirées des contes merveilleux afin de moderniser les récits, mais aussi d'instaurer un dialogue plus fertile avec les spectateurs ou, dans ce cas, avec les lecteurs de la revue.

De nombreuses reprises s'appuient également sur un autre hypotexte tout aussi connu : « L'Oiseau bleu ». Le premier conte, par ordre chronologique, qui reprend des

---

[232] *Ibid.*, p.121.
[233] *Ibidem*.
[234] *Ibidem*.
[235] *Ibidem*.
[236] *Ibid.*, p.122.

éléments de ce récit est « La Princesse Turquoise » (*Rêveries et nouvelles*, Paris, 1870). Le récit appartient à un recueil de contes anonymes publiés par l'éditeur Maillet à Paris. Les récits présents dans le volume se partagent en deux groupes : des réflexions en forme narrative, sur la morte (« A ceux qui ne sont plus »[237]) ou sur des thèmes et des personnages liés à l'actualité et des contes merveilleux ou fantastiques comme « La Sirène »[238]. Le recueil est, donc, composé, suivant le fil rouge suggéré par le titre, sans une succession logique : l'auteur suit ses souvenirs, son imagination ou son instinct pour donner aux lecteurs un volume qui réfléchit la succession des pensées dans la journée d'un artiste. Au cœur des réflexions de l'écrivain, « L'Oiseau bleu » émerge comme un fil qui lui permet d'évoquer son enfance. Le premier détail qui émerge de la mémoire lors de la rédaction de « La Princesse Turquoise » est le portrait de la princesse :

> Elle s'appelait Turquoise, et, certes, elle méritait bien ce joli nom de pierre précieuse : c'était un vrai petit bijou, à mettre dans un écrin. En ce moment elle avait quinze ans ; elle était blanche, frêle, et ses cheveux blonds étaient si longs et si blonds que le vent, en les soulevant quand elle courait, leur donnait l'apparence d'un nuage d'or qui encadrait et enveloppait ce charmant visage. Ses grands yeux étaient bleus comme le ciel[239].

Le turquoise, après lequel la jeune fille a été nommée, est l'une des nuances de la couleur bleue ; de même elle est blonde et charmante comme Florine. Deux autres éléments de l'histoire de la princesse permettent d'encore mieux souligner son lien avec cette princesse. En premier lieu, les deux ont perdu leurs mères[240], quand elles n'étaient que des enfants ; en outre, leurs pères sont très sévères avec elles et indifférents : le père de Florine se remarie avec une autre femme tandis que le père de Turquoise est dit être « très dur avec elle »[241]. En second lieu, toutes les deux jeunes filles s'éloignent du palais paternel pour entreprendre une recherche dans laquelle elles sont aidées par des figures magiques comme une fée et un magicien. Au-delà de ces ressemblances, les deux contes ont un développement et une conclusion différents : cela permet de comprendre

---

237 « A ceux qui ne son plus », dans *Rêveries et nouvelles*, Paris, Millet, 1870, p.1-5
238 « La Sirène », dans *Ibidem*, p. 29-43
239 « La Princesse Turquoise », *Rêveries et nouvelles*, Paris, Millet, 1870, p.59.
240 *Ibid.*, p.59-60.
241 *Ibid.*, p.62.

comment l'auteur ne reprend pas parfaitement et dans le détail « L'Oiseau bleu », mais il en subit l'influence par l'intermédiaire du souvenir.

En 1891, Paul Arène publie un recueil de contes au style et aux motifs fin-de-siècle dans lequel il critique et renverse les structures, les thèmes et les personnages du merveilleux classique : *Les ogresses* (Charpentier, 1891). Dans le récit « Un œuf en carton », l'auteur reprend certains éléments de « L'Oiseau bleu » en les renversant, pour démontrer que le merveilleux est désormais mort : les manifestations de la magie sont possibles uniquement dans les rêves ou au théâtre. La magie des rêves est, cependant, imaginaire et volatile, tandis que la magie du théâtre ne dure que le temps de la représentation et elle se construit grâce à des éléments postiches tel un œuf en carton. Le récit narre l'histoire d'amour entre le narrateur, pauvre poète parisien, et une actrice de théâtre, Linette, qui est décrite comme un oiseau : « bien que née rue de l'Orillon, endroit, en somme, peu idyllique, cette petite Lina Culot, que nous appelions Linette familièrement, avait beaucoup de l'oiseau chanteur, pour les instincts et même pour la physionomie »[242], en outre, elle partage avec cet animal, le même appétit[243]. Le poète décrit aussi la naissance de la fille : dans un « œuf […] en carton, au théâtre, après la féerie »[244]. Cette naissance métaphorique permet de comprendre comment le conte est un renversement de la métamorphose en oiseau narrée par d'Aulnoy. Charmant naît prince et il est transformé en oiseau par un enchantement, Linette naît, en revanche, deux fois : la première fois comme jeune fille et la deuxième comme oiseau, d'un œuf postiche de féerie. L'enchantement qui provoque sa transformation double n'a plus rien à voir avec les fées des contes, mais c'est l'enchantement fragile du théâtre, qui agit surtout sur l'imagination et la mémoire du poète qui ne réussit pas à détacher la figure de la femme de celle de l'animal :

> Une nuit je rêvais que nous habitions, Linette et moi, un nid dans un fouillis de lilas, nid moelleux et frais, feutré de mousses auxquelles s'emmêlaient, car les songes ne se piquent pas de

242 ARENE (Paul) « Un œuf en carton », dans Les ogresses [Tremblement de Terre à Lesbos] [*Ennemie héréditaire]*, Paris: Charpentier, 1891, p.91.
243 *Cf. Ibid.*, p.94.
244 *Cf. Ibid.*, p.95.

> logique, des rubans de toutes couleurs et aussi de légers fils d'or qui étaient des cheveux de Linette.
> Tout à coup, Linette s'envole : frttt… avec un éclat de rire qui ressemblait à un gazouillis, et moi je soufrais horriblement, voulant la suivre et ne pouvant, parce que je n'avais point d'ailes.
> Quand je me réveillai, Linette, hélas ! était partie.[245]

Le renversement et la dégradation du merveilleux classique sont complets : le prince et la princesse sont un poète et une actrice et la transformation en oiseau est factice. Il y a, cependant, un dernier élément qui contribue à indiquer « L'Oiseau bleu » de Mme d'Aulnoy comme une possible source d'inspiration pour ce récit. La transformation de la femme n'est pas vue d'une manière négative, mais elle est un processus désiré par le poète. Si l'actrice se comporte comme un oiseau, elle est une femme intéressante, différente par rapport à d'autres jeunes filles et qui peut donc être considérée comme un bijou précieux à garder par le poète. Le récit permet aussi de comprendre comment dans un monde dominé par la science et le progrès, il n'y a plus de place pour les fées. Elles se cachent, se métamorphosent ou meurent. Leurs enchantements n'ont plus de sens et ils sont remplacés par l'art.

Parmi les contes les moins connus de Mme d'Aulnoy, il n'y en a un qui fournit à certains auteurs des motifs et des personnages qui peuvent entrer dans les contes merveilleux des dernières années du XIX^{e} siècle : « La Princesse Printanière ».

Catulle Mendès propose aux lecteurs une reprise de l'aventure de Printanière dans « La plus douce urgence » (*La princesse nue*, Ollendorf, 1890). Le titre du recueil permet la création d'un certain climat d'attente dans le lecteur, car il y retrouve des éléments que l'auteur développe par la suite dans les contes présents dans le volume. *La princesse nue* insiste sur la sensualité et sur une certaine dimension sexuelle qui caractérise les princesses des contes merveilleux modernes. Cette mise en relief des aspects charnels de l'amour – souvent cachés dans les récits traditionnellement dédiés aux enfants – permet de saisir le public cible de l'œuvre tout comme de mettre en relief le ton et les thèmes que Mendès traite dans les réécritures. Cette manière de traiter les contes merveilleux comme des récits aux aspects érotiques, émerge déjà de « La plus douce urgence », ce qui

[245] *Ibid.*, p.94.

permet une mise en relief du substrat sexuel déjà présent dans le récit de Mme d'Aulnoy. La princesse Argentine, « par la volonté d'une cruelle fée »[246], « Alcine, sinon Mélandre »[247] « avait été transportée, dès ses premiers ans, dans une île déserte »[248]. Tandis que, dans « La Princesse Printanière », d'Aulnoy évoque la fée Carabosse dans « La plus douce urgence », l'auteur parle de deux fées qui naissent dans d'autres hypotextes plus anciens. Alcine est un personnage créé par l'Arioste dans son *Orlando furioso* (1516). Dans le livre *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*[249], Marianne Closson explique qu'Alcine est « une descendante de Circé »[250], qui « dans son île enchantée retient les plus vaillants en les métamorphosant en plantes, ou en en faisant ses amants aveuglés »[251]. Alfred Maury affirme que la fée Mélandre est considérée, dans la culture folklorique de la Franche-Comté[252], comme « la gardienne des trésors »[253]. La princesse Argentine partage plusieurs traits avec la princesse Printanière, ce qui en justifie l'identification. En premier lieu, les deux princesses arrivent ou sont transportées dans des îles désertes au décor magnifique. Elles n'ont jamais vu ou connu un être humain jusqu'à un certain moment de leur vie : Printanière a été prisonnière dans une tour pour éviter la malédiction de Carabosse et Argentine est transportée dans l'île déserte lorsqu'elle était à peine enfant. Non seulement les princesses se ressemblent, mais aussi les lieux où elles sont exilées partagent des traits : les deux îles sont magnifiques et désertes, et, dans ces lieux « il ne se trouve rien qu'on pût manger »[254]. Le manque de nourriture influence profondément Argentine que « la faim pressait cruellement »[255], comme déjà Printanière. Il y a, cependant, une différence entre le récit de Mendès et celui d'Aulnoy, en ce qui concerne

---

246 MENDES (Catulle), « La plus douce urgence », *La princesse nue*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p.293.
247 Ibidem.
248 *Ibidem*.
249 CLOSSON (Marianne) L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique, Génève, Librairie Droz, 2000.
250 *Ibid.,* p.136.
251 *Ibidem*.
252 MAURY (Alfred), Croyances et légendes du Moyen-âge : nouvelle édition des Fées du moyen-âge et des Légendes pieuses, Paris, H. Campion, 1896, p.53.
253 *Ibid.*, p. 446.
254 MENDES (Catulle), « La plus douce urgence », dans *La princesse nue, op.cit.*, p.295.
255 *Ibidem*.

le traitement réservé au motif de la nourriture. Dans « La Princesse Printanière », le manque de boisson et d'aliments dans l'île où se cachent les deux amants permet de mettre en relief l'absence d'amour entre Printanière et Fanfarinet. Dans « La plus douce urgence », le narrateur met en relief d'une manière explicite le lien entre la nourriture et l'amour charnel, décrivant les souffrances de la princesse Argentine et son désir de pouvoir finalement manger : « et souvent – n'ayant pas d'autre désir que d'assouvir son incessant appétit, n'ayant jamais connu, bien qu'elle fût en âge d'aimer et d'être aimée, les rêveries qui troublent les demoiselles les plus ignorantes de toutes les tendres choses – Argentine, les bras levés dans l'air nocturne, criait vers la lune »[256]. La nourriture se confond avec l'amour, spirituel et charnel, à cause du délire d'une fille jeune seule sur une île déserte. Comme l'arbre a pitié de la pauvre Printanière, les fées décident ainsi de délivrer à Argentine un panier de fruits. Un jeune et joli page est chargé d'accomplir ce devoir. Lorsque la princesse s'approche du panier, la confusion entre les différents appétits est mise en évidence par le narrateur : « Mais, lorsqu'elle fut proche, le porteur de fruits […] lui [le page] parut si délicieusement joli […] qu'elle s'arrêta extasiée « Est-ce qu'il était bon à manger, lui aussi, comme les choses de la corbeille ? Peut-être…. Pas de la même façon »[257]. Comme Fanfarinet menace de manger Printanière, car il est en proie à une faim physique et d'amour à la fois, de même la princesse Argentine formule la même pensée. De cette manière la superposition entre la nourriture et le sexe, à peine voilée dans « la Princesse Printanière », est explicitée dans la conclusion du récit de Catulle Mendès.

D'autres auteurs reprennent ce même récit à travers la mise en relief de plusieurs thèmes qu'il partage avec d'autres récits comme celui de la fille prisonnière dans la tour ou celui de l'interdit. Ce dernier est souvent lié au printemps, ce qui permet d'introduire une allusion encore plus précise au conte d'Aulnoy. Maurice Baring, dans « The Glass Mender » (*The Blue Fairy Book*, Dodd, Mead and Company, 1911), narre d'une princesse qui s'appelle « Rainbow »[258] [« Arc-en-ciel »], nom qui permet de mettre en relief un

[256] *Ibid.*, p.296.
[257] *Ibid.*, p.297-298.
[258] BARING (Maurice), « the Glass Mender », dans *The Blue Rose Fairy Book*. New York: Dodd, Mead and

premier lien entre le conte de Mme d'Aulnoy et le récit de Baring : les deux princesses sont liées à la renaissance de la nature après l'hiver ou la pluie, déjà à partir de leurs noms. Comme pour Printanière, la vengeance d'un personnage lié au monde du merveilleux se réalise sur elle :

> When she was christened, the people of the city were gathered together outside the cathedral, and amongst them was an old gipsy woman. The gipsy wanted to go inside the cathedral, but the Beadle would not let her, because he said there was no room. When the ceremony was over, and the King and Queen walked out, followed by the Head Nurse who carried the baby, the gipsy called out to them: "Your daughter will be very beautiful, and as happy as the day is long, until she sees the Spring!" And then she disappeared in the crowd[259].

> Pendant son baptême, le peuple de la ville était rassemblé à l'extérieur de la cathédrale et, parmi eux, il y avait, une vielle gitane. La gitane voulait entrer dans la cathédrale, mais le Sacristain ne voulait pas la laisser entrer, car il disait qu'il n'y avait plus de place. Quand la cérémonie se termina et le Roi et la Reine sortirent, suivis par la Bonne en chef qui portait l'enfant, la gitane leur cria : « Votre fille sera magnifique et heureuse jusqu'au jour où elle verra le printemps ! ». Et elle disparut dans la foule.

Tandis que Printanière subira les effets de la malédiction à vingt ans, Rainbow en sera la victime quand elle verra le printemps. Afin de protéger leur fille, le roi et la reine décident – comme déjà les parents de Printanière avant eux – d'emprisonner leur fille : « In the springtime Rainbow was taken to a high tower which looked on to the little round city […] and she was not allowed to go outside her tower until the springtime was over »[260] [« au printemps, Rainbow était portée dans une haute tour qui donnait sur la petite ville ronde et elle n'était pas autorisée à en sortir jusqu'à la fin du printemps »]. La malédiction qui frappe Rainbow revient à chaque printemps, à la différence de celle de Printanière. La répétition d'une même action merveilleuse est un trait typique des contes de la fin du XIX^{e} siècle et c'est un élément du style qui rapproche ce récit de celui de Lawrence Housman et d'autres auteurs de cette même époque. Comme dans « La Princesse Printanière », les précautions prises par les parents ne suffisent pas à épargner

---

Company, 1911, p.3.
[259] *Ibidem*.
[260] *Ibid.*, p.4.

à la princesse son triste destin, car elle voit le printemps, tout comme la Princesse Printanière voit Fanfarinet.

Un conte permet la reprise d'un dernier motif et d'un dernier récit, qu'on n'a pas considéré jusqu'ici. Dans « Serpentin Vert », Mme d'Aulnoy propose un renversement de la fable d'Eros et de Psyché narrée par Apulée. A la différence du texte ancien, dans le conte, Serpentin Vert est un véritable dragon qui effraye Laideronette. Le renversement du mythe est repris aussi par le romancier fin-de-siècle Ernest d'Hervilly (1839-1911). Dans « La nouvelle Psyché » (Caprices, G. Cahrpentier 1877), l'auteur met en scène un cadre narratif bourgeois dans lequel une nouvelle version, moderne et fantastique, de l'histoire de Psyché est narrée. La jeune fille a une relation avec un homme très gentil mais qui cache un secret : les deux peuvent se rencontrer uniquement pendant la nuit, car il ne veut pas qu'elle découvre son aspect physique. Une aube, la jeune fille se réveille avant son amoureux et, à la lumière du soleil naissant, elle fait une découverte effrayante : « l'aube porte avec soi la vision d'un amant monstrueux, un squelette »[261]. Comme dans « Serpentin Vert », la jeune fille s'enfouit, mais les deux amants ne pourront jamais se rencontrer. La conclusion positive de la fable d'Apulée et du conte merveilleux est renversée, ce qui permet de pervertir le conte et de le moderniser.

L'analyse des reprises et des échos des contes dans des ouvrages tirés du domaine de la littérature pour les adultes et pour les enfants a permis de montrer comment le merveilleux de cette auteure participe à la ferveur et au renouvellement du genre qui a lieu dans les dernières années de 1800. Les personnages des contes, tout comme certains thèmes sont cachés à l'intérieur d'un tissu riche en références culturelles et littéraires. Ce jeu intellectuel, présent surtout dans la culture lettrée démontre que d'Aulnoy continue à être très connue même à une époque où elle semble reléguée dans l'ombre par le plus renommé Charles Perrault. L'importance de l'auteure émerge d'une manière encore plus évidente des citations et des réécritures complètes de certains de ses contes.

[261] D'HERVILLY (Ernest), « La nouvelle Psyché », dans *Caprices*, Paris, G. Charpentier, p.236.

V. CITATION ET REECRITURES COMPLETES : EXEMPLES DE MERVEILLEUX PERVERTI

En regardant le tableau présent dans l'introduction, on remarque qu'il y a quelques textes qui relèvent des modalités du « merveilleux perverti »[262] : trois citations et quelques réécritures.

On commence par analyser trois exemples de citations : le poème de Robert de Montesquiou « Vérités essentielles », dans le recueil *Les hortensias bleus* (G. Richard, 1906), celui de Maurice Mac-Nab « L'Oiseau bleu », dans le recueil *Poèmes mobiles : Monologues de Mac-Nab* (L. Venier, 1886) et les premiers passages du conte en vers « Le rosier enchanté » de Robert de Bonnières, dans le recueil *Contes à la reine, contes en vers* (Ollendorf, 1892). Le recueil de Maurice Mac-Nab peut être considéré comme une véritable édition d'artiste car les poèmes dans le volume sont enrichis par des dessins réalisés par l'écrivain. *Les hortensias bleus* est, en revanche, l'un des recueils de poèmes les plus importants de Robert de Montesquiou et, comme affirme Cyril Barde, « la prééminence accordée aux fleurs [dès le titre] peut s'expliquer par la volonté de placer le cycle sous le signe d'une plante qui est devenue le véritable emblème du poète. »[263]. L'attention prêtée aux hortensias permet notamment de comprendre comment les objets, présents aussi dans les titres des poèmes constituent les instruments qui peuvent aider le poète à évoquer les vers. Les titres des poèmes – en latin et en français – mettent en relief la valeur du mélange pour la création poétique de l'artiste. Cette technique lui permet de mêler différentes références tirées de plusieurs aspects de la culture occidentale. Parmi les hypotextes qui inspirent le poète, il y a aussi les contes merveilleux qu'il signale par la citation. *Contes à la reine, contes ne vers* de Robert de Bonnières est un volume qui permet une première perversion des contes merveilleux car ils sont transformés en des longs poèmes.

Dans les trois citations, les auteurs adoptent la technique du mélange. Maurice Mac-Nab part de la description de la figure de l'Oiseau bleu pour évoquer le monde

[262] PALACIO (Jean, de), *Les perversions du merveilleux, op.cit.*, p.29.
[263] BARDE (Cyril), « Robert de Montesquiou en ses miroirs limpides: Les Perles rouges ou la construction d'un nouvel éthos auctorial », *Babel*, n. 34, 9 novembre 2016 (en ligne) [URL : https://journals.openedition.org/babel/4641 (consulté en mai 2018)].

décrit dans les contes merveilleux classiques. Cet univers que le poète reconstruit est fortement lié à l'enfance comme domaine de la confiance et de la foi dans l'invisible. Robert de Montesquiou tente, en revanche, de redonner lustre et importance aux contes merveilleux en les situant au même niveau que la Bible. Robert de Bonnières propose, en revanche, un mélange de plusieurs personnages différents qui ont profondément marqués l'enfance du poète.

On s'intéresse, ensuite, aux réécritures complètes qu'on étudie dans l'ordre chronologique. Robert de Bonnières propose le récit « Belle Mignonne » (*Contes à la reine, contes en vers*, Charavay frères, 1881), dans lequel il réécrit « La Princesse Printanière ». L'auteur introduit certains éléments de modernité qui contrastent avec la construction d'un climat merveilleux, il modifie le portrait des personnages principaux et il emploie la figure rhétorique de la multiplication – trait d'ailleurs typique du style du merveilleux perverti – pour exalter la qualité la plus importante de la princesse. Cette réécriture permet aussi de changer la forme de l'hypotexte : de prose il devient poésie, par un processus de changement très répandu à cette époque. Catulle Mendès réécrit « L'Oiseau bleu » dans le récit « La Princesse Oiselle » (*Les Oiseaux Bleus*, Harvard, 1888). Dans ce conte, l'auteur développe la technique de la multiplication et celle de la réduction. Dans le titre du recueil un seul Oiseau bleu devient une multitude d'oiseaux, tandis que dans le conte, cet effet est obtenu par une duplication du moment de la transformation magique. Cette approche permet d'aiguiser l'effet d'hyperbole déjà présent dans les contes d'Aulnoy.

Afin de comprendre comment ces caractéristiques sont traitées dans les textes du corpus, on commence par examiner les changements des titres. On se concentre par la suite sur les citations. On continue par le contenu des textes exemplaires des modalités du merveilleux perverti. Dans un premier temps, on analyse le développement des trames et les conclusions. Les auteurs modernes modifient parfois certains aspects des séquences narratives afin d'introduire dans les récits des éléments capables d'éveiller l'attention et la curiosité des lecteurs. On sait que les auteurs de cette époque détestent les conclusions positives qui caractérisent les contes de fées classiques et ils cherchent à

modifier cette partie afin de l'adapter à une vision plus pessimiste du monde. On se concentre, ensuite, sur les textes afin de mettre en relief quels sont les changements qui caractérisent les réécritures fin-de-siècle et on analyse plus spécialement les modifications qui concernent les portraits des personnages. On termine par la mise en relief de certains objets modernes présents dans les réécritures. Ils permettent d'encore mieux souligner comment les écrivains cherchent à moderniser et à pervertir.

A. Les titres

Le premier élément que les lecteurs rencontrent lorsqu'ils s'approchent des réécritures et des citations des contes merveilleux est le titre, qui permet déjà de mettre en relief le rapport que les écrivains tissent avec les hypotextes et de comprendre comment ils introduisent les modalités du merveilleux perverti dans les contes.

Tandis que « L'Oiseau bleu » de Maurice Mac-Nab est un titre qui se rattache directement à un conte de Mme d'Aulnoy, les autres intitulés tissent des rapports plus complexes avec les hypotextes. « Belle Mignonne » (Robert de Bonnières) et « La Princesse Oiselle » (Catulle Mendès) reflètent, par exemple, les noms des protagonistes des récits, comme dans les contes merveilleux d'Aulnoy. Robert de Bonnières souligne la beauté de la princesse protagoniste de l'histoire non plus à travers la mise en relief de son lien avec le printemps, mais avec la figure rhétorique de la répétition, qui permet aussi d'obtenir un effet d'hyperbole. Un autre titre qui suggère déjà les modifications de la trame narrative à partir du nom des personnages est celui inventé par Catulle Mendès. Dans « La princesse Oiselle », l'auteur crée une forte ambigüité, car le lecteur n'arrive plus à comprendre lequel des personnages est touché par la transformation magique. Cette confusion s'accorde bien avec le nouveau merveilleux qui plonge ses racines dans le territoire partiellement oublié de l'enfance. Le titre « Vérités essentielles » du poème de Montesquiou permet, en revanche, la mise en avant d'un jugement finalement positif des contes merveilleux. En effet, pendant très longtemps, les contes ont été considérés comme des textes incapables de fournir un véritable enseignement et comme des narrations de peu de valeur. Avec ce titre, Montesquiou donne une nouvelle splendeur

aux contes merveilleux, considérés comme des textes à lire car ils peuvent transmettre des enseignements toujours valables et des vérités profondes aux lecteurs.

B. Robert de Montesquiou, Maurice Mac-Nab et Robert de Bonnieres : la valeur du melange dans la citation

Le mélange littéraire peut être défini comme la fusion, à l'intérieur d'un même texte, de plusieurs trames narratives, qui proviennent, parfois de récits différents. Très présent dans les transpositions théâtrales des contes de Mme d'Aulnoy et dans les réécritures en prose, ce procédé permet de mettre en relief la valeur de la mémoire lors de la composition de nouveaux textes narratifs et de la vision du merveilleux comme un monde unique où les différents personnages habitent.

Dans le poème de Mac-Nab, l'auteur décrit sa version de l'Oiseau bleu, roi du monde merveilleux, qui n'a plus que des faibles liens avec le portrait créé par Mme d'Aulnoy :

> Il se coiffait d'une aigrette
> D'émeraude et de rubis,
> Et piquait une fleurette
> Sur l'azur de ses habits !
> Il avait des équipages
> Traînés par des papillons,
> De grands lézards verts pour pages.
> Des souris pour postillons.
> Il avait dans son cortège
> Petit-Poucet, Cendrillon,
> Noël, éclatant de neige,
> Les anges du réveillon
> La Belle au bois endormie,
> Gracieuse et Percinet[264].

L'Oiseau bleu inventé par le poète n'est plus un petit oiseau aux plumes bleues, mais un roi richement habillé qui voyage au clair de lune accompagné d'un cortège de

---

[264] Mac-Nab (Maurice) « l'Oiseau bleu », dans *Poèmes mobiles ; Monologue de Mac-Nab*. Paris, L. Vanier, 1886, p.130. Le livre dans lequel le poème est publié est déjà fin-de-siècle, car les mots s'alternent et rivalisent dans l'espace de la page avec des illustrations réalisées par l'auteur qui ne respectent plus les conventions de l'imprimerie.

tout respect : Gracieuse et Percinet, la Belle au bois dormant, Petit-Poucet et Cendrillon, le père Noël ou les anges du paradis. Ce bric-à-brac de créatures imaginaires et merveilleuses permet de souligner de quoi l'imagination et la croyance d'un enfant se nourrissent (« Quand on me contait l'histoire/ De mon ami l'Oiseau bleu, / Vraiment j'essayais d'y croire, / D'y croire un tout petit peu/Car sa légende soulève/ Des horizons merveilleux/ Qui font que lorsqu'on y rêve/ Au réveil on est joyeux »[265]). A travers ce poème, les contes sont liés au monde ancien, des souvenirs de l'enfance. Univers magique et plein de lumière, peuplé de personnages que les enfants veulent respecter, monde que l'adulte ressent comme perdu et qu'il cherche à retrouver du moins dans l'art.

Vision très différente, en revanche, que celle proposée par Robert de Montesquiou dans son œuvre. Le sujet du poème est les contes merveilleux et l'auteur commence par citer un passage du prédicateur anglais Jonathan Swift (1667-1745), où il parle des contes de fées :

> Si l'on surprend une des bonnes, ou femmes de chambre, à conter à ces petites filles, des histoires extravagantes ou effrayantes, ce qui arrive souvent aux gouvernantes, en Angleterre, on la fait fouetter dans les rues ; puis, après un an de prison, elle est exilée pour le reste de ses jours dans l'endroit le plus désert du pays[266].

La citation provient de la narration du voyage à Lilliput raconté dans *The Gulliver's Travels*[267]. « Jonathan Swift is undoubtedly one, if not the most, prominent satirical writer of the eighteenth century »[268] [« Jonathan Swift est, sans doute l'un, sinon le plus, important écrivain satirique du XVIII^e^ siècle »]. Dans ce passage, il utilise l'ironie pour critiquer la lecture de la part des femmes dans l'Angleterre du XVIII^e^ siècle. Montesquiou critique cette prise de position et il réhabilite les contes merveilleux : ils

---

[265] *Ibid.*, p.129.
[266] MONTESQUIOU (Robert, de), « Vérités essentielles », in *Les hortensias bleus*, Paris, G. Richard, 1906, p.99.
[267] Cf. SWIFT (Jonathan), Gulliver's Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships, London, George Bell and Sons, 1892 [réédition], p.39.
[268] W. BRITTANY, « The Use of Irony and Exaggeration in Jonathan Swift's "A Modest Proposal" », *British Literature 1700-1900, A Course Blog*, 2013, [En ligne : https://britlitsurvey2.wordpress.com/2013/09/14/the-use-of-irony-and-exaggeration-in-jonathan-swifts-a-modest-proposal/ (consulté en décembre 2017)].

deviennent des textes non seulement utiles, mais qui expliquent des vérités absolues. Comment faire émerger de ces contes leur valeur éducative ? L'auteur donne une double réponse à cette question : en premier lieu, par la mise en relief des archétypes présents dans les contes qui représentent des réalités toujours valables ; en deuxième lieu, en modifiant le style, grâce au mélange. Ce procédé émerge du poème :

> Il ne faut charger la jeune cervelle
> De trop, à la fois, de religions ;
> Que trop de bon Dieu, là, ne s'échevèle ;
> Quelques mythes doux, sans contagions.
>
> Un peu — mais pas trop — de Vierge Marie ;
> De Peau d'Ane aussi ; puis du Chat Botté.
> L'Ange Gardien qui surveille et prie ;
> Et Serpentin Vert, qui ronfle à côté.
>
> De l'Alibaba, du Noé dans l'Arche ;
> Du Petit Jésus, du Petit Poucet ;
> Tout ça bien gentil, bien d'accord, qui marche
> Pair et compagnon, mais sans dire où c'est ![269]

L'auteur met à un même niveau le merveilleux à la religion. Cette comparaison se lie à plusieurs éléments et elle permet d'obtenir des effets divers. Les narrations de la Bible représentent des vérités absolues, comme celles des contes merveilleux. Personne n'a jamais vu le Petit Poucet, Serpentin Vert ou parlé avec Ali Baba, tout comme personne n'a jamais vu la Vierge Marie, Noé ou le Petit Jésus, même si on lit des histoires sur les uns et les autres. Comme on ne doute pas de l'existence des seconds, de même on ne devrait pas douter de l'existence des premiers. La religion et les contes merveilleux jouent, encore, un rôle très significatif dans la première formation des plus petits, qui lisent « Serpentin Vert » protégés par leur Ange Gardien. L'énumération dans toutes les strophes du poème permet de proposer une critique voilée de la religion catholique, considérée comme le mélange entre des vérités absolues et des histoires créées par l'imagination, et en cela ressemblant aux contes merveilleux. Enfin, il est clair, dès ce poème, que les auteurs de la fin du XIX^{e} siècle considèrent d'Aulnoy et Charles

[269] MONTESQUIOU (Robert, de), « Vérités essentielles », *op.cit.*, p.99.

Perrault avec le même respect et la même admiration, parfois un peu moqueurs, car les récits des deux auteurs sont cités sur un pied d'égalité.

Dans le poème de Robert de Bonnières, la citation de plusieurs personnages des contes merveilleux permet d'évoquer le temps ancien des fées. Cette époque ne peut plus être retrouvée, car la science a enlevé aux hommes le goût pour le merveilleux :

> En ce temps-là vivaient le Roi Charmant,
> Serpentin-Vert et Florine ma mie,
> Et, dans sa tour, pour cent ans endormie,
> Dormait encor la Belle-au-Bois-dormant.
>
> C'était le temps des palais de féerie,
> De l'Oiseau Bleu, des Pantoufles de vair,
> Des vieux récits dans les longs soirs d'hiver :
> Moins sots que nous y croyaient, je vous prie[270].

Suivant à nouveau le principe du mélange, le poète situe dans un même espace, Florine, Serpentin Vert, Cendrillon – évoquée à travers sa pantoufle – et la Belle au Bois-Dormant. Il dévoile au lecteur, dans l'ouverture du poème et du recueil, les hypotextes auxquels il s'est inspiré lors de la rédaction de ses contes merveilleux. On remarque que Mme d'Aulnoy figure, encore, au même niveau que Charles Perrault.

Dans les réécritures complètes, l'œuvre merveilleuse de Mme d'Aulnoy n'est pas uniquement citée, mais réécrite selon les canons du nouveau merveilleux et ce sont ces textes qui font l'objet de l'étude qui suit, à commencer par leurs résumés.

C. LA MODERNISATION DES CONTES DANS LES REECRITURES

Les contes de fées d'Aulnoy sont des textes complexes et très longs, car les trames sont enrichies de nombreuses descriptions et des poèmes. Les personnages qui peuplent ces narrations bénéficient d'un portrait riche et agissent au-delà de leurs rôles. Les deux

[270] DE BONNIERES (Robert), « le rosier enchanté », dans *Contes à la reine, contes en vers*, Paris, Ollendorf 1892, p.13-14.

réécritures complètes des contes de Mme d'Aulnoy par Robert de Bonnières (« Belle-Mignonne », *Contes des fées*, Charavay frères, 1881) et Catulle Mendès (« La Princesse Oiselle », *Les Oiseaux Bleus*, Havard, 1888) permettent de comprendre comment les auteurs modifient ces structures narratives afin de proposer une version pervertie des récits.

Si on regarde la forme et le contenu des deux recueils, on s'aperçoit qu'ils sont exemplaires de la manière dont les artistes proposent les contes merveilleux aux lecteurs de cette époque. Victor Flori affirme que « dans l'œuvre de Robert de Bonnières, les contes occupent une place particulière puisqu'on peut considérer qu'ils l'encadrent »[271]. Dans les textes présents dans *Contes des fées* (Charavay frères, 1881), l'écrivain utilise plusieurs techniques typiques de la culture fin-de-siècle ; elles intéressent aussi sa réécriture de « La Princesse Printanière ». En premier lieu, « la fin du XIX^{e} siècle voit le triomphe de la poésie […], il fallait bien que ce phénomène atteigne l'histoire des contes de fées […]. *Les Contes de fées* de Robert de Bonnières se situent dans ce moment de l'histoire où la narration merveilleuse rejoint la poésie »[272]. Au-delà de ceux de Charles Perrault, les contes merveilleux sont normalement écrits en prose. La transformation de la forme de ces textes est déjà une manière de les pervertir. En second lieu, comme dans de nombreux recueils des contes merveilleux publiés pendant cette époque, « dans *Les Contes de Fées* […] Robert de Bonnières mêle [plusieurs] références à la Bible et à la littérature classique »[273]. Le poète narre des vicissitudes qui se déroulent dans « une période indéterminée aux airs médiévaux »[274]. L'attention pour les récits de la tradition orale prête au poète les traits des protagonistes des contes. Ils sont « des personnages qui sont des archétypes sans épaisseur psychologique, leur nom se limitant le plus souvent à un trait de caractère, à un aspect physique ou à leur rôle dans l'histoire »[275]. La description de décors brumeuses se retrouve, en revanche, aussi dans la réécriture complète du conte d'Aulnoy.

---

271 FLORI (Victor), « Préface », Bonnières, Robert de. *Contes de fées*. Houilles, Le Livre unique, 2008, p.12.
272 *Ibid.*, p.11.
273 *Ibid.*, p.10.
274 *Ibid.*, p.12.
275 *Ibidem*.

Les Oiseaux bleus (Havard, 1888) est une œuvre dans laquelle Catulle Mendès conteste profondément le merveilleux écrit de Mme d'Aulnoy et de Charles Perrault, proposant des contes merveilleux qui renversent non seulement les trames, mais aussi les conventions du genre. Dans « La Belle au bois rêvant », il affirme, en effet que « les mieux informés, – Mme d'Aulnoy, le bon Perrault lui-même – ne relatent pas les choses exactement de la façon qu'elles s'étaient passées dans le pays de la féerie »[276], cela pousse l'écrivain à modifier les récits traditionnels afin de proposer une version des contes merveilleux beaucoup plus précise et qui puisse plaire aux lecteurs adultes. Les modifications des récits de la tradition lettrée se passent par plusieurs techniques – renversement des trames narrative ; multiplication des scènes ; rapetissement des personnages – et par l'exaltation de certaines caractéristiques nouvelles qui influent surtout sur les personnages féminins. Les femmes dans les contes représentent un contre-monde. Elles sont des femmes redoutables qui ne suivent plus les stéréotypes imposés par la culture traditionnelle[277].

Si on se tourne vers les contes qui sont des réécritures des récits d'Aulnoy et on regarde du côté des trames, on s'aperçoit que les écrivains du XIX^{e} siècle suppriment plusieurs séquences de l'hypotexte afin d'orienter l'attention des lecteurs vers les moments les plus significatifs du développement du récit merveilleux. Les coupures permettent de réduire les longues narrations de Mme d'Aulnoy qui sont finalement transformées en des textes courts, préférés des écrivains de cette époque. Dans certains cas, les nœuds narratifs supprimés sont partiellement récupérés à travers des analepses. La linéarité du texte merveilleux est abandonnée pour proposer aux lecteurs une forme narrative brève mais qui se rapproche de la complexité structurale des textes modernes. Dans un deuxième temps, on donne quelques indications utiles afin de comprendre comment les lieux où les vicissitudes des personnages se déroulent sont parfois modifiés dans les réécritures. Ces modifications permettent d'apprécier la valeur du souvenir et du mélange qui caractérisent les contes du nouveau merveilleux. On continue, par la suite,

[276] MENDES (Catulle), *Les oiseaux bleus*. Paris, Havard, 1888, p.43.
[277] VIEGNES (Michel), *op.cit.*

par une analyse de certains objets qui permettent une première dégradation du merveilleux. On termine l'étude par la mise en relief des changements subis dans les réécritures par les portraits des personnages.

D. LA MODIFICATION DES TRAMES NARRATIVES

Le changement des trames narratives, dans le sens d'une réduction qui intéresse certaines séquences des contes d'Aulnoy se rencontre dans toutes les réécritures complètes. Cela devient ainsi l'une des caractéristiques propres des textes merveilleux parus à l'époque fin-de-siècle, du moins de ceux qui se lient à des hypotextes plus anciens, rédigés par Mme d'Aulnoy. Pour comprendre quels sont les effets que les différents auteurs obtiennent lorsqu'ils réduisent les trames merveilleuses, on mène cette étude suivant un ordre chronologique. Cette approche permet non seulement de comprendre comment la même technique et le même travail sur la trame évoluent dans le temps, mais aussi de constater comment des auteurs différents, travaillant sur des hypotextes divers, obtiennent des résultats semblables.

En 1881, Robert de Bonnières rédige « Belle-Mignonne », réécriture de « La Princesse Printanière ». Long poème en octaves, divisé en quatre parties et une moralité, le texte permet de proposer aux lecteurs une nouvelle version du conte, où l'écrivain semble mettre en relief la valeur de l'amour irrationnel, plutôt que la description d'un parcours de formation de la femme. « La Princesse Printanière » s'ouvre sur la naissance de la princesse et le choix d'une bonne nourrice. Ce qui porte le lecteur à connaître la terrible fée Carabosse qui jette une malédiction sur Printanière. Malédiction qui se réalise lorsque la fille a seize ans. La réécriture de de Bonnières s'ouvre en revanche sur le moment où la princesse a déjà seize ans (« l'infante avait seize ans »[278]). Le poète semble ainsi effacer une partie de la dimension merveilleuse qui caractérise le conte afin de focaliser son attention uniquement sur le cœur du récit. Après avoir brièvement décrit la

[278] BONNIERES (Robert de), « Belle Mignonne », dans Bonnières [de], Robert. *Contes des fées*. Paris, Charavay frères, 1881, p.19.

princesse, le poète raconte sa rencontre avec le page et sa fuite. C'est, cependant, lors de cette fuite nocturne que l'auteur récupère une partie du merveilleux qu'il avait effacé.

Le sous-titre de la deuxième partie du poème est « comment Belle-Mignonne avait eu de sa marraine le don de faire naître des fleurs sous ses pas aussitôt qu'elle aimerait »[279]. Décrivant la capacité de la princesse, le poète récupère une partie de la trame inventée par d'Aulnoy :

> Sachez, sans aller plus avant,
> Que Mignonne eut à sa naissance,
> D'une Fée, unique en puissance,
> En magie et charme savant,
> Le joli don de faire naître,
> Sous ses pas, des fleurs à foison,
> En tout temps et toute saison,
> Quand Amour se ferait connaître[280].

Grâce à cette séquence, ayant une valeur d'analepse, le poète peut non seulement donner aux lecteurs une vision complète de tous les nœuds qui caractérisent le développement du conte d'Aulnoy, mais aussi en proposer une variation. La malédiction qui frappe Printanière semble devenir, dans la réécriture, un cadeau positif. La capacité de faire pousser des fleurs sous ses pas devient, cependant, une malédiction lorsque la jeune fille tente de fuir de la ville. En effet, c'est grâce aux fleurs qu'elle sème sur son chemin que la cour de son père peut retrouver les deux amants endormis, comme le résume le titre de la quatrième séquence : « Comment Belle-Mignonne et le page Parfait furent trouvés l'un près de l'autre endormis »[281]. Le poète efface les épisodes qui se passent dans l'île. Moments narratifs liés à certains thèmes chers à Mme d'Aulnoy, ils sont effacés par de Bonnières pour deux raisons principales. En premier lieu, il désire rapprocher la longue narration de Mme d'Aulnoy de la brièveté des contes de Charles Perrault. En deuxième lieu, cette suppression lui permet de suggérer déjà sa vision particulièrement négative de l'amour, idée qui est reprise, par la suite dans la moralité.

[279] *Ibid.*, p.22.
[280] *Ibid.*, p.23.
[281] *Ibid.*, p.30.

Pour Mme d'Aulnoy, l'expérience de la princesse Printanière lui servira à apprendre l'importance de la raison qui devrait dominer homme et femme jusque dans les choix du cœur. Cette moralité permet de mettre en relief certaines qualités de la femme qui lui permettent de rivaliser avec l'homme. Dans la brève moralité qui clôt la réécriture, le poète illustre la leçon que les lecteurs peuvent tirer du conte :

> Ce chemin de fleurs peut montrer,
> Si ma fable vous embarrasse,
> Qu'Amour laisse après soi sa trace ;
> Et d'où je veux encor tirer
> Qu'Amour est chose si fleurie,
> Qu'il ne se peut longtemps cacher,
> Ni ses belles fleurs empêcher
> D'être telles qu'on s'en récrie[282].

Dans un premier temps, de Bonnières reprend une partie du conte, c'est-à-dire, l'épisode de la fuite des deux amants et la découverte de cet éloignement. Il affirme, ensuite, comment les manifestations d'amour ne peuvent pas se cacher trop longtemps, car elles transparaissent dans la joie des amants ou par une plus grande beauté de la part de la femme. L'amour est ainsi décrit comme un sentiment qui domine tous les aspects de la vie des amants. Le poète propose une analyse déjà psychologique de l'amour qui ressent des études de la fin du siècle.

Les caractéristiques présentes dans la réécriture de Robert de Bonnières se retrouvent aussi dans celle de Catulle Mendès : « La Princesse Oiselle » (*les Oiseaux Bleus*, Havard, 1888). Véritable chef d'œuvre du merveilleux perverti, ce conte présente plusieurs modalités de la nouvelle manière d'écriture. En premier lieu, le conte est, à nouveau, un véritable mélange de trames narratives tirées de deux contes d'Aulnoy. De « La Belle aux Cheveux d'Or », Mendès reprend certains épisodes particulièrement significatifs ; du « Nain Jaune », il tire certains éléments des portraits des personnages.

La princesse Oiselle est, par exemple, un mélange entre les traits qui caractérisent le portrait physique de la Belle aux Cheveux d'Or et les caractéristiques morales de

[282] *Ibid.*, p.34.

Toute-Belle. La créature qu'elle aime n'est pas un puissant roi, mais « le rossignol qui ramage tous les soirs dans le rosier grimpant de sa fenêtre »[283]. La beauté de cette petite créature rappelle de près celle de l'Oiseau bleu, mais le fait qu'il est l'un des oiseaux les plus petits qu'on connaisse permet de dresser un lien entre ce personnage et Avenant, le plus jeune page de la cour du roi.

La Belle aux Cheveux d'Or soumet Avenant à trois épreuves et, dans le conte de « La Princesse Oiselle », le petit rossignol affronte lui aussi trois épreuves qui le portent à la fin à conquérir la fille du roi. Comme Avenant avec Galifron, c'est le petit rossignol qui délivre l'île d'Or – le royaume de la princesse – de l'invasion de « trois géants […] robustes et cruels »[284]. Le rapport avec le conte de « La Belle aux Cheveux d'Or » est, en ce sens, encore plus profond, car pour tuer les géants, le rossignol leur crève les yeux pendant qu'ils dorment[285]. La Belle aux Cheveux d'Or demande à Avenant de chercher une bague très précieuse qu'elle a perdue dans le fleuve ; dans le conte « La Princesse Oiselle », « le trésorier du palais disparut sans que personne pût savoir où il s'était enfui, et l'on trouva vide le grand coffre de cèdre et d'or qui contenait naguère tant de rubis, de diamants et de perles »[286]. Le roi avare promet la main de sa fille à quiconque réussit à récupérer sa richesse perdue. Encore une fois, c'est le rossignol qui vole de la cachette jusqu'à la fenêtre de la princesse pour porter tous les bijoux et les pierres perdues. Cette manière de transporter les trésors perdus du roi, volant d'un point à l'autre du royaume, rappelle de près comment l'Oiseau bleu porte des cadeaux à Florine prisonnière dans la tour. Le roi ne tient pas sa promesse, mais il menace de renfermer sa fille dans une haute tour.

Comme dans « La Belle aux Cheveux d'Or », ainsi dans « La Princesse Oiselle » quelqu'un doit mourir afin que la félicité des deux amants puisse être complète. Là, c'était le vieux roi, ici c'est la princesse elle-même, qui meurt « prise de langueur, à cause

283 MENDES (Catulle), « La Princesse Oiselle », *Les Oiseaux Bleus*, *op.cit.*, p.99.
284 *Ibid.,* p.101.
285 *Ibid.*, p.104.
286 *Ibid.*, p.106.

de son amour déçu »[287]. Le roi promet de donner la main de la princesse et la moitié de son royaume au prince qui sera capable de lui redonner la vie. Celle-ci s'impose comme la dernière épreuve que le rossignol affronte pour pouvoir finalement aimer Oiselle : « le rossignol descendit de l'arbre, se posa sur le menton de la morte, et l'on vit que, du bout du bec, il lui mettait un brin d'herbe entre les lèvres. C'était un brin de l'herbe qui fait revivre »[288]. Après cet épisode, la conclusion du conte change pour proposer un renversement de la conclusion de « L'Oiseau bleu ». Dans ce conte, l'Oiseau est transformé à nouveau en prince, tandis que dans la « Princesse Oiselle », c'est la fille du roi qui se mue pour s'envoler avec son amant : « la petite fille du roi parut plus petite encore et, diminuant toujours comme un flocon de neige au soleil, elle finit par être une frêle créature ailée moins grosse qu'un poing d'enfantelet. La plus jolie des princesses était devenue la plus jolie des oiselles »[289].

Mendès pervertit le conte de « L'Oiseau bleu » et celui de « La Belle aux Cheveux d'Or », aussi à travers la modalité de la multiplication. Elle se retrouve dans les petits détails tout comme dans les éléments narratifs les plus importants du conte. En premier lieu, tandis que dans « La Belle aux Cheveux d'Or », le géant qu'Avenant doit affronter est un seul, ici, ils sont deux. En deuxième lieu, dans le conte, il y a deux oiseaux : le petit rossignol, mais aussi la princesse qui mue en oiselle, à travers une transformation magique qui rappelle de près ce qui se passe dans « L'Oiseau bleu ».

Au-delà des éléments narratifs, les caractéristiques stylistiques du merveilleux perverti se retrouvent aussi dans les portraits des personnages, en particulier les personnages masculins et dans certains détails des contes.

---

[287] *Ibid.*, p.109.
[288] *Ibid.*, p.110.
[289] *Ibid.*, p.111.

E. LES PORTRAITS DES PERSONNAGES

Dans les récits de Mme d'Aulnoy, les princesses sont belles et incarnent souvent les qualités des reines et des fées des contes du cycle breton. Les princes sont à la fois semblables et différents par rapport aux princesses. Leur caractérisation psychologique est beaucoup plus limitée que celle réservée aux personnages féminins. Tandis que les princesses sont toujours les protagonistes de leurs histoires, les hommes peuvent parfois en être uniquement des personnages secondaires. Ils peuvent être courageux, surtout quand ils aiment une femme, et avoir toutes les qualités de l'honnête homme : savoir bien parler, bien écrire, bien se comporter à la cour. Ils peuvent notamment être méchants comme le Nain Jaune ou fainéants. Dans les contes d'Aulnoy, il y a aussi d'autres personnages importants comme les fées qui influent sur le destin des protagonistes. Ces figures féminines peuvent être bonnes ou méchantes, laides ou belles et elles agissent selon leurs aspects physiques et selon les pouvoirs qu'elles possèdent.

Robert de Bonnières et Catulle Mendès traitent les personnages dans les réécritures selon leur sexe. Ils restent encore très proches du travail d'Aulnoy, du moins pour les portraits physiques des princesses. Ils transforment, cependant leurs portraits psychologiques afin de les rendre plus semblables à celles décrites par Charles Perrault : elles sont douces et gentilles, elles n'ont pas la force de gérer un royaume ou de donner des ordres aux princes, mais elles s'abandonnent aux sentiments amoureux. La question des portraits des princes est différente. Ces derniers gardent une forme de beauté et ils présentent les caractéristiques propres aux personnages des contes populaires : ils sont gentils et obéissants envers la femme, qui décide, encore une fois leur destin. La transformation des protagonistes dans les réécritures permet aussi de faire des contes les miroirs de la société des auteurs. Les princesses deviennent des femmes frêles et enfantines qui ont besoin des conseils et de l'aide de l'homme pour affronter la vie et qui n'effrayent plus l'homme. Ces caractéristiques appartiennent à un modèle féminin qui émerge surtout des poèmes de cette époque[290]. Les hommes ne sont plus de preux

[290] *Cf.* BERTETTI (Fabrizio), « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs ». *Italies*, n.3 (1 juin 1999), p.276-277.

chevaliers mais des princes parfois victimes d'un destin qui dépend du cas ou de l'intervention mystérieuse de forces puissantes et incontrôlables, représentées par les fées.

Prenons, par exemple, le portait de Belle-Mignonne dressé par Robert de Bonnières. Dès la première ligne du poème, elle est appelée « l'Infante »[291] – mot qui signifie enfant en quelques langues européennes – ce qui contribue à mettre en relief non seulement son âge, mais aussi son rôle social. Le poète la décrit ensuite de la manière suivante :

> Belle-Mignonne était son nom :
> Ce nom, s'il faut que j'en raisonne,
> Venait de ce que sa personne
> N'avait trait qui ne fut mignon[292].

Le seul élément que le poète met en relief dans ce passage est la beauté extraordinaire de la jeune fille. Rien n'est dit sur ses cheveux ou sur les formes de son corps. Cette pauvreté de la description permet au poète de transformer la fille en une créature éthérée et éphémère, un souvenir ou un rêve plutôt qu'une véritable femme douée d'un corps outre que d'une âme. Cette absence de portait représente une différence avec la description dans le récit d'Aulnoy. L'écrivaine caractérise, en effet, non seulement l'apparence physique de la fille, ce qui justifie les sentiments que Fanfarinet éprouve, mais aussi sa naissance et la malédiction qui pèse sur son destin. La princesse Printanière est, donc, un personnage complet et riche de nuances qui émergent d'une manière encore plus intense lors de son séjour dans l'île déserte. Même si on ne connaît pas la véritable apparence de Belle-Mignonne, on sait qu'elle possède le pouvoir de faire pousser des fleurs sous ses pas. Cette capacité permet de l'assimiler à une véritable fée, à une créature difficile à saisir car invisible et fugitive. A la différence des fées, elle peut et sait aimer, ce qui contribue à humaniser sa figure. Il y a une dernière différence entre le portait de la princesse Printanière et celui de Belle-Mignonne. La première, à travers les

---

[291] BONNIERES (Robert de), « Belle Mignonne », dans *op.cit.*, p.19.
[292] *Ibid.*, p.20.

épreuves qu'elle doit affronter après la fuite avec Fanfarinet, devient une véritable femme, tandis que Belle-Mignonne reste une enfant que le père trouve dans les bras du page :

> Ils étaient pourtant beaux ainsi,
> Tête contre tête penchée,
> Chevelure en blonde jonchée,
> Et bras enlacés à merci.
> Ils souriaient, et dans leur rêve,
> Aussi charmant qu'eux et léger,
> Ils semblaient encor prolonger
> L'heure aux amants toujours trop brève ;
> Car ils balbutiaient entre eux
> Des mots si doux de voix si tendre,
> Qu'aux bois il n'est plus doux d'entendre
> Ensemble ramiers amoureux[293].

Cette séquence exalte le manque d'un parcours de croissance de la princesse : elle est considérée comme une enfant au début du conte et elle reste une enfant, amoureuse, à la fin de la réécriture. Cela permet d'annuler l'importance que d'Aulnoy avait attribuée à l'aspect formatif du conte. La femme, ayant perdu son identité, n'épouvante plus, mais, étant une figure tranquille, elle peut devenir la compagne de vie de l'homme. Le passage permet aussi de montrer la sensualité et l'intimité physique des deux amants, détails passés sous silence dans le conte d'Aulnoy. Cette exaltation de l'amour charnel répond encore au désir de pervertir les récits merveilleux typiques de la culture fin-de-siècle, pour en faire des textes auxquels seul l'adulte peut accéder.

La transformation du portrait du page permet de mettre en relief l'un des traits stylistiques propres aux réécritures fin-de-siècle : le renversement. Transformer le portrait d'un personnage jusqu'à en donner une version complètement différente, presque diamétralement opposée, permet aux auteurs de contester le genre, mais aussi de créer des contes qui puissent plaire à nouveau aussi aux adultes et non seulement aux enfants. Le renversement proposé par de Bonnières permet de donner une version du personnage masculin beaucoup plus proche du portrait de quelques personnages fin-de-

[293] *Ibid.*, p.30.

siècle. Dans le conte, la Princesse Printanière tombe amoureuse du page Fanfarinet. Ce personnage présente des caractéristiques qui permettent de le rapprocher du Nain Jaune. Il est, en effet, une figure très négative, déjà à partir de son nom : « Fanfarinet » rappelle de près l'adjectif « fanfaron » qui s'accorde avec le comportement du page. Dans son poème, Robert de Bonnières modifie la figure de cet homme, donnant aux lecteurs un portrait inverse de celui inventé par d'Aulnoy. Le jeune page s'appelle « Parfait », nom qui peut être considéré comme le contraire de « Fanfaron ». Non seulement le nom permet à l'auteur de construire un portrait du personnage opposé à celui créé par Mme d'Aulnoy d'Aulnoy, mais aussi la description du jeune homme permet d'encore mieux souligner cette idée :

Parmi tous ces beaux fils de Roi,
Etait un pauvre petit page ;
Il n'avait aucun équipage,
Or, ni joyaux, ni palefroi :
Le rang ne vaut âme bien faite.
Son nom de page était Parfait,
De ce que son âme, en effet,
Comme sa mine, était parfaite[294].

A la différence de Fanfarinet, Parfait n'arrive pas accompagné par un riche équipage, ou avec la bénédiction d'un puissant roi, mais il se présente à la cour dans une grande simplicité. Il frappe, donc, la princesse non pas par le décor qui l'accompagne, mais pas sa figure, belle et aimable, et son esprit qui est parfait. Ce portrait est enrichi aussi par un autre élément qui permet d'encore mieux souligner le renversement de cette réécriture. Dans le conte de Mme d'Aulnoy, la princesse déclare ses sentiments au page, tandis que dans le poème, le jeune homme et la fille partagent un sentiment qui est pur comme leurs âmes :

L'Infante l'aimait en secret,
Bien qu'encore aucune parole,
Bouquet parlant ou banderole

[294] *Ibid.*, p. 21.

Eût assuré l'amant discret,
Et notre amant, mélancolique,
D'autre part, ne pouvait oser
A si grande Dame exposer
Sa très amoureuse supplique[295].

Parfait n'illusionne pas la femme par des mérites qu'il ne possède pas, mais il se limite à aimer la princesse en silence et par une très grande discrétion. L'incapacité d'exprimer un sentiment d'amour à la femme aimée relève, encore une fois, de profondes influences liées à la perception de l'amour et de l'homme dans la culture fin-de-siècle. L'amour pur ne trouve plus de place dans le monde moderne, tout comme les hommes capables d'exprimer leurs sentiments à cœur ouvert.

Robert de Bonnières choisit le renversement comme route principale pour proposer une version moderne du conte de Mme d'Aulnoy. Ce renversement est total même dans la conclusion du conte. Dans le récit de l'écrivaine française, Printanière tue le page dans la tentative de se défendre de son aggression, comme déjà le Petit Chaperon Rouge tue le loup qui l'a mangée. De cette manière, les deux filles affirment leur indépendance par rapport à la violence de l'homme. Dans la réécriture faite par Robert de Bonnières, la princesse et le page vivent, en revanche, heureux, comme dans les meilleurs récits de la tradition. La conclusion permet, donc, de pervertir le conte, en le transportant dans le canon traditionnel.

Catulle Mendès, en revanche, suit quatre directions différentes, pour la présentation des personnages. En premier lieu, il décide de focaliser la caractérisation des personnages sur les portraits de la princesse et de son amant. En second lieu, le conte « La princesse Oiselle » présente un exemple de mélange dans la construction du portrait de la princesse. Son aspect physique rappelle de près celui de Florine et de la Belle aux Cheveux d'Or, tandis que sa personnalité permet de dresser un lien entre elle et Toute-Belle :

Quoiqu'elle fût de très petite taille et qu'on l'eût volontiers prise pour la sœur aînée de sa

[295] *Ibidem*.

> poupée, la fille du roi de l'Ile d'Or était la plus jolie princesse de la terre ; quand il la vit en âge d'aimer et d'être aimée, son père lui demanda si elle se sentait de la répugnance pour le mariage. –Oh non pas, dit-elle. […] Gardez-vous bien, mon père, de recevoir tant de princes à la cour ! Cela vous occasionnerait beaucoup de dépense, inutilement[296].

Florine est de petite taille par rapport à sa sœur Truitonne, de même la princesse Oiselle est tellement petite et jolie qu'elle peut être considérée comme « la sœur aînée de sa poupée ». Cette caractéristique du personnage permet aussi d'anticiper la fin de la narration, quand la fille est transformée en l'un des plus petits oiseaux de la nature, le rossignol. Si l'aspect physique de la fille permet de la rapprocher de Florine, mais aussi de la Belle aux Cheveux d'Or, sa personnalité et ses idées permettent d'évoquer les traits de Toute-Belle. En effet, de même que ce personnage est totalement indifférent au mariage de même la princesse Oiselle convainc son père de ne pas dépenser d'argent pour organiser sa rencontre avec des prétendants. Si, dans le cas de Toute- Belle, l'indifférence n'est pas justifiée, la princesse Oiselle n'est pas intéressée à connaître d'autres hommes, car elle « a un ami par amour »[297] : « le rossignol qui ramage tous les soirs dans le rosier grimpant de ma fenêtre »[298]. Cette petite description permet d'introduire l'autre protagoniste du conte : le rossignol que la princesse Oiselle aime. A partir de cette première phrase, on constate que l'écrivain choisit de changer les portraits du personnage masculin grâce au motif de la réduction. Comme l'Oiseau bleu, il est l'un des animaux les plus jolis que la princesse n'ait jamais vus, en outre, il aime chanter des belles chansons afin de consoler la princesse quand son père ne donne pas son consentement au mariage[299]. Si dans le conte de Mme d'Aulnoy, Charmant, riche et puissant prince, est transformé en Oiseau bleu, dans la réécriture de Mendès, le prince naît rossignol. Le portrait des personnages est aussi influencé par le renversement. Cette transformation des personnages intéresse le roi père d'Oiselle et la princesse lors du moment de la transformation. Dans « L'Oiseau bleu », l'antagoniste de Florine est la mère de Truitonne, sa marâtre. Poussée par la jalousie envers la beauté de la fille, elle

---

[296] MENDES (Catulle), « La Princesse Oiselle », dans *La princesse nue, op.cit.*, p.99.
[297] *Ibid.* p.100
[298] *Ibidem*.
[299] *Cf. Ibid.*, p.101.

empêche son mariage avec le prince Charmant la renfermant dans une haute tour. Dans la réécriture proposée par Catulle Mendès, l'antagoniste à la félicité d'Oiselle n'est plus une femme, mais son père, le roi.

Tandis que dans la narration de « L'Oiseau bleu » peu de lignes sont dédiées à la description du père de Florine, Catulle Mendès enrichit le portrait du père de la princesse de plusieurs éléments qui permettent de faire de lui une figure grotesque : c'est un modèle de l'homme bourgeois qui va à l'encontre de la félicité de sa fille pour garder les apparences. Cette vision du roi comme figure de moquerie émerge déjà de l'incipit du conte, lorsqu'il explique pourquoi sa fille ne peut pas épouser un oiseau :

> Le roi, comme on pense, eut beaucoup de peine à garder le sérieux qui convient aux têtes couronnées. Sa fille voulait épouser un oiseau ! Il aurait un gendre emplumé ! Et c'était dans un arbre sans doute, où dans une cage, que l'on ferait la noce ? Ces moqueries affligèrent cruellement la princesse, qui se retira le cœur gros[300]

Le roi est contraire à l'amour de sa fille pour le rossignol, non pas parce qu'il considère ce sentiment contre nature, mais parce qu'il serait contraire à la bienséance bourgeoise et il ferait de lui un sujet de moquerie. A travers la description du rossignol comme « gendre emplumé », il fait comprendre aux lecteurs que ses préoccupations sont dictées par l'égoïsme et par l'embarras qu'un tel mariage suscitera dans les autres cours.

Cette attention à l'étiquette pousse le roi à devenir un véritable antagoniste de sa propre fille, qui, suite à ses critiques, « se retire le cœur gros ». Comme la mère de Truitonne, le roi décide d'enfermer sa fille « dans une tour, si elle ne lui reparle jamais de mariage avec un tel mari »[301]. La figure du roi se compose d'un autre trait qui permet d'intensifier ses caractéristiques négatives, mais aussi de le rapprocher d'un véritable bourgeois, comme il est perçu par les artistes de cette époque : l'avarice. Un jour, il s'aperçoit que le trésor qu'il gardait dans son palais a été volé. A la suite de cette découverte : « il ne cessait de se plaindre comme un mendiant à qui on aurait dérobé

[300] *Ibid.*, p.100.
[301] *Ibid.*, p.108.

tous les sous amassés en dix ans »[302]. Comme un bourgeois avare qui tient à l'argent plus qu'à sa famille, ainsi le roi se désespère de sa perte. Afin de rendre encore plus évidente la perception négative du personnage à ce moment-là, il est comparé à un véritable mendiant. La description du souverain permet à l'auteur de donner aux lecteurs un exemple de la manière dont le merveilleux fin-de-siècle permet de proposer aux lecteurs adultes une violente critique de la société moderne.

La transformation des portraits des personnages dans les réécritures complètes des contes d'Aulnoy garantit une modification des hypotextes dans un sens fin-de -siècle. Les princes et les princesses, tout comme les rois, qui sont connus et aimés par les lecteurs, se présentent avec des qualités et des défauts qui n'ont plus rien de merveilleux. Ils peuvent correspondre à un portrait grotesque et inquiétant ou devenir un miroir de la société bourgeoise contemporaine. Celle-ci est perçue comme une institution désormais dépassée dont les défauts deviennent un sujet de moquerie. Les princesses, les princes et les pages ne sont plus des personnages au portrait complet, mais ils se muent en des figures en papier qui n'inquiètent plus les lecteurs.

F. DES REFERENTS FIN-DE-SIECLE DANS LES CONTES : STYLE ET OBJETS

Les auteurs qui proposent aux lecteurs des réécritures des contes ne se limitent pas, cependant, à en modifier les trames ou les personnages, mais ils introduisent dans des textes d'autres éléments qui contribuent à les moderniser. Ces éléments peuvent se partager en deux groupes.

D'un côté, les artistes travaillent sur le style d'écriture. Mme d'Aulnoy propose dans ses narrations de longues descriptions de personnages et d'objets qui ne sont, cependant, jamais de simples listes. Les robes des princesses, les cadeaux que les amants offrent à l'aimée tout comme la caractérisation des paysages ou des animaux permettent de véhiculer plusieurs significations : parfois, c'est seulement le désir de l'auteure de susciter l'émerveillement des lecteurs qui la pousse à s'attarder sur ces éléments ; d'autres

[302] *Ibid.*, p.106.

fois, c'est le désir de transformer une simple coiffe garnie de rubans ou une bague en de puissants symboles du monde invisible des magiciens et des fées. Dans les réécritures – en particulier dans celle proposée par Robert de Bonnières – l'auteur s'attarde sur de longues listes qui représentent sa manière de remplir de détails le vide laissé par certaines valeurs sociales et intellectuelles.

D'un autre côté, les écrivains introduisent dans les contes des allusions à des réalités modernes qui leur permettent de s'adresser directement aux lecteurs de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Dans ses contes, d'Aulnoy dresse, parfois, elle aussi des ponts entre la réalité qui entoure les lecteurs et les contes merveilleux, mais tandis que ces allusions sont dictées par la mise en scène de l'acte narratif et par le désir de souligner comment les contes de fées sont un jeu né dans les salons pour ceux qui fréquentent les salons, les auteurs de l'époque fin-de-siècle emploient le même trait de style, mais avec une motivation profondément différente. Ils désirent, en effet, créer un élément de distance entre les contes d'époque romantique et ceux de la fin du siècle et subvertir les attentes des lecteurs lorsqu'ils s'approchent de ces textes. Les lecteurs attendent d'un conte merveilleux qu'il puisse les aider à s'évader. L'introduction d'allusions et de citations à des réalités que les lecteurs rencontrent tous les jours permet de casser le pacte narratif propre au genre et de transformer les narrations en des textes adaptés aux adultes et non plus aux enfants.

Robert de Bonnières, amateur des contes merveilleux qui ont toujours constitué une partie importante de sa production poétique, est le plus novateur des deux artistes qui ont transformé les contes. Il est aussi le seul à introduire dans sa réécriture des éléments qui relèvent d'une manière plus spécifique de la culture fin-de-siècle. Dans la réécriture que l'auteur fait de la « Princesse Printanière », il adopte tous les traits de style propres à l'époque fin-de-siècle. La princesse Belle-Mignonne s'échappe du palais de son père avec le page qu'elle aime et, puisqu'elle a reçu d'une fée le don de faire pousser des fleurs sous ses pas après avoir connu l'amour, derrière les deux amants s'étend une route parfumée et colorée composée de milliers de fleurs différentes dont Bonnières fait une liste :

Avait fait naître œillets, pervenches,
Roses, rouges et blanches.
Pavots divers et lys nombreux,
Et naître mauves, pâquerettes,
Herbe aux perles, reines des prés,
Hyacinthes, glaïeuls pourprés,
Folle avoine aux folles aigrettes,
Et naître encore serpolets,
Muguets, sauges et véroniques,
Pivoines aux rouges tuniques,
Soleils d'or, iris violettes,
Et roselettes centaurées,
Basilics aux parfums troublants,
Menthes, liserons bleus ou blancs
Et belles-de-nuit azurées[303].

La description permet de souligner le besoin que les artistes de cette époque ont de cumuler et de collectionner des éléments des plus disparates. L'extrait est, en effet, une collection de vingt-quatre fleurs, communes et herbes aromatiques qui se côtoient uniquement pour le rythme de leurs noms. Le poète ne prête aucune attention à la distribution géographique ou à la saisonnalité de ces plantes. Par leur démultiplication ces plantes sont conçues comme des perles réunies dans un bouquet qu'une princesse porte comme un bijou. Le vocabulaire que l'auteure utilise pour les décrire permet de suggérer un lien avec la princesse, car les pivoines sont comme des femmes qui portent des « tuniques » rouges. L'extrait se renferme sur des vers qui permettent d'introduire à une autre caractéristique fin-de-siècle de la réécriture : « − Et, s'il fallait dire en tout point//Les fleurs qu'elle avait fait éclore, //Pas plus que les jardins de Flore, //Mon jardin n'y suffirait point »[304]. Les fleurs qui sont nées sous les pieds de la jeune fille permettent à l'auteur d'introduire dans la réécriture une figure rhétorique chère à d'Aulnoy : l'hyperbole. Cette figure de style est, cependant, elle-aussi, inversée. En effet, les deux premiers vers de cet extrait créent une tension qui suggère aux lecteurs que les fleurs sont tellement nombreuses qu'elles ne peuvent pas être comptées. Le tout dernier vers provoque, en revanche, une chute. En effet, les plantes qui marquent le parcours de

[303] BONNIERES (Robert de), « Belle Mignonne », dans *op.cit.*, p.25.
[304] *Ibidem*.

la princesse sont nombreuses mais uniquement parce que le jardin du poète est un espace restreint. Le choix de ce lieu comme le deuxième terme d'une comparaison permet de rapprocher l'exagération du merveilleux d'une dimension quotidienne et banale.

Ces vers permettent aussi de constater comment l'artiste pervertit une caractéristique stylistique propre aux contes merveilleux, en particulier, ceux pour les enfants. Dans les textes pensés pour la lecture des enfants, l'écrivain et le narrateur se confondent et ils guident les lecteurs vers la découverte du texte, intervenant par des commentaires ponctuels. Dans ces vers, la voix narrative tend la main aux lecteurs par l'expression « et s'il fallait dire en tout point », mais elle ne désire par aider les lecteurs à découvrir certains éléments du texte, son guide est déroutant. Cette voix conduit le lecteur vers la perte du merveilleux et de sa valeur sacrée. Si le merveilleux traditionnel est perdu, quel est le nouveau genre que le guide inventé par Bonnières invite les lecteurs à découvrir ? Un merveilleux fin-de-siècle dont la sensualité de l'amour n'est plus effacée mais décrite ou suggérée. Dans la troisième partie du poème, le narrateur décrit le moment où le roi et la cour trouvent la princesse et le page dans la forêt. Le narrateur décrit le lieu dans lequel la scène se déroule et termine la description de la manière suivante : « De tant de parfums différents// Qu'à mon embarras je comprends//qu'aucun auteur ne l'ait nommé »[305]. Ce parfum émané des fleurs, qui entoure le roi et la cour est celui de la passion qui lie entre eux les deux amants. La forêt n'est plus l'endroit mystérieux où habitent les fées, le narrateur la considère désormais comme le lieu de l'amour charnel qui ne peut pas être décrit dans un récit merveilleux. Dans ces deux vers, le poète élimine la barrière qui partage les lecteurs du texte qu'ils lisent. Il cite l'embarras du narrateur mais aussi celui d'autres auteurs qui ont écrit des contes de fées merveilleux, passant souvent sous silence tout ce qui suit le mariage du prince avec la princesse. Hermeline Pernoud dans l'article « En conter des vertes et des pas mûres : Mythologie du texte source des contes de fées du XIX^{e} siècle », dit que « Bruno Bettelheim affirmait […] que les contes de fées se clôturaient au moment du

[305] *Ibid.*, p.28.

mariage parce que l'enfant « n'a pas la moindre envie d'imaginer ce que peut impliquer le fait d'être mari et père et en est d'ailleurs incapable », [tandis que] les contes du XIX[e] siècle, parce qu'ils sont avant tout destinés aux adultes, se doivent d'aborder tous les « blancs » des contes de fées »[306]. Dans « Belle Mignonne » Robert de Bonnières fait uniquement allusion à l'amour sensuel entre le page et la princesse sans développer ce point, car ces récits se situent encore dans le sillon des contes de fées anciens.

Même tous les éléments associés à la magie et aux enchantements relèvent, dans le poème, de ce style fin-de-siècle. Robert de Bonnières décrit la fée marraine qui lance l'enchantement sur la princesse comme « Malicieuse autant que bonne, //En cela contraire à Sorbonne, //Qui n'a malice ni bonté »[307]. L'université de la Sorbonne est le temple de la raison et des études qui ont peu à faire avec les contes merveilleux. Comparer la fée marraine à une université permet d'obtenir deux effets. Le premier est la fracture du pacte narratif qui caractérise le genre. Le deuxième est un renversement d'une certaine conception du monde merveilleux. Mme d'Aulnoy considère le royaume des fées comme un lieu sacré, inaccessible aux êtres humains. A la fin du XIX[e] siècle ces fées ont disparu car leur capacité de transformer la réalité a été expliquée par la science et les progrès techniques. Le merveilleux qu'elles peuvent produire perd le charme qu'il avait auparavant et il devient un élément trivial, quelque chose que les spectateurs voient tous les jours dans les lanternes magiques ou dans les premiers cinémas. La fée est, donc, transformée en une simple savante qui peut avoir étudié à la Sorbonne, mais qui couvre de cadeaux ses protégés, étant meilleure que cette institution. Le lien entre la raison et la magie, qui rabaisse cette dernière par rapport à l'importance qu'elle avait dans le passé, suscite l'amusement et la réflexion des lecteurs qui s'aperçoivent que leur enfance a été désormais perdue et que le mystère du monde n'existe plus. En outre, ce thème permet de rapprocher entre eux les œuvres en prose ou en poésie et les transpositions théâtrales

---

[306] PERNOUD (Hermeline), «En conter des vertes et des pas mûres : Mythologie du texte source des contes de fées du XIX[e] siècle», *Fabula-LhT La Bibliothèque des textes fantômes*, n. 13 (en ligne) [URL : http://www.fabula.org/lht/13/pernoud.html (consulté en mai 2018)].
[307] *Ibid.*, p.23.

anglaises, où les auteurs introduisent plusieurs allusions à des réalités contemporaines sous forme de critique sociale et pour susciter l'amusement des spectateurs.

VI. LES REECRITURES DES CONTES DE MME D'AULNOY : CONCLUSION

Ces analyses ont mis en relief l'importance de l'auteure et de son œuvre pour une meilleure définition de plusieurs phénomènes typiques de la culture fin-de-siècle. Dans un premier moment, on a clarifié la signification du terme « réécriture » et ses déclinaisons complexes qui permettent aux lecteurs de la seconde moitié du XIX[e] siècle d'apprécier les contes d'Aulnoy en une version nouvelle, souvent pervertie. Les reprises de certains thèmes et de certains personnages, les citations de quelques titres et les réécritures complètes publiées à cette époque permettent de comprendre quelle est la perception que les auteurs ont des contes de Mme d'Aulnoy. Les écrivains de la fin-du-siècle ne reprennent pas la totalité des éléments des contes, mais ils tirent de ces derniers des motifs, des personnages et des séquences narratives, les mêlant avec d'autres éléments qui proviennent de leur mémoire et des lectures qu'ils ont faites pendant leur vie. Ils créent ainsi une véritable « mythologie mosaïque »[308] qui permet d'innover les contes merveilleux. Parmi les références dans les nouveaux contes, Mme d'Aulnoy joue un rôle important. Les récits qui présentent un ensemble de références dont certaines tirées de « L'Oiseau bleu », de « Le Nain Jaune », de « La Princesse Printanière » de « La Belle aux Cheveux d'Or » et de « Serpentin Vert » se retrouvent dans la littérature pour les enfants et dans celle pour les adultes. Dans le cas de la littérature pour les enfants, des reprises et des échos de l'œuvre de Mme d'Aulnoy émergent de la production narrative de quelques auteurs italiens ou anglais comme Luigi Capuana ou Mary de Morgan. Ces contes permettent une mise en relief de l'importance de références différentes, de même que de modifier les personnages des contes merveilleux de la tradition et de réfléchir sur le public qui lit les contes merveilleux. Ce sont, en particulier, le portrait des personnages féminins qui s'enrichit par le contact avec la description des princesses comme Florine ou la Belle aux Cheveux d'Or. Les œuvres qui relèvent de la littérature pour les adultes

[308] CHATELAIN (Natalie), « Un écrin en forme de tombeau », *op.cit.*

permettent une mise en scène de plusieurs phénomènes typiques de la culture fin-de-siècle. Mélange, renversement de la conclusion ou du portrait des personnages, déplacement des séquences narratives et multiplication des actions sont les éléments stylistiques qui influent sur la structure des réécritures. La transformation des personnages, qui présentent des qualités et des défauts humains ou qui permettent aux auteurs de se moquer de la bourgeoisie, et l'introduction d'objets modernes qui pervertissent le conte sont les éléments fin-de-siècle qui caractérisent la trame des réécritures. Ces mêmes détails permettent aux auteurs de dresser un pont entre les réécritures et les transpositions pour le théâtre, en particulier celles pour les scènes anglaises.

Au-delà du travail sur les textes complets des contes, les écrivains et les journalistes reprennent certains personnages. Le Nain Jaune devient ainsi la mascotte de la revue *The Yellow Book*[309], tandis que les princesses comme Florine, Toute-Belle ou la Belle aux Cheveux d'Or prêtent des qualités et du pouvoir à un petit groupe de personnages féminins. Edith Nesbit, Mary de Morgan, Juliana Ewing, mais aussi Pierre Weber imaginent des héroïnes qui dépassent leur rôle figé de princesses en danger pour affirmer leur désir de liberté et leur fierté, comme l'avaient déjà fait, avant elles, les princesses inventées par Mme d'Aulnoy. Ces personnages permettent d'exorciser les pulsions libertaires de la femme victorienne, qui, dans la vie réelle, est figée dans un monde dominé par les hommes[310] ou d'emprisonner dans la page une femme réelle qui fait peur. Les citations présentes dans les contes pour les adultes permettent aux auteurs une réévaluation du genre merveilleux, considéré comme indispensable à l'enfant, mais aussi comme le lieu où le lecteur adulte peut trouver des vérités absolues. L'analyse permet finalement de saisir l'importance de Mme d'Aulnoy pour la culture de la fin-de-siècle non seulement du point de vue des nouvelles éditions des contes, mais aussi du côté de nouvelles œuvres qui proposent un nouveau modèle de merveilleux.

---

[309] *Cf.* STEAD (Évanghélia), « Les perversions du merveilleux dans la petite revue : ou comment le Nain Jaune mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », *op.cit.*

[310] *Cf.*, HUGHES (Kathryn), «Gender Roles in the 19th Century». *British Library : Discovery Literature* (*blog*), 15 mai 2014 [URL : https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century (consulté en mai 2018)].

6. CINQUIEME PARTIE : LES CONTES DE MME D'AULNOY ADAPTES AUX SCENES

Pendant le XIX^e^ siècle, les contes rédigés par Mme d'Aulnoy constituent les hypotextes de nombreuses adaptations théâtrales, en langue anglaise et en langue française. Il faut cependant préciser la portée de l'influence de la production de Mme d'Aulnoy sur le théâtre féerique français. Jusqu'en 1847, les auteurs reprennent les trames inventées par Mme d'Aulnoy et les transforment en des pièces féeriques. Après cette date, les auteurs préfèrent reprendre des récits tirés d'autres traditions. Les contes merveilleux restent parfois dans la mémoire des écrivains qui s'occupent de théâtre, mais uniquement comme simple fascination. C'est ainsi qu'ils reprennent les titres ou le nom de quelques personnages qui peuvent déjà se retrouver dans le répertoire du merveilleux classique écrit par les femmes. Dans le théâtre anglais, les œuvres de Mme d'Aulnoy constituent, en revanche, des véritables sources d'inspiration pour les écrivains et les artistes de la première et de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Vues la célébrité de ces œuvres et leur longue vie, elles permettent d'étudier l'évolution de certains genres du théâtre comique développant les thèmes féeriques. Les auteurs proposent, en particulier, à travers les pièces, un nouveau type de merveilleux théâtral, moderne déjà, dont les caractéristiques principales émergent des remaniements profonds des trames narratives, d'un intense travail sur les personnages et sur le comique et des mises en scène des pièces qui se font de plus en plus spectaculaires. Une clarification s'impose cependant, dès le début de cette partie. Ces éléments se retrouvent dans la majorité des pièces théâtrales adaptées à partir des contes contenus dans *Le Cabinet des Fées*. Ce qui différencie, d'une manière particulière, les adaptations de l'œuvre de Mme d'Aulnoy de celles d'autres auteurs est la disparition de certains personnages exemplaires du théâtre comique, la tentative que certains auteurs font pour rapprocher des contes pensés pour des adultes à un public d'enfants et la variété des formes que les adaptations prennent. Afin de faire émerger ces caractéristiques, les analyses portent sur quelques pièces parues

Université Paris-Saclay
Espace Technologique / Immeuble Discovery
Route de l'Orme aux Merisiers RD 128 / 91190 Saint-Aubin, France

entre le début du XIX^{e} siècle et 1930. L'arc temporel, étant vaste, permet déjà d'établir des liens entre certaines pièces de la première et de la seconde moitié du siècle et de comprendre comment certains phénomènes favorisent l'introduction du féerique dans le théâtre moderne. Dans un premier temps, on explore ces pièces afin d'en approfondir la chronologie, l'histoire des auteurs et les genres qu'elles représentent. Cette étude permet de faire émerger les liens qui existent entre le théâtre et les nouvelles éditions. L'histoire des auteurs et l'analyse des genres représentés par ces textes permettent, en revanche, de mieux comprendre la structure du théâtre victorien. Dans un deuxième chapitre, on affronte la dramaturgie des pièces. Après avoir défini ce terme, on commence par étudier les profonds changements qui intéressent les trames des contes lors de l'adaptation pour la scène. On passe, par la suite, à l'étude du traitement que les auteurs réservent aux objets et aux personnages lors des mises en scène. Les contes du merveilleux classique présentent souvent des objets à la forte valeur symbolique : bagues, miroirs, animaux, robes, tous ces éléments permettent de mettre en relief le rôle d'un personnage ou son appartenance au monde merveilleux. Dans les pièces conçues à partir des contes de Mme d'Aulnoy, ces objets changent, parfois profondément, pour gagner une valeur éducative ou devenir symboles d'un développement scientifique qui s'accorde mal avec le merveilleux. Ils perdent ainsi leurs propriétés magiques pour se muer en des documents historiques et en des miroirs de la société moderne. On termine l'analyse de la dramaturgie des pièces, en analysant comment l'ironie est traitée dans l'adaptation des contes de Mme d'Aulnoy. Les réflexions sur les éléments qui composent la dramaturgie du texte théâtral permettent de comprendre pourquoi les adaptations des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy sont des textes particuliers par rapport à ceux d'autres écrivains. On travaille, enfin, sur l'aspect du spectaculaire et ses manifestations dans la mise en scène des pièces. Il se retrouve dans les décors, dans les changements soudains des scènes, dans les variations de la lumière ou dans la présence simultanée sur la scène de nombreux acteurs et dans les costumes que portent ces derniers. Tous ces éléments permettent de susciter finalement l'étonnement des spectateurs et de les amuser. Les revues illustrées, qui fournissent des images utiles pour l'étude de la mise en scène, sont

des instruments extérieurs au théâtre, ayant parfois une valeur artistique et elles permettent souvent de comprendre en quel sens les pièces se différencient des livres. Un spectacle théâtral est un événement commercial outre qu'artistique, un moment dans la vie collective d'un peuple ayant comme but d'enrichir les *impresarios*, les écrivains et les metteurs en scène. On dédie à cet aspect économique du théâtre un dernier chapitre, où on étudie les moyens mis en pratique par les journalistes et les artistes afin d'attirer les spectateurs.

Ce parcours dans les pièces inspirées par les contes de Mme d'Aulnoy permet d'apprécier la variété d'aspects dont le théâtre de la seconde moitié du siècle se compose et de saisir les moyens utilisés par écrivains et metteurs en scène afin de permettre aux contes merveilleux classiques d'intéresser encore des spectateurs modernes.

MME D'AULNOY EN SCENE : CHRONOLOGIE ET GENRES.

« By the middle of the nineteenth century the tales by Charles Perrault and Madame d'Aulnoy were already well known to an English readership and used as the subject matter for fairy *extravaganzas* and *burlettas* »[1] [« Entre la moitié du XIX^e^ siècle, les contes de Charles Perrault et de Madame d'Aulnoy étaient déjà bien connus par le public anglais et utilisés comme sujets de pièces féeriques et de *burlettas* »]. La présence des contes de Mme d'Aulnoy au théâtre s'explique par la conception de ses contes comme transcriptions de narrations folkloriques locales et par l'évolution spécifique du public anglais. En époque victorienne, « polite society quitted the theatre for the opera house and the play for the novel »[2] [« la bonne société abandonne le théâtre en faveur de l'opéra et la pièce en faveur du roman »]. Les théâtres deviennent alors le lieu de rencontre privilégié pour les classes moyennes et populaires. Le nouveau public lit les contes merveilleux et folkloriques et il s'attend à retrouver ces trames au théâtre.

[1] KORNEEVA (Tatiana), « 'An old fairy tale told anew': Victorian Fairy Pantomime », *Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità*, n°3, gennaio-giugno 2014, p.57-72, p.60. [En ligne :http://www.arabeschi.it/anold-fairy-tale-told-anew-victorian-fairy pantomime/ (janvier 2017)].
[2] ROWELL (George), *The Victorian Theater: a Survey*, Oxford, Oxford University Press, 1956, p.4.

L'importance des pièces de Mme d'Aulnoy pour la définition de ce nouveau répertoire théâtral émerge déjà du corpus choisi. Il se compose de pièces qu'on a pu lire ou consulter personnellement, sauf une exception, introduite parce qu'elle marque un moment important dans l'évolution du théâtre anglais[3].

Le corpus est répertorié dans le tableau qui suit, où les pièces sont rangées en ordre chronologique :

DATE DE REDACTION OU DE MISE EN SCENE.	AUTEURS ET TITRES.
[XIX[e] siècle]	PAUL DUPLESSIS, *La Belle aux Cheveux d'Or ; Le Nain Jaune.* (Spectacles de marionnettes). Cités dans SERAPHIN DOMINIQUE FRANÇOIS, *Feu Séraphin : histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Lyon, N. Scheuring éditeur, 1875, p.27.
[XIX[e] siècle]	*Le Nain Jaune ou Quiribirini,* pièce féerie en deux actes (spectacle d'ombres chinoises). Cité dans SERAPHIN DOMINIQUE FRANÇOIS, *Feu Séraphin : histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Lyon, N. Scheuring éditeur, 1875. Aux pages 230-251 il y a le texte de la pièce.
La pièce a été présentée au théâtre de Gaîté le 27 nivôse an XII [18 janvier 1804].	JEAN GUILLAUME ANTOINE CUVEIER DE TRYE et ANDRE COFFIN-RONY, *Le Nain Jaune ; ou, La Fée du désert ; mélodrame féerie, en trois actes et en prose*, Paris Fages. Le texte influe profondément sur le théâtre anglais.
La pièce est présentée au théâtre de la porte Saint Martin le 18 août 1847.	CHARLES-THEODORE et JEAN-HIPPOLYTE COGNIARD : *La Belle aux cheveux d'or, féerie en quatre actes et dix huit tableaux*, Paris, N. Tresse. L'intérêt des deux frères pour les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy émerge aussi d'autres pièces comme *La Fée Carabosse, opéra-comique en 3 actes* (1859) et *La chatte blanche, féerie en quatre actes et huit tableaux* (1869).
La pièce est présentée au Théâtre Royal, Lyceum le 26 décembre 1849.	JAMES ROBINSON PLANCHÉ, *The Island of Jewels. A New and Original Grand Comic, Fairy Extravaganza, in two Acts* [*L'île des bijoux. Une nouvelle et originale Fairy Extravaganza comique en deux actes*] [Founded on « Serpentin Vert » by Marie C. La Mothe, Countess d'Aulnoy], London.
La pièce est présentée au Théâtre Royal, Lyceum le 26 décembre	JAMES ROBINSON PLANCHE, *King Charming, or, the Blue Bird of Paradise : a New and Original Grand Comic Fairy Extravaganza, in two Acts* [*Le roi charmant, ou l'Oiseau bleu du paradis : une nouvelle et féerique Fairy Extravaganza en deux*

[3] Consulter à ce sujet les deux volumes d'Allardyce Nicoll, *History of English Drama, 1660-1900*, 4 volumes, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

1850.	*actes*] London, S.G. Fairbrother.
La pièce est présentée à l'Olympic Theatre le 26 décembre 1854.	JAMES ROBINSON PLANCHE, *The Yellow Dwarf and the King of the Gold Mines : a New and Original Fairy Extravaganza, in One Act* [*Le Nain Jaune et le Roi des Mines d'Or : une nouvelle et originale fairy extravaganza en un acte*].
La pièce est présentée au Théâtre Royal le 26 décembre 1864.	HENRY JAMES BYRON et D'AULNOY, *Princess Spring-Time, or, The Envoy Who Stole the King's Daughter : an Original Fairy Extravaganza, Founded on a Story by the Countess d'Anois* [*La Princesse Printanière, ou, l'ambassdeur qui vola la fille du roi: une originale fairy extravaganza, fondée sur le conte de la comtesse d'Aulnoy*], London, T.H. Lacy.
1864. La date se référe à la publication en volume. Le travail appartient aux pièces pour les *drawing rooms*, pensées pour une mise en scène domestique.	ELIZA H. KEATING, *The Yellow Dwarf: a Fairy Extravaganza in One Act* [*Le Nain Jaune: une fairy extravaganza en un acte*] London, T. H. Lacy.
La pièce est présentée – et le texte vendu – dans Covent Garden Theatre en 1869.	HENRY JAMES BYRON, *The Yellow Dwarf : or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines. A Pantomime* [*Le Nain Jaune, ou Arlequin Cupide et le Roi des Mines d'Or. Une Pantomime*], London, J. Miles.
La pièce est mise en scène le 26 décembre 1871 au Theatre Royal de Birmingham.	CHARLES MILLWARD, *The Fair One with Golden Locks* [*La Belle aux cheveux d'or*] Pantomime.
La pièce est mise en scène pour la première fois le 24 décembre 1875 au Alexandra Palace Theater.	ANON*, The Yellow Dwarf or the King of the Golden Mines* [*Le Nain Jaune ou le Roi des Mines d'Or*], Pantomime. Le succès de cette pièce se lie principalement à la figure de George Conquest, qui y joue le rôle du Nain Jaune.
La pièce est présentée au théâtre de Nations, le 8 juillet 1884, dans le cadre de la Fête Nationale du 14 juillet.	ARTHUR ARNOULD ET ARMAND LIORAT, *La Belle aux Cheveux d'Or.*
La pièce est mise en scène en 1888 dans le Shakespeare Théâtre de Liverpool.	THOMAS F. DOYLE, *The Yellow Dwarf* [*Le Nain Jaune*].
1890 [?], Calcutta. Cette pièce est un exemple du théâtre moderne indien. Il commence à se développer pendant le XVIII[e] siècle, grâce à l'influence du théâtre de la domination anglaise. « In Calcutta, Bombay and Madras […] English dominants introduced their own brand of theatre, based on the London models. […] Initially, theatre was meant to provide entertainment for British soldiers » [« à Calcutta, Bombay et Madras les dominateurs anglais ont introduit leur propre chaîne de théâtres, suivant les modèles londoniens. Dans un premier temps, ce théâtre était pensé pour	L. A. MASSA, *Princess Cherry-Blossom: or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Gold Mine Shares. An original Christmas Pantomime* [*La Princesse Printanière, ou Arlequin et le Roi des Mines d'Or. Une Christmas pantomime originale*] Calcutta : S. C. Beed.

les soldats anglais »] mais tôt, les spectacles constituent un amusement important aussi pour les membres des villages. Par la suite, des riches Indiens créent leur propre théâtre à la maison, des espaces d'art privé qui ne sont pas soumis à la censure des Anglais ou à l'influence des genres et des idées importés de l'Angleterre. [M. BANHAM, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1995, 1261 p., *ad vocem* « India », p.522].	
La pièce a été présentée au théâtre Pankhurst le 26 décembre 1895.	WALTER WALTON, *Book of Words and Songs of the Pantomime Entitled, The Sleeping Beauty and the Mystic Yellow Dwarf* [*Le livre des mots et des chansons de la Pantomime intitulée, La Belle au bois dormant et le mystique Nain Jaune*].
La pièce a été présentée au théâtre de l'Olympia le 2 mai 1900.	JEAN LORRAIN et EDMOND DIET, *« La Belle aux Cheveux d'Or »*, ballet-légende en 3 visions, Paris, Olympia.
1905 La date se réfère à la publication en volume. Le travail appartient aux pièces pour les *drawing rooms*, pensées pour une mise en scène domestique.	AMY OCTAVIA WHINYATES, *The Yellow Dwarf : a Play in Four Acts* [*Le Nain Jaune : une œuvre en quatre actes*] , London, Dean&Son.
1908 (date de composition). En 1910, Jeanne Leleu (1898 - 1979), âgée de onze ans, donne sa première performance de cette sonate. (*Cf.* article rédigé à partir de la correspondance de Ravel. Article en ligne, URL : https://www.maurice-ravel.net/leleu.html (consulté en mai 2017).	MAURICE RAVEL, *Ma mère l'Oye*, sonate.
1909. La pièce est présentée, comme écrit l'actrice américaine Billie Burke (1884-1970) dans ses mémoires, dans « some forgotten drafty theater » « quelques théâtres froids et oubliés »] [B. Burke, *With A Feather On My Nose*, Pickle Partners Publishing, 2015, 268 p., p.12] de Sheffield.	*The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf* [*La Belle au bois dormant et le Nain Jaune*] London, published for the proprietors by L.H. Woods.
1930 La date se réfère à la publication en volume. Le travail appartient aux pièces pour les *drawing rooms*, pensées pour une mise en scène domestique. A la différence du travail de Whinyates, la pièce de Ryland n'a pas suscité l'intérêt d'un éditeur, spécifiques.	CLARA RYLAND, *The Yellow Dwarf, a Play for Children* [*Le Nain Jaune, une pièce pour les enfants*] Edinburgh.

Si on regarde les dates des mises en scène, on s'aperçoit que les auteurs proposent souvent leurs travaux pendant les fêtes d'hiver. Cette période étant particulièrement propice au théâtre féerique. Les enfants reviennent des collèges et les familles passent alors du temps ensemble. Le loisir qui unit grands et petits est le théâtre et les pièces féeriques sont les œuvres qui unissent les générations.

Le tableau montre aussi que les pièces en langue anglaise ont une portée plus significative par rapport à celles en langue française, surtout à partir de 1850. Cela témoigne, en premier lieu, de la passion que les Anglo-Saxons ont toujours eue pour Mme d'Aulnoy et son œuvre merveilleuse. Cela témoigne aussi de la popularité de certains personnages inventés par Mme d'Aulnoy qui abandonnent le contexte merveilleux d'où ils proviennent pour acquérir des nouveaux traits. C'est le cas du Nain Jaune, qui sort du récit dont il est le terrible antagoniste, pour se charger de nouvelles nuances, parfois comiques.

Le rôle marginal de Mme d'Aulnoy sur les scènes françaises est, en revanche, indicatif de deux éléments. Il permet, avant tout, de comprendre comment la tension entre elle et Charles Perrault se résout d'une manière négative pour la dame et de mettre en relief certains éléments spécifiques du théâtre français. Après 1850, en France, les représentations théâtrales se partagent aisément en trois genres majeurs. Des artistes renommés proposent aux spectateurs des pièces réalistes ou naturalistes. Des tâcherons – ou des écrivains mineurs, sans grand talent – proposent des pièces féeriques où le spectaculaire est souvent plus significatif que la dramaturgie. Ces pièces sont souvent inspirées des contes de Charles Perrault, plus rarement par les trames inventées par d'Aulnoy. Il y a, enfin, des intellectuels – comme Jean Lorrain – qui proposent des pièces où le merveilleux et le surnaturel côtoient le symbolisme et le surréalisme. Les trames de ces spectacles sont souvent inspirées par des contes folkloriques de la tradition bretonne ou germanique.

Les pièces féeriques en langue anglaise jouissent, en revanche, d'une meilleure réputation, ce qui en garantit une bonne diffusion. Elles permettent, en outre, de revoir la chronologie de référence pour l'époque victorienne. George Rowell, dans son livre *The*

Victorian Theater[4]*,* affirme que le théâtre de cette époque s'étend entre 1792 et 1914[5]. Les pièces, inspirées de l'œuvre d'Aulnoy, devancent ces bornes. Les premières voient le jour au début du XIX[e] siècle et on en retrouve encore des exemples jusqu'en 1930, où des écrivains – déjà actifs à la fin du XIX[e] siècle – produisent leurs dernières œuvres. C'est le cas de Clara Chamberlain Ryland. L'une de ses premières pièces, répertoriée dans le catalogue de la British Library, est *Snow White and Rose Red, and Other Plays for Children*, publiée à Londres pour J. M. Dent en 1896.

Dans la chronologie du corpus, il y a deux dates significatives pour l'évolution des contes au théâtre. La première est 1849, quand les œuvres de James Robinson Planché sont représentées. Avant cette date, les pièces adaptées à partir des contes de Mme d'Aulnoy appartiennent encore à des genres mineurs, entre le théâtre à la maison et le théâtre de rue pour un public restreint, tandis qu'en France, elles sont encore des féeries romantiques sans une grande valeur artistique. Après cette date, l'œuvre de Mme d'Aulnoy entre dans les théâtres anglais les plus importants – comme Covent Garden ou Alexander Palace – tandis que les auteurs français perdent tout intérêt pour son œuvre : reprises et adaptations se muent, alors, en des simples fascinations. La date est significative aussi pour la relation que la production théâtrale tisse avec les nouvelles éditions. En 1847, à Paris, apparaît pour l'éditeur de Librairie pittoresque de jeunesse le volume *Les contes choisis*, où on adapte certaines narrations de Mme d'Aulnoy. En 1855, James Robinson Planché propose en revanche sa traduction des contes[6]. En 1849-1850, l'intérêt autour de la production merveilleuse de Mme d'Aulnoy est, alors, à son comble. Les éditeurs et les *impresarios* cherchent à rentabiliser cet intérêt en proposant des œuvres liées au genre féerique. La seconde date significative est 1875, quand *The Yellow Dwarf or the King of the Golden Mines* est mis en scène à Alexandra Palace Theater. Cette pièce est significative de l'évolution de divers genres théâtraux. Le rôle d'Arlequin, figure fondamentale dans les *Pantomimes* de la première moitié du siècle, est joué par le Nain

[4] ROWELL (George), *op. cit.*, « introductory note ».
[5] *Ibidem*.
[6] Voir *supra*, « Première Partie : la vie de Mme d'Aulnoy et la fortune de ses contes », p.83.

Jaune. Ce passage permet la disparition du masque et l'introduction dans la *Pantomime* de personnages plus modernes.

Si on se tourne, maintenant, vers les auteurs qui ont contribué au corpus, des considérations s'imposent. Certains d'entre eux restent encore des figures assez mystérieuses – comme L. A. Massa, qui a vécu et travaillé en Inde – tandis que d'autres sont plus connus. Ecrivains, journalistes, historiens ou traducteurs, ils se sont dédiés aux genres féeriques pour des raisons économiques : une pièce à succès permettait à son auteur de gagner facilement en renommée et en argent.

Un exemple de ce qu'on vient de dire est représenté par James Robinson Planché (1796-1880), « a professional antiquarian » [« un antiquaire de profession »][7], « playwright and theatre producer, [who firstly] introduced […] historically accurate stage costumes to the theatre. During the 1820s »[8] [« auteur pour le théâtre et producteur qui, pour la première fois, a introduit des costumes historiquement précis sur les scènes »]. L'intérêt pour l'histoire, qui s'accompagne du désir de moderniser le théâtre, émerge d'un volume comme *History of British Costume* [*L'histoire du costume anglais*], publié à Londres en 1834. Les recherches de l'antiquaire sur les époques anciennes ont abouti à la rédaction d'une pièce historique sur la découverte des Amériques[9] et à la traduction des contes de Mme d'Aulnoy, considérés comme des documents de référence[10] pour toute une période. L'histoire n'est pas, tout de même, le seul intérêt de l'auteur, mais le théâtre joue, lui-aussi un rôle important dans sa carrière. En premier lieu, il est rappelé comme l'inventeur, avec la célèbre actrice Madame Vestris et de quelques autres acteurs, de la *fairy Extravaganza,* qui correspond aux folies féeriques[11]. En deuxième lieu, il a écrit les livrets de nombreuses pièces, dont les plus célèbres sont *The Vampire, or the Bride of the Isles* [*Le Vampire, ou l'épouse des îles*] (1820), adaptation d'un conte de Nodier et « the first

[7] ROWELL (George), *op. cit.*, p.17.
[8] *Costume Reconmandations for Hamlet*, online article de The British Library [En ligne: https://www.bl.uk/collection-items/costume-recommendations-for-hamlet (décembre 2016)].
[9] PLANCHE (James Robinson), *Cortez; or, the Conquest of Mexico. An Historical Drama. In Three Acts [and in prose and verse],* London, J. Lowndes, 1823.
[10] *Cf.* PLANCHE (James Robinson) et COUNTESS D'AULNOY, *Fairy Tales, by the Countess d'Aulnoy, op.cit.*
[11] BUCZKOWSKI (Paul), « J. R. Planché, Frederick Robson, and the Fairy Extravaganza », dans *Marvels & Tales*, n°15/1, 2001, p.43.

treatenment of the vampire theme on the English stage »[12] [« le premier traitement du vampire au théâtre anglais »] ; *Beauty and the Beast* [*La Belle et la Bête*] (1841), *Fortunio and the Seven Gifted Servants* [*Fortunion et les sept servants doués*[13]] (1843) et *The Discreet Princess* [*La Princesse Discrète*] (1855) – trois *Fairy extravaganzas*[14]. Dans les *fairy extravaganzas* pensées pour l'adaptation des contes de Mme d'Aulnoy, Planché cherche à reproduire le style raffiné des salons[15].

Un autre personnage très connu pendant l'époque victorienne est Henry James Byron (1835-1884). Considéré comme « the best burlesque writer »[16] [« le meilleur auteur du burlesque »] du théâtre Prince of Wales à Londres, dans le quatrième volume de l'*Encyclopedia Britannica*, il est décrit comme une figure polyédrique. Acteur, fondateur de la revue *Comic Trials*[17], il a été le novateur du burlesque, après que James Robinson Planché en a posé la première pierre[18]. Ce rôle émerge déjà des titres de certaines pièces féeriques qu'il a écrites : *Cinderella ; or the Lover, the Lackey and the Glass Slipper* [*Cendrillon ; ou l'amant, le laquais et la pantoufle de verre*] (Thomas Hailes Lacy, 1861), où « lackey » signifie « laquais », personnage loin du monde créé par Charles Perrault, mais très présent dans les pièces burlesques ; *Blue Beard from a New Point of Hue* [*La Barbe Bleue d'un nouveau point de teinte*] (T. H. Lacy, 1860) où « hue » (« teinte ») se lie à la dimension artificielle du théâtre et non pas à celle du merveilleux, même si la prononciation de ce mot s'approche de celle du mot « vue » ; *Aladdin, or the Wonderful Scamp* [*Aladdin ou le polisson magnifique*] (Thomas Hailes Lacy, 1861 ?), où « scamp » – le « polisson » – permet d'adresser l'attention du lecteur envers Aladdin et son portrait comique, tout en se rapprochant, par sa prononciation à « lampe ». Ces trois œuvres, qui permettent une profonde innovation du comique anglais sont publiées par le même éditeur, Thomas

---

[12] PLANCHE (James Robinson) et ROY (Donald), *Plays by James Robinson Planché: The Vampire, the Garrick Fever, Beauty and the Beast, Foutunio and His Seven Gifted Servants, the Golden Fleece, the Camp at the Olympic, the Discreet Princess*, Cambridge, CUP Archive, 1986, 260p., p.246.

[13] Cette pièce s'appuie sur un conte folklorique répertorié par les frères Grimm.

[14] La liste est prise de ROY (Donald),*op.cit.*

[15] BUCZKOWSKI (Paul), « J. R. Planché, Frederick Robson, and the Fairy Extravaganza » *op. cit.*, p.43.

[16] DICKINSON (Peter), HIGGINS (Anne), PIERRE (Paul Matthew St) [et al.], *Women and Comedy : History, Theory, Practice*, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014, 292p., p.90.

[17] *Encyclopaedia Britannica, op. cit.*, volume IV, *ad vocem* « Byron, Henry James », p.897.

[18] ROWELL (George), *op. cit.* p.72.

Hailes Lacy, de Londres, particulièrement spécialisé en l'édition des volumes pour les enfants et les jeunes. Ce genre, n'étant pas encore totalement codé, accueille plus aisément des innovations modernes.

Il est aussi important pour son rôle dans la gestion économique du théâtre Prince of Wales avec Miss Marie Wilton[19]. Il est, en outre, rappelé pour la pièce « *Our Boys*, which was played at the Vaudeville from January 1875 till April 1879 »[20] [« *Nos garçons,* qui fut joué aux vaudevilles de janvier 1875 à avril 1879 »] et pour la pièce *The Upper Crust*[21][*La croûte supérieure*]. Son intérêt pour la culture française se manifeste, outre que dans les pièces féeriques, dans l'œuvre en vers, *Esmeralda ; or, the "Sensation" Goat ! A New and Original Burlesque Extravaganza, in One Act* [*Esmeralda ; ou la chèvre sensationnelle ! Une nouvelle and originale Extravaganza burlesque, en un acte*] publiée à Londres en 1862. Dans ce volume, l'auteur transporte dans un différent contexte culturel la gitane Esméralda et sa chèvre, figures créées par Victor Hugo.

Parmi d'autres auteurs connus non seulement pour leur participation au renouvellement du théâtre d'époque victorienne, mais aussi pour le rôle plus large qu'ils ont eu dans la culture de l'époque, il y a Charles Millward (1830-1892). Propriétaire de revues, écrivain de *Pantomimes* et membre du groupe clandestin et maçonnique *The Savage Club*[22], il s'intéresse aux contes ou aux romans les plus connus de l'époque comme Sinbad le Marin ou Robinson Crusoé, qu'il adapte pour les scènes.

Même dans la culture française, les auteurs considèrent le théâtre comme une occupation parmi d'autres. Paul Duplessis (1820-1861) a été aussi poète et romancier ; Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier (1766-1824) était avocat, homme de lettres, homme politique et membre de la franc-maçonnerie, outre qu'auteur pour le théâtre ; tandis qu'on sait que Jean Lorrain (1855-1906) était écrivain, poète et journaliste, et l'une des personnalités les plus importantes de la culture française fin-de-siècle.

---

[19] *Encyclopaedia Britannica*, *op. cit.*, volume IV, *ad vocem* « Byron, Henry James », p.897.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22]« Charles Millward », The National Portrait Gallery, [Article en ligne : http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp93584/charles-millward (novembre 2015)].

Les quelques auteurs femmes qui ont adapté les contes de Mme d'Aulnoy permettent de saisir la force et la vitalité d'un réseau culturel qui se crée au sein de celui constitué par les écrivains masculins. C'est souvent dans le cadre de ce réseau que les femmes produisent leurs meilleures œuvres, travaillant dans le domaine de genres considérés comme mineurs, tel celui du théâtre à la maison. Dans la société victorienne de la fin du XIX[e] siècle, les femmes gagnent leur position sociale à travers la maternité. En tant que mères, elles sont vouées à l'éducation des enfants. Le lien qu'elles tissent avec une dimension domestique et avec l'éducation explique pourquoi les femmes se dédient plus spécialement au théâtre à la maison. Ce genre théâtral, typique de l'Angleterre victorienne, a comme but celui d'amuser et d'éduquer les enfants à la fois. Genre mineur et intime, il permet aux femmes une certaine liberté de pensée et de se délivrer ainsi du rôle figé que les hommes leur attribuent.

Cette position est parfaitement illustrée par Eliza H. Keating. L'auteure la plus novatrice parmi celles citées dans le corpus, elle est définie dans le volume *Women's Theater Writing in Victorian Britain* comme « a typical paywright in this market [a market divided into home theater and theater in theaters] »[23] [une autrice de théâtre typique dans ce marché (un marché partagé entre théâtre à domicile et théâtre pour les scènes)]. Son intense travail se concrétise en dix-huit collections de pièces de différent type, toujours liées à l'idée du théâtre pour les plus petits. Le choix d'un public cible spécifique et le désir d'innovation de Keating se réfléchit dans le style de ses pièces. Elle garde les éléments parodiques typiques du théâtre comique victorien, mais elle supprime la figure d'Arlequin[24] – du moins dans les pièces adaptées à partir des contes de Mme d'Aulnoy – et elle modifie profondément les textes. Elle croit, en effet, qu'une narration merveilleuse peut encore plaire, si le transcripteur dévie l'attention du spectateur de la portée moralisatrice de l'histoire à l'amusement que provoquent certains personnages[25]. Cette nouvelle vision des contes permet à l'auteure de réévaluer l'œuvre de Mme d'Aulnoy et

---

[23] NEWEY (Katherine), *Women's Theater Writing in Victorian Britain*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005, p.140.
[24] *Ibid.*, p.141.
[25] *Cf.* DONELLE (Ruwe) et MYERS (Mitzi), *Culturing the Child, 1690-1914 : Essays in Memory of Mitzi Myers*, Lanham (Md), Scarecrow Press, 2005, 284p., p.61.

la figure du Nain Jaune, en particulier. On remarque en outre, que Keating appartient au réseau d'intellectuels qui se concentrent autour de Clara Chamberlain Ryland, chef d'un groupe d'écrivains et d'artistes, dont faisait partie aussi William Makepeace Thackeray. A son tour, Ryland rédige des pièces de grande valeur qui tissent des forts liens avec la tradition pour en proposer un profond renouvellement, parfois en des directions déjà proto-féministes[26]. Un autre membre de ce réseau, moins important mais autant actif, est Amy Octavia Whinyates. Si la majeure partie de son travail se situe dans le cadre d'une reprise des textes de la tradition orale, dans un cas, elle dramatise l'œuvre d'un auteur masculin : *Prince Bulbo or, The Rose and the Ring, a Play for Young Actors. Dramatised from the Fairy Tale of the late William Makepeace Thackeray* [*Prince Bulbo ; ou la rose et la bague, une œuvre pour de jeunes acteurs. Pièce tirée du conte de fées de derniers volumes de William Makepeace Thackeray*] (1889, Dean, Londres). Avec cette pièce, elle part de la littérature canonique, adaptant un conte pour le théâtre, dans le but d'affirmer son identité de femme, se confrontant à une voix masculine.

Regardant maintenant les titres des pièces, on s'aperçoit que l'œuvre de Mme d'Aulnoy a été adaptée en une variété de genres différents : le théâtre de marionnettes, le théâtre d'ombres chinoises, le théâtre à la maison, mais aussi la féerie, la *fairy comic Extravaganzas,* la *Pantomime* et la *Christmas Pantomime*. Tous ces genres se caractérisent par trois traits : ils sont considérés comme mineurs ; ils subissent un profond renouvellement et ils tissent des forts liens avec le spectaculaire. Ces traits permettent aux auteurs certaines libertés, notamment visuelles, qui font l'intérêt de ces pièces.

Il est possible de rapprocher le théâtre de marionnettes, celui d'ombres chinoises et le théâtre à la maison. Ils sont pensés pour un public restreint, les spectacles se jouant souvent dans des maisons privées. Les enfants y jouent un rôle important comme spectateurs mais aussi comme créateurs. Le théâtre de marionnettes est un genre très ancien que Roberta De Felici répertoire avec la pantomime et le cirque, dans le « théâtre

[26] *Cf.* FITZSIMMONS FREY (Heather, Marie) *Victorian Girls and At-home Theatricals: Performing and Playing with Possible Futures*, (Thèse, University of Torornto (Canada), 2015), p.335-356. [En ligne : https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/70812 (décembre 2016)].

essentiel »[27], où les personnages peuvent être en nombre restreint et stéréotypés. C'est un théâtre très visuel où le spectaculaire l'emporte souvent sur la dramaturgie. Dans ses origines, il se lie au désir de bouleverser l'ordre social à travers l'emploi de poupées peintes qui imitent les souverains. Dans ces premières mises en scènes, Arlequin joue un rôle important comme le rebelle qui propose un style de vie plus libre et heureux. Au fur et à mesure que les guignols gagnent en popularité parmi les enfants, ce genre se lie, cependant, d'une manière de plus en plus forte à l'éducation, perdant ainsi partiellement les traits subversifs de ses origines.

Le théâtre d'ombres chinoises partage plusieurs caractéristiques avec celui des marionnettes. En premier lieu, les deux accordent une grande place au spectaculaire, qui peut être parfois simple, mais qui domine sur la dramaturgie. Les spectacles de marionnettes comme ceux d'ombres chinoises ne demandent pas de grands théâtres, de nombreux acteurs ou un vaste public. Pour ces raisons – comme les lanternes magiques – ces spectacles se prêtent bien à se muer en un loisir pour les enfants de la bourgeoisie. En deuxième lieu, les spectacles d'ombres chinoises sont très anciens. Dans l'article « L'ombre révélatrice : caricature, personnification et allégorie », Martial Guédron affirme qu'il est né en 1748[28]. Comme les marionnettes, même les ombres chinoises sont, dans un premier temps, pensées pour un public d'adultes cultivés qui voient dans les silhouettes découpées une forme de satire contre les pouvoirs établis[29]. Enfin, les ombres chinoises évoluent, elles-aussi, dans le temps pour se rapprocher de plus en plus d'un public de jeunes. Les trames se renouvellent, alors, et s'ouvrent aux contes merveilleux, souvent adaptés pour pouvoir véhiculer des messages éducatifs. C'est le cas de la pièce dédiée à l'œuvre d'Aulnoy où le Nain Jaune n'est plus l'antagoniste, mais il devient l'adjuvant du roi.

A la différence des spectacles de marionnettes, ceux d'ombres chinoises continuent encore à fasciner les adultes à la fin du XIX^{e} siècle, comme le théâtre du Chat

---

[27] DE FELICI (Roberta), « Réalisme et fantaisie dans le théâtre des marionnettes de Duranty », *Romantisme*, n°135/1, 2007, p.99.
[28] *Cf.* GUEDRON (Martial), « L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie », *Romantisme*, n° 152/2, 2011, p.61-74, p.68.
[29] Cf. Ibid., p.70-78.

Noir le démontre. Les ombres, mystérieuses et sombres, permettent, en effet, mieux que d'autres formes d'art, la mise en scène des angoisses de l'être humain moderne.

Ces deux genres se lient aussi profondément au théâtre à domicile. Dans introduction à sa thèse, Heather Marie Fitzsimmons Frey décrit ce genre comme « a play to be performed by children and young people […] especially in the dreary months near Christmas. »[30] [« une pièce à jouer par les enfants et les jeunes gens, plus spécialement pendant les froids mois près de Noël »]. Newey définit encore mieux ses caractéristiques, spécifiant qu'il peut aussi s'appeler *drama for the drawing rooms*[31], car il est une représentation ludique très fréquente dans les salles de jeu. Le théâtre à domicile gagne une très grande popularité pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle, au point qu'il partage le marché du livre et celui de la mise en scène avec les pièces pensées pour les théâtres Shakespeariens. Cette importance se remarque aussi par le fait que certains éditeurs pour la littérature enfantine – comme Dean et Lacy de Londres – publient les textes destinés aux représentations domestiques, parce qu'ils se vendent aisément et permettent la création d'un considérable volume d'affaires. Le succès de ce genre s'explique par plusieurs éléments. La naissance de l'idée d'enfance promeut la recherche de loisirs spécialement pensés pour les plus jeunes. Le théâtre à domicile, avec sa visée éducative, semble le passe-temps parfait pour les plus jeunes. En deuxième lieu, ce genre devient populaire car il est capable de tisser des liens avec les *stimuli* provenant de la culture et de la société victorienne. Parmi eux, il y a la définition du rôle de la fille. Frey affirme, en particulier, que « at-home theatricals had the potential to be especially potent for girls, because, through leadership roles, and character roles, the activity invited them to explore and embody alternate identities and imagine possible futures for themselves that went beyond conventional expectations for their lives. »[32] [« le théâtre à domicile avait les potentialités pour servir aux filles, car, à travers des rôles de commandement et des rôles principaux, l'activité les invitait à explorer et à représenter des identités différentes et d'imaginer d'autres destins qui allaient au-delà des attentes pour leurs

[30] *Cf.* FITZSIMMONS FREY (Heather, Marie), *op.cit.*, p.1.
[31] K. NEWEY (Katherine), *op.cit.*, p.141.
[32] *Cf.* FITZSIMMONS FREY (Heather, Marie), *op.cit.*, p.2.

vies »].Les trames des pièces, les costumes et les objets de scène permettent aux filles de trouver une liberté d'action et d'explorer une variété d'identité, luxes qu'elles n'ont pas dans les vies qu'elles sont amenées à vivre dans la société bourgeoise. En ce sens, les figures féminines créées par Mme d'Aulnoy dans ses contes suscitent l'attention des auteures car elles représentent déjà des exemples de femmes qui cherchent une nouvelle identité ou à se délivrer de certains stéréotypes. Enfin, dans certaines pièces, comme celle de Keating, *The Yellow Dwarf*[33], les auteurs touchent des thèmes qui intéressent déjà la culture victorienne, en un sens plus large, comme la peur de l'étranger.

Les contes de Mme d'Aulnoy ont été adaptés à tous les genres les plus significatifs du théâtre victorien, tel la *Pantomime*. Elle est un type de comédie musicale qui, jusqu'à la seconde moitié du XIX[e] siècle, peut être représentée uniquement dans les théâtres mineurs, en dehors de Londres. Les œuvres qui se rattachent à ce genre présentent de nombreux éléments comiques, sans être des véritables comédies.

Pantomime indique à la fois un genre et « des spectacles festifs et burlesques, truffés d'allusions et de traits d'esprit, qu'on appelle *pantomimes* (sans qu'elles le soient) »[34]. En tant que genre, il naît pendant l'époque romaine comme un type de spectacle comique muet caractérisé par la présence de masques, de danse et de musique[35]. Jusqu'au XVIII[e] siècle, il s'appuie sur les trames de la mythologie classique, mais, à partir des premières années du XIX[e] siècle, commence un profond processus de renouvellement, qui concerne les thèmes des pièces et les mises en scène. En 1806, la pièce *Mother Goose ; or the Golden Egg* [*Ma mère l'Oie, ou l'œuf* d'or] est somptueusement montée au théâtre de Covent Garden[36] et elle est la première œuvre à s'inspirer des contes merveilleux et des comptines pour l'enfance ; « plus tard, cette source s'enrichit des contes les plus connus des *Mille et une Nuits* »[37] . Ce renouvellement continue tout au long du siècle et il est

---

[33] KEATING (Eliza H.) *The Yellow Dwarf : a Fairy Extravaganza in One Act*, London, Thomas Hailes Lacy, 1864.
[34] STEAD (Évanghélia), « Les perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », *op.cit.*, p.117.
[35] *Encyclopaedia Britannica, op. cit.*, volume XXXIII, *ad vocem* « Pantomime ».
[36] PECASTAING-BOISSIERE (Murielle), « La pantomime victorienne et le clown », dans VIGOUROUX-FREY (Nicole), (éd.), *Le Clown : Rire et/ou dérision ?* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, (« Spectaculaire | Théâtre »), p.49-59, p.50.
[37] *Ibidem*.

influencé par des nouvelles lois approuvées par le Parlement Britannique. En effet, « just before the enactment of the 1843 Theater Regulation Act, which permitted even London's "minor" theatres to stage "legitimate" drama (i.e., plays without music), burletta and pantomime, together with melodrama, were the dominant genres »[38] [« juste avant la promulgation de l'acte de régulation des théâtres en 1843, qui permettait même aux théâtres mineurs de Londres de mettre en scène des drames légitimes (des pièces sans musique), les *burlettas* et les *Pantomimes*, avec les mélodrames, étaient les genres dominants »]. Dans la seconde moitié du siècle, avec l'approbation du *Theater Regulation Act*, la situation mue, alors, en faveur de la *Pantomime.* Afin de satisfaire un public de plus en plus populaire, les *impresarios* introduisent entre les actes des opéras, des Arlequinades muettes et, dans un deuxième moment, des *Pantomimes.* Elles gagnent tôt en autonomie, même dans les théâtres majeurs de Londres, tout comme une grande popularité car elles « permettaient […] au public de s'échapper psychologiquement des contraintes de la morale victorienne en lui offrant la possibilité de donner indirectement libre cours à ses instincts sadiques, à ses désirs de tricherie, de cruauté, de destruction gratuite, de violence et de révolte »[39].

Du point de vue des thèmes traités dans les pièces de ce genre, Catherine Haill affirme qu' « in the early 19th century, [pantomimes were] based on a variety of subjects. They incorporated satire on topical, national and local issues, with […] a succession of different scenes, beautiful costumes, and dramatic effects »[40] [« dans les premières années du XIXe siècle, les *pantomimes* étaient basées sur une variété de sujets. Elles incorporaient des thèmes satiriques, des problèmes locaux et nationaux avec une succession de scènes différentes, des beaux costumes et d'effets dramatiques »]. Même si les thèmes varient beaucoup, toutes les œuvres qui appartiennent au genre de la *Pantomime* se caractérisent par la présence de personnages de la comédie de l'art ; de musique ; de danse et de la

[38]« Nineteenth-Century British Pantomime ». *Victorian Web.* [En ligne : http://www.victorianweb.org/mt/panto/intro2.html (16 octobre 2016)].
[39] VIGOUROUX-FREY (Nicole), *op.cit.,* p.49.
[40] HAILL (Catherine), « Pantomime », dans *East London Theater Archive* [En ligne : http://www.elta-project.org/theme-panto.html (13 novembre 2016)].

« Grande Scène de Transformation »[41]. Introduite en 1830 sous l'impulsion de l'actrice Madame Vestris[42], elle devrait se retrouver d'une manière constante dans toutes les pièces du genre. On verra cependant que la situation est différente dans le cas des pièces de Mme d'Aulnoy. Pour les thèmes choisis et le public concerné, les *Pantomimes* ressemblent de près aux contes du merveilleux classiques : les trames sont très simples tout en permettant de mettre l'accent sur la prédominance du désir sexuel qui régit les pulsions humaines[43] et les deux présentent des personnages comme « wizards, witches, magic objects and talking animals »[44] [« magiciens, sorcières, objet magiques et animaux qui parlent »]. Le rapport entre les deux permet la création d'une variation de ce genre : la *Christmas Pantomime,* « un élément essentiel des fêtes de Noël britanniques, et plus particulièrement londoniennes »[45].

La *Pantomime* est strictement liée à un autre genre, parlé dès l'origine, l'*Extravaganza*. Né au XVIII[e] siècle, à partir de l'œuvre de *The Beggar's Opera* de John Gay (1685-1732), il se caractérise par la présence de « spoken dialogues, usually in prose, alternating with songs in ryhme, […] set to traditional or currently popular tunes whose composers were generally not identified in the librettos »[46] [« des dialogues récités, souvent en prose, qui alternent avec des chansons en rime, construites à partir des musiques populaires dont les compositeurs n'étaient généralement pas identifiés dans les livrets »], éléments qu'il partage avec la ballade. Il a des traits en commun avec la *Pantomime* même si les deux restent différents[47], comme expliqué par la revue théâtrale *The Athenaeum* dans un article paru en 1846. Là, on lit que l'*Extravaganza* « keeps up a continual smile on the countenances of the audience, compared with the coarse exaggeration and vulgar buffoonery of pantomime »[48] [« fait continuellement sourire le

---

41 PECASTAING-BOISSIERE (Murielle), *op. cit.* p.50.
42 *Ibidem.*
43 KORNEEVA (Tatiana), *op.cit.*, p. 57-58.
44 *Ibid.,* p.62.
45 VIGOUROUX-FREY (Nicole), *op.cit.,* p.40.
46 RUBSAMEN (Walter H.), « The Ballad Burlesques and Extravaganzas », dans *The Musical Quarterly*, n°36/4, 1950, p.551-561, p. 551.
47 *Cf.* RICHARDS (Jeffrey), *The Golden Age of Pantomime: Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*, London, New York, I.B.Tauris, 2014, 453p., p.75-76.
48 *The Athenaeum: Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music and the Drama*, 1843, cité dans *Ibid.*, p.76.

public, si comparée à la violente exagération et à la buffonnerie vulgaire de la *pantomime* »]. L'article met en relief l'un des éléments qui différencient les deux genres : le comique. Tandis que dans la *Pantomime,* il est visuel et physique, dans l'*Extravaganza* – plus spécialement celles écrites après l'intervention de James Robinson Planché – ce trait trouve son origine dans les dialogues entre les personnages.

En Angleterre, les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy ont, donc, connu une très grande popularité au théâtre, au point que les adaptations de son œuvre ont parfois favorisé la mise à jour de ces genres anciens. La question est, néanmoins, différente pour la culture française. Jusqu'en 1850, les féeries aux thèmes merveilleux sont très connues et culturellement significatives. Après 1850, en revanche, les auteurs français cachent derrière des titres repris des *Contes des Fées* et des *Nouveaux contes des Fées*, des trames profondément différentes. Après avoir retracé les origines et les caractéristiques de la féerie française, on cherche alors à comprendre pourquoi, à un certain moment, les auteurs considèrent les contes de Mme d'Aulnoy comme une simple fascination et non pas comme des véritables hypotextes.

Noémie Courtès dans l'article « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX^e^ siècle »[49], illustre le rapport entre la scène française et les contes de fées. Elle affirme qu'« après la Révolution, […] les auteurs dédaignent la pression de l'actualité (le théâtre révolutionnaire) ou l'attraction de l'Histoire (le drame romantique) et ils […cherchent] des canevas plus immédiatement compréhensibles »[50], comme ceux adaptés des narrations merveilleuses. Ainsi naît la féerie romantique. Le genre connaît une très grande vitalité pendant tout le siècle, il subit, cependant une profonde évolution à partir de 1850. Jusqu'à cette date, la féerie romantique, avec des caractéristiques particulières, domine dans les théâtres. Les pièces de ce genre sont, surtout le produit de faiseurs qui trouvent dans le théâtre un moyen sûr de s'enrichir. Les trames présentent des histoires larmoyantes qui doivent susciter les sentiments des spectateurs et leur permettre d'apprendre une simple morale. Elles s'appuient parfois sur

[49] *Cf.* COURTES (Noémie), « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au XIX^e^ siècle », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle*, 2007, p.73-88, p.73.
[50] *Ibidem.*

les contes merveilleux car les histoires qu'ils racontent sont très connues. Après 1850, la féerie se renouvelle profondément. En premier lieu, la féerie moderne doit surtout provoquer l'émerveillement, à travers une mise en scène de plus en plus spectaculaire. Hélène Laplace-Claverie affirme que cet effet est obtenu à travers « l'emploi des [… machineries], des scénographies et des jeux tout en étant en lien avec la comédie de l'art » [51]. En deuxième lieu, les œuvres sont désormais écrites par des artistes célèbres. Tandis que les trames des féeries romantiques étaient tellement détachées de la réalité des spectateurs qu'elles prenaient l'allure de fables, maintenant, le lien avec la réalité est désormais rétabli par le biais de la satire. Les nouvelles pièces s'ouvrent désormais à des traditions différentes et au mélange de genres.

Si on se tourne maintenant vers les féeries pensées pour l'œuvre de Mme d'Aulnoy, on s'aperçoit que dans le corpus, il y a encore une féerie romantique. C'est celle des frères Coignard, mise en scène au théâtre de la porte Saint Martin en 1847. Pièce qui a eu un énorme succès, elle s'intitule *La Belle aux Cheveux d'Or* et, comme nous illustre *La Nouvelle* de 1847[52], elle tire encore sa trame du conte d'Aulnoy.

La Belle aux Cheveux d'Or (1882) d'Arnould et Liorat est déjà différente tout en ayant le même titre. Elle maintient encore les caractéristiques de la féerie romantique, mais elle n'a plus aucun lien avec l'œuvre de Mme d'Aulnoy. On peut aisément le comprendre lisant la trame résumée dans l'*Officiel-artiste* de juillet 1882 :

> Un riche imprimeur sur le retour épouse une fille de peu. Cette dernière a été la maîtresse d'un gredin, enfant naturel de celui-ci qui se résigne à l'accepter dans ses ateliers en qualité de correcteur. Une rupture a lieu entre le patron et son associé, vieux polisson qui faisait la cour à la maîtresse de céans. Un duel doit avoir lieu : c'est le correcteur qui le motive aux yeux de M. Brémont par une fausse lettre. Assassinat de l'associé par Bernard qui dans la nuit a pris M. Dardelle pour son patron. La mort de ce dernier assurait, comme on le devine, une grosse somme à Bernard à lui promise par la belle aux cheveux d'or, alors qu'après une partie fine, elle lui avait signé une reconnaissance. Brémont est arrêté comme l'auteur du crime et condamné à la peine de mort en raison des témoignages accablants contre lui. Un certain Lenoir dont le fils est fiancé à la fille de l'imprimeur, fait parvenir un narcotique au condamné qui se réveille en plein Père-Lachaise et doit survivre pour les besoins de la cause et faire triompher la vertu et punir le

[51] *Ibid.,* p.32-33.
[52] « Théâtre », dans *La Nouvelle : journal de tous : mémoires, romans, feuilletons, voyages, poésies, théâtres,* , n° 3/1, janvier, 1847, p.44.

crime. Bernard se tue à la fin de la pièce en avouant qu'il est l'auteur du crime et parce que tous ses plans ont avorté[53].

Si la trame est différente par rapport à celle du conte de Mme d'Aulnoy, elle n'est pas originale, en outre, comme les plus connues des féeries romantiques, même cette pièce veut éduquer les spectateurs.

Il y a une dernière œuvre qui montre comment, quand la féerie se renouvelle, elle s'appuie désormais sur des sources non autochtones. La pièce qui permet de cueillir cet aspect est *La Belle aux Cheveux d'Or* – ballet-légende de Jean Lorrain avec musique d'Edmond Diet, mise en scène, pour la première fois, au théâtre de l'Olympia le 3 mai 1900. Le résumé de la trame présenté dans le *Recueil factice d'article de presse sur « la Belle aux Cheveux d'Or », ballet-légende en 3 visions de M. Jean Lorrain, musique de M. Edmond Diet. [Paris, Olympia, mai 1900]* montre que le poète met en scène non plus les aventures de la belle princesse mais celles de la fée Viviane aux longs cheveux dorés :

Périnet s'endort au pied d'un chêne. Les fées de la forêt l'entourent. Il se réveille et veut se débarrasser des lutins qui l'enserrent dans une folle sarabande. Il arrache une fleur magique qui le fiance à la Belle aux cheveux d'or, mais il doit lutter contre mille dangers et des séductions de toutes sortes. Il en sort vainqueur et une nef fleurie emmène au château de la princesse l'heureux couple[54].

Le déplacement vers des sources allogènes[55], ou vers le réalisme favorise la disparition des pièces adaptées aux contes de Mme d'Aulnoy.

L'analyse du corpus a, donc, permis de comprendre les différences entre le théâtre anglais et le théâtre français en rapport avec l'œuvre de Mme d'Aulnoy. En premier lieu, les auteurs qui travaillent sur les pièces en langue anglaise sont des véritables artistes, tandis que les auteurs français qui se dédient à l'adaptation théâtrale de l'œuvre de Mme d'Aulnoy sont, le plus souvent, des faiseurs qui regardent surtout à la dimension

[53] DUMAREAU (Henri), « Premières représentations », dans *Officiel-artiste. Journal hebdomadaire*, n°2 / 29, juillet 1882, p.2-4, p.2-3.
[54] *Recueil factice d'article de presse sur « la Belle aux cheveux d'or », ballet-légende en 3 visions de M. Jean Lorrain, musique de M. Edmond Diet*, Paris, Olympia, mai 1900.
[55] *Cf.* LAPLACE – CLAVERIE (Hélène), *op.cit.*, « Histoire et préhistoire d'un genre ».

monétaire du théâtre. En deuxième lieu, tandis que les pièces en langue anglaise permettent une profonde innovation de genres déjà modernes, dans le cas du théâtre français, les contes sont encore des féeries romantiques, genre dépassé après 1850. Il faut enfin remarquer comment le théâtre italien et celui allemand ne s'intéressent nullement à l'œuvre de Mme d'Aulnoy, car ils exploitent des sources locales et ils développent des genres où les histoires de la culture classique sont encore les hypotextes dominants.

VII. L'ADAPTATION DES CONTES : DRAMATURGIE ET SPECTACULAIRE

L'adaptation à un moyen de reproduction ou à un public différent implique toujours un travail sur les structures narratives des hypotextes et sur le langage. Parmi les transformations les plus évidentes il y a le changement d'idiome. Dans le passage du livre au théâtre, il y a, cependant, d'autres changements qui concernent le contenu des contes. Les spectacles théâtraux impliquent toujours deux dimensions différentes : celle de la dramaturgie et celle du spectaculaire. Dans cette partie, on commence par s'occuper des variations que les auteurs introduisent dans les trames et les structures narratives des contes de Mme d'Aulnoy pour les adapter.

Le résumé des trames des pièces permet de comprendre les deux voies que les auteurs ont souvent choisies pour se confronter à l'œuvre de Mme d'Aulnoy. Certains restent fidèles aux structures et au développement narratif pensés par Mme d'Aulnoy, considérant ses contes soit comme des documents historiques à préserver, soit comme des textes encore capables de plaire aux spectateurs. D'autres ont, en revanche, lourdement modifié les trames afin de les rendre adaptables à la scène et à un public différent. Cela émerge d'une manière particulièrement significative dans les incipit et les conclusions de certaines pièces. Après avoir étudié les trames, on se penche sur les personnages, car ils sont profondément modifiés lors de l'adaptation à la scène. Les auteurs mettent en relief certains rôles et certains personnages très connus par les lecteurs/spectateurs. Dans certains cas, une attention spéciale au public provoque des changements dans le rôle actantiel de certains personnages. En d'autres cas, les auteurs pour le théâtre créent ou décrivent des personnages secondaires absents dans le travail

de Mme d'Aulnoy, ce qui permet d'introduire dans les pièces des thèmes et des motifs chers à la culture anglaise tout comme le déploiement du spectaculaire. Ils présentent des Fées qui interviennent dans la vie des personnages, ils caractérisent les princes qui voudraient épouser les princesses et ils donnent une physionomie précise aux reines, ce qui permet la mise en scène des mariages non plus merveilleux mais désormais bourgeois. Après avoir étudié les transformations des personnages, on analyse d'autres éléments qui changent dans les adaptations et qui permettent de saisir la modernité de certains traits du théâtre de la fin du siècle, comme les objets.

A. LES TRAMES

Les dramaturges peuvent aisément se partager en deux groupes : ceux qui pensent que Mme d'Aulnoy peut encore parler aux spectateurs et aux lecteurs modernes et ceux qui croient que les contes doivent être lourdement modifiés à partir de leurs trames. Dans cette catégorie, il y a aussi des auteurs qui adaptent les contes de Mme d'Aulnoy à la culture anglaise les transformant en de véritables *pantomimes* à la structure fixe. Korneeva, dans l'article déjà cité, affirme que ce type de spectacle s'ouvre, généralement, par « an 'Opening' corresponding to the initial situation »[56] [« an ouverture qui correspond à la situation initiale »] des contes de fées, comme décrite par Vladimir Propp dans *La Morphologie du conte* (1928, la première édition). Cette scène initiale montre souvent « the battle between demons and fairies, the forces of good and evil, who predict the breakdown of equilibrium and the potential for disaster »[57] [« la bataille entre les demons et les fées, les forces du bien et du mal, qui laissent présager la rupture de l'équilibre et le potentiel du désastre »]. A ces deux façons de concevoir le théâtre, on peut en ajouter une troisième. Il y a un petit nombre de pièces qui sont le mélange de deux trames tirées d'un conte de Mme d'Aulnoy et d'un de Perrault. Ces exemples permettent d'apprécier comment les auteurs de cette époque considèrent les contes de Mme d'Aulnoy comme des textes à travailler pour proposer un renouvellement du merveilleux aux lecteurs ou aux spectateurs.

[56] KORNEEVA(Tatiana), *op. cit.*, p.60.
[57] *Ibidem.*

Dans le premier groupe, on peut ranger les pièces de James Robinson Planché. Si on lit le résumé de la trame de *King Charming, or, the Blue Bird of Paradise* (1850), proposé par Jeffrey Richards dans le volume *The Golden Age of Pantomime*[58], on s'aperçoit que les modifications que Planché apporte au conte de Mme d'Aulnoy sont marginales mais significatives :

> King Charming of the Fan-Sea Islands seeks the hand in marriage of Princess Florina, daughter of King Henpeckt the Hundredth Cockaine. The King's second wife, Queen Tyrana, tricks Charming into eloping with her ugly daughter Troutina. When Charming discovers the truth and refuses to marry Troutina, her evil fairy godmother turns Charming into the Blue Bird of Paradise. When the Blue Bird is badly injured, the evil fairy restores him to his normal shape on condition he marries Troutina. But Charming loses his reason and continues to behave like a bird. However, aided by Charming's godmother and three magic swan's eggs, Florina reaches Charming, he recovers his reason and they are married[59].

> Le Roi Charmant de l'île de Fan-Sea veut marier la princesse Florine, fille du Roi Henpeckt Cockaine l'Onzième. La deuxième femme du roi, la reine Tyrana, trompe Charmant, qui s'enfuit avec sa laide fille Troutina. Quand Charmant découvre la vérité et il refuse de marier Troutina, sa méchante fée marraine transforme Charmant en L'Oiseau bleu du Paradis. Quand l'Oiseau bleu est gravement blessé, la mauvaise fée le reporte à sa forme originale, à condition qu'il marie Troutina. Charmant perd, cependant, la raison et continue à se comporter comme un Oiseau. Aidée par la marraine de Charmant et par trois magiques œufs de cygne, Florine réussit, cependant, à rejoindre Charmant, il retrouve la raison et ils se marient.

Dans la narration de Mme d'Aulnoy, le prince Charmant [King Charming] souffre après le mariage forcé avec Truitonne, Planché, en revanche, imagine un roi devenu fou après avoir apparemment perdu sa bien-aimée. Cet élément permet le développement d'un thème cher au théâtre anglais, celui de la folie, qui affecte la belle Ophélie à cause de son amour non partagé pour Hamlet. La folie est un thème qui permet à Planché de rendre le conte à nouveau intéressant aussi pour les adultes qui font partie du public des *Pantomimes.*

La pièce *The Yellow Dwarf and the King of the Gold Mines : a New and Original Fairy Extravaganza, in One Act* (Planché, 1850) présente une trame proche de celle développée

---

[58] RICHARDS (Jeffrey), *The Golden Age of Pantomime : Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*, I.B. Tauris, London, 2014.
[59] *Ibid.*, p.98.

dans le conte de Mme d'Aulnoy, mais l'interprétation de Frederick Robson, acteur qui joua le rôle de Gam-Bogie [Nain Jaune] fut tellement intense qu'elle obscurcit l'histoire en faveur de l'exaltation du personnage. Il devint « more powerful than the literary creation »[60] [« plus puissant que la creation littéraire »]. Dans les mélodrames, les méchants suscitent la peur ; « in crime dramas, villains sometimes evoked sympathy ; burlesque and Extravaganza villains excited laughter […but,] Robson's Dwarf performed all these functions »[61] [« dans les drames criminels, les méchants suscitaient parfois la compassion, dans les *extravaganzas* et les pièces parodiques, les méchants suscitaient le rire ; mais la Nain de Robson mettait en scène toutes ces fonctions »]. La pièce adaptée à partir du conte se détache ainsi de son hypotexte pour s'approcher encore une fois, d'une tragédie anglaise[62].

Même dans *The Island of Jewels* (1850), Planché suit fidèlement les traces de Mme d'Aulnoy, du moins en ce qui concerne la trame narrative, mais, il s'en détache significativement quand il décrit les Pagodes. Les sujets de Serpentin Vert sont, dans le conte, de petites créatures à la forme de pagodes japonaises, qui aiment la musique et narrer des histoires. Dans la pièce, ces sujets sont, en revache, changés en « precious stones »[63] [« pierres précieuses »], sans vie. Ces étincelantes pierres précieuses parlent encore à un public d'adultes et elles permettent d'introduire dans la pièce le thème du bijou, cher à une naissante culture fin-de-siècle.

L'autre auteur qui reste encore proche des hypotextes merveilleux, du moins dans le développement des trames, est Henry James Byron avec *Princess Spring-Time, or, The Envoy Who Stole the King's Daughter* (1864), adaptation de « La Princesse Printanière ». Lisant le résumé proposé par un auteur anonyme dans l'article « Poetry and Pantomime », dans le numéro XXIII de la revue *All the Year Round* (avril 1865), il est, cependant, possible de saisir la distance entre le dramaturge anglais et la conteuse

[60] BUCZKOWSKI (Paul), « J. R. Planché, Frederick Robson, and the Fairy Extravaganza », *op. cit.*, p.48.
[61] *Ibidem*.
[62] ROY (Donald) et PLANCHE (James Robinson), *op.cit.,* p.16.
[63] Résumé de la trame tiré d'un article en ligne sur le site *Victorian Web* [En ligne : http://www.victorianweb.org/victorian/mt/panto/31.html (novembre 2016)].

française. Byron, roi du théâtre comique, renouvelle, en effet, l'histoire non pas à travers un profond travail sur la trame mais à travers le langage, riche de jeux de mots[64].

Les autres auteurs présents dans le corpus ont, en revanche, toujours cherché à adapter les trames des contes pour permettre aux spectateurs anglais d'apprécier le merveilleux ou pour épargner à un public de jeunes certaines scènes réputées trop violentes. Parmi ceux-là, il y a Millward, avec *The Fair One with Golden Locks* (1871). La différence la plus importante par rapport au conte de Mme d'Aulnoy est : l'attention à la dimension d'un magique différent qui se déploie grâce à la présence des fées. La pièce s'ouvre sur une introduction où Brillantina et the Spirit of Pantomime parlent d'Avenant et de sa valeur comme preux chevalier, qualités qui lui seront utiles lors de sa rencontre avec Miss Lucidora – nom de la Belle aux Cheveux d'Or. Cette ouverture correspond à la situation initiale que Korneeva affirme être une partie importante de la structure fixe des *pantomimes* anglaises. Trois fées décident, à ce point, de se muer en corbeau, en hibou et en carpe, animaux qui aident Avenant lors des épreuves qu'il doit affronter pour conquérir la princesse. Tandis que Mme d'Aulnoy ne tente même pas d'expliquer l'origine des traits magiques de ces trois animaux, Millward fournit une explication à la présence de ces trois adjuvants sur la scène. Ce besoin se justifie par le rapport entre les spectateurs et le merveilleux moderne et à travers le désir de l'auteur d'adapter le conte au folklore anglo-saxon. Dans un monde où tout peut être expliqué par la science, seule l'intervention des fées peut justifier la présence d'animaux parlants sur la scène. Il y a, cependant, une autre raison, liée à la culture folklorique anglaise, qui permet de comprendre ce choix de l'écrivain. Les créatures magiques qui appartiennent au monde décrit dans les contes folkloriques anglais sont strictement liées à la nature : les fées habitent dans les forêts et certaines d'entre elles sont capables de se muer en loups ou en renards. La pièce respecte, par la suite, les nœuds narratifs du conte de Mme d'Aulnoy, sauf pour un détail. Dans la pièce, il y a beaucoup de personnages secondaires et de

[64] Anon., « Poetry and Pantomime », *All the Year Round*, XXIII, avril 1865, p. 229‑233, p.230.

figurants, parmi lesquels on compte des Amazones, deux prétendants de la princesse – le géant Galifron et un horrible nain Dismaloso – et la mère du roi[65].

Il y a une autre pièce ayant des caractéristiques semblables à celle de Millward : *The Yellow Dwarf* de Thomas Doyle (1888). L'examen de la trame de cette deuxième pièce permet de comprendre comment Doyle désire, lui-aussi adapter le conte de Mme d'Aulnoy à la mythologie nordique. Cela se remarque par la présence des fées. Allfair [Toute-Belle] a reçu de sa fée marraine, Fairy Kindheart, certaines qualités qui sont, cependant, mises en ombre par le don que Fairy Haggarina lui a donné : la vanité. On remarque déjà une différence importante avec la narration d'Aulnoy. Dans le conte, le mauvais caractère de la princesse était le résultat de l'éducation qu'elle a reçue de sa mère, tandis qu'ici, seule la présence des fées permet d'expliquer la personnalité de la fille. Cet écart permet à l'auteur de rapprocher le conte d'autres textes comme « La Belle au Bois dormant », tout en le modernisant. Les fées, qui agissent uniquement pour leur intérêt personnel, sans se préoccuper des vies des humains, représentent, en effet, les impitoyables lois mathématiques qui règlent le monde. La princesse est invitée à choisir un mari, mais à cause de son caractère, elle ne comprend pas les avantages d'une pareille démarche. L'entrée en scène du prince Melidorus [Roi des Mines d'Or] pourrait la faire changer d'avis, mais ce développement de la situation narrative ne se réalise pas. Fairy Kindheart suggère, alors, à la reine, d'aller chez Haggarina lui demander d'effacer l'enchantement qui rend sa fille arrogante. Dès lors, la pièce suit la narration écrite par Mme d'Aulnoy, sauf pour un détail. Quand la princesse décide, enfin, de se marier avec Melidorus, Sir Patrick, l'un de ses prétendants, tourne ses intérêts vers la reine-mère. Pendant le petit-déjeuner qui scelle les doubles noces de la princesse et de sa mère, une brume enveloppe tous les personnages et précède l'entrée en scène du Nain Jaune. Il enlève la princesse pour la cacher dans son château d'acier et Melidorus part à sa recherche. La conclusion de la pièce permet de mettre en lumière une autre différence importante avec le conte. Là, les amants meurent et le Nain admire la destruction que sa folle passion a causée, ici, les amants triomphent et ils échappent à leur antagoniste qui

[65] Voir *infra,* « Annexes », p.662.

reste sur un canapé, contemplant sa défaite. Le changement dans la conclusion – positive – permet de définir le public de cette pièce. Les spectacles comiques, à la différence des contes d'Aulnoy, sont pensés pour des spectateurs dont l'âge varie beaucoup.

Les éléments qu'on a soulignés dans les comptes rendus des trames de ces pièces se retrouvent encore dans les œuvres conçues plus spécialement pour les enfants. C'est le cas du texte de Keating, *The Yellow Dwarf, a Fairy Extravaganza in One Act* (1864). Dans cette adaptation, l'auteure garde la majorité des éléments et des épisodes présents dans le conte de Mme d'Aulnoy, tout en les modifiant afin de rendre la mise en scène adaptée à un public de jeunes. Dans un décor sauvage, la bonne fée Alwaisatanda et la mauvaise fée Ugliandola discutent, car cette dernière a volé une rose à la première. La discussion se fait violente et les deux fées commencent à s'insulter, jusqu'au point où Ugliandola jure de se venger sur la protégée d'Alwaisatanda, la princesse Allfair, fille de la reine Arrogantina. Cet incipit, qu'on retrouve dans d'autres pièces adaptées à partir du conte de Mme d'Aulnoy, comme celle de Millward, permet d'adapter le conte à la structure de certains contes folkloriques. Après quelques temps, au palais d'Arrogantina, est venu le moment pour la princesse de choisir un mari. Le choix n'est pas, cependant, si simple, vu que pour elle, tous les princes ont des terribles défauts : l'un est laid, l'autre est stupide et même le beau et puissant roi Melidorus [Roi des Mines d'Or], protégé du Dieu de l'Amour, ne plaît pas à Allfair. Sa mère en est au désespoir car elle ne comprend pas ce refus, jusqu'au moment où elle reçoit la visite d'Alwaisatanda. La bonne fée informe la reine que la personnalité altière de sa fille est le résultat d'une malédiction qu'Ugliandola a jetée sur elle avant sa naissance. Pour annuler cet enchantement, la reine doit aller parler avec la méchante fée, qui habite dans le désert. Son royaume n'est pas protégé par des lions, mais par des dragons, qui peuvent être apaisés grâce à un gâteau qui contient un extrait d'opium. La reine part pour son voyage, elle s'endort, les gâteaux disparaissent, elle rencontre le Nain, elle scelle le pacte avec lui. À la différence de ce qui se passe dans d'autres adaptations du conte, Keating préserve tous les éléments et les passages imaginés par Mme d'Aulnoy dès les enlèvements du roi et de la princesse, jusqu'au moment de la rencontre avec la sirène. Curieusement, l'auteure garde aussi, du moins

dans un premier temps, la conclusion négative : les amants meurent et la pauvre sirène les change en palmiers. C'est, cependant sur ce point, que l'auteure démontre une attention particulière aux spectateurs de la pièce. La fée Alwaisatanda entre en scène, après la métamorphose des amants, et elle décide de leur rendre la vie et de punir le méchant Nain.

Même dans une œuvre plus moderne comme *The Yellow Dwarf : a Play in Four Acts* de Amy Octavia Whinyates (1905), on remarque des changements semblables. La pièce s'ouvre sur un monologue de la terrible Fairy Batswings qui veut se venger de Fairy Goldenwing son ennemie mortelle et marraine d'Elidor of Golden Mines – Roi des Mines d'Or. Le prince est cousin de la princesse Allfair et il est sur le point de se marier avec elle. A partir de cet incipit, on voit comment, encore une fois, la vie des personnages est soumise aux désirs des fées. A la différence de ce qui se passe dans la pièce de Doyle, ici, elles ne sont ni froides ni indifférentes, mais elles présentent les défauts des jeunes filles. Elles ressemblent, en ce sens, aux fées inventées par Keating. Ce changement de perspective du monde magique qui devient le miroir du monde réel s'explique par le public cible de Whinyates et c'est un élément qu'on retrouve déjà dans les nouvelles éditions des contes d'Aulnoy pensées pour des jeunes lecteurs. Batswings demande l'aide du Nain Jaune pour se venger et elle jette un enchantement autour de son oranger pour pousser la reine Allbright – mère d'Allfair – à s'y arrêter, quand elle passera dans le désert. Encore une fois, le développement du conte n'est plus soumis à la fatalité mais à un projet pensé par des fées. Au même temps, dans le royaume d'Allbright, Allfair va bientôt avoir dix-huit ans et son conseiller la pousse à choisir un époux. La princesse, cependant, est encore trop enfantine pour comprendre l'importance d'une union qui pourra renforcer le royaume. Dans ce refus de la princesse, l'auteure n'envisage plus l'intervention d'un mauvais sort, comme dans la pièce de Doyle, mais plutôt un trait de la personnalité de la princesse qui la rattache aux jeunes spectateurs. Sa mère, préoccupée par cette situation, reçoit la visite de Batswing déguisée en vieille femme, qui affirme être une amie de Goldenwing. Elle conseille à la reine d'aller visiter cette dernière dans le désert et elle lui suggère la recette pour le gâteau qui doit apaiser

les lions. Là, la reine rencontre le Nain Jaune et ils s'entendent sur le fatal accord. Dès ce point, la pièce se déroule suivant certains nœuds du conte original. L'auteur supprime, tout de même, le moment de l'enlèvement de la princesse et du roi, les scènes qui concernent la permanence du prince auprès de la Fée du Désert et le rôle de la sirène. La pièce se lie au conte au moment de l'épilogue, où la lutte entre Elidor et le Nain Jaune est interrompue par l'intervention de Goldenwing. Grâce à l'intervention de la bonne fée, le roi sort vainqueur de la lutte et le Nain est obligé de se soumettre à sa volonté. Le rôle que les fées jouent dans la pièce s'explique par l'attention de l'auteure envers son public. Ces personnages semblent, en effet, des parents qui interviennent au bon moment pour résoudre les problèmes que les enfants ont créés.

L'idée de la soumission du méchant à la volonté du roi est présente aussi dans une pièce qui est déjà moderne par certains aspects : *The Yellow Dwarf, a Plany for Children* de Clara Ryland (1930). Comme celle de Whinyates et de Keating, cette pièce appartient au genre du théâtre à domicile. Il n'est pas surprenant, donc de retrouver dans les trois œuvres, les mêmes traits et un même développement narratif. La pièce s'ouvre, en *médias res,* sur un monologue de la reine, où elle exprime le désir de rencontrer the Desert Fairy pour enlever à sa fille la malédiction par laquelle elle est incapable d'aimer. Elle va, donc, dans le désert où elle rencontre le Nain Jaune, après que son panier a disparu. L'histoire se déroule comme dans le conte pensé par Mme d'Aulnoy, mais la conclusion est, cependant, différente. Le Prince Rinaldo [Roi des Mines d'Or], après avoir vaincu le Nain Jaune, reconnaît la valeur de la princesse, comme femme ayant une volonté et un intellect. Après cette prise de conscience de l'homme, la princesse décide de se soumettre à sa volonté et le mariage a lieu. La modernité de cette pièce relève alors non seulement de la simplification que l'auteure opère dans le texte, mais aussi d'une mise en scène du pouvoir de la femme. On retrouve la même attention dans le conte d'Edith Nesbit « The Last of Dragons ».

Il y a, en revanche, une pièce française, où le Nain apparaît comme un adjuvant du prince, c'est *Le Nain Jaune ou Quiribirini*. Cette pièce est intéressante, car elle n'a que de faibles liens avec le conte de Mme d'Aulnoy. Le beau roi Florestan aime la princesse

Rosemonde et il en est aimé. La félicité des deux amants semblerait complète quand le méchant magicien Ilcanor fait disparaître Rosemonde. Le roi part alors, en compagnie de son page Arlequin, à la recherche de sa belle. Un jour, dans une grotte, les deux personnages rencontrent le Nain Jaune, à qui le roi narre son histoire tragique. Le Nain avoue bien connaître le terrible magicien, parce qu'il en a été le servant et il n'attend que le bon moment de se venger de lui. Le Nain décide d'aider le roi dans la recherche de sa princesse. Les trois partent pour un voyage vers des terres mystérieuses, où ils retrouvent Rosemonde et vainquent le terrible magicien. Cette pièce a subi l'influence des spectacles de la *commedia dell'arte*, où le servant veut toujours se venger de son maître pour des torts qu'il pense avoir subits. Ce spectacle influence alors certaines *Pantomimes*, en particulier, celles où le Nain Jaune joue le rôle d'Arlequin. Un exemple de ce changement de rôle est représenté par la pièce anonyme *The Yellow Dwarf or the King of the Golden Mines*, mise en scène en 1875 au Alexander Palace Theater. Si on lit le résumé de la trame proposé par Richards dans *The Golden Age of Pantomimes*[66] on s'aperçoit que la pièce a des caractéristiques très particulières. En premier lieu, l'auteur mêle des personnages tirés du conte d'Aulnoy à d'autres tirés directement de la culture folklorique anglaise comme Jack Frost. En deuxième lieu, la trame merveilleuse alterne avec de longs passages qui présentent des épisodes de l'histoire anglaise actuelle. Cette alternance et le changement de rôle entre Arlequin et le Nain Jaune font de cette œuvre un document significatif pour comprendre en quel sens les contes de Mme d'Aulnoy ont contribué à la création d'un nouveau merveilleux théâtral. La *Pantomime* s'ouvre « in the Silver Hall of Icicles in Jack Frost's Winter Palace near the North Pole and lit by the aurora borealis »[67] [« dans le Salon des Glaçons d'Argent dans le Palais de l'Hiver de Jack Frost dans le Pôle Nord »]. La première scène est située dans un décor très éloigné du désert créé par d'Aulnoy. Pour augmenter la sensation d'étrangeté, à ce point, des personnages fictifs résument les principaux événements de l'histoire anglaise des dernières années. Parmi les faits réels cités, il y a une transposition de la visite que le Prince Albert Edward, fils aîné

[66] Richards (Jeffrey), *op. cit.*
[67] *Ibidem*, p.312.

de la reine Victoria fit en Inde, alors colonie du Royaume Uni. Ce type de prologue se retrouve aussi dans d'autres pièces comme celle de Whinyates, mais avec une différence importante. Dans la pièce de Whinyates, le prologue sert uniquement à introduire les développements futurs de la pièce, ici, le prologue permet, en revanche, une adaptation encore plus profonde de l'œuvre à la culture anglaise. Après cette introduction, la véritable trame merveilleuse commence :

> The story of the pantomime begins in an Orange Grove with a withered tree, which contains the Yellow Dwarf. First as the tree, then as an owl and finally as himself, the Dwarf coerces Princess Allfair into agreeing to be his bride. At the Reception Hall of King Marmalade's Palace, the Dwarf appears to claim his bride but the King intends the Princess for Melidorus, the King of the Golden Mines. The Dwarf carries her off. […] The King of the Golden Mines follows to the Steel Castle of the Yellow Dwarf where he is helped by Magnet, a sprite, and the Desert Fairy. The King and the Dwarf engage in a tremendous struggle in the Cobweb Cave and the Spider's Glen, ending with the Dwarf kills. The Good Fairy unites the lovers and then comes the grand transformation, the Glow-worm Glade or the Fairy Forest leading the Desert Fairy's home[68].

> La *Pantomime* commence dans un bois d'oranges avec un arbre desséché, qui contient le Nain Jaune. Dans un premier temps, sous la forme d'un arbre, puis d'un hibou et, enfin, sous sa véritable forme, le Nain oblige la Princesse Allfair de l'épouser. Dans la salle d'accueil du palais de Roi Marmalade, le Nain apparaît pour réclamer sa femme, mais le roi entend donner la Princesse à Melidorus, du Roi des Mines d'Or. Le Nain emporte la Princesse. Le Roi de Mines d'Or les suit au château d'acier du Nain Jaune et le Nain engage un terrible combat contre lui dans la Cave de la Toile d'Araignée et dans la vallée de l'Araignée, ce qui se termine par la mort du Nain. La Bonne Fée unit les deux amants et il y a, enfin, la scène de la grande transformation, le Ver Luisant ou la Fée de la Forêt conduit à la maison de la Fée du Désert.

On retrouve ici plusieurs scènes de transformation qui intéressent le Nain Jaune et la maison de la Fée du Désert. Comme déjà dans les œuvres de Whinyates et de Ryland, la conclusion de la pièce change par rapport à celle du conte. Ici, comme là, la bonne fée protectrice des amants intervient pour bénir l'union de la princesse avec le Roi des Mines d'Or. Enfin, le rôle de la sirène est joué dans la pièce par un « sprite », un esprit, un lutin, parfois taquin, des fois, méchant, qui habite l'eau ou l'air.

---

[68] *Ibid.,* p.313.

Au début de cette partie, on a divisé les pièces inspirées des œuvres de Mme d'Aulnoy en trois groupes : celles qui se conforment aux hypotextes, celles qui les modifient profondément pour les adapter aux modèles de la littérature anglaise, et celles qui présentent des exemples de mélange. Il consiste à mêler deux ou plusieurs trames différentes – personnages ou actions – afin d'obtenir une œuvre nouvelle et originale. Ce sont en particulier les contes du « Nain Jaune » et de la « Belle au Bois Dormant » que les auteurs anglais combinent, imaginant souvent une suite du conte de Perrault. Les princesses dans ces pièces se réveillent toutes après cent ans de sommeil, incapables d'aimer, et leurs mères ne peuvent qu'aller dans le désert demander l'aide des fées.

Ces aspects émergent déjà de la trame de la pièce *The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf* (1909) de Hamund St John, critique théâtral et musicien. La Belle au Bois Dormant se réveille après cent ans, incapable d'aimer le prince qui l'a sauvée, car le mariage de ses parents – sur lequel elle pourrait modeler le sien – est une union sans amour. La reine Algebra, sa mère, va dans le désert pour demander un conseil à Fairy Silver Star, mais la méchante Mother Baneful lui tend un piège. La Reine rencontre ainsi le terrible Nain Jaune, fils de la fée, et ils scellent le pacte qui caractérise le conte de Mme d'Aulnoy. A partir de ce moment, la pièce développe les mêmes nœuds narratifs que le conte de Mme d'Aulnoy, sauf dans la conclusion. La princesse comprend qu'elle doit se marier pour ne plus dépendre de sa famille et le Nain Jaune, après avoir accompli sa fonction didascalique, retourne dans le monde des fées d'où il est venu. Les deux fées, opposées au début de la pièce, deviennent enfin amies. La pièce, ainsi conçue, a une valeur fortement didactique : le Nain Jaune et les fées ne servent qu'à éduquer la princesse afin qu'elle puisse apprécier l'amour du prince. Cette œuvre se lie, donc, à celles pensées plus spécialement pour un public d'enfants, ce qui permet de mettre en évidence l'ambiguïté du public théâtral. Aux pièces féeriques assistent aussi bien les enfants que les adultes, car ces représentations sont un loisir des familles.

Très semblable à celle-ci est la pièce de Walter Walton, *Book of Words and Songs of the Pantomime Entitled, The Sleeping Beauty and the Mystic Yellow Dwarf* (1898). Elle aussi permet, en effet, une transformation des êtres magiques qui donnent voix à des messages

éducatifs pour le public. La pièce s'ouvre sur le personnage négatif de Mother Bunch qui voudrait se venger de Fairy Silver Star – la bonne fée – par le biais de son fils le Nain Jaune. Cet incipit permet notamment de dresser un lien de parenté entre Mother Bunch et le Nain Jaune. Beauty [la Belle au Bois Dormant] se réveille après cent ans – comme dans le conte de Charles Perrault – mais elle n'aime pas le prince car le mariage de ses parents est sans amour. La pièce suit ensuite la trame du « Nain Jaune » de Mme d'Aulnoy sauf dans sa conclusion où le Nain, blessé par le prince, disparaît, après avoir fait connaître à la princesse la fonction et l'étendue de l'amour. Cette conclusion permet un rapprochement avec les pièces du théâtre à domicile, où les personnages magiques ressemblent à des parents qui éduquent les jeunes princes et princesses.

Cette étude des trames narratives a permis de commencer à comprendre les modifications que les contes merveilleux d'Aulnoy subissent pour pouvoir être adaptés au théâtre. Les auteurs se concentrent en particulier sur les portraits des personnages et sur certains objets afin de les transformer en des pièces. Les princes et les princesses, tout comme les fées et le Nain Jaune prennent les traits négatifs qui caractérisent la société bourgeoise selon les auteurs de cette époque ou ils se chargent d'une nouvelle fonction didactique, marquée. Les pièces permettent aussi de montrer comment les contes de Mme d'Aulnoy d'Aulnoy subissent plusieurs phénomènes littéraires typiques de la culture de cette époque, comme le mélange. Cette analyse a enfin permis de comprendre en quel sens, les contes de Mme d'Aulnoy, une fois adaptés à la scène, permettent une mise à jour des genres typiques du théâtre anglais. Afin de mieux comprendre en quels sens le travail sur les objets et sur les personnages permet une introduction des contes de Mme d'Aulnoy dans la modernité, on aborde ces deux aspects dans la prochaine partie.

B. OBJETS ET PERSONNAGES : MODERNITE ET TRADITION

Les auteurs interviennent sur les objets et les personnages afin d'adapter les récits de Mme d'Aulnoy à un public moderne parlant anglais. Le travail sur ces éléments dépend d'une double influence : l'appartenance des adaptations à des genres typiques du théâtre comique britannique et l'influence de la culture fin-de-siècle. Les adaptations pour la scène présentent, en effet, des traits stylistiques qui se rapprochent d'une conception particulière du merveilleux perverti[69] qui se développe dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Afin de comprendre comment ces éléments se présentent dans les pièces, on commence par analyser les objets. Dans les pièces, les mouvements et les entrées en scène des acteurs sont souvent décrits, et ceux qui sont parfois caractérisés par la présence d'objets – tirés directement des contes de Mme d'Aulnoy – deviennent significatifs dans le processus d'adaptation du conte. Après avoir examiné comment les objets sont adaptés au théâtre, on analyse certains éléments de la description des personnages transposés. Lors de cette étude, on constate que les auteurs travaillent souvent sur les personnages secondaires afin de créer des figures remarquables pour les spectateurs. La description des unions maritales et la description du caractère de certains personnages principaux permettent aux auteurs d'adapter les contes non seulement aux conventions du théâtre britannique, mais aussi aux caractéristiques propres du merveilleux fin de siècle.

LES OBJETS.

Dans les contes merveilleux, les objets ont une double fonction : ils accompagnent les lecteurs dans le monde de la magie et ils ont un rôle symbolique. Dans les pièces, ces objets sont repris en deux directions différentes. D'un côté, ils permettent de créer un climat merveilleux, qui fascine les spectateurs, tandis que, d'un autre côté, ils permettent d'adapter des textes anciens à la culture moderne. Cette adaptation prend, à son tour, deux directions différentes : le spectaculaire et l'introduction d'éléments

[69] DE PALACIO (Jean), *Les Perversion du Merveilleux, op.cit.*

autochtones. Ces deux fonctions sont souvent superposées, comme dans la pièce de Doyle, *The Yellow Dwarf,* où un élément très connu de la géographie anglaise, comme le brouillard, devient le messager du monde magique.

Entre la scène de la rencontre entre la reine et le Nain Jaune et le retour au palais de cette dernière, il y a un bref échange de répliques entre le Roi Melidorus, son page Tiger et Philp-Pholp, l'un des prétendants de la princesse. Ils ont suivi la reine jusque dans le désert mais ils n'assistent pas à sa rencontre avec le Nain Jaune parce qu'ils se perdent dans une brume épaisse :

MELIDORUS: So far, we've wandered from the bus or tram
That I begin to *wonder* where I am.
The mist and dump my senses seem to dog.
TIGER : It's ten times thicker than a *Mersey* fog[70].

MELIDORUS : Nous avons erré si loin du bus ou du tram,
Que je commence à me demander où je suis.
Le brouillard et la boue semblent confondre mes sens.
TIGER : Il est dix fois plus épais que le brouillard du Mersey.

La brume, plus épaisse que celle qui flotte sur le fleuve Mersey, accueille les personnages et confond leurs idées, au point qu'ils doutent de la façon dont ils sont arrivés dans le désert. Bus ou tram, ils ont sans doute rejoint cette destination par un moyen de transport moderne. La brume, naturelle et surnaturelle à la fois, introduit au monde du merveilleux. En effet, dans la courtine qu'elle crée se cachent l'arbre du Nain Jaune, mais aussi les monstrueux lions imaginés par Mme d'Aulnoy. Ces derniers, non vus, dévorent Phil-Pholp. Le développement de l'éclairage à gaz et la création des premières machines à brouillard permettent de recréer réellement cette brume à l'intérieur du théâtre.

Un autre objet dans « Le Nain Jaune » se prête bien à être modifié : le gâteau que la reine doit jeter aux lions afin de les apaiser et de pouvoir ainsi pénétrer dans le domaine de la Fée du Désert. Mme d'Aulnoy dédie très peu de lignes à la description de

[70] DOYLE, (Thomas F.), *The Yellow Dwarf*, Liverpool, Shakespeare Theatre, 1888, p.12.

ce dessert : « il fallait leur jeter du gâteau fait de farine de millet, avec du sucre candi et des œufs de crocodiles »[71]. Doyle traduit presque à la lettre ce passage, considérant la description comme suffisante pour véhiculer un sens de merveille[72]. La situation change si on se tourne vers des pièces pensées, d'une manière plus spécifique, pour les enfants. La pauvreté de la caractérisation originale permet, en effet, aux auteurs pour l'enfance de créer des gâteaux à la recette très compliquée, comme celle d'une potion magique, ou d'un médicament, choses qui gardent encore beaucoup de mystère pour des jeunes spectateurs. C'est le cas de la pièce de Keating *The Yellow Dwarf : a Fairy Extravaganza in one Act* (1864), où la fée Alwaisatanda décrit ainsi le plat capable d'apaiser les lions, devenus un féroce dragon dans cette œuvre :

> This cake of magic herbs […], so nice is,
> That – what with sweetmeats, almonds, sugars, spices,
> Narcotic, poppy-juice – the dragon will
> Twelve hours require to sleep his feel[73].

> Ce gâteau d'herbes magiques est si délicieux,
> Qu'avec des bonbons, des amandes, des sucreries, des épices,
> Du narcotique, du jus de pavot, le dragon dormira
> Pendant douze heures.

A mi-chemin entre potion magique et médicament, cette tarte parle à l'imagination des enfants, parce qu'elle contient beaucoup d'ingrédients. Si la recette est pensée pour un public de jeunes, il y a un élément qui émerge comme une aporie : l'allusion au narcotique que la reine emploie pour assurer le repos du dragon. Ce détail est lié à la culture de l'époque victorienne, où les drogues connaissent un très grand essor et les médicaments commencent à être de plus en plus diffusés. Il permet, en outre, de montrer comment le théâtre à domicile sait renouveler les pièces suivant les modes et les influences qui proviennent de l'extérieur afin d'habituer les enfants à leur vie d'adultes.

---

[71] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.593.
[72] *Cf.* DOYLE (Thomas F.), *op.cit.*, p.9.
[73] KEATING (Eliza H.), *op.cit.*, p.14.

Cette allusion a aussi une deuxième fonction : elle parle aux adultes afin de garantir à la pièce une plus grande popularité.

Un autre texte où la description de cet objet est exaltée est *The Yellow Dwarf, a Play for Children* (1930) de Clara Ryland :

QUEEN: I mixed myself with a crocodile's egg,
An owl's wing and a lizard's leg,
A dead toad's eye and some crushed sugar-candy
And anything else that was horrid and handy.
For lions of all kinds, as everyone knows,
Are beasts that are easily led by the nose[74].

REINE : J'ai mêlé moi-même un œuf de crocodile,
Une aile de chouette et une patte de lézard,
L'œil d'un crapaud mort et quelques bonbons écrasés
Et toutes les choses horribles que j'ai trouvées.
Car les lions de toutes les espèces sont, comme tout le monde le sait,
Animaux aisément guidés par le nez.

Dans la pièce, l'émerveillement est suscité à travers l'ajout de plusieurs éléments étranges comme une aile de chouette (« an owl's wing ») ou une patte de lézard (« a lizard's leg ») qui transforment la tarte en une véritable potion druidique au goût terrible (« horrid ») pour tromper les sens des lions.

Si le dessert est le symbole le plus fort du monde du merveilleux pour Ryland, Mme d'Aulnoy donne, en revanche, une riche description physique des deux lions. Pour elle, ils sont les ambassadeurs d'un monde qui existe uniquement dans l'imagination : « ils 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 »[75]. Clara Ryland attribue à ces bêtes féroces une signification plus large et allégorique, comme on peut le lire dans la réplique – en forme de chanson – du Nain Jaune :

I'll save you from lions of every sort,
From big and from little, from tall and from short,

[74] *Ibid.*, p.7.
[75] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.594.

From lions on four legs and lions on two,
From lions that haunt the court and the zoo,
From lions that paw, or from lions that prone,
From lions that paint, that write, speak or dance,
From lions in short of every kind
That make it their business to prey on mankind[76].

Je vous sauverai des lions de toute espèce,
Des grands, des petits, des hauts et bas sur pattes,
Des lions sur quatre pattes et des lions sur deux,
Des lions qui hantent la cour et le zoo,
Des lions qui touchent de la patte et des lions qui se courbent,
Des lions qui peignent, qui écrivent, qui parlent ou qui dansent,
Des lions, en bref, de tous les types
Qui ont comme occupation de dévorer l'humanité.

Les animaux symbolisent le danger représenté par les adultes cultivés, ceux qui marchent sur deux « paws », qui savent écrire, (bien) parler et qui ont transformé les mystères des contes merveilleux en une froide représentation artistique. La personnification des bêtes reflète, alors, la tentative de véhiculer un message novateur. La structure de la chanson est elle aussi moderne et poétique : l'anaphore permettant de créer un effet d'emboîtement, encore mieux souligné par l'ouverture et la clôture du passage. A son tour, le Nain n'est plus un personnage qu'il faut craindre mais un complice du spectateur qui le prévient des dangers du monde et des risques liés à la perte de l'imagination enfantine.

Les contes de Mme d'Aulnoy sont parsemés aussi d'objets qui relèvent du comique, sinon du grotesque. Dans « Le Nain Jaune », l'un de ces objets est la maison du Nain, que ce dernier décrit à la reine, ajoutant les loisirs que Toute-Belle pourra choisir une fois qu'elle sera mariée à lui :

« Je suis ravi, dit-il à la reine, madame ma belle-mère, que vous voyiez le petit château où votre Toute-Belle vivra avec moi ; elle pourra nourrir de ses orties et de ses chardons, un âne qui la portera à la promenade, elle se garantira sous ce rustique toit de l'injure des saisons, elle boira de cette eau et mangera quelques grenouilles qui s'y nourrissent grassement ; enfin elle m'aura jour et nuit auprès d'elle, beau, dispos et gaillard comme vous me voyez ; car je serais bien fâché que

[76] RYLAND (Clara)· *The Yellow Dwarf, a Play for Children*, Edinburgh, [Privately printed], 1930, p.9.

son ombre l'accompagnât mieux que moi »[77].

Le lecteur apprécie le contraste marqué entre deux points de vue profondément différents : celui du Nain et celui du narrateur. Se nourrir de grenouilles, d'orties et de chardons est contre-nature, mais ce style de vie devient parfaitement acceptable dans la vision du Nain Jaune. Ce dernier se décrit, à son tour, comme un mari « dispos et gaillard », tandis que le lecteur le connaît, grâce aux mots du narrateur, comme un véritable démon aux grandes oreilles et au physique émacié.

Au théâtre, dans la pièce de Ryland *The Yellow Dwarf, a play for Children* (1930), cette description est reprise dans une lettre, rédigée par le Nain Jaune, que la princesse lit. A travers ce stratagème, l'écrivaine respecte le choix de véhiculer la description de la maisonnette à travers le point de vue de son propriétaire. Ce faisant, elle contribue à intensifier l'intimité qu'il y a entre les spectateurs et le Nain Jaune. La princesse n'est qu'un intermédiaire entre le personnage merveilleux et les enfants qui composent le public. Le contenu de cette description suit de près ce que Mme d'Aulnoy avait introduit dans son conte, comme on peut le voir dans la citation suivante :

Soon, very soon you shall be mine
And then how great your joy will be
To spend the livelong day with me.
My little château for your home,
My little ass to ride upon,
Fat little frogs and toads to eat
And adders' tongues as Sunday treat.
A little stool on which to sit
While you my yellow stockings knit[78].

Tôt, très tôt, vous m'appartiendrez
Et alors, quelle sera votre joie
De passer votre vie avec moi.
Mon petit château sera votre maison,
Mon petit âne votre monture,
De grasses petites grenouilles et des crapauds votre nourriture
Et des langues de vipère comme spécialité du dimanche.
Un petit tabouret pour vous asseoir

[77] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit.*, p.595.
[78] RYLAND (Clara), *op.cit.* p.14.

Tandis que vous tricotez mes chaussettes jaunes.

Cette description est un autre exemple de la manière dont Clara Ryland traite les éléments merveilleux contenus dans l'hypotexte. De même que le gâteau magique est enrichi pour être transformé en une potion druidique, de même les grenouilles deviennent « fat little frogs and toads » [« de grasses petites grenouilles et des crapauds »]. C'est pour garantir la survivance du genre que Ryland rénove le théâtre à domicile en mettant l'accent sur les éléments magiques et en soulignant le lien que les pièces ont avec les hypotextes.

Non seulement le merveilleux est intensifié dans la pièce, mais les rapports entre les personnages se définissent aussi d'une manière encore plus précise. Toute-Belle devient, dans l'imagination du Nain, une véritable ménagère du peuple qui tricote des chaussettes jaunes pour son mari. Cette description permet de faire de la princesse un personnage comique. La reprise du conte, dans une pièce de théâtre, permet une mise en relief des liens qui se tissent entre les différents loisirs qui caractérisent l'enfant dans la société bourgeoise de l'époque : la lecture des contes merveilleux, le théâtre à domicile, les jouets inspirés des contes et les lanternes magiques permettent tous de donner une image de l'enfant du XIX^{e} siècle, qui émerge comme une petite personne dont l'imagination est fortement influencée par le merveilleux.

LES PERSONNAGES

Plus riches et significatives sont les descriptions des personnages dans les pièces. Noëlle Sorin dans l'article « Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique »[79] affirme que ce dernier est l'ensemble de plusieurs éléments comme « la structure actantielle, le schéma narratif, la structure idéologique et la structure axiologique […] le parcours figuratif, la configuration discursive, le rôle thématique, le

[79] SORIN (Noëlle), « Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique », *ASSA*, n°1/2, 1996, p.123-1312.

personnage et l'énonciation/énoncé »[80]. Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*[81], réduit, cependant, ces composantes à quatre : « la structure actantielle ; le parcours figuratif »[82], où le terme de figuratif indique « tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur »[83] ; le lien avec un référent extratextuel spécifique et la structure idéologique. Les personnages des pièces tirées des contes de Mme d'Aulnoy, s'ils sont étudiés suivant ces pistes, permettent de mieux saisir les traits généraux du théâtre comique, car ils sont souvent caractérisés par des aspects comiques ou grotesques. Les auteurs profitent des modifications qu'ils doivent apporter pour permettre aux spectateurs de différentes époques de jouir encore des narrations inventées par Mme d'Aulnoy. Ces innovations permettent notamment la création d'un théâtre moins lié à la culture d'un pays, mais international.

Afin de mieux comprendre tous ces aspects, on commence par étudier la structure actantielle des personnages et de leurs rôles ; on passe, par la suite, aux éléments descriptifs ; on continue en soulignant la valeur idéologique de certaines figures et on termine par une mise en relief des éléments qui tissent un dialogue entre les pièces et la réalité à l'extérieur des théâtres. On peut ainsi avoir un cadre global et complet des moyens mis en œuvre par les auteurs pour rapprocher les contes classiques de la culture moderne.

LA STRUCTURE ACTANTIELLE ET LES CONCLUSIONS

Toute trame narrative est le résultat de plusieurs lignes de force qui naissent, se développent, se renforcent et se défont pour permettre le développement de l'histoire. Ces lignes concernent surtout les personnages, mais aussi des objets ou des lieux lorsqu'ils jouent un rôle particulier ou ont une signification symbolique particulièrement

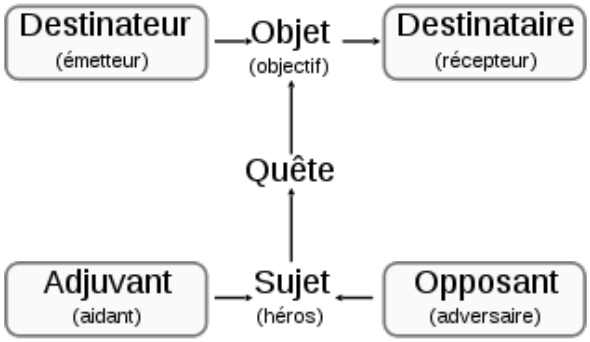
---

[80] *Ibid.* p.123.
[81] UBERSFELD (Anne), *op.cit.*
[82] *Ibidem.*
[83] COURTES (Joseph), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, p.163, cité dans HEBERT (Louis), « L'analyse figurative, thématique et axiologique », dans *Signo* [revue en ligne], Rimouski (Québec), [URL : http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp (juin 2016)].

importante. Elles émergent plus spécialement de l'analyse profonde des contes comme agglomération de rapports actantiels. Dans l'adaptation des contes pour le théâtre, les auteurs modifient les liens les plus profonds entre les personnages afin de permettre le changement des conclusions ou afin que les pièces puissent véhiculer certaines idées nouvelles. Les personnages des contes de Mme d'Aulnoy reflètent l'idéologie de l'auteure et une vision particulière de la société précieuse, où les femmes cherchent à prendre la revanche sur les hommes. Les auteurs du XIX[e] siècle cherchent à dépasser cette idéologie modifiant les liens actantiels, les portraits, les actions des personnages et leurs liens familiaux.

Après avoir illustré le modèle actantiel général, théorisé par Vladimir Propp[84] et Algirdas Greimas[85], nous aborderons l'analyse des contes et des pièces de ce point de vue. On terminera enfin par une étude sur les changements qui intéressent les conclusions des contes.

Voilà la structure actantielle à la base de nombreux contes folkloriques, textes littéraires et pièces théâtrales :



La fable est déclenchée par le désir d'un Sujet (personne ou animal) qui est poussé vers un Objet animé ou inanimé. Dans sa quête, le Sujet est aidé par un Adjuvant, ou entravé par un Opposant ; ses motivations varient et il peut mener la recherche pour soi

[84] PROPP (VLADIMIR), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
[85] GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2002.

ou pour d'autres[86]. Ce modèle général, même si parfois contesté, sous-tend aussi les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy et il se révèle particulièrement utile pour comprendre les dynamiques des familles de protagonistes. Elles sont souvent petites et incomplètes, ce qui crée des conditions favorables au Sujet – souvent une femme – pour la recherche de sa liberté et de son indépendance. Au théâtre, ces dynamiques vont à l'encontre de la valeur éducative des représentations, les écrivains cherchent alors à construire des rapports entre personnages qui puissent miroiter une conception monarchique et bourgeoise de la société. Les modifications profondes de la structure interne de l'œuvre de Mme d'Aulnoy intéressent en particulier les rapports entre les personnages et la création de nouveaux liens familiaux. En ce qui concerne le premier point, ce sont les contes de « Serpentin Vert », du « Nain Jaune » et de « L'Oiseau bleu » qui subissent les changements actantiels les plus significatifs. « Serpentin Vert » et « Le Nain Jaune » ont une structure semblable : un prince désire l'amour d'une princesse, mais sa quête est empêchée par des obstacles qui rendent la recherche vaine. Dans le premier conte, c'est la laideur du prince et les épreuves que Laideronette doit affronter qui éloignent les amants. Dans le deuxième, ce sont la violence du Nain, des obstacles surnaturels et la mauvaise éducation de la princesse qui empêchent Toute-Belle et le Roi des Mines d'Or de vivre ensemble. Dans « Serpentin Vert », la quête finale de Laideronnette a du succès, tandis que la recherche du Roi des Mines d'Or est un échec. Cette structure permet à Mme d'Aulnoy de montrer sa vision de la femme comme artisane de son destin. Si l'on regarde ce qui se passe dans « L'Oiseau bleu », on s'aperçoit que le roi a un caractère tellement faible qu'il est disposé à obéir à sa nouvelle femme même en allant à l'encontre de la félicité de sa propre fille.

Dans le spectacle pour ombres chinoises *Le Nain Jaune ou Quiribirini*, la modification des liens actantiels permet de comprendre encore mieux l'évolution du public. La quête du roi aboutit à une solution positive et pour la première et unique fois le Nain Jaune n'est plus un Opposant, mais il devient l'Adjuvant de Florestan. La

[86] Les catégories du destinateur et du destinataire sont importantes pour le développement de grandes tragédies classiques, mais elles ne jouent pas un rôle aussi significatif dans les transpositions des contes de la baronne.

profonde modification de ce personnage et le portrait d'Arlequin, pâle figure, privée des traits qu'il a habituellement dans les pièces de la *commedia dell'arte*, permettent de comprendre que le public cible de l'auteur est composé d'enfants. L'exaltation du bon cœur des personnages qui s'opposent au terrible Ilcanor permet de véhiculer des valeurs profondément éducatives.

Dans la pièce de Planché, *The Island of Jewels* (1850), l'auteur modifie une petite structure actantielle, présente dans l'épisode du mariage de Bellotte. Le changement permet de comprendre la manière dont l'auteur anglais considère la famille et ses liens. Dans le conte de Mme d'Aulnoy, Laideronette revient au château de son père pour féliciter sa jumelle. La présence de la fille embarrasse, cependant, toute la cour :

> Elle arriva justement comme on allait marier la princesse Bellotte ; tout était dans la joie ; lorsqu'on vit Laideronnette, chacun prit un air chagrin, elle ne fut embrassée ni caressée par aucun de ses parents ; et pour tout régal, on lui dit qu'elle était fort enlaidie, et qu'on lui conseillait de ne pas paraître au bal ; que cependant, si elle avait envie de le voir, on pourrait lui ménager quelque petit trou pour le regarder[87].

Le passage est assez général, ce qui permet d'attribuer le sentiment d'embarras à toutes les personnes présentes dans la cour. Dans la pièce, Planché modifie cette situation pour faire du roi l'Opposant direct de sa fille :

QUEEN :	Shall we admit her ?
KING :	Not for fifty pounds ! Was she not packed off, ere she was 13, because she was too ugly to be seen ? […]
QUEEN :	She is very amiable, or used to be.
KING :	Well, let her show her amiability by taking herself off with decay !
QUEEN :	Give her our love, and beg she'll go away[88].

REINE :	Devrions nous l'admettre ici à cour ?
ROI :	Non, pour rien au monde. N'en avait-elle pas été expédiée quand elle avait treize ans, parce qu'elle était trop laide pour être vue ?
REINE :	Elle est très aimable, ou, du moins, elle l'était.
ROI :	Bien. Qu'elle montre son amabilité en s'en allant au diable !
REINE :	Présentez-lui nos respects et priez-la de s'en aller.

[87] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit*, p.634.
[88] PLANCHE (James Robinson), *The Island of Jewels*, London, Samuel French and Strend, 1879, 32p, p.17.

Le roi ordonne de chasser la laide créature du palais et les pressions de la reine ne peuvent rien contre l'autorité du souverain qui devient pour cela une figure comique. La mère se résigne ainsi à voir partir sa fille, après un froid accueil.

Les changements des structures actantielles provoquent, parfois la création de nouvelles conclusions pour les pièces – comme on l'a déjà partiellement vu lors de l'analyse des trames narratives. Les auteurs pour le théâtre cherchent à rétablir les conclusions positives, typiques de la majorité des contes de fées.

Il y a une transposition, dédiée aux enfants, où l'attention que l'écrivaine prête au public cible se révèle dans un premier changement profond de la conclusion du conte. Le « Nain Jaune » sort du stéréotype des contes de fées classiques, car il se termine par la mort des deux amants et la victoire amère de l'antagoniste. Cette conclusion est ressentie comme dérangeante pour les enfants et c'est ainsi que dans la pièce *The Yellow Dwarf, a Fairy Play in Four Acts* (1905) de Whinyates, elle est modifiée. Dans l'une des dernières scènes, le Nain Jaune avance, une épée à la main, prêt à tuer les deux amants, quand Goldenwing, l'adjuvant magique, intervient pour résoudre le conflit :

GOLDENWING :	Yes love, pure love !
	Batswing your reign is over,
BATSWING :	Defeated !
GOLDENSWING :	Jealousy hear your doom.
DWARF :	I do repent, I do repent me sore […] my life I'll change.
ELIDOR :	Pray for Dwarf's life.
DWARF :	A prince ! So generous and brave !
	The Dwarf will be thy willing slave[89].

GOLDENWING :	Oui amour, amour sincère !
	Batswing, ton règne est fini,
BATSWING :	Vaincu !
GOLDENSWING :	Jalousie écoute ta condammation.
NAIN :	Je me répentis, je me répentis vraiment. Ma vie changera.
ÉLIDOR :	Je demande clémence pour la vie du Nain.
NAIN :	Quel prince ! Si généreux et courageux !
	Ce Nain sera toujours votre esclave dévoué.

[89] WHINYATES (Amy Octavia), *The Yellow Dwarf : a Play in Four Acts*, London, Dean&Son, 1905, p.30-31 (« Conclusion »).

La tension entre les protagonistes et l'antagoniste se résout positivement, parce que Goldenwing – la reine des fées qui protège les amants – arrête Batswing, la protectrice du Nain Jaune. La conclusion, ainsi modifiée, permet d'adapter et de moderniser le conte : la vie des amants est soumise à la volonté des fées celtiques, à laquelle personne peut échapper. La pièce se termine par une réplique du Nain où il est possible de cueillir une moralité fortement bourgeoise : le personnage comprend sa faute, se repent, il reconnaît l'autorité du roi Elidor et il se soumet à sa volonté comme un enfant qui accepte les règles imposées par son père. Le renversement de la conclusion est un trait typique des pièces ou des réécritures pensées pour les enfants. De cette manière, les auteurs obtiennent deux effets. Ils rapprochent la narration de Mme d'Aulnoy des canons du merveilleux traditionnel et ils interviennent sur le personnage du Nain Jaune pour le transformer en une figure exemplaire, un protagoniste proche d'un homme ou d'un enfant moderne.

Keating dans *The Yellow Dwarf* introduit la conclusion positive d'une manière similaire à Whinyates. Le conflit entre le Nain Jaune et le Roi des Mines d'Or est, dans cette pièce, le résultat de la tension entre deux fées. Comme la trame narrative trouve son origine dans le monde du surnaturel et du folklore anglo-saxon, elle s'achève, encore une fois, dans le monde des fées. Uglianda, marraine de Mélidor, trompe la méchante Alwaistanda. Cette dernière reconnaît la supériorité de sa sœur et elle décide de se soumettre à sa volonté :

UGLIAN. : So you defy me, madam ! Did it never
Strike you that other folks might be as clever ;
And, as to Melidorus for scorning
My love, I pity and despise him ! so good morning. […]
ALWAIS. : Hold ! A wish have I my power upon your Majesty to try.
You are quite mischievous enough ; become in shape
What long you've been in heart and act – an ape.
Vanish, vile dwarf ![90]

UGLIAN: Vous me défiez, madame! Vous n'avez jamais pensé que d'
Autres gens puissent être autant intelligents que vous et
Quant à Melidorus, qui méprise mon amour,

[90] KEATING (Eliza H.), *op.cit.*, p.32.

Je le pains et le méprise ! Alors adieu.

ALWAIS: Attendez! Je peux essayer d'accomplir un enchantement pour
Votre roi. Vous êtes, en fait, assez coquin. Vile Nain
Prends la forme, de ce que tu as déjà été dans ton cœur et
Dans tes actes – signe – disparais !

Le Nain qui a eu, pendant toute la pièce, un mauvais comportement, essayant de gâcher la joie des amants, est maintenant puni par la bonne fée. Comme une mère juste, elle décide de lui donner une punition proportionnelle à ses fautes, le transformant en singe. Cet animal, pour l'intérêt qu'il suscite dans le domaine des sciences, pour les liens qu'il semble avoir avec les êtres humains et pour ses qualités d'acrobate, est, à la fin du XIX[e] siècle, au centre de nombreux spectacles. En outre, il permet de créer un lien entre cette pièce et *The Fairy One With Golden Locks* de Millward, où il y a d'autres singes qui interprètent les sujets du roi. La modification de la conclusion n'est pas un trait exclusif des pièces pensées pour les enfants, mais le choix de punir le Nain émerge parfois d'autres œuvres conçues pour un public d'adultes, comme par exemple dans *The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf.*

LA DESCRIPTION DES PERSONNAGES ET LE COMIQUE

Les descriptions qui émergent des répliques, des noms et de certains éléments caractéristiques des personnages permettent de comprendre comment les portraits sont souvent construits suivant deux lignes de force majeures : le comique et le grotesque. Ces traits de style, déjà présents dans les contes de Mme d'Aulnoy, caractérisent le théâtre comique du XIX[e] siècle, à travers des formes différentes. Si le comique figure déjà dans les écrits d'Aristote, le grotesque participe à la définition de la littérature de la Renaissance, avant de recevoir une consécration définitive à l'époque romantique, quand Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1828), affirme qu'il naît du mélange entre comique et tragique[91]. Cette première définition permet de comprendre pourquoi le grotesque est un motif impur. Le comique est toujours « la version dégradée d'un style sérieux, une forme de déformation tantôt spectaculaire, à la manière d'une caricature

[91] HUGO (Victor) *Cromwell*, Paris, A. Dupont 1828, 476p., p.XI-XII.

forcée ou d'un portrait-charge, tantôt plus subtile, à la manière du pastiche, imitation amusée mais bienveillante »[92]. Le grotesque est, en revanche, hybride, comme Cécile Bocianowski le montre dans sa thèse : « le grotesque théâtral s'inscrit […] dans le phénomène de la crise du tragique. […] En opérant la mutation du tragique qui s'est délesté de la forme générique de la tragédie, le grotesque se fait l'expression à la fois du tragique et du comique impurs. […] »[93]. Si on regarde les définitions des deux termes dans le *Trésor de la Langue française*, on apprend que comique définit « tout ce qui appartient au théâtre et plus spécialement à la comédie »[94], « généralement associé à un répertoire aux effets attendus […] proche du cabaret »[95], il décrit, en outre, toute personne ou tout personnage « qui fait rire par un détail de son comportement physique ou moral »[96]. Si le premier sème est typique du théâtre – l'interprétation de Robson dans *The Yellow Dwarf* (1854) de Planché en est un exemple – le deuxième émerge déjà des descriptions de certains personnages inventés par Mme d'Aulnoy comme Galifron dans « La Belle aux Cheveux d'Or », Truitonne dans « L'Oiseau bleu » ou les pagodes dans « Serpentin Vert ». Le grotesque tire ses caractéristiques des beaux-arts et uniquement dans un deuxième temps des représentations théâtrales. Il permet de caractériser, lui aussi, les personnages des contes de Mme d'Aulnoy, surtout dans les descriptions qui représentent des êtres contre-nature, voire monstrueux, ayant parfois un rôle tragique comme le Nain Jaune.

Afin de comprendre comment ces deux éléments se manifestent dans les adaptations des contes de Mme d'Aulnoy, on analyse comment le comique théâtral se développe dans la description des personnages – noms, éléments du portraits, certaines répliques. Le travail des auteurs sur les deux motifs en permet un renouvellement, de sorte qu'ils peuvent devenir deux voies fertiles pour le théâtre moderne. Cette

---

[92] CHABANNE (Jean-Charles) et BOUCHERON (Dominique), *Parler et écrire pour penser, apprendre et se construire*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2002, 252p, p.6.
[93] BOCIANOWSKI (Cécile), *Les dramaturgies du grotesque en Europe au XX^e siècle* (Thèse, Université Paris 4, 2015), p.6.
[94] *Tlfi*, *ad vocem* « comique ».
[95] DELHALLE (Nancy), « Grotesque et ironie dans le théâtre de Jean-Marie Piemme », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°29, mai 2006, p. 77-83, [En ligne : https://textyles.revues.org/449 / (consulté en août 2016)].
[96] *Ibidem*.

modernisation s'effectue à travers trois techniques : les jeux de mots, construits à partir des noms des personnages, de leurs origines ou de leurs portraits ; l'allusion à des réalités et à des passages déjà présents dans les contes d'Aulnoy ; et la perte des vertus des personnages nobles, ce qui les dégrade profondément. Le deuxième aspect s'aligne à l'esprit du Carnaval. Pendant la période qui précède le Carême, les masques et les fêtes permettent au peuple de critiquer l'autorité politique, considérée comme la source de toutes les limitations, et les lois qui durant le Carnaval sont renversées. Ces aspects de la vie citoyenne entrent dans les œuvres comiques pour le théâtre, par le biais de la *commedia dell'arte*, où Arlequin peut finalement taper sur la tête de son patron avec un bâton. En ce qui concerne les adaptations des contes, on voit que les auteurs contestent la noblesse. Le comique émerge, d'une manière immédiate et avant le développement de la pièce, déjà dans les noms et les portraits des personnages, traduits en anglais pour susciter l'amusement des spectateurs. Ces modifications concernent surtout les personnages secondaires.

Dans *The Island of Jewels* (1850), Planché invente le personnage de « Giltgingerbread the Great » [« Pain d'épices doré le Grand »] et du « Prince Prettipisello » [« Prince beau Petit Pois »]. Ces noms permettent d'évoquer un thème cher à Mme d'Aulnoy, celui de la nourriture. Le comique émerge, en revanche, du fait que des personnages nobles sont associés à un motif trivial. Une allusion au même motif est présente aussi dans *The Yellow Dwarf* (1888) de Doyle, où la princesse Allfair est décrite comme : « the apple of her mother's eyes and the pippin of propriety, whom she determines to pair off with a prince with a plum ». « Apple » [pomme], « pippin » [pépin] et « plum » [pruneau] font allusion au champ sémantique des fruits et ils permettent d'établir la relation qu'il y a entre Toute-Belle et sa mère. La fille, étant une partie naturelle de la mère, est strictement liée à cette dernière, ce qui en justifie ses difficultés à se marier.

Dans la pièce *The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf* (1909), il y a, en revanche, trois bûcherons, Log (« tronc »), Knot (« nœud ») et Spunt (terme norvégien pour « palanche »), dont les noms présentent un petit jeu de mots liés à leur profession. Le

rapport aux bois permet l'adaptation de la pièce à la culture nordique et l'introduction d'une référence implicite à d'autres contes de la tradition.

Les exemples cités ne sont quand-même pas comparables au travail de Massa dans *Princess Cherry-Blossom: or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Gold Mine Shares* (1892), où chaque nom prend une signification particulière. Le roi, père de Cherry-Blossom, se nomme « Paraffin », comme la substance qu'on employait pour fabriquer les chandelles. A partir de ce nom, l'auteur tisse une métaphore filée autour du personnage, qui l'associe à une dimension humble, celle de l'artisanat. Cet effet est obtenu à travers l'homophonie de certains mots qui permet d'en proposer une double lecture. Massa décrit ce roi comme « a Royal light, before whom – though each *Vassal lean* [chaque vassal se plie ; vacille ; mais aussi vaseline]– Tom, Harry, Dick and *Ben so lean* [se plient ; benjoin] – in awe before him, he is really mild and weak – in fact a monarch *Vacillin*ating » [« une lumière royale devant laquelle chaque vassal se plie – Tom, Harry, Dick et Ben se plient – en admiration devant lui, qui est un souverain vraiment doux et faible »]. L'italique, présent dans le texte, permet de souligner la particularité de certains mots. Cette particularité s'explique, cependant, pleinement lors de la récitation ou de la lecture. Les mots employés pour décrire le souverain font parfois allusion à des réalités considérées comme exotiques, tel le benjoin. Ces allusions ne remontent pas, cependant, à la passion pour les ailleurs, typique de cette époque, mais au fait que la pièce a été écrite et mise en scène en Inde, pour un public de bourgeois, devenus riches grâce au commerce d'épices et de parfums. Cet exotisme local émerge aussi de la description du Nain Jaune, qui s'appelle Tumeric, mot anglais qui désigne le curcuma. Le curcuma se caractérise par une couleur jaune brillant que les spectateurs retrouvent dans la description du Nain, à travers une double lecture construite à partir de certains mots soulignés : « the Yellow Dwarf, who is *(s)affronted* [est insulté ; safran] being refused the Princess's hand and, in consequence, becomes *yellow madder* [fou de jalousie ; jaune comme la garance], and carrie her off as an *ochre* [ogre, ocre] would do » [« le Nain Jaune, qui est insulté car il lui est refusé la main de la Princesse devient, par conséquent, fou de jalousie et l'enlève comme un ogre l'aurait fait »]. Les mots véhiculent le sentiment qui caractérise sa présence sur la

scène : la jalousie. Cette exaltation de la couleur du personnage, étrange au point qu'elle en véhicule le grotesque, est présente aussi dans *The Yellow Dwarf* (1888) de Thomas Doyle. Le Nain s'appelle Orange Bitters, comme les fruits qu'il épluche lors de sa rencontre avec la reine et sa description est, encore une fois, très complexe parce que plusieurs mots qu'elle contient peuvent être l'objet d'une double lecture. Thomas Doyle le décrit comme « a *yellow blackguard,* a double-distilled demon of the *direst* and deepest *dye* procurable from Judson » [« Une canaille, un démon absolu, de la couleur la plus foncée et la plus terrifiante qu'on puisse trouver chez Judson »]. Judson est le nom d'une célèbre compagnie d'importation qui opérait dans le trafic de marchandises. Certains mots dans le texte de l'auteur permettent, cependant, d'introduire quelques connotations plus négatives. « Double-distilled » se réfère, par exemple, à une qualité de whisky à la couleur très foncée. La liqueur rappelle la joie de la fête mais aussi le côté sombre de l'alcoolisme. « *Dye* » signifie, en revanche, "teindre", ce qui permettrait d'introduire un côté de fausseté chez le personnage.

Henry James Byron dans la *pantomime The Yellow Dwarf : or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines* (186 ?) suit une voie similaire. Il joue en effet sur des termes et des expressions idiomatiques liées au champ sémantique de la couleur rose pour fournir une description qui dévoile la personnalité du Nain Jaune, tout en créant un effet de contraste amusant avec sa véritable couleur. Le personnage est décrit comme « not the pink of politeness but the in-carnation of villainy » [« Il n'est pas un modèle de gentillesse mais plutôt l'incarnation de la méchanceté »]. Le contraste est obtenu à travers l'emploi des mots « Pink » (« rose ») et « in-carnation » (« incarnation »), *carnation* étant l'œillet, une fleur à la couleur rose foncé, presque rouge.

Dans l'autre pièce de Henry Byron, *Princess Spring-Time, or, The Envoy Who Stole the King's Daughter* (1864), la description du royaume du roi Kolorum permet de souligner la valeur idéologique de ce personnage. Le roi Kolorum est chef d'un royaume « which should be right in the middle of the map but has somehow been « left cut » » [« qui devrait être exactement au centre de la carte mais qui avait été, en quelque sort, effacé »] ; cette mise en scène ironique de la célèbre ouverture des contes merveilleux classiques

(« il était une fois, dans un pays lointain ») permet de créer la distanciation nécessaire entre les spectateurs et la pièce.

Les traits caractéristiques des portraits des personnages émergent aussi de certaines de leurs répliques. Dans les dialogues, ils s'expriment parfois dans un idiome spécial et comique, qui dénote leurs origines. La reprise, enfin, d'éléments comiques présents dans les contes de Mme d'Aulnoy permet d'obtenir encore une fois un effet de comique moderne. Dans la pièce de Henry Byron, *The Yellow Dwarf or Harlequin Cupid and the King of Gold Mines* (186 ?), parmi les prétendants à la main de Toute Belle, il y a le prince de Chine, dont l'idiome, un mélange de mots réels et de mots inventés, sans construction syntaxique, paraît à la fois mystérieux et comique : « Chow[mâcher],cherry [cerise], chopstick[baguette], ring a ting a ring, chip, chop, chow, row de dow, chy, chy, hyke chang, cubble [cajoler un animal], colley [colley, un type de chien], wobble [osciller], kykey, eyke »[97]. Tandis que les mots et les expressions inventés se succèdent suivant le principe de l'assonance et de la musicalité, le peu de mots réels qui caractérisent le discours sont tirés d'une variété de champs sémantiques. La nourriture, les animaux et le mouvement, permettant ainsi de peindre le portrait d'un personnage comique.

Dans la pièce de James Robinson Planché, *King Charming or the Blue Bird of Paradise* (1850), le roi décrit l'aspect physique de sa nouvelle femme à l'aide de termes peu élogieux, comme « a pretty mess ! » [98] [« un joli/un gâchis »] et comme une femme qui pèse, en plus, comme trois quartiers de bœuf[99].

Dans *The Yellow Dwarf, a Fairy Play in Four Acts* (1905) de Whinyates, les répliques de la princesse Allfair permettent d'obtenir un double effet comique, lié à sa figure. Elle s'exprime comme si elle était une petite fille, ce qui permet de jeter un pont entre le personnage et les acteurs qui interprètent cette pièce dans les *drawing rooms.* Cette manière de s'exprimer permet aussi d'obtenir un deuxième effet : une manifestation du style

[97] BYRON (Henry James), The Yellow Dwarf : or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines. A pantomime, London, J. Miles, 1869, p.9.
[98] PLANCHE (James Robinson), King Charming, or, the Blue Bird of Paradise : a New and Original Grand Comic Fairy Extravaganza, in Two Acts, London, S.G. Fairbrother, 1850, 36p., p.6.
[99] Cf. Ibid.

comique appliqué à une noblesse désormais dégradée. En effet, l'auteure rabaisse la princesse au niveau des acteurs et des spectateurs intéressés à la mise en scène du travail :

ETIQUETTE : Pray be my little playmate once again.
ALLFAIR : I can't, I am grown up. I wear a train.
ETIQUETTE : Take the thing off – pray do !
I'm grown up as well as you,
but such things are a bore[100].

ETIQUETTE: Je te prie, sois ma compagnon de jeu encore une fois.
ALLFAIR: Je ne peux pas, j'ai grandi. Je porte une traîne.
ETIQUETTE: Enlève-la – Je te prie de le faire!
J'ai grandi comme toi,
Mais de pareilles choses sont insupportables.

Allfair s'exprime dans un registre enfantin, mettant en relief, dans la simplicité de ses répliques, le problème du mariage à l'intérieur de la classe moyenne, qui touche profondément les filles qui assistent à la représentation de la pièce. Ce trait du personnage émerge de l'attention qu'elle porte à la queue de sa robe, un détail qui distingue les vêtements des enfants de ceux des adultes. Non seulement la princesse symbolise les difficultés de l'âge enfantin, mais cette caractéristique intéresse aussi Etiquette, un vieux compagnon de jeu qui voudrait retrouver l'enfance qu'il a perdue.

Il y a, cependant, d'autres adaptations où les nobles décrits par d'Aulnoy dans ses contes deviennent un miroir déformé de la société bourgeoise. Ce motif, qui permet une exaltation des déclinaisons les plus carnavalesques du comique, n'est pas totalement extérieur à la pensée de Mme d'Aulnoy. Dans les pièces, en revanche, il envahit les portraits de rois et reines sans distinction afin de permettre une plus ample contestation de la noblesse, grâce à des descriptions directes ou des répliques.

Dans *Princess Cherry-Blossom ; or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Golden Mines Shares* (1892), la princesse est devenue une « "dashing lady diplômée" bardée de

[100] WHINYATES (Amy Octavia), *op.cit.*, p.18-19.

diplômes, parlant le russe, le latin, le grec moderne, le sanscrit et l'hébreu et qui est évidemment contre le mariage car aspirant au célibat »[101]. Ce portrait moqueur témoigne de la misogynie fin-de-siècle et de la vision déformée des femmes de la bourgeoise.

Dans *The Yellow Dwarf* (1888) de Doyle, on lit un passage similaire. Lorsque la reine perd ses gâteaux dans le désert, elle demande l'aide de la police[102], pensant être victime d'un crime. Cette réplique permet déjà de conférer à la reine une dimension fortement bourgeoise et proche de celle des spectateurs. Cette idée est confirmée aussi dans la scène où la reine rencontre le prince Mélidor. Dans l'échange de répliques entre les deux personnages, le comique associé à la figure de la reine est accentué, à travers les phrases qu'elle choisit pour s'exprimer : « My daughter flirting with a stranger ? […] Give me a chair, I'm almost fit to drop. /Now gentlemen I give you leave to pop »[103] [« Ma fille flirte avec un étranger? Donnez-moi une chaise, je vais m'évanouir. /Or, messieurs je vous donne la permission de sortir »]. L'emploi de verbes comme « flirting » ou « pop », tirés d'un registre informel, permet la mise en scène du comique.

La reine est un personnage aux valeurs fortement dégradées aussi dans *The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf* (1909) de Hamund. Dans les répliques qu'elle échange avec son mari, se manifeste sa propension à considérer son mariage comme une simple union aux avantages économiques qui peut être violée à tout moment :

KING : Conspiracy against my domestic bliss ;
there is a chance for a divorce, I'll just watch this.
QUEEN : Will you have me, dear, the last time of asking ?
COUNT : My love once given tis for ever lasting.
QUEEN : Take me, I am thine[104].

KING: Conspiration contre mon bonheur domestique;
Il y a la possibilité d'un divorce, je le vois maintenant.
QUEEN: Me prendras tu, mon amour, c'est la dernière fois que je te le

[101] STEAD (Évanghélia), « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, Comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », dans *op.cit*, p.118.
[102] DOYLE (Thomas), *op.cit.*, p.5.
[103] *Ibid.*p.6.
[104] HAMUND (St. John), *The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf*, London, [published for the proprietors by L.H. Woods], 1909, p.36.

demande?
COUNT: Une fois mon amour donné, il dure pour toujours.
QUEEN: Prends-moi, je suis à toi.

La reine a une relation avec l'un de conseillers du roi, ce qui la rapproche des spectateurs. Les femmes peuvent, en effet, se reconnaître dans la recherche de l'amour menée par la reine en dehors du mariage. Les hommes reconnaissent, en revanche, dans cette reine leurs femmes adultères. Ces sentiments du couple, entachés de trahison, permettent de voir les personnages comme des figures triviales. Enfin, un mariage malheureux dans une pièce dont la trame concerne une fille qui ne sait pas aimer est très significatif parce qu'il véhicule une subtile critique sociale et il anticipe les idées de la psychanalyse freudienne. Comment peut la fille aimer si elle est le fruit d'un mariage malheureux ? L'auteur cherche alors à justifier le comportement de la princesse accusant ses parents. La Belle au Bois Dormant se réveille après cent ans, mais, au lieu d'accepter les sentiments du prince et de commencer sa vie d'adulte, elle le refuse, n'ayant jamais appris la signification de l'amour. La figure de la fille qui ne veut pas aimer est d'une grande modernité. Elle incarne, entre autres, les peurs de l'homme à l'égard de la femme qui n'accepte plus les contraintes du mariage bourgeois. Le comportement de la princesse est le résultat d'un rapport impur et dégradé, loin des stéréotypes des contes merveilleux et plus proche de l'union bourgeoise, telle qu'elle est dépeinte dans la conception des artistes.

Ce même rapport, qui n'a plus rien de merveilleux, émerge aussi de l'adaptation de James Robinson Planché, *King Charming or the Blue Bird of Paradise* (1850), lors du dialogue entre le père de Florine et sa nouvelle femme :

QUEEN : My Love !
KING : My angel [aside] oh ! The Devil !
Now the storm begins[105].

QUEEN: Mon amour!
KING: mon ange [à part] oh! Le Diable!

[105] PLANCHÉ (James Robinson), *King Charming or the Blue Bird of Paradise*, *op.cit.,* p.7.

Maintenant la tempête commence.

A travers l'aparté, qui renverse une exclamation de tendresse typique d'un couple marié, le roi suggère aux spectateurs que son amour est un sentiment superficiel. Le roi considère, en outre, sa nouvelle femme comme une menace à sa liberté et une personne dont il faut se méfier. En ce sens, Planché rend bien la deuxième lecture que Mme d'Aulnoy avait uniquement suggérée dans le conte « l'Oiseau bleu ». Là, le roi meurt dans des circonstances mystérieuses peu après son deuxième mariage, et le lecteur est naturellement porté à suspecter sa deuxième femme. Ici, Planché illustre, d'une manière immédiate, les soupçons que le souverain nourrit sur cette femme.

Dans la pièce de Millward *The Fair one with Golden Locks* (1871), la dégradation comique influe sur les répliques des chevaliers attachés au service du roi :

VERY : A testimonial in the shape of tears
Will be the kind of thing our monarch fancies
Under those most distressing circumstances.
So, let each warrior illustrate his grief,
By pulling forth his cambric hander kerchief
At the word « one », ready-present-and cry.
At the word « two », discretely wipe the eye.
At the word « three », wring all your wipes dry[106.]

VERY: Un témoignage en forme de larmes
Serait le genre de chose que notre souverain recherche
Dans ces circonstances affligeantes.
Que chaque guerrier donc illustre sa douleur,
En sortant le mouchoir de batiste
Et d'"un", prêt- présentez- pleurez.
Et de "deux", essuyez discrètement l'œil.
Et du "trois" assotez vos lingettes.

Les soldats se laissent influencer par la tristesse de leur souverain, qui a été refusé par la Belle aux Cheveux d'Or, et ils s'essuient le nez et les yeux avec un grand mouchoir qui rappelle celui illustré dans l'édition de 1865 de la traduction de James Robinson

[106] MILLWARD (Charles), SIMPSON (Mercer H.), *The Fair One with the Golden Locks*, 871, Birmingham, Theatre Royal Printing Office, 1871, p.5.

Planché, ce qui permet encore une fois de saisir l'influence profonde de cette traduction sur la culture britannique.

Dans la pièce de Thomas Doyle, véritable chef d'œuvre du comique théâtral, l'auteur propose aux spectateurs une autre forme de ce motif, liée aux valeurs que Mme d'Aulnoy transmet dans ses pièces. Entre elles, la plus importante est la capacité de bien parler et d'exprimer avec élégance des idées originales. Mélidor perd, durant le duel avec le Nain Jaune, cette capacité pour se limiter à citer les belles phrases écrites par un auteur que les spectateurs connaissent :

KING : Out of my sight, thou dost infect my eyes !
FAIRY (aside) : Shakespeare again ! How he does plagiarize ![107]

KING: « Jamais poison ne dégoutta sur un plus hideux crapaud ! »[108]
FAIRY(à part): Encore Shakespeare ! Qu'il aime plagier !

Le roi cite *Richard III* de William Shakespeare[109] et, si on croit à l'aparté de la fée, il a une véritable passion pour cette pièce. Le choix d'introduire cette allusion permet d'approcher le conte de la culture britannique tout comme de faire un clin d'œil aux spectateurs, qui fréquentent habituellement les théâtres. Si on exclut, pour le moment, l'aspect spectaculaire – les costumes, la corporéité, les entrées en scène, les mouvements – les portraits qui émergent des noms et des répliques permettent de comprendre comment les artistes opèrent une adaptation des contes de Mme d'Aulnoy à la culture britannique et aux thèmes du théâtre comique. La pièce de Keating, *The Yellow Dwarf* (1864), tout comme celle de Hamund, *The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf* (1909), présentent, par exemple, de nombreux personnages secondaires, qui appartiennent au monde du merveilleux ou de la mythologie. L'influence de l'œuvre de Shakespeare, référent important pour la culture britannique, émerge dans *King Charming or the Blue Bird*

[107] DOYLE (Thomas), *op.cit.*, p.18.
[108] Traduction par HUGO (François-Victor), dans SHAKESPEARE (William), *Œuvres complètes de Shakespeare*, vol. 3, Paris, Pagnerre, 1866, 473 p., p.296.
[109] Sa réplique est tirée du premier acte et de la deuxième scène de la pièce.

of Paradise (1850) de James Robinson Planché. Ici, la deuxième femme du roi porte un nom d'exception, Tytania, proche par l'assonance et la graphie de celui de Titania, la reine des fées. Toujours dans cette pièce, parmi les personnages secondaires, il y a une figure qui, par son nom, se rattache à l'univers de *nursery rhymes* et au folklore anglo-saxon : c'est Hocky Pocky, nom qui dérive de la formule magique *Hocus Pocus*. Enfin, dans la pièce de Byron, *The Yellow Dwarf : or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines* (186 ?) l'auteur introduit le personnage de Bogle, souverain du royaume des fées. Son nom provient directement du folklore écossais, où il indique « a freakish spirit who delights rather to perplex and frighten mankind than either to serve or seriously hurt them »[110] [« un lutin bizarre qui aime mieux confondre et effrayer l'humanité plutôt que de la blesser gravement »]. Ces caractéristiques permettent d'introduire un personnage du folklore local dans une pièce tirée d'un conte de Mme d'Aulnoy.

Byron ou Planché travaillent parfois sur les descriptions des familles des contes. Rois et reines prennent des allures comiques et leurs unions sont décrites comme des mariages bourgeois violemment contestés. Cela permet de véhiculer une critique du pouvoir et des structures de la société moderne, déjà présent dans de nombreuses pièces du théâtre comique. La description des familles permet notamment le renversement des structures narratives et des liens actantiels conçus par Mme d'Aulnoy. Ces changements permettent de transformer les familles inventées par Madame d'Aulnoy en des miroirs de la société victorienne.

Cette étude permet aussi de comprendre comment les écrivains proposent un profond renouvellement des sources narratives par le biais des thèmes et motifs modernes. Dans la description et les répliques de certains personnages secondaires, les spectateurs peuvent, en effet, apprécier une mise en scène de l'exotisme. En outre, les portraits des princesses sont parfois modifiés afin d'identifier ces dernières à la personne de la reine Victoria. Ces considérations sont d'autant plus importantes pour les pièces

[110] « Scottish Folktales — The Bogle — Celtic Fairy Tales Legends from Scotland - Compass Rose Cultural Crossroads » [Article en ligne : http://www.compassrose.org/folklore/scottish/scottish-folktales/bogle.html(novembre 2016)].

qui appartiennent au genre du théâtre à domicile car elles jouent un rôle significatif dans la formation de l'identité des filles.

C. Les aspects idéologiques et les referents reels

Dans les contes merveilleux, certains personnages assument un rôle symbolique, ce qui permet aux lecteurs de saisir les principes moraux que les auteurs veulent transmettre. On commence par étudier les aspects qui sont liés aux éléments descriptifs, on passe par la suite aux personnages à la valeur idéologique, pour terminer avec les éléments qui permettent de tisser un lien entre le théâtre et le monde réel. On peut ainsi dresser un cadre d'ensemble des petits moyens pratiques mis en œuvre par les auteurs pour rapprocher les contes classiques de la culture moderne.

Dans *Princess Cherry-Blossom : or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Gold Mine Shares* (1892) de Massa, la valeur idéologique et symbolique des personnages est déjà révélée par leurs noms, qui ont tous une double signification qui lie le personnage au rôle qu'il joue :

- Bolo, chancelier de l'Université : l'emploi de la majuscule souligne la valeur générale de cette réalité ;
- Subpœna est le chef de la police locale, allégorie de la justice. Le mot pœna signifie, en Latin, « punition » – celle que les criminels subissent – mais aussi « douleur et souffrance »[111]. Cette deuxième signification du mot permet à l'auteur de critiquer cette institution. Chargée de garantir la justice, la police ne provoque, souvent, que la douleur.
- M. Quadrat est l'esprit de la presse moderne. Son nom signifie « carré » en allemand. Sabertasch est l'esprit du pouvoir militaire. Son nom ressemble au mot allemand pour la sabretache. Epaulette est celui du pouvoir naval. Le *Trésor de la Langue Française* définit le mot *épaulette* comme une « large bande de passementerie

[111] *Grand dictionnaire latin, ad vocem,* « pœna », [En ligne, http://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?parola=poena (février 2017)].

que les militaires portent boutonnée sur l'épaule »[112] ; Wimbledon est celui des inscrits dans les corps militaires.

Dans la pièce de Byron *Princess Spring-Time, or, The envoy who Stole the King's Daughter* (1864), la valeur idéologique de Fanfarinet émerge du dialogue qu'il a avec la princesse. Dans « La Princesse Printanière », Mme d'Aulnoy présente aux lecteurs une étrange moralité. Si dans « L'Oiseau bleu » ou « La Belle aux Cheveux d'Or », la conclusion porte le lecteur vers une exaltation du véritable amour, dans ce conte, la moralité prend une forme fortement symbolique, où l'écrivaine exalte l'importance pour la femme de suivre la raison :

> A quelque chose qu'Amour nous puisse assujettir,
> Des règles du devoir on ne doit point sortir ;
> Et malgré le penchant qui souvent nous entraîne,
> Je veux que la raison soit toujours souveraine :
> Que toujours maîtresse du cœur,
> Elle règle à son gré nos vœux et notre ardeur[113].

Cette moralité est partiellement reprise par Byron. Dans la pièce, ce n'est pas, cependant, la femme qui arrive à une prise de conscience de ses potentialités, mais la découverte de la raison advient par le biais de Fanfarinet, véritable allégorie du libre arbitre :

PRINCESS :	To fall in love and run away, like this was wrong. This doesn't look like domestic bliss, the situation's open and it's cold.
FANFARINET	(his manner is disagreeable and snappish and his affectionate tenderness has vanished) : My wife ? Oh, ah ! You are the old King's daughter who ventured with the Envoy on the water. A man you'd only see some minutes, eh ?
PRINCESS :	You know you begged me of running away.
FANFARINET :	Yes but from such proposals one would think a well conducted girl like you would shrink : I did it but to try

[112] *Tlfi*, *ad vocem* « épaulette ».
[113] MADAME D'AULNOY, *Les Contes des Fées*, 2008, *op.cit*, p.273.

you[114].

PRINCESS :	Tomber amoureuse et s'enfuir ainsi, c'était une erreur. Cela ne ressemble pas à de la félicité domestique, l'affaire n'est pas close et ça gèle.
FANFARINET :	(ses manières sont désagréables et brusques et sa tendresse profonde a disparu) : ma femme ? Oh, ah ! Tu es la fille du vieux Roi qui a osé partir en mer avec l'Ambassadeur du Roi. Un homme que tu avais à peine vu, eh ?
PRINCESS :	Vous savez que vous m'avez prié de me fuir en.
FANFARINET :	Oui, mais face à une pareille proposition, on aurait pu penser qu'une fille bien élevée s'en serait abstenue : je ne l'ai fait que pour te mettre à l'épreuve.

Printanière suit uniquement sa volonté et son caprice et Fanfarinet lui fait remarquer ses fautes. La princesse apparaît dans ce passage comme une femme de la bourgeoisie qui cherche dans le mariage « the domestic bliss » [« le bonheur domestique »]. Cette vision de la princesse permet de moderniser la lecture du conte. La figure de Fanfarinet est plus complexe. D'un côté il est décrit tel le page qui est frappé par la beauté de la princesse et décide de s'envoler avec elle. Comme dans le récit merveilleux, de même dans cette pièce pour le théâtre, il devient indifférent aux sentiments de la femme, lorsque tous deux sont seuls dans l'île déserte. D'un autre côté, il a aussi une fonction allégorique, car il représente les tentations que la femme doit fuir pour trouver sa place dans le monde.

Si les passages cités jusqu'à présent permettent de saisir les aspects les plus symboliques de certains personnages, il y en a, en revanche, d'autres où la valeur idéologique émerge lors de la description de certains personnages. Cela intéresse surtout la moralité des narrations merveilleuses. Si dans les contes de Perrault, la moralité permet aux lecteurs de découvrir l'importance de certaines valeurs – ou leçons – dans ceux d'Aulnoy, la moralité est souvent liée à une vision spécifique de l'amour. Dans les pièces, la moralité est souvent absente, car les auteurs cherchent surtout le divertissement des

[114] BYRON (Henry James), Princess Spring-Time, or, The Envoy Who Stole the King's Daughter, London, T.H. Lacy, 1864, p.25.

spectateurs. Il y a, cependant, quelques cas, où la valeur éducative du merveilleux est véhiculée par d'autres éléments, comme la description des personnages.

Dans la pièce de Planché, les descriptions de Laideronette et de Bellotte permettent déjà de percevoir quelle est la morale de l'histoire :

PRINCESS BELLOTTA :	About whose beauty there is no mistake ;
PRINCESS LAIDERONNETTE :	Twin-sister of Bellotta, and about whose ugliness there is a great mistake[115].

PRINCES BELLOTTA:	À propos de sa beauté il n' y a Aucune erreur ;
PRINCESS LAIDERONETTE:	Sœur jumelle de Bellotta, à propos de sa laideur, il y a une erreur grossière.

L'auteur suggère la moralité de la pièce : la véritable beauté est celle du cœur, qui se dévoile uniquement après de nombreuses épreuves. Cette attention pour le contenu du récit de Mme d'Aulnoy s'explique si l'on pense que Planché a été le premier, en Angleterre, à traduire les contes de cette écrivaine cherchant à véhiculer aussi leur contenu original.

Si le théâtre n'est pas le pays du réel, cela n'empêche pas les auteurs d'introduire dans les pièces des allusions, à des faits et à des personnages réels. Ce dialogue continu entre la scène et la réalité – qui apparaît déjà si on regarde les résumés des pièces – est beaucoup plus significatif que ce que l'on ne pense – étant typique des genres du théâtre comique – et il permet de rapprocher les spectateurs des scènes.

Les éléments de la culture victorienne les plus sollicités au théâtre concernent les découvertes scientifiques, l'exotisme, et la reprise de la figure de la reine Victoria. Quand ces allusions se retrouvent dans des œuvres pensées pour des spectateurs adultes, elles permettent de rapprocher le théâtre des thèmes chers à la culture de la fin-de-siècle. Le

[115] PLANCHE (James Robinson), *The Island of Jewels, op.cit.*, liste des personnages.

théâtre devient alors le véritable point de rencontre des influences culturelles qui caractérisent la société britannique de la seconde moitié du XIX[e].

Le premier exemple d'allusion à des découvertes scientifiques modernes est présent dans l'œuvre *The Fair One with Golden Locks* (1871) de Millward. Parmi les personnages secondaires[116], il y a le géant Galifron, prétendant à la main de Lucinda [la Belle aux Cheveux d'Or], mais aussi « the Monkey King », personnage aux allures bestiales, nommé Marmozzetti. Lucinda demande à Darwenamin – dont le nom rappelle déjà celui de Charles Darwin – le savant qui accompagne Avenant, de lui expliquer pourquoi the Monkey King se comporte comme un véritable animal :

DARWIN : You know, of late, I fancied I could trace
Descent from monkeys for our human race
Our friend here - unaccustomed to the drop from monkey *dépot*
to plain mortal *shop*[117]

DARWIN: Vous savez, dernièrement, il m'a semblé pouvoir retracer
La descendance de la race humaine, des singes
Notre ami que voici [le Nain Jaune], n'est pas habitué à tomber du *capharnaüm* des singes
À la *boutique* organisée des mortels.

Darwenamin a découvert les lois de l'évolution et il a établi que le Nain Jaune est encore au stade d'homme primitif ce qui en justifie les comportements. Le désir d'expliquer l'attitude d'un personnage par les lois du déterminisme reflète la pensée de l'époque fin-de-siècle.

Dans *The Yellow Dwarf* de Keating, l'auteure introduit, parmi les personnages secondaires, des « frightful Niggers »[118] [« nègres épouvantables »], symbole de l'un des nouveaux peuples connus grâce aux découvertes du XIX[e] siècle. Afin d'en augmenter le comique, l'auteure spécifie qu'ils peuvent être interprétés par « various Young Gentlemen, who are freely permitted to look as Ethiopian and as ugly as they please – a

[116]Voir, *infra,* « Annexes », p.662.
[117] MILLWARD (Charles), *The Fair One with Golden Locks, op.cit.*, p.24.
[118] Voir, *infra,* « Annexes », p.662.

plentiful use of burnt cork and red paint advisable »[119] [« quelques jeunes garçons, qui ont la permission de sembler des Éthiopiens et autant laids qu'il leur plaît – un large emploi de liège brûlé et de peinture rouge est conseillé »] : didascalie qui témoigne d'une vision grotesque de l'autre, en particulier quand sa peau est noire. Les allusions à des réalités exotiques émergent, plus spécialement, de la description de certains personnages secondaires. Dans les pièces pour le théâtre à domicile, ces allusions à des univers lointains permettent d'établir un lien avec le filon de la littérature d'aventure.

Le motif de l'orientalisme est moins présent par rapport à d'autres, mais il figure quand-même dans certaines pièces. On a, par exemple, déjà constaté que dans la *Christmas Pantomime* de Massa, *Princess Cherry-Blossom : or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Gold Mine Shares* (1892), l'auteur fait allusions aux épices, produits typiquement orientaux. On a déjà démontré, cependant, que ces éléments véhiculent un orientalisme relatif, car la pièce a été proposée à des spectateurs de la société indienne. Il y a d'autres exemples où ce motif s'impose mieux. Dans la pièce de Thomas Byron, *The Yellow Dwarf* (1864), deux personnages secondaires permettent son évocation : « The Little Great Mogul », souverain de Moghol et « The Persian Prince », souverain de Perse. Ces deux personnages représentent les terres exotiques que les spectateurs connaissent car elles font partie des colonies, mais qu'ils n'ont jamais visités. Les allusions permettent une forme d'évasion. De même, dans *The Fair One with Golden Locks* (1871) de Millward, parmi les amants de la Belle aux Cheveux d'Or, il y a un ambassadeur indien et parmi les comparses, l'auteur introduit des « monkeys », sujets du roi Marmozzetti. Dans *The Yellow Dwarf* de Henry James Byron, il y a un « Persian Prince », le prince chinois « Chiting a Ring Ching » et « the Little Great Mogul », ambassadeur de Moghol. Dans *The Yellow Dwarf* (1888) de Thomas Doyle, il y a enfin, le prince Pauudhen O'Rafferty – dont le nom indique une origine irlandaise et indienne – et le chevalier Rham Jham.

Ces personnages sont introduits dans des pièces inspirées principalement par le conte du « Nain Jaune ». La présence du désert comme décor d'une partie du conte pourrait avoir incité les auteurs à plonger dans l'orientalisme. En outre, ce sont

[119] Voir *Infra,* « Annexes », p.662.

uniquement des personnages secondaires qui portent la marque de l'exotisme. Mme d'Aulnoy ne travaille pas sur leur description, ce qui permet aux auteurs pour le théâtre de les choisir comme lieu privilégié pour le développement de thèmes et motifs modernes.

Le dernier aspect qui entre dans les contes est l'importance de la reine Victoria, souveraine qui a marqué son époque. Mme d'Aulnoy conteste l'autorité et le pouvoir des rois mâles tandis qu'elle exalte l'indépendance, la rectitude, la culture et la bonté des princesses qui gouvernent leurs royaumes souvent seules. Les écrivains pour le théâtre voient dans ces figures féminines des modèles à exalter parce qu'elles rappellent de près le portrait idéalisé de la reine Victoria, qui gouverna l'empire britannique du 20 Juin 1837 au 22 Janvier 1901, date de sa mort. Durant son règne, l'Angleterre gagna pouvoir et richesse et la reine devint l'objet d'un véritable culte. L'idée de la princesse vierge, figure exemplaire pour ses sujets, qu'elle considère comme ses enfants, émerge de la pièce de Massa, *Cherry-Blossom,* où Cherry-Blossom a obtenu un doctorat et où elle est « a flourishing specimen of female empancipation » [« une espèce florissante d'émancipation féminine »], que son père et sa mère louent pour avoir appris tout ce que les filles instruites doivent connaître. Ce lien entre le personnage historique de la Reine Victorie et les personnages fictifs inventés par Mme d'Aulnoy émerge notamment de la manière dont Mme d'Aulnoy décrit les reines, qui prennent parfois la place des rois, absents ou morts. Dans *The Yellow Dwarf* (1888) de Thomas Doyle, cette figure prend encore plus d'importance :

QUEEN : Well miss, have you thought over what I've said ?
ALLFAIR : Once for all Ma, I will never wed.[…]
(sings) I will be no submissive wife, no not I, no not, I.
QUEEN : You are quite right my dear, no more was I,
I was a home ruler, and no joker,
I ruled with a rod of iron – the kitchen poker.
I don't want to compel you, girl, but still
You must marry[120].

QUEEN : Alors, mademoiselle, avez-vous réfléchi à ce que je vous ai dit ?

[120] DOYLE (Thomas *F.*), *op.cit.* , p.5.

ALLFAIR : Une fois pour toutes, maman, je ne me marierai jamais
(en chantant) je ne serai pas une femme soumise, non pas moi, non, pas moi.
QUEEN : Tu as raison ma chérie, je ne l'étais pas non plus,
J'étais le chef de la famille, et ce n'est pas une blague,
Je gouvernais avec ma baguette de fer – la tisonnier de cuisine.
Je ne veux pas te forcer, fille, mais, de toute manière,
Tu dois te marier.

La réaction de la princesse permet de comprendre comment, l'auteur propose une vision de la femme fortement moderne. Elle n'accepte pas son rôle d'épouse soumise mais elle cherche à imposer sa volonté non seulement à ses prétendants, mais aussi à sa mère. Cette dernière doit, alors, jouer le rôle symbolique de la raison qui suggère à la jeune fille de chercher le bonheur dans le mariage. Ce dernier passage permet d'introduire un aspect des personnages que les auteurs modifient parfois profondément lors des adaptations.

Le portrait des personnages se caractérise par plusieurs aspects différents : le nom, l'aspect physique, mais aussi l'histoire et le lien familial. Dans ses contes, Mme d'Aulnoy n'approfondit presque jamais cet aspect. Les auteurs pour le théâtre en profitent aussi pour faire des liens familiaux le lieu privilégié de fortes innovations narratives. Ils se concentrent en particulier sur un rapport particulier, celui du Nain Jaune et de la Fée du Désert. Dans certaines pièces, la fée devient la mère ou la marraine du Nain, ce qui permet l'émergence d'une vision particulière de la création artistique et la mise en relief du rôle grotesque du Nain.

Dans la pièce *The Sleeping Beauty and the Mystic Yellow Dwarf* (1898) de Walton, il y a Mother Bunch, la méchante fée, qui a créé le Nain Jaune :

MOTHER BUNCH : That's right, my elements, let our thunder crash,
Your lightening burst all round to eternal smash
Now's my time, glorious mischief should be brewing,
I'll create the Yellow Dwarf, he'll cause ruin.
Oblivious a century he's been, now I
To give formation to an orange I will.[121]

[121] WALTON (William), Book of Words and Songs of the Pantomime Entitled, The Sleeping Beauty and the Mystic Yellow Dwarf, London, W. & T.R. Morris, 1898, p.41.

MOTHER BUNCH: C'est bien, mes éléments, que le tonnerre crie,
Que l'éclair fasse tout exploser en mille morceaux
Maintenant, c'est le moment, une diablerie glorieuse devrait se préparer,
Je créerai le Nain Jaune, qui provoquera leur ruine.
Il a été oublié pendant un siècle, maintenant, je
donnerai forme à une orange.

Mme d'Aulnoy s'est muée, dans certaines traductions en langue anglaise de son œuvre, en Mother Bunch, figure folklorique de la vieille narratrice. Comme l'auteure – connue par son pseudonyme – a inventé le personnage du Nain, Mother Bunch – la fée – le crée au théâtre comme un chef d'œuvre de méchanceté : la création devient, donc, un acte artistique et une naissance à la fois. Le ton du passage est, cependant, burlesque, car la fée utilise la puissance de ses arts magiques pour donner forme à une simple orange.

Au contraire, dans la pièce de Henry James Byron *Yellow Dwarf* (1869 ?), la Fée du Désert joue le rôle de la véritable mère du Nain. Dans cette pièce, le Nain Jaune se mue en un célibataire anglais moderne, tombé en disgrâce à cause de ses habitudes de jeu et de sa passion pour l'alcool :

We smoke bad backy, made bad jokes,
Drink Badminton for beer.
We like bad weather, 'cos it suits our vocations queen,
for it's our delight to do nothing right
In all seasons of the year[122].

Nous fumions de mauvais cigares, nous faisions de mauvaises blagues,
Nous buvons au lieu de bière du Badminton.
Nous aimons le mauvais temps, car il convient aux désirs de notre reine,
Parce qu'il est notre plaisir de ne rien faire de bon
Pendant toutes les saisons de l'année.

Si dans le conte, le Nain Jaune est un véritable criminel, ici il est plutôt un célibataire moyen qui vit en dandy sans penser à son avenir et à ses devoirs. Figure

[122] BYRON (Henry James), The Yellow Dwarf or Harlequin Cupid and the King of the Golden Mines, op.cit., p.6.

typiquement fin-de-siècle de l'homme inepte qui s'abandonne à un destin incontrôlable, il est considéré comme un paresseux par les autres fées. Comme un artiste de l'époque, il a fondé son propre salon dans lequel les membres se rencontrent pour passer le temps en des loisirs discutables, mais aussi pour faire des actions méchantes envers les êtres humains. Cette idée du groupe qui se crée autour du charismatique Nain Jaune est transmise par la répétition du pronom nous.

Le Nain Jaune est contesté par les autres fées à cause de son comportement mais, au lieu de se défendre lui-même des accuses de paresse, il se tourne vers l'apitoiement et il laisse la Fée du Désert à la défendre. En ce sens, il devient une figure grotesque :

DESERT FAIRY : Don't speak a word against my treasure, my favorite godson.
BOGLE : Silence ! you've given
A certain power of evil
Yellow Dwarf : and I've striven,
Not to abuse it. One must have some rest.

DESERT FAIRY : I'm sure, poor darling, he has done his best.
BOGLE : Not so, and I have to come to put an end
To all this reveling, my yellow friend,
Unless you, by to-morrow at sunset,
some beauty of the other sex can get[123].

DESERT FAIRY: Ne dites rien contre mon trésor, mon bien-aimé filleul.
BOGLE: Silence! Nain Jaune, une certaine quantité de pouvoir maligne
Vous a été donnée : et j'ai lutté
Pour ne pas en abuser. On doit bien se reposer un peu.
DESERT FAIRY: Je suis sûre, pauvre trésor, qu'il a fait de son mieux.
BOGLE: Pas tellement, et je vais mettre fin
À tout cette fête, mon jaune ami,
À moins que, avant demain au coucher du soleil,
Tu ne réussis à amener une beauté de l'autre sexe.

Des expressions comme « treasure » et « poor darling » permettent de faire du Nain Jaune une figure grotesque, un moderne héros fin-de-siècle qui se cache, néanmoins, derrière sa marraine pour ne pas accepter ses responsabilités et ses devoirs.

[123] *Ibid.*,p.7.

Cette vision dégradée de l'amant malheureux de Toute-Belle s'achève dans la pièce de Keating où le Nain est désormais répertorié parmi les humains.

L'analyse des personnages a permis de comprendre comment les auteurs travaillent sur les contes d'Aulnoy pour proposer un profond renouvellement des genres anciens. Ce renouvellement concerne, plus spécialement, les pièces qui appartiennent au genre de la *Pantomime*. Murielle Pécastaing Boissière, dans l'article « La *Pantomime* victorienne et le clown » affirme que « dès le dix-huitième siècle, le noyau dur des personnages comprenait le quartette *Harlequin, Columbine, Pantalon*, et *Clown* »[124], personnages aux traits fixes, ils deviennent de plus en plus aimés et de plus en plus iconiques au fur et à mesure que la *Pantomime* évolue pendant le XIX[e] siècle. Tandis que Pantalon représente l'autorité paternelle, qui impose sa volonté à sa fille pour l'obliger à un mariage qu'elle ne voudrait pas conclure, le clown devient, en revanche, une figure de plus en plus significative dans les pièces modernes. Il est le serviteur de *Pantalon*, « mais prêt à la rébellion, subversif, mais non pas méchant »[125]. Il représente la possibilité concrète pour le public de s'échapper des bornes de la morale victorienne rigide. Or, ce personnage est absent des *pantomimes* rédigées à partir des contes. Bien que son rôle soit parfois joué par le Nain Jaune, il reste cependant qu'il est absent de la majorité des pièces. Cette absence s'explique par deux raisons principales. Son rôle de critique violent de l'autorité est désormais tenu par les rois et les reines, qui deviennent, dans les pièces, le miroir d'une société en train de perdre ses valeurs.

Certaines des pièces tirées des contes d'Aulnoy jouissent aussi d'un élan international, comme *The Yellow Dwarf* de Henry James Byron, jouée à Covent Garden en 1869. Parmi les personnages secondaires, il y a Cupidon – « God of love » qui joue le rôle d'Adjuvant de la Reine. Outre qu'elle souligne une contamination entre les deux sources dans lesquelles les *Pantomimes* puisent leurs trames – les contes merveilleux et la mythologie – la présence de ce personnage suggère un lien entre la pièce et un texte

---

[124] PECASTAING-BOISSIERE (Murielle), *op. cit.*, p.49-50.
[125] *Ibidem*.

français de 1804, rédigé par Cuvelier de Trie : *Le Crébillion des boulevards*[126]. Evanghélia Stead, dans l'article qu'on a cité, affirme, en parlant de cette pièce, que l'ennemi mortel du Nain, protagoniste de l'œuvre, est « le dieu Amour qui aide et protège les amants »[127]. La pièce de Byron pourrait ressembler, donc, à ce texte français à travers ce personnage.

VIII. LE SPECTACULAIRE

Le livre peut être considéré comme un monde fermé, se dévoilant aux lecteurs à travers la lecture. Le théâtre est, en revanche, une forme de représentation ouverte. En premier lieu, elle touche au moins trois des cinq sens – la vue, l'ouïe, l'odorat. Le théâtre entretient, donc, de très forts liens avec la réalité. Ce rapport n'est pas uniquement celui que les pièces tissent avec les sens des spectateurs, mais il concerne d'autres aspects. La présence d'affiches, de portraits, d'illustrations et d'articles, autour d'une pièce théâtrale, permet d'ouvrir le théâtre au monde et de faire d'une œuvre d'art une affaire commerciale, parfois avantageuse.

Ces traits font que les pièces sont des œuvres d'art avec une âme double, texte et mise en scène, dramaturgie et art du spectacle. La dramaturgie est le domaine des dramaturges, des auteurs qui rédigent les textes. Le spectaculaire est, en revanche, le domaine des metteurs en scène, des couturières et des techniciens. Les décors, les lumières, les costumes et les entrées en scène plus ou moins rocambolesques permettent de rendre la pièce mémorable. Le rapport entre ces deux dimensions varie d'un genre à un autre. Les ballets sont pur spectacle ; en revanche, le théâtre de l'antiquité et les pièces du théâtre réaliste sont presque pure dramaturgie. L'art du spectacle de la seconde moitié du XIX^{e} siècle est profondément différent de celui de la première. Beaucoup plus développé, il peut finalement s'appuyer sur des nouvelles découvertes technologiques et sur une profonde évolution de la structure des théâtres pour proposer la création de

[126] Le texte est cité dans ÉVANGHELIA (Stead), « Les Perversions du merveilleux dans la petite revue ; ou, comment le Nain Jaune se mua en Yellow Dwarf dans treize volumes jaune et noir », dans *p.cit.*
[127] *Ibid.,* p.116.

pièces au fort impact visuel et qui suscitent l'étonnement et le divertissement des spectateurs.

Dans ce chapitre, après avoir défini quelles sont les caractéristiques les plus importantes de l'art du spectacle qui se développe après 1850, on cherche à comprendre comment cet aspect se reflète dans les représentations des pièces inspirées de Mme d'Aulnoy. En absence d'indications scéniques de la part des auteurs, ou des metteurs en scène, on s'appuie sur les images publiées par les revues qui s'occupent de critique théâtrale. Depuis la fin du XVIII[e] siècle, elles sont des instruments importants pour immortaliser ces œuvres autrement éphémères. Elles permettent non seulement de rapprocher les lecteurs de cette forme de représentation ou de montrer les éléments les plus frappants des pièces, mais elles deviennent parfois de véritables œuvres d'art isolées[128].

A. ÉLEMENTS SPECTACULAIRES DANS LES PIECE INSPIREES PAR MME D'AULNOY

On commence par définir les deux termes de dramaturgie et de spectaculaire. Dans un deuxième temps, on cherche à dégager quels sont les traits du nouveau spectaculaire. On entre, par la suite, dans les analyses de quelques représentations de certains moments des pièces inspirées par Mme d'Aulnoy. Cette étude permet de montrer, à travers l'analyse de plusieurs images, quels outils les metteurs en scène utilisent pour moderniser les représentations des *Pantomimes.* Elle permet aussi de mettre en relief comment auteurs, décorateurs et artisans du théâtre collaborent afin d'améliorer le théâtre comique anglais.

La dramaturgie – ou texte dramaturgique – et le spectaculaire – ou texte spectaculaire – s'opposent déjà à partir de leur étymologie. Jean-Claude Vuillemin, dans l'article « du texte dramatique au texte spectaculaire : Rotrou dramaturge baroque » affirme que « la théâtralité d'un texte dramatique (*written text*) est consubstantielle aux

---

[128] *Cf.* MOINDROT (Isabelle), « Introduction », dans BURY (Marianne), LAPLACE-CLAVERIE (Hélène) [coll.], *Le miel et le fiel : La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008, p.9.

éléments qui lui donnent la potentialité virtuelle de devenir, par transcodage, un texte spectaculaire (*performance text*). Texte spectaculaire dans lequel […] s'ajoutent et se substituent différents systèmes d'expressivité »[129]. Dans cette acception, le terme de spectaculaire est employé en tant que synonyme de mise en scène. Cependant, à partir du XIX[e] siècle, le mot « spectaculaire » connaît une autre acception. Il indique « tout un courant théâtral dont le but premier est de satisfaire la vue, de donner à voir les spectacles les plus beaux, les plus originaux, les plus riches. […] Des productions spectaculaires qui recherchent avant tout à provoquer chez le public un véritable éblouissement »[130]. Il décrit aussi des mises en scène qui accordent une très grande importance aux sens, en premier lieu à la vue, puis à l'ouïe et à l'odorat[131].

C'est selon cette deuxième acception du terme qu'on peut comprendre l'évolution de certains genres littéraires dans certains pays, pendant la seconde moitié des années 1800. Certains genres théâtraux italiens, comme l'opéra, accordent, déjà dès la fin des années 1700, une très grande importance à la mise en scène qui doit garantir l'étonnement du spectateur. Même si avec des moyens encore limités pour l'époque et travaillant avec des décors peints, les metteurs en scène italiens cherchent déjà à proposer aux spectateurs des tableaux qui puissent évoquer la puissance des trames. La *Pantomime*, l'*Extravaganza* et la féerie, accordent, elles aussi, dès le début, une place importante aux décors et aux effets spéciaux[132]. Cet intérêt pour le spectaculaire émerge déjà des raffinements que les architectes et les décorateurs du XVIII[e] siècle introduisent dans les théâtres : « sunken footlights, giving greater control ; directional lightings by means of oil lamps placed in the wings ; and coloured lighting by wrapping the lamps with coloured materials »[133] [« projecteurs enterrés, qui donnent plus de contrôle ; des

[129] VUILLEMIN (Jean-Claude), « Du Texte Dramatique Au Texte Spectaculaire : Rotrou Dramaturge Baroque », dans *Seventeenth-Century French Studies*, n°16 / 1, janvier 1994, p.135.
[130] *Cf.* YON (Jean-Claude), « La féerie ou le royaume du spectaculaire : l'exemple de « Rothomago » », dans MOINDROT (Isabelle) GOETZ (Olivier) et HUMBERT-MOUGIN (Sylvie), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Époque*, Paris, CNRS édition, 2006.
[131] *Cf. Ibidem.*
[132] *Cf.* PECASTAING-BOISSIERE (Murielle), *op. cit.*
[133] ROWELL (George), *op.cit.*, p.14.

éclairages directionnels par le moyen de lampes à huile placées dans les coulisses ; et d'éclairage colorié obtenu en enrobant les lampes par des tissus en coloriés »].

Isabelle Moindrot dans l'introduction au volume *Le spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Epoque*, affirme, cependant, que « la manifestation la plus criante de [la métamorphose du théâtre de la seconde moitié du XIX^e^ siècle] transparaît dans la place désormais centrale de la mise en scène »[134]. A la différence du spectaculaire de la première moitié du siècle, celui de la seconde moitié « se caractérise par des effets scéniques qui commencent à recouvrir un rôle significatif : lumières, entrée… »[135]. Les architectes introduisent dans le théâtre anglais du moins deux modifications importantes : un système finalement variable pour changer de décor ; le développement de « scènes en relief » et « different acting levels to be built on the stage »[136] [« de différents niveaux construits sur l'estrade pour les acteurs »]. Ces effets influent aussi sur la dramaturgie. Afin d'intensifier la sensation d'émerveillement, les pièces commencent à présenter un nombre de plus en plus important de personnages, tandis que les auteurs, lors de la rédaction du livret, doivent penser aux effets qu'une entrée en scène au bon – ou au mauvais – moment, peut avoir sur les spectateurs. La fascination de ces éléments et une multiplication des pièces théâtrales permettent une diffusion rapide et une affirmation importante du nouveau spectaculaire. Ces nouveaux traits se retrouvent aussi dans les mises en scène des pièces de Mme d'Aulnoy. Le spectaculaire émerge de trois éléments : les décors, la disposition des personnages et leurs costumes et les profonds changements dans l'éclairage. En outre, « spectacles call for song, if not speech »[137] [« les spectacles demandent des chansons plutôt que des discours »], c'est-à-dire que la musique devient un élément fondamental pour certains genres du théâtre comique, en particulier. En ce qui concerne ainsi les contes merveilleux, les chansons que les auteurs introduisent appartiennent au domaine de la musique populaire. Afin de rendre l'étude de ces aspects plus claire, on a décidé de diviser les documents iconographiques qu'on a

---

134 MOINDROT (Isabelle), « Introduction », dans MOINDROT (Isabelle), GOETZ (Olivier) et HUMBERT-MOUGIN (Sylvie), *op.cit.*, p.7.
135 RAZGONNIKOFF (Jaqueline), « Fabrique du spectaculaire », dans *Ibid*, p.29-30.
136 ROWELL (George), *op.cit.*, p.15.
137 ROWELL (George), *op.cit.*, p.9.

trouvés, et qui concernent la mise en scène et les décors, en deux grandes catégories : ceux qui représentent des scènes de groupe et ceux qui offrent une représentation de scènes où les personnages sont en couple. Des types différents de scènes permettent, en effet, d'obtenir des effets différents. Les scènes de groupe peuvent être solennelles ou ironiques. En revanche, les scènes où le personnage est seul ou en couple permettent à l'action de progresser d'une manière plus lente, véhiculant parfois une sensation d'intimité. Dans les images qui appartiennent à ces deux catégories, on étudie la structure du décor, les costumes des personnages, la disposition des acteurs et l'éclairage.

LES SCENES DE GROUPE.

Fig.102 : gravure d'une scène dans « The Yellow Dwarf » at Covent Garden Théâtre, *The Illustrated London News*, 1870 [URL : http://www.old-print.com/cgi-bin/category.cgi?&category=search&query=theatre&start=2670 (mars 2017).

Fig.103 : « Castle of steel, at Covent Garden. » *The New York Public Library Digital Collections*, 1870-01-15. [Art and Picture Collection, The New York Public Library. En ligne : http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e1-0e1b-a3d9-e040-e00a18064a99 (janvier 2017).

Les deux premières images (Fig.102 et Fig,103) insérées dans le tableau illustrent la rencontre du Roi des Mines d'Or avec les nymphes qui protègent le château d'acier du Nain Jaune et elles sont un exemple de scènes de groupe dramatiques.

Dans la première représentation (Fig.102) les danseurs, qui accompagnent le prince, se confrontent avec les danseuses qui incarnent les nymphes. La tension entre les deux groupes émerge clairement de la disposition qu'ils occupent sur la scène. Les femmes sont disposées dans la partie gauche, tandis que les hommes occupent la partie droite. Cela permet de signaler une tension entre les deux sexes qui représente le rapport tendu entre le Nain Jaune et la princesse. Le contraste entre les danseurs est souligné ainsi par le décor. Les éléments artistiques qui le composent ne comprennent pas uniquement des tableaux peints et fixes, mais aussi des éléments mobiles – les palmiers et le château en acier – qui ont été bâtis pour une intensification de la sensation de spectaculaire. Les femmes n'incarnent pas uniquement les adjuvants du Nain Jaune, mais elles se rattachent aussi à un monde primitif et sauvage comme celui du désert. Les palmiers permettent de souligner cette origine. En revanche, les danseurs représentent les éléments positifs du développement de la trame, les adjuvants du roi. En même

temps, ils permettent une représentation de la raison qui défie la nature, car ils sont situés dans la partie du décor où il y a le château, produit de l'intelligence humaine.

Un autre détail que l'image permet de saisir est celui des costumes. Instrument scénique fondamental pour la composition du spectaculaire, il permet de saisir les aspects idéologiques de la pièce. Dans les images, les costumes permettent d'encore mieux souligner le contraste entre les deux groupes et de distinguer le sexe des personnages. Cette dernière fonction des costumes est la plus importante car elle permet aux acteurs et aux actrices, en particulier, de penser à l'identité de genre et aux possibilités offertes par le théâtre.

La seconde image (Fig.103), qui est un détail de la première, permet de comprendre encore mieux le contraste obtenu dans la scène et de proposer une analyse encore plus détaillée en ce qui concerne les costumes. On remarque que le Roi des Mines d'Or se détache du reste des danseurs, car, étant le protagoniste de l'action, il occupe le devant de la scène. Si on regarde les détails des costumes des danseurs que présente cette image, on remarque une contamination entre les contes merveilleux et la culture ancienne. Les danseurs portent en effet des costumes qui rappellent de près les tuniques et les sandales des Athéniens anciens. Ce type de contamination n'est pas rare dans la culture fin-de-siècle. Il est cependant possible de la comprendre aussi dans la perspective de l'évolution du théâtre. On sait que jusqu'au 1830 les sujets de la *Pantomimes* étaient tirés de la culture classique, l'histoire et le mythe de la littérature grecque. Les costumes des danseurs peuvent alors représenter un lien plus ou moins conscient entre le théâtre de la première moitié du siècle et celui de la seconde ou encore, ils peuvent être des costumes déjà employés dans d'autres pièces et repris ici de la même façon. Cette deuxième hypothèse pourrait être confirmée par les costumes des danseuses qui incarnent, en revanche, la mode de la seconde moitié du siècle.

Une dernière image montre encore une scène de groupe, mais comique.

Fig.104: Scene from the pantomime of *Harlequin and the Yellow Dwarf; or, the Enchanted Orange-Tree* » (Sadler et Greenwood (1851)) [archive en ligne : http://www.alamy.com/stock-photo-christmas-pantomimes-sadlers-wells-scene-from-the-pantomime-of-harlequin-60205028.html (décembre 2016)].

Le dessin représente une scène simple, par rapport à la complexité des deux premières. Moins de personnages qui agissent dans un décor moins défini et plus simple. Cette première différence peut s'expliquer par le fait que le spectacle de Sadler a été mis en scène dans un théâtre mineur, tandis que la pièce inspirée par « Le Nain Jaune » a été représenté à Covent Garden. Cette deuxième image, le spectaculaire naît de l'habileté artistique des acteurs. La pièce étant comique, bien s'accorde avec la mise en scène de plusieurs bouffonneries qui permettent de mettre en scène un comique physique, d'ailleurs typique de la *Commedia dell'arte*. Ici, les acteurs sont représentés presque comme des acrobates qui suscitent le rire des spectateurs par des évolutions spectaculaires.

Les mêmes motifs peuvent être trouvées dans les images qui montrent des scènes où les acteurs sont présents seuls ou en couple.

Fig.105 : CROWQUILL (Alfred), scène from *the Extravaganza of The Island of Jewels at the Lyceum Théâtre*, dans *The Illustrated London News*. [Archive en ligne : http://www.victorianweb.org/victorian/mt/panto/31.html (mars 2017)].

Fig.106 : *The Fair One with Golden Locks, at the Haymarket Théâtre*, dans *The Illustrated London News*, 1843 [archive en ligne : https://www.umass.edu/AdelphiTheatreCalendar/img171f.htm (mars 2017)].

Fig.107 : *The Yellow Dwarf At The Alexandra Palace*, 1876 [archive en ligne : http://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/the-yellow-dwarf-at-the-alexandra-palace-london-fotografie-di-cronaca/464767905#the-yellow-dwarf-at-the-alexandra-palace-london-uk-britain-british-picture-id464767905 (mars 2017)].

Au-delà des différences, les trois images se ressemblent parce qu'elles permettent de saisir des éléments importants d'un spectaculaire renouvelé. Les décors sont plus complexes et élaborés, par rapport aux simples panneaux peints qu'on employait dans la première moitié du siècle. Si cette même technique est encore employée dans la seconde moitié du siècle, elle permet désormais, d'obtenir des effets beaucoup plus artistiques.

Dans la première et la deuxième image du tableau, on peut apercevoir la profondeur du décor obtenue à travers le jeu de la perspective des fonds et la superposition de plusieurs plans différents. Dans les trois illustrations, on remarque qu'au-delà d'un fond plat, les décorateurs ont introduit aussi des éléments en relief comme le château ou l'arbre avec Serpentin Vert (Fig. 106) et des éléments naturels qui s'en détachent du fond. Dans la deuxième image (Fig.107), les arbres signalent un réalisme naturel pas rare au théâtre. Dans la dernière image, la forêt, dans laquelle le Nain Jaune et Toute Belle se rencontrent, est bâtie pour transmettre une sensation de profondeur. Elle est représentée comme un abîme effrayant. Le changement du décor par rapport au récit d'Aulnoy peut s'expliquer par une contamination entre le théâtre et les nouvelles éditions illustrées des récits merveilleux. Dans certains de ces volumes, le désert dans lequel le Nain vit est déjà représenté comme un bois. Laideronette est représentée lors d'un monologue, seule au bord du gouffre marin qui l'empêche de s'échapper de la forêt où elle habite. La solitude d'un personnage héroïque face à une nature inquiétante et hostile est une scène typique de l'art romantique. La sensation de solennité et de dépaysement du personnage est évoquée par la position de ses bras, tendus vers le ciel comme pour une prière.

La deuxième illustration (Fig.106) permet de réfléchir sur le rôle au théâtre. Dans un décor naturel, le roi s'oppose à Avenant, son page. On comprend que le jeune homme est un garçon par la longueur de son costume et par ses cheveux courts. Dessinés l'un en face de l'autre, les deux personnages se confrontent. Ce contraste est présent aussi dans la dernière illustration (Fig.107). Toute-Belle cherche à éloigner le Nain d'elle, tandis qu'il tend les bras comme pour la saisir. La distance entre les personnages garantit, cependant, une représentation d'une intimité de couple non voulue.

La dernière illustration (Fig.108) permet, en revanche, de noter certains éléments liés à la lumière. L'effet d'abîme, déjà suggéré par le décor, est rendu encore plus intense par le jeu d'ombres qui se déploie à travers les arbres. La partie la plus profonde de la scène est représentée dans l'ombre, suggérant ainsi le rôle négatif du Nain Jaune, tandis que la partie la plus proche des spectateurs correspond à la lumière et à la liberté.

IX. LE THEATRE COMME PRODUIT CULTUREL

Les pièces adaptées à partir des contes merveilleux de Mme d'Aulnoy s'insèrent dans la culture contemporaine à travers des articles de critique théâtrale ou des portraits des acteurs, dans des formes qui reflètent souvent le style des œuvres. Cela garantit un échange et un dialogue fertiles et continus entre les pièces et le monde. Afin de comprendre sous quelles formes et à quel degré le style des pièces féeriques influe sur la perception que le public et les critiques ont d'elles, on étudie un exemple d'article critique où le comique se retrouve dans les mots du journaliste, de même qu'il est présent dans la pièce. On continue, par la suite, en analysant trois portraits du Nain Jaune. Ces documents iconographiques permettent de saisir l'évolution de cette figure dans le temps, tandis qu'ils aident aussi à prendre conscience du rôle joué par certains auteurs pour garantir la popularité des pièces. Les tableaux représentent souvent les acteurs dans le rôle qu'ils interprètent. Souvent célèbres et connus, ils garantissent le succès du spectacle. Les auteurs des textes indiquent parfois dans la liste des personnages les noms des acteurs qui ont interprété les rôles lors de la première mise en scène, c'est par exemple le cas de la pièce *The Yellow Dwarf* de Henry James Byron[138] (1864).

L'industrialisation de la seconde moitié du XIX^{e} siècle engendre le développement de la publicité. Les produits fabriqués dans les entreprises s'affirment à travers la présence de leurs images et de leurs descriptions dans les revues et les journaux. Les livres, les expositions, mais aussi les spectacles théâtraux n'échappent pas à la logique économique de la diffusion à travers la publicité. Les livres sont décrits et présentés dans les revues. Les affiches de présentation des expositions sont reproduites, grâce à la complicité de l'évolution des moyens de reproduction de l'image dans les revues, parfois en couleurs, souvent en grande dimension. Les spectacles de théâtre se font connaître et commencent à intéresser le public potentiel à travers plusieurs instruments. Les livrets des pièces sont souvent imprimés et distribués en dehors des théâtres, les quartiers se

[138] Voir, *infra* « Annexes », p.662.

recouvrent d'affiches coloriées qui présentent souvent un portrait de l'acteur le plus célèbre de la production, dans son rôle. Les artistes reproduisent, à l'aide de la peinture, ces mêmes personnages. Les pièces inspirées des contes de Mme d'Aulnoy entrent dans cette logique commerciale. Ce sont cependant surtout les pièces des auteurs les mieux connus de l'époque qui jouissent de la création d'un riche apparat publicitaire. Cela s'explique par une stricte logique commerciale. La reproduction d'images implique une dépense considérable et les entrepreneurs n'investissent leur argent que s'ils sont sûrs d'un retour de la part des spectateurs. Les supports destinés à faire connaître les pièces aux spectateurs se caractérisent par un style bien précis. Les affiches, les couvertures des livres et jusqu'aux articles sont influencés par certains ressorts et certains traits de style qui ont intéressé aussi les textes des pièces : le grotesque et l'exotique. La reproduction à la fois du contenu et du style des pièces dans les affiches publicitaires permet non seulement d'en augmenter l'efficacité mais aussi d'établir un lien encore plus serré entre les spectacles pour le théâtre et le monde extérieur aux scènes. Le grotesque s'affirme alors comme le trait le plus distinctif de ce théâtre à la fois féerique et comique de la fin du siècle. Pour s'en convaincre, on compare quatre documents : trois images et un article[139]. La couverture du livret de la *pantomime* de Henry James Byron, *The Yellow Dwarf : or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines*, un portrait de Robson dans le rôle du Nain Jaune, une affiche pour la *pantomime anglaise*, *the Yellow Dwarf*, mise en scène en 1876 à Alexandra Palace, et un article qui présente une autre pièce de ce même auteur, c'est-à-dire, *Princess Spring-Time, or, The Envoy Who Stole the King's Daughter : an Original Fairy Extravaganza, Founded on a Story by the Countess d'Anois*. Après avoir illustré la fonction d'un livret de pièce, on introduit dans un tableau les images et on les compare. Dans un deuxième temps, on commente les passages les plus significatifs de l'article.

Les livrets des pièces sont des documents historiques qui permettent de saisir la double dimension du théâtre : commerciale et artistique. Ils ont la forme de véritables livres, mais ils ne sont pas destinés à rester dans une bibliothèque. Ils sont surtout des

[139] Il y a aussi des objets concrets qui permettent l'émergéance de ce thème, comme les statuettes créées pour illustrer le personnage du Nain Jaune.

instruments commerciaux, « published and sold in the theater »[140] [« imprimés et vendus dans le théâtre »], qui permettent au public de mieux suivre la pièce et qui comprennent plusieurs annonces commerciales.

Ces aspects émergent déjà assez clairement du support pensé pour accueillir l'œuvre de Byron, *The Yellow Dwarf*.

La couverture du petit volume est déjà particulière. Dans le cas de nombreux livrets des pièces, elle est neutre. Celle du livret de Byron, souligne, en revanche, l'importance du thème du grotesque, que les spectateurs retrouvent dans la pièce, grâce à la disposition des figures et au trait choisi pour les dessiner. Examinons l'illustration du livret en parallèle avec l'affiche de la pièce *The Yellow Dwarf* et avec un tableau peint en 1856 par R. Emery. Les trois documents iconographiques sont comparables non seulement par le sujet qu'ils représentent – le Nain Jaune – mais aussi parce qu'ils représentent trois dimensions d'un même phénomène.

Fig.108 : EMERY(Robert), *The Yellow Dwarf* 1856 [archive en ligne : http://stalkingthebelleepoque.blogspot.it/2013_10_13_archive.html (consulté en décembre 2016)].

[140] BYRON (Henry, James), *op.cit.*, « Page de garde ».

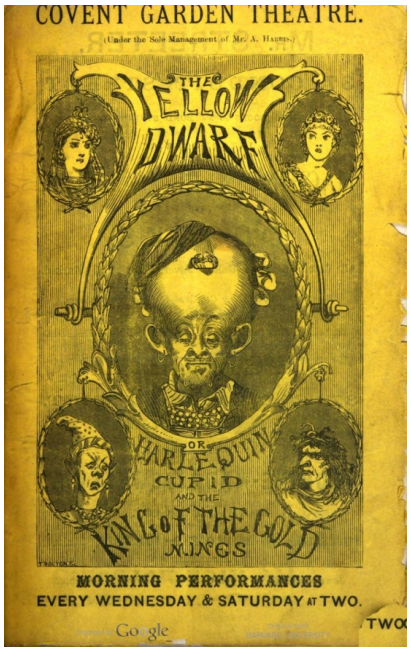


Fig. 109 : Couverture de H.J. BYRON (Henry James),*The Yellow Dwarf or Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines,* London, J. Miles 1869, [En ligne : http://hdl.handle.net/2027/hvd.32044086858792 (consulté en janvier 2017)].

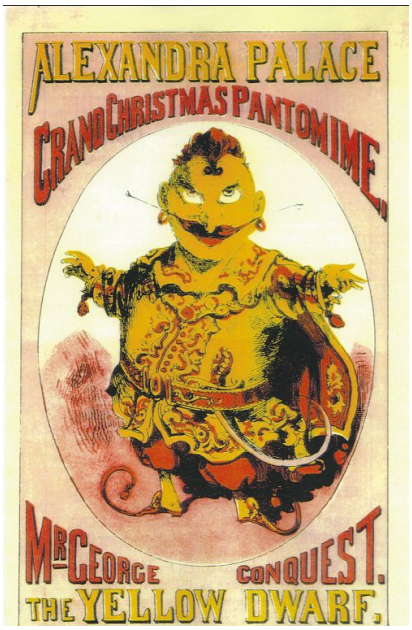


Fig .110 : *The Yellow Dwarf, Pantomime,* Alexandra Palace Christmas Pantomime poster c. 1876 [URL : http://fapt.org.uk/w/shop?%E2%88%93view=article&id=17&catid=15 (consulté en janvier 2017)].

Ces trois documents permettent de saisir les principes qui guident les artistes lors de la production d'images liées aux pièces pour le théâtre. Ils confirment, en premier lieu, comment les images choisies dans ces documents répondent à une logique commerciale.

Le tableau, qui est le portrait de l'acteur Frederick Robson dans le rôle de Gam Bogie, dans la pièce de James Robinson Planché, a une forte valeur symbolique. Le seul personnage représenté est le Nain Jaune, qui émerge alors comme le protagoniste indiscuté de l'histoire. La composition du tableau et la représentation du personnage permettent aussi de le voir sous une lumière tragique. Le fond noir représente la conclusion négative de l'histoire et la tragédie qui accompagne ce personnage. La tête du Nain Jaune est difforme par rapport aux autres détails de son corps. Cela et les oreilles pointues du personnage permettent de le rapprocher à la description qui en donne Mme d'Aulnoy dans son conte. La sensation de peur provoquée par le personnage est intensifiée par sa bosse qui attire le regard de ceux qui contemplent le tableau. Non seulement la tête est difforme, mais aussi le corps est tordu dans une position qui n'est

pas naturelle. Les changements dans le portrait du personnage qui n'est plus une figure grotesque et son importance se lient au fait que l'interprétation de Robson (1821-1864), pseudonyme de Frederick Brownbill en Margate, l'un des meilleurs acteurs comiques de son époque, fut remarquable[141] et qu'elle permit de faire de ce personnage « the eternal boy, an everlasting outsider, capable of merry pranks but never truly happy »[142] [« un eternel garçon, un immortel *paria*, capable de blagues les plus amusantes, mais jamais vraiment heureux »]. Des considérations semblables peuvent être faites pour la couverture du livret de Byron, même si elle présente des différences importantes avec le tableau du point de vue des fonctions communicatives. Cette couverture fournit des informations à propos de la mise en scène de la pièce et du théâtre où les représentations ont eu lieu, ce qui permet de comprendre qu'elle a, surtout, une valeur utilitaire. Cette impression est confirmée par les portraits de Toute-Belle et de sa mère dans les deux médaillons d'en haut : elles reproduisent la physionomie des actrices.

Il y a, cependant, des éléments qui témoignent de sa valeur artistique et confirment le rapport avec le thème du grotesque. Le Nain Jaune est représenté, encore une fois, comme le personnage principal de l'histoire : placé au centre de la couverture, il se caractérise par une allure grotesque à cause de sa grosse tête monstrueuse. Sa difformité influe aussi sur la manière dont le titre de la pièce est représenté : il s'étend au-dessus de son portrait et en dessous, permettant de tisser un lien encore plus profond entre le texte et le personnage. La représentation de la difformité et du monstrueux est rendue encore plus intense par la présence de deux personnages secondaires représentés dans les deux cercles au bas de la page, qui frappent par leur laideur. Grâce à ces éléments, il est possible de comprendre que le grotesque, et non pas le comique, est le motif qui domine dans cette œuvre.

La couverture a des liens avec l'affiche pensée pour la *Christmas Pantomime* inspirée par « Le Nain Jaune » et mise en scène au Alexander Palace en 1876. Sur l'affiche, le Nain Jaune est encore le protagoniste indiscuté. Représenté comme une figure

[141] GRANTLEY (Darryll), *Historical Dictionary of British Theater: Early Period*, London, Scarecrow Press, 2013, p.370.
[142] BUCZKOWSKI (Paul), « J. R. Planché, Frederick Robson, and the Fairy Extravaganza », dans *op.cit.*, p.50.

grotesque, il devient mémorable grâce à l'importance de « George Conquest (1837-1901), [one of] the great Victorian pantomime stars »[143] [« George Conquest, l'un des grandes étoiles de la *pantomime* victorienne »], qui, jouant le rôle du Nain, s'impose comme « an exemple of grotesque pantomime art of the most original and remarkable character »[144] [« un exemple d'art grotesque de la *pantomime* pour le personnage le plus orignal et le plus mémorable de tous »].

Le portrait partage plusieurs éléments avec la couverture du volume de Byron. En premier lieu, les deux personnages portent des boucles d'oreilles, ce qui permet d'intensifier leur nature exotique. Ce trait est souligné par les chaussures du Nain, pointues comme celles des Arabes. Les deux représentations permettent de montrer la couleur du Nain. Pour la couverture, c'est le choix d'un papier jaune qui permet de suggérer son aspect, dans l'affiche, c'est la couleur de sa robe qui permet d'obtenir le même effet.

Si l'on considère maintenant la manière dont les figures sont représentées, on comprend l'évolution du comique et du grotesque entre la première et la seconde moitié du siècle. Le Nain Jaune dans le tableau de 1856 est un personnage profondément tragique, car il est représenté selon l'interprétation donnée par l'acteur. Il a une expression triste et il est plié en avant, comme un homme qui se désespère car il a perdu la femme de sa vie.

Dans la couverture du livret et dans l'affiche, le Nain est, en revanche un personnage grotesque. Cela permet de comprendre comment, jusqu'en 1850, le comique est un genre séparé du tragique et seule une interprétation particulièrement intense d'un acteur permet un rapprochement entre les deux. En revanche, dans la seconde moitié du siècle, le comique alterne dans les pièces avec le grotesque. Motif bien codé, il permet de susciter l'amusement des spectateurs, en suggérant, mais non pas montrant, des aspects potentiellement tragiques d'une pièce.

---

[143] Article en ligne : URL :http://fapt.org.uk/w/shop?%E2%88%93view=article&id=17&catid=15 (janvier 2017)].
[144] RICHARDS (Jeffrey), *op.cit.*, p.313.

Les mêmes effets se retrouvent dans un article paru dans le n° 22 de la revue *All the Year Round* (avril 1865). Les œuvres théâtrales ont toujours fait la une dans les revues de la fin du siècle. Les pièces à succès sont commentées, citées ou étudiées dans les pages des principaux hebdomadaires de l'époque. La critique des *Pantomimes* publiée dans la revue *All Year Around* de 1865 est particulièrement intéressante car elle permet non seulement de présenter une pièce de Byron aux lecteurs, mais de consacrer ce dernier comme le roi du comique. Cette consécration est obtenue à travers une analyse ponctuelle des mécanismes qui règlent la création d'un texte dramatique.

Cet article anonyme est écrit pour présenter le texte de la pièce aux lecteurs : « The first book I lay my hand upon is Mr Byron's Haymarket Extravaganza […] *The Princess Springtime, or the Envoy who Stole the King's Daughter,* founded on a story by Countess d'Anois, with which, no doubt, many of my readers are familiar »[145] [« Le premier livre que j'ai eu en main est Mr Byron's *Extravaganza* mise en scène à Haymarket : *The Princess Springtime, or the Envoy who Stole the King's Daughter,* fondée sur le conte de Mme d'Aulnoy qui, sans doute, de nombreux de mes lecteurs connaissent »]. A partir de ces premières lignes, on comprend que l'intérêt de l'auteur est concentré sur les répliques des personnages, ce qui lui permet de faire émerger les caractéristiques de cette pièce et les éléments qui la rattachent au comique. A la suite de cette introduction, l'auteur cite et commente certains passages qui lui permettent de mettre en relief les qualités artistiques de l'écrivain. Le commentaire de ces passages a aussi une autre fonction significative : dégager les enjeux linguistiques du théâtre comique. On peut lire, par exemple, de quelle manière l'auteur de l'article commente la réplique du roi, lors de la naissance de sa fille :

> The queen, knowing her husband's weakness, and his favorite jokes, gives him a cue to fire them off. " What's an *era*?" she says, as if she hadn't had a first-rate education, and didn't know all the hardest words in the dictionary! The hardest words in the dictionary! […] of course, it was all arranged between them[146].

[145] Anon., « Poetry and Pantomime », dans *op.cit.,* p..230.
[146] *Ibidem.*

> La reine, connaissant la faiblesse de son mari, et ses blagues préférées, lui donne le mot pour les déclencher. "Qu'est-ce qu'une ère ?" dit-elle, comme si elle n'avait pas eu une éducation de premier rang et ne connaissait les mots les plus difficiles du dictionnaire ! Les mots les plus difficiles du dictionnaire. [...] Bien sûr, cela avait été arrange entre eux.

À travers l'analyse de ce passage, les lecteurs de l'article comprennent que dans une pièce comique, les jeux de mots, construits souvent à partir de la complicité entre les personnages et du renversement de la logique, constituent une partie significative de l'amusement. En outre, la complexité de ces jeux de mots permet de faire de Byron l'auteur du comique et du grotesque par excellence. L'auteur de l'article parcourt toute la pièce, essayant d'expliquer aux lecteurs la valeur du travail que l'auteur opère sur le langage. Il résume, par exemple, de cette manière, son épilogue : « The Princess, after a very short and summary courtship, runs away with Fanfarinet, and repents at her leisure. Fanfarinet calls her à « lubber », and she protests that she is not his *lubber*, but his wife »[147] [« la Princesse, après une séduction brève et sommaire, s'échappe avec Fanfarinet, mais elle s'en repentit bientôt. Fanafrinet l'appelle *marin dégingandé* et elle proteste qu'elle n'est pas un *marin*, mais sa femme »]. L'analyse de ce passage est plus bref, car plus simple est le jeu de mot que l'auteur introduit dans la réplique de Fanfarinet. En Anglais, on lit que *lubber* est le mot qui décrit : « a big clumsy fellow » [« un gros moyeu dégingandé »] ou « a clumsy seaman »[148] [« un marin dégingandé »]. Le terme permet au page de décrire les habilités limitées de la princesse en mer, mais il appartient au registre familier et il n'est pas adapté pour appeler une noble fille comme Printanière. Le grotesque vient ici du contraste entre les deux registres.

Ce type de critique littéraire, fortement axée sur le texte, permet aussi d'obtenir une excellente publicité pour la pièce et son auteur : les spectateurs sont incités à aller voir comment le metteur en scène a réussi à rendre les *puns*.

---

147 *Ibidem*.

148 MERRIAM-WEBSTER, *The Merriam-Webster Dictionary New Edition (c) 2016*, New edition, Springfield, Massachusetts, Merriam-Webster, Inc., 2016, *ad vocem* « lubber ».

X. CONCLUSIONS PARTIELLES : LES CONTES DE MME D'AULNOY AU THEATRE

L'étude des adaptations des contes de Mme d'Aulnoy pour le théâtre nous a permis de comprendre comment les auteurs cherchent à moderniser les textes imaginés par Mme d'Aulnoy afin de les adapter à un public moderne et parlant l'anglais. L'analyse des personnages et de certains éléments de la mise en scène ou de la représentation des pièces nous a permis de constater comment les adaptations des contes sont profondément influencées par l'idée d'un merveilleux moderne et du renouvellement de certains genres théâtraux, qui passe, avant tout, par la définition d'un nouveau public, celui des enfants. Ils sont considérés non seulement comme des spectateurs, mais souvent comme des acteurs qui participent activement à la mise en scène des œuvres. Les analyses des trames ont montré le profond travail que les écrivains opèrent sur les textes dans le but d'en moderniser le développement, d'en changer la conclusion ou d'en faire l'intermédiaire entre les spectateurs et la réalité contemporaine. L'analyse des objets a permis de montrer comment les adaptations subissent la fascination de certains thèmes fin-de-siècle, comme le progrès, l'importance de la science ou l'attitude moqueuse envers les bourgeois, amplifiées grâce à leur introduction dans le théâtre comique. Les événements, situés dans un ailleurs lointain s'enrichissent des éléments qui ont des forts liens avec la culture britannique moderne : les allusions au brouillard ou à des éléments de la géographie britannique sont autant de clins d'œil au spectateur, lui permettant de pénétrer dans un monde autrement étrange. L'étude des personnages a permis, à son tour, de comprendre comment les auteurs travaillent sur les deux motifs, comique et grotesque, pour renouveler les rôles et les liens entre les différentes figures qui permettent le développement du conte. Cette analyse nous a notamment fait comprendre en quel sens les auteurs cherchent à moderniser des genres théâtraux plus anciens. En effet, pour la première fois depuis leur création, les écrivains proposent des *pantomimes anglaises* dans lesquelles Harlequin ou le clown n'existent plus. A leur place, le Nain Jaune joue le rôle du bouffon comique qui prône le bouleversement de l'ordre constitué. Toujours parlant du Nain Jaune, on a vu que l'interprétation particulièrement intense de certains acteurs et la création de nouveaux liens familiaux lui permet de

gagner en importance et de l'autonomie par rapport au conte. Enfin, la vision du spectaculaire et l'examen de la pièce comme un produit culturel a permis de constater comment la modernisation des contes passe à travers une mise en scène plus moderne et un riche apparat publicitaire. L'examen d'une pièce théâtrale dans toutes ses déclinaisons a en fin de compte permis de comprendre comment les auteurs désiraient actualiser la production d'Aulnoy, afin d'en assurer la pérennité.

7. CONCLUSIONS GENERALES

L'étude sur la figure de Marie Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy et sur la fortune et les formes de son œuvre merveilleuse entre 1752 et 1929, a permis de mettre en relief plusieurs éléments et de souligner le rôle de l'auteure dans l'affirmation de quelques phénomènes culturels surtout à partir du XIX^{e} siècle. L'étude des formes prises dans le temps par quelques contes, considérés comme les meilleurs ou les plus aimés par les lecteurs, de l'auteure comme « le Nain Jaune », par « l'Oiseau bleu », par « la Belle aux Cheveux d'Or », par « la Princesse Printanière » et par « Serpentin Vert » a permis de constater comment ces textes ont souvent stimulé les éditeurs et les artistes.

Dans l'étude on a divisé les différents aspects de ce sujet en plusieurs parties. On a commencé par analyser le portrait de l'auteure et son évolution entre la culture romantique et la culture fin-de-siècle, époque dans laquelle Mme d'Aulnoy est considérée comme une figure moderne de femme sanguinaire. On a continué avec les textes et la composition des nouvelles éditions des contes ; on a conclu ces réflexions par les réécritures présentes dans la littérature destinée à la lecture – livres – et dans celle destinée à la représentation – théâtre. L'ensemble de cette étude a permis de mettre en relief l'importance d'Aulnoy comme écrivaine et la valeur de sa production merveilleuse pendant une longue période. Elle a aussi permis de constater comment les auteurs de la seconde moitié du XIX^{e} siècle – écrivains, journalistes, artistes ou critiques littéraires – ont traité l'auteure et sa production merveilleuse. Mme d'Aulnoy est, en effet, considérée non seulement comme l'initiatrice et la marraine du genre merveilleux, mais aussi comme une figure que les lecteurs chérissent. Elle a, en outre, toujours été considérée à un même niveau que Charles Perrault, non seulement dans la tradition lettrée, mais surtout à cause du rôle qu'elle a joué dans l'enfance des lecteurs. Pour ces raisons, ses contes ont subi les mêmes transformations que ceux de l'académicien. On a, enfin, pu apprécier la manière dont les nouvelles éditions des contes merveilleux et les réécritures ont participé au renouvellement du merveilleux qui s'impose à la fin du siècle. Les analyses ont aussi

permis de mettre en relief certains aspects liés, d'une manière plus spécifique, aux contes de la baronne d'Aulnoy. On a, en particulier, pu constater l'influence de l'auteure et de son œuvre dans la littérature écrite par les femmes et généralement destinée aux femmes ou aux enfants. Dans le cas des réécritures de l'œuvre merveilleuse de la baronne on a, notamment, mis en valeur l'importance de la création d'un réseau artistique et littéraire, lieu où, dans certains pays, l'œuvre de Mme d'Aulnoy est connue et diffusée par le biais des éditeurs ou des traducteurs.

Dans la première partie de l'étude, on a constaté comment la figure de Mme d'Aulnoy est souvent influencée par la perception que les contes merveilleux ont dans le temps. Pendant la première moitié du XIX^e^ siècle, les contes merveilleux sont considérés comme la transcription de contes folkloriques. Pour cette raison, l'auteure française est considérée comme une transcriptrice de récits. En Grande-Bretagne, la vision folklorique et populaire de l'auteure est présente, notamment par la création de la figure de *Mother Bunch,* certains éditeurs soulignent, dès les titres de nouvelle édition, comment l'œuvre de Mme d'Aulnoy se caractérise par le « wit », idée importante surtout à la fin du XVIII^e^ siècle. Cette idée permet de considérer l'auteure comme un artiste dont les œuvres méritent d'être lues, publiées mais aussi imitées. L'exaltation de l'auteure permet ainsi de comprendre le succès qu'elle a eu en Grande-Bretagne pendant le temps. Entre 1880 et 1911, la perception que les intellectuels français et anglais ont de Mme d'Aulnoy comme écrivaine change. Marcel Prévost la cite comme un exemple de narratrice excellente[1], tandis qu'Edmond Pilon la considère comme une bonne grand-mère qui narre des contes merveilleux[2]. D'autres critiques littéraires et historiens cherchent, en revanche, de situer la vie de l'auteure et son œuvre dans un contexte plus précis. Dans l'édition *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes* (1882)[3]*,* l'historien Mathurin Lescure met en relief les épisodes les plus significatifs de la vie de

[1] PREVOST (Marcel), « Le Moulin de Nazareth », *La lecture: magazine littéraire: romans, contes, nouvelles*, 5 novembre 1898, Félix Juven édition, p.515.
[2] *Cf.* PILON (Edmond), *Muses et bourgeoises de jadis*, Paris, Société dv Mercvre de France, 1908, p.1.
[3] *Cf.* D'AULNOY (Marie-Catherine), Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville. *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes*, édité par Adolphe de Lescure, 2 vol. Bibliothèque des dames 3, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882.

l'auteure[4]. Certains épisodes de son existance permettent déjà de rapprocher d'Aulnoy à une femme moderne qui lutte pour l'affirmation de ses droits. Dans l'apparat péritextuel de son introduction[5], James Robinson Planché met, en revanche, et pour la première fois en Grande-Bretagne, en relief le rôle de Mme d'Aulnoy comme écrivaine et artiste qui a contribué à l'affirmation du merveilleux lettré. Anne Thackeray Ritchie souligne enfin l'importance de Mme d'Aulnoy comme artiste fondateur d'une communauté de femmes unies par les contes merveilleux[6]. Cet aspect de la figure de la baronne d'Aulnoy se reflète aussi dans la réception de sa production merveilleuse.

A la suite des changements qui intéressent la figure de l'auteure, même son œuvre subit une évolution. Dans les premières années du XIX[e] siècle, les nouvelles éditions des contes s'appuient encore partiellement sur les éditions originales, tout en perdant leur apparat péritextuel. La perte des récits-cadres inventés par Mme d'Aulnoy permet de rapprocher les récits de la vision romantique des contes, comme récits simples. Elle implique, en outre, une profonde reconfiguration des contes merveilleux, qu'à partir de ce moment, seront connus dans cette forme coupée. Parfois simplifiés, parfois traduits, dans cette période, les contes se diffusent surtout à travers des volumes imprimés par des entreprises qui se rattachent à la Bibliothèque Bleue, destinés à des lecteurs adultes. En Grande-Bretagne, les imprimeurs proposent des éditions qui s'adressent déjà aux enfants. Dans la seconde moitié du siècle, les éditions critiques des contes merveilleux se multiplient et au-delà des éditions pour les adultes, une nouvelle codification de la littérature d'enfance et de jeunesse permet la naissance de nouvelles éditions. Si dans la première moitié de ce siècle, la connaissance des récits passe surtout par le travail des colporteurs ou par l'achat de quelques éditions anciennes, dans la deuxième moitié du siècle on remarque que les contes d'Aulnoy caractérisent la vie des réseaux culturels. Ils sont désormais connus par des intellectuels qui les traduisent et les commentent. Ces figures travaillent souvent dans le domaine de la presse et c'est ici qu'elles partagent

4 *Cf. Ibid.*, p.III.

5 LA MOTHE (Marie Catherine), *Countess d'Aulnoy, Fairy Tales, By the Countess d'Aulnoy. Translated By J. R. Planché,* London, G. Routledge & Co, 1855.

6 *Cf.* THACKERAY RITCHIE (Anne) « Introduction », dans Macdonell (Annie) et Miss Lee, *The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy, Newly Done into English*, London, Lawrence and Bullen, 1892.

l'amour pour ces textes ; dans d'autres cas, ces figures se rencontrent dans les maisons privées de quelques artistes, lieux où écrivains et éditeurs partagent une même connaissance de quelques livres parmi lesquels il y a certaines de nouvelles éditions des récits de l'écrivaine française. Ces réseaux sont, parfois, gérés par des femmes auteurs. Cet aspect permet déjà d'apprécier un phénomène récurrent qu'on a remarqué dans tous les aspects de la fortune d'Aulnoy, c'est-à-dire, l'importance que ses contes ont joué pour la création d'une littérature féminine.

Après avoir situé chronologiquement la fortune et l'évolution de l'œuvre merveilleuse de Mme d'Aulnoy, on est passé à l'analyse des textes à l'intérieur des nouvelles éditions et à l'étude des modifications dans la composition de ces volumes. On s'est aperçu que les contes merveilleux évoluent et se modifient à partir des premières années du XIX^{e} siècle, époque à laquelle ils commencent déjà à poser des problèmes aux éditeurs, à cause de leur complexité. En époque romantique éditeurs et traducteurs – surtout en Allemagne – considèrent la majorité des contes merveilleux comme des réécritures de quelques histoires connues déjà pendant une époque ancienne à niveau orale. Si les récits merveilleux d'Aulnoy ne sont que des réécritures, pourquoi sont-ils si complexes ? Faut-il les adapter ou pas ? On a vu que les éditeurs et les traducteurs de cette première partie du siècle donnent deux réponses différentes à ces interrogations. Certains traducteurs adaptent ou traduisant les contes en les simplifiant. D'autres imprimeurs décident de proposer aux lecteurs les versions originales des contes ou des traductions très précises de ces mêmes textes, dans des collections qui abritent aussi des récits de la culture populaire. Ce sont souvent ces versions simplifiées des contes qui connaissent une durée de vie considérable et qui dépassent la première moitié du XIX^{e} siècle, complice aussi une présence de plus en plus évidente d'illustrations et d'images à l'intérieur des nouveaux volumes.

Dans la seconde moitié du siècle la réception des contes merveilleux change tout comme leur traitement textuel. En France le début de l'époque fin-de-siècle marque la diffusion de nouvelles versions adaptées des récits ; en Grande-Bretagne, les traductions se donnent deux objectives majeurs. James Robinson Planché propose une édition dans

laquelle les contes sont traduits d'une manière précise et ils s'accompagnent par une introduction, des notes et une vie de l'auteure. Anne Thackeray Ritchie conteste le travail de Planché et souligne le rapport entre le merveilleux et les écrivains féminins. L'introduction au volume de la traductrice anglaise signale une tendance qu'on remarque qu'à cette époque : l'intérêt des femmes pour le récits de Mme d'Aulnoy. Elles non seulement lisent les contes ou les traduisent, elles considèrent l'artiste comme une mère spirituelle qui a travaillé afin de favoriser l'affirmation des voix féminines en littérature. Cette importance de l'auteure se manifeste dans l'usage que les écrivaines font des récits. Ils sont utilisés aussi comme point de départ pour la création de nouveaux exemples de production artistique liés au théâtre, à des nouveaux poèmes ou à des nouveaux romans.

Cette importance des récits d'Aulnoy dans le domaine de la littérature féminine, importance qui se lie strictement aux nouvelles traditions par les traductrices et au rôle de premier plan que des auteures françaises jouent dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse est l'un des aspects les plus significatifs de la fortune de l'auteure mais pas le seul. En effet, dans la deuxième moitié du siècle on remarque une tendance à modifier les textes rédigés par d'Aulnoy afin d'y introduire des éléments de modernité. Dans certains cas, les traducteurs et les éditeurs enrichissent les récits dans les nouvelles éditions par des traits typiques de la littérature fin-de-siècle, tel le mélange de style. Dans d'autres cas, les traductions démontrent comme chaque écrivain, si non chaque culture, s'approprie des récits merveilleux. Dans le cas du travail de Carlo Collodi, les récits traduits deviennent des véritables laboratoires pour le développement de l'Italien ; dans le travail d'Andrew Lang, c'est la culture d'enfance et de jeunesse qui s'approprie des récits de Mme d'Aulnoy.

Par rapport à la première moitié du siècle, les nouvelles éditions sont, donc, souvent des textes hybrides qui se situent entre le désir de faire connaître des beaux contes à des nouveaux lecteurs et le besoin de ce siècle à s'approprier des productions artistiques anciennes.

Dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, les contes entrent définitivement dans le domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse française, anglaise et italienne, dans une

forme renouvelée. Dans les éditions pensées comme des manuels scolaires, les textes des récits ne sont pas modifiés. Cela permet d'indiquer Mme d'Aulnoy comme un exemple de la culture française dans l'histoire du livre aux collégiens. Le jugement de valeur de l'auteure reflète la perception plus que positive que les critiques littéraires anglais ont toujours eue de l'écrivain. Dans les éditions publiées pour l'amusement des jeunes lecteurs, les textes subissent des transformations qui permettent de rendre la lecture aisée, mais aussi de transmettre aux lecteurs des principes moraux ou des idées liées à la culture locale ou à la religion. Au-delà des textes, les innovations les plus significatives dans les éditions pour l'enfance et la jeunesse de cette époque résident dans les introductions, car elles permettent une meilleure définition du genre. On peut, encore, remarquer que certaines éditions dédiées aux enfants sont rédigées ou éditées par les femmes qui se dédient à ce genre afin de mieux s'affirmer dans le domaine des arts et de la littérature.

Pour les enfants ou pour les adultes, de nombreuses éditions de cette époque se caractérisent par la présence diffusée de l'illustration. Elle tisse des rapports sémantiques avec les mots qu'elle représente tout en s'appuyant sur certaines novations techniques. Les différentes représentations des contes d'Aulnoy se font écho d'un volume à un autre et permettent la création d'une iconographie liée aux contes merveilleux. La naissance des albums d'images et de *toy books*, la fondation d'un nouveau rapport entre le texte écrit et le texte représenté et l'influence du style des artistes permettent parfois aux illustrations de gagner un rythme et une structure narrative autonomes. L'autonomie de l'image par rapport au texte se manifeste notamment dans certains objets comme les tableaux ou les lanternes magiques qui permettent une diffusion des contes d'Aulnoy parmi ceux qui ne savent pas lire ou qui fréquentent les musées. Ceux présentés dans le travail ne sont que des exemples d'objets inspirés aux contes. Ils témoignent d'un artisanat et d'une industrie que, pendant le XIX^{e} siècle s'intéressent de plus en plus aux enfants comme consommateurs, leur proposant des biens inspirés par les textes qu'ils connaissent.

La connaissance des trames et des personnages des contes – achevée à travers la lecture, favorisée par les vieilles et les nouvelles éditions – suscite le désir de créer à partir des contes. Certains auteurs proposent ainsi aux lecteurs des réécritures complètes des contes d'Aulnoy. D'autres écrivains reprennent, en revanche, uniquement certaines descriptions ou une conception particulière de quelques thèmes traités par l'auteure. Dans ces récits, les artistes transforment souvent les récits selon les traits du merveilleux perverti, ce qui permet d'introduire dans les contes merveilleux les peurs et les tensions qui agitent la société fin-de-siècle et de démontrer la manière dont lecteurs et artistes se sont appropriés des contes merveilleux. Les structures narratives des contes se modifient tout comme certains détails à l'intérieur des récits. Les objets symboliques se transforment en des référents modernes. Les contes éclatent en devenant par là des récits qui plaisent aux adultes parce qu'ils retrouvent à l'intérieur un renversement et un jeu intellectuel, construit à partir d'une mosaïque des références[7]. L'œuvre merveilleuse de Mme d'Aulnoy n'est pas uniquement réécrite, mais elle fait l'objet de nombreuses reprises et échos. Les allusions à quelques thèmes, à quelques personnages ou à quelques séquences narratives permettent d'encore mieux saisir la présence de la production merveilleuse d'Aulnoy dans l'imagination la plus profonde des auteurs et des lecteurs. Certains écrivains féminins anglais proposent surtout des reprises des personnages ou des thèmes comme l'amour et le mariage, créant ainsi des véritables héroïnes qui conduisent leur même histoire. Les réécritures inspirées par une certaine littérature merveilleuse, tout comme les nouvelles éditions, permettent à ces artistes de chercher une voie pour affirmer leur indépendance et leur voix dans un domaine dominé par des points de vue masculins. Cette voie se crée souvent à partir d'une critique à un type de mariage qui n'est pas dicté par l'amour, mais uniquement par les conventions sociales. Où les écrivaines du XIX^{e} siècle trouvent cette idée, puissante mais non pas originale ? Dans les récits merveilleux des femmes et, en particulier, dans « la Belle aux Cheveux d'Or » et dans « l'Oiseau Bleu ».

[7] *Cf.* CHATELAIN (Nathalie), « Un écrin en forme de tombeau ». *Vox Poetica*, en ligne [URL : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/chatelain.html (consulté en septembre 2016)].

Les récits les plus aimés de l'auteure française permettent aussi la création de pièces pour le théâtre, qui émergent de la production culturelle de cette époque, car elles permettent de renouveler quelques genres du théâtre surtout anglais. Même ces transpositions sont influencées par plusieurs principes typiques du merveilleux fin-de-siècle. Certains écrivains proposent des pièces inspirées du mélange de plusieurs trames différentes. Tandis que les auteurs de *pantomimes* anglaises proposent des pièces dans lesquelles les trames inventées par Mme d'Aulnoy alternent avec un cadre contemporain. Cela permet le renouvellement des contes merveilleux grâce aux instruments et la structure typique du théâtre comique. Du théâtre comique, les représentations des contes héritent la présence sur la scène et dans la pièce des allusions à des réalités contemporaines qui influent sur les personnages. Les contes merveilleux transposés aux scènes subissent aussi l'influence des modifications liées aux éléments du spectaculaire : lumières, décors, scènes et costumes permettent aux contes d'Aulnoy de devenir des pièces mémorables aux yeux des spectateurs.

L'étude menée a démontré comment bien que modifiés, transformés, adaptés, transposés, illustrés, abrégés ou rallongés, certains contes merveilleux de Mme d'Aulnoy ont joui d'une renommée importante et ont suscité l'intérêt des éditeurs, des lecteurs et des écrivains anglais, français, italiens et allemands, pendant le Long XIX^{e} siècle. L'analyse a aussi mis en relief la participation de l'auteure à la définition d'un nouveau type de merveilleux. Cette notoriété, variable pour les différents pays mais évidente, pourrait surprendre car, aujourd'hui les contes merveilleux objet de ce travail ont presque été oubliés par le grand publique. Sauf quelques éditions de spécialiste – comme celles éditées par Nadine Jasmin[8] – et quelques rééditions de « l'Oiseau bleu » ou de « la Belle aux Cheveux d'Or » dans des collections qui appartiennent au domaine de la littérature d'enfance et de jeunesse, qui lit, désormais, les contes merveilleux de Mme d'Aulnoy ? Si on se demande les causes de cette distance entre l'époque présente et le XIX^{e} siècle, on s'aperçoit qu'elle pourrait dépendre de l'affirmation, aujourd'hui de plus

[8] D'AULNOY, JASMIN (Nadine), *Contes des fées: suivis des Contes nouveaux, ou, Les fées à la mode*. Paris, Champion, 2004 et D'AULNOY, JASMIN (Nadine), *Contes nouveaux ou Les fées à la mode*, Paris, Champion, 2008.

en plus partagée par les éditeurs des volumes pour le large public, d'une vision des contes merveilleux jadis suggérée par les romantiques et par les frères Grimm. Quelques en soient les causes, cette distance entre l'époque présente et le XIX^{e} siècle, dans le domaine des contes merveilleux écrits par les femmes, mériterait d'être explorée davantage afin de mieux dévoiler quel héritage la deuxième vague du merveilleux a laissé aux lecteurs et aux artistes contemporains.

8. BIBLIOGRAPHIE

LES ÉDITIONS DES CONTES DE MME D'AULNOY.

A Collection of Novels and Tales of the Fairies, *Written by That Celebrated Wit of France, the Countess d'Anois,* Printed by J. Potts, Dublin, 1721 [deuxième edition 1728, troisième édition en 1737, quatrième édition en 1749, cinquième édition en 1766 et sixième édition en 1770] (3 volumes ; in-12).

A Little Book of Nursery Stories, trad. Miller Daphne, London, Humphrey Milford, 1927.

Alphabet des contes des fées, La Belle aux cheveux d'or, Paris, Epinal Pellerin, 1866.

AULNOY (Marie-Catherine), *Histoire de l'Oiseau bleu*, Épinal Paris, Olivier-Pinot L. Frionnet, 1881.

BARING-GOULD (Sabine), DOHM (Janice) et GASKIN (Arthur), *A Book of Fairy Tales*, London, Methuen and Co, 1894, 243 p.

Blue Bird: a Folk Tale from the French, Birmingham, Davis & Moughton, 1913.

COLLODI (Carlo)*, I Racconti delle Fate, voltati in italiano da C. Collodi*, Firenze, Felice Paggi, 1876, 304 p.

COLLODI (Carlo), *L'uccello turchino ed altri Racconti delle fate. Illustrazioni di G. Vagnetti e M. Chiappelli*, Firenze, Bemporad, 1925, 276 p.

COMTESSE D'AULNOY, *Feen Mährchen*, « Die Blaue Bibliothek aller Nationen », traduction par Friedrich Justin Bertuch, Weimar, Industrie-Comptoir, 1790. Tomes 3,4 et 9.

Conte de fées, contenant, L'Oiseau bleu, Caen, Chez Chalopin fils, éditeur libraire, 1810, 48 p.

Contes choisis de Mme d'Aulnoy, *contenant l'Oiseau bleu*, *la Belle aux cheveux d'or*, *Fortuné*, *le Nain jaune*, *la Biche au bois*, Paris, Delarue, 1800 [réédition en 1864 et 1875], in-12°.

Contes de fées tirés de Claude [« sic pour » Charles] Perrault, de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont, Paris, L. Hachette, 1860 [réimpressions en 1866, 1889, 1899, 1905, 1910, 1918 et 1920], 415 p.

Contes de fées, Nouvelle éd, Paris, Hachette, 1853 (« Bibliothèque rose illustrée »), [réimpressions en 1908 et 1928], 415 p.

Contes de fées, par Charles Perrault, Mme d'Aulnoy et Mme Leprince de Beaumont, Nouvelle édition illustrée de nombreuses vignettes par G. Staal, gravées par MM Gusmond, Cordier, Turnhout (Belgique), Paris, Garnier frères, 1861 [réimpressions en 1866,1881,1882, 1883, 1928, 1929, 1932], 548 p.

Contes de fées, par Madame d'Aulnoy, revus par Mlle Marie Guerrier de Haput, Paris, Bernardin-Béchet, 1860, 259 p.

Contes de fées, tirés de Charles Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont, Nouvelle édition, Paris, Hachette, 1908, 420 p.

Contes de fées, tirés de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont. Illustrations de J.-M. Breton, Paris, E. Guérin, 1907, 276 p.

Contes de fées. [Par Mme d'Aulnoy et Mme L. de Beaumont.], Corbeil, impr. de Crété, 1904, 32 p.

Contes de Madame d'Aulnoy. Gracieuse et Percinet. La Belle aux Cheveux d'Or. L'Oiseau bleu. Finette Cendron. Le Nain Jaune. La Biche aux Bois. La Chatte blanche, Paris, Garnier frères, 1882, 78 p.

Contes des fées : Par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy, Fontenay et Peltier [première édition 1840], 1859, 359 p.

Contes des fées contenant la Reine de l'île des fleurs, l'Oiseau bleu, la Belle aux Cheveux d'Or, le Prince Désir, par Mme d'Aulnoy, Paris, Gauthier, 1841, 109 p.

Contes des fées contenant : la Belle aux Cheveux d'Or, l'Oiseau bleu, Brinborion, le Nain Jaune, par Mme la comtesse d'Aulnoy, Paris, Le Bailly, 1845 [rééditions en 1855, 1856, 1868 et en 1881], 107 p.

Contes des fées illustrés contenant La Belle aux Cheveux d'Or, l'Oiseau bleu, Brinborion, Le Nain Jaune. Par Mme la comtesse d'Aulnoy. Augmentés de l'Enchanteur et la fée, Paris, Le Bailly, [18 ?], 107 p.

Contes des fées, par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy, Paris, L. Mulo, 1867, in-18.

Contes des fées, par Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont, illustrations de Henry Morin, Paris, H. Laurens, 1911, 115 p.

Contes des fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont. Nouvelle édition, Paris, Garnier frères, 1860 [réimpressions en 1861, en 1878 et en 1883], 548 p.

Contes nouveaux ou les Fées à la mode, par Madame D***, 2 tomes in-12, Paris, [Chez] Veuve de Théodore Girard, 1698.

Contessa M. C. D'AULNOY, *L'uccellin bel verde e altre fiabe*, Sesto San Giovanni, A. Barion, 1929, 158 p.

COUNTESS D'ANOIS [*sic*], *Fairy Tales and Novels*, London, F.C. and J. Rivington, 1817 (2 volumes):

COUNTESS D'AULNOY, *French Fairy Tales*, éd. John Drinkwater, London, Collins Clear-Type Press, 1925.

CRANE (Walter), *The Yellow Dwarf*, London, George Routledge, 1875, in-4°.

D'AULNOY, *The History of the Yellow Dwarf*, Derby, Printed and published by Henry Mozley and Sons, 1820.

D'AULNOY (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville), *Les contes de fées*, [Reprod. En fac-sim, éd. Charles-Joseph Mayer, Génève, Slatkine, 1978, (« Nouveau Cabinet des fées »), 330 p.

DE MAYER (Charles Joseph) [édit.], *Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*. Tomes 2,3 et 6, Paris, Cuchet, 1785.

DOUGLAS (Barbara) [traductrice], *Favourite French Fairy Tales: Retold from the French of Perrault, Madame D'Aulnoy and Madame Leprince De Beaumont,* London, G.G. Harrap & co, 1921, 272 p.

Edmund Dulac's Fairy Book. Fairy Tales of the Allied Nations, London, Hodder and Stoughton, 1916, 174 p.

Fairy Picture Book of Old Stories: Containing Jack and the Bean Stalker, the Blue Bird, Sleeping Beauty in the Wood, Fair One with Golden Locks, Cinderella, Edinburgh, Gall & Inglis, 1870.

FATA NIX, *Fior di Neve, 41 fiabe con 18 illustrazioni di E Ulivi*, Genova, 1904, 302 p.

FATA NIX, *Per voi piccini, 39 fiabe con 17 illustrazioni di G. Gamba*, Genova, A. Donati, 1903, 256 p.

Goody Two Shoes Picture Book: Containing Goody Two Shoes, Aladdin and The Yellow Dwarf with Eighteen Colored Pictures by Walter Crane, Engraved and Printed by Edmund Evans [première edition en 1874], London, New York, John Lane, The Bodley Head, 1901, in-4°.

Histoire de l'Oiseau bleu, livre d'images, Paris Imagerie Epinal Pellerin, [1873 ?].

History of the Yellow Dwarf, Glasgow, Printed for the booksellers, 1852.

I racconti delle fate, versione di Cesare Donati, illustrazione in nero e a colori e dodici tavole cromo fuori testo di A. Vaccari, Torino, Roma, Milano, Firenze, Napoli, Palermo, G.B. Paravia, 1915, 408 p.

JOYNES (Edward Southey), *Contes de fées, Classic Fairy Tales for Beginners in French*, Boston, Heath, 1901, 186 p.

KLETKE (Hermann), *Märchensaal: Märchen aller Völker für Jung und Alt*, C. Reimarus, 1845, 380 p.

*L'Oiseau bleu, conte de fées par Madame D****, Montbéliard, Librairie de Deckherr frères, 1846 [réimpression de l'édition des frères Périsse (1811)], 41 p.

L'Oiseau bleu, conte, par Mme la comtesse d'Aulnoy, suivi du Petit Chaperon rouge (par Ch. Perrault), Paris, Charmes, 1853, 180 p.

L'Oiseau bleu : tiré du Conte des fées / (par Mme d'Aulnoy), impr. des frères Périsse Lyon, 1811, 41 p.

La Belle aux cheveux d'or, Paris, Imagerie Épinal, 1847.

La Belle aux cheveux d'or, Paris, Imagerie Pellerin, 1867.

La Princesse Printanière (par Mme d'Aulnoy), suivi de la Femme méchante, Saurin frères, Poitiers, 1838, 38 p.

LANG (Andrew) [éditeur], *The Blue Fairy Book, Edited by Andrew Lang, with Numerous Illustrations by H.J.Ford and Jacomb Hood*, London, Longmans, Green, 1889, 430 p.

LANG (Andrew) [éditeur], *The Green Fairy Book, Edited by Andrew Lang, with Numerous Illustrations by H.J.Ford and Jacomb Hood*, London, Longmans, Green&Co, 1892, 366 p.

LANG (Andrew) [éditeur], *The Red Fairy Book, edited by Andrew Lang, with Numerous Illustrations by H.J.Ford and Lancelot Speed*, London, New York, McGraw-Hill, 1890, 367 p.

Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux, éd. Joseph Mayer, Cuchet, Paris, 1785 (8 volumes, in-12°).

Le Livre des enfants sages. A B C de la Belle aux cheveux d'or, Ch. Pinot édit. à Epinal, 1873, 16 p.

Le Nain Jaune, Paris, Imagerie Épinal, 1861.

Les contes des Fées, par Madame D***, 4 tomes in-12, Pais, Claude Barbin, [1697-1698] [deuxième édition 1710].

*Les contes des fées, par Madame D***. Contenant L'Oiseau bleu, La belle aux cheveux d'or*. Nouvelle édition, Paris, Tiger, 1815 [réimpression en 1816], 107 p.

LEWALD (August), *Blaue Märchen für alte und junge Kinder*, Stuttgart Scheible, 1837, 674 p.

L'Oiseau bleu, Paris, Imagerie Épinal, Paris, 1846.

MABIE (Hamilton Wright), *Fairy Tales Every Child Should Know*, London (?), Doubleday, Doran & co., 1905, 152 p.

MADAME D***,*Serpentin vert: conte nouveau, tiré des fées*, Milan, 1782, 38 p.

Madame D'AULNOY et SECHE (Alphonse), *Deux contes de fées*, London, Leopold B. Hill, 1920.

Madame D'AULNOY or, *Temple of the Fairies. Translated From the French of Various Authors*, London, published by Vernor and Hood Wright, printer, 1804 (1er volume, 296 p.).

Madame D'AULNOY, *Belle aux cheveux d'Or*, éds. A.J. Berwick et A. Barwell, London, Blackie & Son, 1907, 72 p.

Madame D'AULNOY, *Blue Bird*, éd. M.H. Webster, Leeds, E.J. Arnold, 1913.

MADAME D'AULNOY, *Contes de fées*, Paris, Nelson, 1935.

Madame D'AULNOY, *Le Nain Jaune,* Paris Épinal, [1900 ?].

Madame D'AULNOY, *Les contes choisis*, Paris, Librairie pittoresque de jeunesse, 1847, 252 p.

Madame D'AULNOY, *Les contes des fées, ou les Fées à la mode : contes choisis publiés en deux volumes,* avec une préface par M. de Lescure, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1881, 486 p.

Madame D'AULNOY, *L'Oiseau bleu,* Paris Épinal [1900 ?].

Madame D'AULNOY, *Oiseau bleu*, adapted and edited by E.T. Schoedelin, London, Macmillan, 1909, 97 p.

Madame D'AULNOY, *The Court of Queen Mab,* London, Printed and Sold by M. Cooper (6 contes de d'Aulnoy et un de « Dr. Parnell »), 1752 [seconde édition en 1799], 365 p.

Madame D'AULNOY, *Contes des fées*, Paris, Honoré Champion, 2008 (édition critique établie par Nadine Jasmin), 847 p.

Madame D'AULNOY, *Contes nouveaux, ou, Les fées à la mode*, Paris, Champion, 2004 (édition critique établie par Nadine Jasmin), 686 p.

Madame D'AULNOY, *Les contes des Fées ou les enchantements des bonnes et mauvaises Fées.* Nouvelle édition, ornée de 28 figures, Paris, Billois, 1810 [deuxième édition 1825], 438 p.

MME D'AULNOYE [*sic*]*, La Belle aux Cheveux d'Or. Illustrations de J. Martin*, Corbeil, impr. Crété Paris, libr. Gedalge, 424 p.

Mother Bunch'S Fairy Tales, Published for the Amusement of Little Masters and Misses, Who By Duty to Their Parents and Obedience to Their Superiors Aim Becoming Great Lord and Ladies Printed for J. Harris, London, 1776 [seconde edition 1802], 71 p.

PLANCHE (James Robinson) et GILBERT (John), *Fairy Tales by the Countess D'Aulnoy*, London, G. Routledge, 1855 [deuxième édition 1856. Il y a une autre édition en 1923], 468 p.

SOUTHEY (Edward Joynes), *Contes de fées; classic fairy tales for beginners in French*, Boston, Heath, 1901, 186 p.

Suite des Contes nouveaux ou les Fées à la mode, par Madame D***, 2 tomes in- 12, Nicolas Gosselin, 1698 [deuxième édition 1711], in-8°.

The Child's Fairy Library, London, Joseph Thomas, 1837. Tome 4, 165p.

The Fairiest, or, Surprising and Entertaining Adventures of the Aerial Beings in Which Are Related Several Uncommon Tales Wonderful Stories Curious Accidents Strange Metamorphoses Dangerous Escapes and Happy Conclusions: the Whole Selected to Amuse and Improve Juvenile Minds, London, Printed for William Lane, at the Minerva-Press, Leadenhall-Street, 1795, 124 p.

The Fairy Tales of Madame D'Aulnoy, Newly Done into English, éds. Anne Thackeray Ritchie, Annie Macdonell et Miss Lee, London, Lawrence and Bullen, 1892, 535 p.

The Story Teller: Containing a Choice Selection of Amusing and Entertaining Stories, Glasgow, Printed for the booksellers, 1850, 24 p.

WALKER (William), *The Yellow Dwarf*, Otley, W. Walker & Sons, 1860, 8 p.

LES RÉÉCRITURES DES CONTES DE MME D'AULNOY.

OUVRAGES EN PROSE ET EN VERS

ARENE (Paul), *Les ogresses [Tremblement de Terre à Lesbos] [Ennemie héréditaire]*, Paris, Charpentier, 1891, 350 p.

BARBIER (Marie), dans *Les contes blancs*, bibliothèque d'éducation et de récréation, Paris Heztel, 1893, 360 p.

BARING (Maurice), *The Blue Rose Fairy Book*, *New* York, Dodd, Mead and Company, 1911, 260 p.

BOUTET (Frédéric-Charles), *Contes dans la nuit*, Paris, Chamuel, 1898, 266 p.

CAPUANA (Luigi), *C'era una volta...fiabe*, Milano, Treves, 1882, 271 p.

CAPUANA (Luigi), *Chi vuol fiabe chi vuole?*, Firenze, Bemporad, 1908, 178 p.

CAPUANA (Luigi), *Il Raccontafiabe*, Firenze, Bemporad, 1894, 214 p.

CAPUANA (Luigi), *Tutte le fiabe*, Torino, Newton Compton editori, 1992, 410 p.

CRAIK MULOCK (Dinah Maria), *The Little Lame Prince and His Travelling Cloak: A Parable for Young and Old.* Grosset & Dunlap, 1926, 142 p.

D'HERVILLY (Hernest), *Caprices*, Paris, G. Charpentier, 1877, in-8°.

DAUDET (Alphonse), *Le Roman du Chaperon-Rouge. 9 lithographies originales de Louis Morin*, Paris, L. Carteret, 1903, 28 p.

DE BONNIERES (Robert) *Contes à la reine, contes en vers,* Paris Ollendorf, 1892, 208 p.

DE BONNIERES (Robert), *Contes des fées*, Paris, Charavay frères, 1881, 126p.

DE LA FERTE (Beatrix) [psuedonyme], « Mirbelle », *Le livre des légendes*, vol. 2, no 2, Février 1895, Paris, Jacques de Gaschons [éditeur], 1895, p. 81-87.

DE MONTESQUIOU (Robert), « Vérités essentielles », dans *Les hortensias bleus*, Paris, G. Richard, 1906, 99 p.

DE MORGAN (Mary), *On a Pincushion and Other Fairy Tales*, London, Seely Jackson&Halliday, 1877, 228 p.

DE MORGAN (Mary), *The Necklace of Princess Florimonde and Other Stories*, London, Macmillan, 1880, 184 p.

DE MORGAN (Mary), *The Windfairies and Other Tales*, London, Seely and Co., 1900, 236 p.

DICKENS (Charles), *Old Curiosity Shop*, London, Barnaby Rudge, 1841, 700 p.

DICKENS (Charles), *Old Curiosity Shop*. New ed edition, Wordsworth Editions Ltd, 1998, 619 p.

DICKENS (Charles), *The Works of Charles Dickens*. Édité par Andrew Lang, Charles Scribners' Sons, 1899, 2 volumes.

DOUCET (Jérôme), *Les Fiancées merveilleuses*. Hachette, 1917, 102 p.

GUGLIELMINETTI, (Amalia), *Il ragno incantato: fiabe in versi*, Roma, Milano, Mondadori, 1922, 111 p.

GUGLIELMINETTI, (Amalia), *La Reginetta Chiomadoro*, Milano, A. Mondadori, 1921, 197 p.

H. G. EWING (Juliana), *The Brownies and Other Tales*, London, George Bell and Sons, 1886, 122 p.

HARLAND (Henry), « The Queen's Pleasure » [« Le plaisir de la reine »], dans *The Yellow Book* 7 (Oct. 1895), pp.29-70.

HAWTHORNE, (Julian), *Yellow-Cap and Other Fairy-Stories for Children*, London, Longmans, Green, 1880, 48 p.

HOUSMAN (Laurence), *The Blue Moon*. John Murray, 1904, 210 p.

HOUSMAN (Laurence), *Moonshine & Clover*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1923., 219 p.

HOUSMAN (Laurence), *The House of Joy*. London, Paul, Trench, Trubner, 1895., 181 p.

INVERNIZIO (Carolina) et CARLO CHIOSTRI (Carlo), *I sette capelli d'oro della fata Gusmara*, Firenze, A. Salani, 1909, 278 p.

KAVANAGH (Bridget Julia), *The Pearl Fountain and Other Fairy Tales*, New York, Henry Kolt and Company, 1876, 245 p.

LANG (Andrew), *The Princess Nobody*, London, Longmans Green, 1884, 56 p.

LORRAIN (Jean), *Monsieur de Bougrelon. La Dame turque. Soyeuse.* P. Ollendorf, 1903.

LORRAIN (Jean), *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorf, 1902, 256 p.

LORRAIN (Jean), *Sensations et souvenirs.* G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895., 322 p.

MACDONALD (George), *The Princess and the Goblin*, London and Glasgow, Blackie & Son, 1911, in-8°.

MAC-NAB (Maurice) *Poèmes mobiles ; Monologue de Mac-Nab*, Paris, L. Vanier, 1866 (« L'Oiseau Bleu », p.129).

MADOX FORD (Ford), *The Brown Owl, a Fairy Story*, New York Cassell, 1892, 165 p.

MAILLET E. [édit.], *Rêveries et nouvelles*, Paris, Millet, 1870 (« La Princesse Turquoise », p.59-89).

MENDES (Catulle), *La princesse nue*, Paris, Ollendorf, 1890, 330 p.

MENDES (Catulle), *Les Oiseaux Bleus*, Paris, Havard, 1888, 356 p.

MENDES (Catulle), *Les Oiseaux Bleus, présentation par Jean de Palacio*. Nouvelles éditions Séguier, 1993, 283 p.

NESBIT (Edith), *The Book of Dragons*, London, Harper & Bros, 1899, 290 p.

PEREY (Lucien), *La Forêt enchantée, ou Tranquille et Vif-Argent*..., Paris, C. Lévy, 1890, 152 p.

PERODI, (Emma), *Nella reggia della fata Belinda*, Milano, A. Salani, 1911.

WEBER (Paul) et WILLY, *Une passade*, Paris, E. Flammarion, 1905, 104 p.

THEURIET (André), *Les Enchantements de la forêt*, Hachette, 1909, 250 p.

PIÈCES DE THÉÂTRE

ANON, *The Yellow Dwarf or the King of the Golden Mines*, London, 24 décembre 1875 [première mise en scène].

ARNOULD (Arthur) et LIORAT (Armand), *La Belle aux Cheveux d'Or,* Paris, 8 décembre 1884 [première mise en scène].

BYRON (Henry James) et D'AULNOY, *Princess Spring-Time, or, The Envoy Who Stole the King's Daughter: An Original Fairy Extravaganza, Founded on a Story by the Countess d'Anois*, London, T.H. Lacy, 1864, 26p.

BYRON (Henry James), *The Yellow Dwarf: or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines. A Pantomime*, London, J. Miles, 1869, 27 p.

COIGNARD (Charles-Théodore et Jean-Hippolyte), *La Belle aux cheveux d'or, féerie en quatre actes et dix huit tableaux*, Paris, N. Tresse, 18 août 1847 [première mise en scène].

CUVEIER DE TRYE (Jean Guillaume Antoine) et COFFIN-RONY (André), *Le Nain Jaune ; ou, La Fée du désert ; mélodrame féerie, en trois actes et en prose*, Paris Fages, 18 janvier 1804 [première mise en scène].

DOYLE (Thomas F.), *The Yellow Dwarf*, London, 1888 [première mise en scène], 43 p.

GREEN (Frank William), *Cherry and Fairstar, or, The pretty green bird and the fairies of the dancing waters: a new burlesque extravaganza: with apologies to the ghost of the Countess D'Aulnoy*, London, S. French, 1874, 24 p.

KEATING (Eliza H,), *The Yellow Dwarf: A Fairy Extravaganza in One Act* London, T. H. Lacy, 1864, 32 p.

L. A. MASSA, *Princess Cherry-Blossom: or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Gold Mine Shares. An original Christmas Pantomime*, Calcutta, S. C. Beed, 1890, 33 p.

LORRAIN (Jean) et DIET (Edmond), *« La Belle aux Cheveux d'Or »*, ballet-légende en 3 visions, Paris, Olympia, 2 mai 1900 [première mise en scène].

MAURICE RAVEL (Maurice), *Ma mère l'Oye*, sonate, 1908 [date de composition].

MILLWARD (Charles), *The Fair One with Golden Locks* Birmingham, 26 décembre 1871 [première mise en scène], 24 p.

NICHOLLS (Harry) et Sir HARRIS (Augustus) *Humpty-Dumpty, Or, The Yellow Dwarf and the Fair One with the Golden Locks: Children's Version*. Strand Publishing Company, 18??, 72 p.

PLANCHÉ (James Robinson) et ROY (Donald), *Plays by James Robinson Planché: The Vampire, the Garrick Fever, Beauty and the Beast, Foutunio and His Seven Gifted Servants, The Golden Fleece, The Camp at the Olympic, The Discreet Princess*. CUP Archive, 1986, 241 p.

PLANCHÉ (James Robinson), *King Charming, or, the Blue Bird of Paradise: A New and Original Grand Comic Fairy Extravaganza, in two Acts*, London, S.G. Fairbrother, 26 décembre 1850 [première mise en scène], 40 p.

PLANCHÉ (James Robinson), *The Island of Jewels. A New and Original Grand Comic, Fairy Extravaganza, in two Acts,* London, 26 décembre 1849 [première mise en scène], 35p.

PLANCHÉ (James Robinson), *The Yellow Dwarf and the King of the Gold Mines: A New and Original Fairy Extravaganza, in One Act*, London, 26 décembre 1854 [première mise en scène], 33 p.

RYLAND (Clara), *The Yellow Dwarf, a Play for Children*, Edinburgh, 1930, 31 p.

Dans SERAPHIN DOMINIQUE (François), *Feu Séraphin : histoire de ce spectacle depuis son origine jusqu'à sa disparition (1776-1870)*, Lyon, N. Scheuring éditeur, 1875 :

- PAUL DUPLESSIS, *La Belle aux Cheveux d'Or*, p.27.

- PAUL DUPLESSIS, *Le Nain Jaune*, p.27.
- *Le Nain Jaune ou Quiribirini*, p.230-251.

The Sleeping Beauty and the Yellow Dwarf, London, published for the proprietors by L.H. Woods, 1909, 40 p.

WALTON (Walter), *Book of Words and Songs of the Pantomime Entitled, The Sleeping Beauty and the Mystic Yellow Dwarf*, London, 26 décembre 1895 [première mise en scène], 36 p.

WHINYATES (Amy Octavia), *The Yellow Dwarf: a Play in Four Acts*, London, Dean&Son, 1905, 36p.

ETUDES SUR MME D'AULNOY ET SUR SON OEUVRE

« La Tinaja », dans *Le Magasin pittoresque*, XLIII année, 1875, p. 395-402.

« Mother Bunch », dans *Oxford Dictionaries | English* (en ligne) [URL : https://en.oxforddictionaries.com/definition/mother_bunch (consulté en janvier 2018)].

« Objets d'arts et artistes dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy ». *Actes du 9e colloque de la SATOR*, Johannesburg, Presses Universitaires de Montepellier, 1996, p.29-46.

ADAMS D.J., et BLAMIRES D., « The "contes de fées" of Madame d'Aulnoy : reputation and re-evaluation », dans *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 76, nº 3, 1994, p.158-189.

ASSAF (Francis) « L'impossible souveraineté: Le roi-pretexte dans les contes de Madame d'Aulnoy (1690-1698) », actes du 33e congres annuel del la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Gunter Narr, 2001, p.267-276.

AUGUSTE R. « Autres publications à l'étude », dans *Le Bas bleu : moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes / directeur Jean Alesson*, 1874, p. 48.

BAADER (Renate), *Dames de lettres, Autorinnen des Preziösen hocharistokratischen un « modernen » Salons (1694-1698).* S.B. Merzlersche Verlagsbuchandlung, 1986, 354 p.

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Les oeuvres et les hommes. 14, Mémoires historiques et littéraires,* Genève, Slatkine reprints, 1893.

BARBEY D'AUREVILLY (Jules), *Les oeuvres et les hommes. 5, Les bas-bleus / Jules Barbey d'Aurevilly*, Genève, Slatkine reprints, 1878.

BIANCARDI (Elisa), « A propos de Madame d'Aulnoy : esthétique galante et génèse des contes de fées », dans *Il Confronto letterario (Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparate dell'Università di Pavia),* 37, 2002, p.73-95.

BIRBERICK (Anne L.), « Fatal Curiosity: D'Aulnoy's Le Serpentin Vert », dans *Papers on French Seventeeth Century Literature*, vol. 26, 1999, p. 283-88.

BIRBERICK (Anne L.), « Rewriting Curiosity: The Psyche Myth in Apuleius, La Fontaine, and D'Aulnoy », dans *Strategic Rewriting*, vol. 8, (David Lee Rubin - Rookwood Press, 2007), p.134-148.

BLAMIRES (David), « Die Deutsche Rezeption der Märchen von Marie-Catherine d'Aulnoy », dans *Konrad Feilchenfeldt, Zwischen Aufklärung und Romantik: neue Perspektiven der Forschung ; Festschrift für Roger Paulin,* vol. Königshausen & Neumann, 2006, 462 p.

BLOCH (Jeanne), « Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy », dans *Dix-huitième siècle*, nº 42, juillet 2010, p. 119-38.

BÖHM (Roswitha), « Femme de lettres/femme d'aventures : Marie-Catherine d'Aulnoy et la réception de son œuvre », dans ZAISER, Rainer [édit.] *Œuvres et Critiques*, vol. XXXV.I « Les Auteurs féminins du XVII^e siècle », nº XXXV (1), 2010, p.135-146.

BÖHM (Roswitha), *Wunderbares Erzählen,* Wallstein Verlag, 2003.

BONANNI (Veronica), « L'Oiseau bleu et L'Uccello turchino. Collodi traducteur d'Aulnoy », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, nº 9, octobre 2012, p. 251-65.

BOTTIGHEIMER (Ruth), « Elevated Inceptions and Popular Outcomes: the Contes of Marie-Catherine D'Aulnoy and Charles Perrault », dans *Estudos de Literatura Oral* 7-8, 2002 2001, p. 45-61.

BUCZKOWSKI (Paul), « The First Precise English Translation of Madame d'Aulnoy's Fairy Tales », dans *Marvels & Tales*, vol. 23, nº 1, juin 2009, p. 59-78.

CABANES D., « Le voyage de Mme d'Aulnoy en Espagne », dans *Bulletin Hispanique*, vol. 38, nº 3, p.383-384.

CAVIER-CAPASSO (Ruth), « Madame d'Aulnoy and the Comedy of Transformation », dans *Papers on French Seventeeth Century Literature*, vol. 14, nº 27, 1987, p. 575-88.

CHALUSSE (Roland), « Livres nouveaux écrits par des femmes », dans *Le Bas bleu : moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes / directeur Jean Alesson*, n.1, 1874, p.37-38.

CHEIRA (Alexandra), « Change Your Princesse, Change Thyself: Magic and Metamorphosis in Madame d'Aulnoy's Wonder Tales and Wondrous Life in 17th Century France », article en ligne [URL: http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2012/02/Acheira-UF3-Madame.pdf (consulté en juin 2016)].

CORNEILLE (Thomas), « Troisième article des morts », *le Mercure Galant*, Au Palais, Paris, janvier 1705, n°6, p. 244-261.

CORNEILLE (Thomas), « Troisième article des morts ». *Le mercure galant*, Au Palais, janvier 1705, p. 244-61.

COURTEAULT (Paul), « Les poisons de la toilette : fards et cosmétiques », dans *Le Magasin pittoresque / publié... sous la direction de M. Édouard Charton*, 1903, p. 281-84.

DAUTREMER (Joseph), « Notre Programme », dans *La Tradition: revue générale des contes, légendes, chants, usages, traditions et arts populaires*, Paris, Librairie générale et internationale Gustave Ficker, avril 1887, (1), p.1-4.
DEFRANCE (Anne), « Ecriture féminine et dénégation de l'autorité : les contes de fées de Madame d'Aulnoy et leurs récits-cadres », dans *Revue des sciences humaines*, vol. 238, 1995, p. 111-126.

DEFRANCE (Anne), *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698 : l'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Librairie Droz, 1998, 368p.

DEGRAFF (Amy Vanderlyn), *The Tower and the Well: A Psychological Interpretation of the Fairy Tales of Madame D'Aulnoy*, New York, Summa Publications, Inc., 1984, 129p.

DUGGAN (Anne), « Feminine Genealogy, Matriarchy, and Utopia in the Fairy Tales of Marie-Catherine d'Aulnoy ». *Neophilologus*, vol. 82, 1998, p. 199-208.

DUGGAN (Anne), « Nature and Culture in the Fairy Tale of Marie Catherine d'Aulnoy », dans *Marvels&Tales*, vol. 15, nº 2, 2001, p. 149-67.

FARINA (Laura), *Quattro donne e un re*, Milano, Giordano Editore, 1964, 422 p.

FOULCHE-DELBOSC, « Madame d'Aulnoy et l'Espagne », dans *Revue hispanique*, vol. 67, 1926, p. 1-152.

GARDES-MADRAY F. et TRONC (Christine), « Marie de France : Lai d'Yonec ; Marie Catherine, baronne d'Aulnoy: L'Oiseau Bleu », dans *Variantes et invariants d'un schème actantiel : Mélanges de de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Centre d'Estudes Occitans, 1978, p. 366-381.

GIRARD (Grégoire), « La Tinaja », dans *Le Magasin pittoresque*, *publié sous la direction de M. Édouard Charton,* XLIII année, 1875, p. 395-402.
GOURMONT (Remy de), « Louise Colet », dans *Promenades littéraires – 3,* Paris, Mercure de France, 1913, p.87-95.

GRESLAND (Christophe) « Contes de fées; Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Marie-Catherine D'Aulnoy; Henri Laurens », dans *le Tournepage*, 17 avril 2016 (article en ligne) [URL : http://www.letournepage.com/livre/contes-de-fees/ (consulté en juin 2018)].

GUENTHER (Melissa), « L'Espagne sous le regard d'une Française : la Relation du voyage d'Espagne (1691) de Madame d'Aulnoy – Melissa Guenther », dans *452 F : revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº 2, 2010, p. 127-136.

HANNON (Patricia), « Feminine voice and the motivated text : Madame d'Aulnoy and the Chevalier De Mailly », dans *Merveilles & contes*, vol. 2, nº 1, mai 1988, p. 13-24.

HOOGENBOEZEM (Daphne M.), « Du salon littéraire à la chambre d'enfant. Réécritures des contes de fées français aux Pays-Bas », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, nº 8, octobre 2011, p. 91-116.

HOZIER (Ambroise-Louis-Marie d'), *Cabinet d'Hozier*, Melun, impr. de Desrues, 1842, 150 p.

HUBERT (Renée Riese), « L'amour et la féerie chez Madame d'Aulnoy », dans *Romanische Forschungen*, vol. 75, nº 1/2, janvier 1963, p. 1-10.

HUBERT (Renée Riese), « Le Sens du voyage dans quelques contes de Madame d'Aulnoy », dans *The French Review*, vol. 46, nº 5, avril 1973, p. 931-937.

JASMIN (Nadine), *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Paris, Honoré Champion, 2002, 782 p.

JONES (Christine A), « Madame d'Aulnoy Charms the British », dans *The Romanic Review*, vol. 99, nº 3-4, mai 2008, 239 p.

JUSTICE (Octave), « Deux victimes de l'étiquette », dans *Le Magasin pittoresque*, *publié sous la direction de M. Édouard Charton,* 1901, (« 3 »), p. 76-84.

JYL (Laurence), *Madame d'Aulnoy ou la Fée des contes*, Paris, Robert Laffont, 2011, 324 p.

KAVANAGH (Julia), *French Women of Letter, Biographical Sketches*, Leipzig, Bernard Tauchnitz, 1862, 358 p.

LAROUSSE (Pierre), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 1 A / par M. Pierre Larousse*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, 1115 p.

LITTRE (Émile), *Dictionnaire de la langue française.... Tome 1,* Paris, L. Hachette, 1873, 944 p.

MAINIL (Jean), *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, Paris, KIME édition, 2001, 291 p.

MAISTRE WELCH (Marcelle), « Rébellion et Résignation dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy et Mme de Murat », dans *Cahiers III*, vol. 2, 1989, p. 131-42.

MAISTRE WELCH (Marcelle), « Le devenir de la jeune fille dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Cahiers du Dix-Septième*, vol. 1, nº 1, 1989, p. 53-62.

MARIN (Catherine), « Féerie ou sorcellerie ? Les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Merveilles & contes*, vol. 6, nº 1, mai 1992, p. 45-58.

MARIN (Catherine), « Plaisir et violence dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Violence et fiction jusqu'à la révolution*, Gunter Narr Verlag, 1993, p.263-274.

MARIN (Catherine), « Silence ou éloquence : les heroïnes des contes de fées de l'époque classique », dans *Merveilles & contes*, vol. 10, nº 2, décembre 1996, p. 273-284.

MAZON (Jeanne), « Mme d'Aulnoy n'aurait-elle pas été en Espagne ? », dans *Revue de littérature comparée*, 1927, p. 724-729.

MCLEOD (Glenda), « Writer of Fantasy: Madame d'Aulnoy », dans *Women Writers of the Seventeenth Century*, Katharina Wilson and Frank Warnke, U of Georgia P., 1989, p. 91-118.

MITCHELL (Jane T.), *A Thematic Analysis of Mme. D'Aulnoy's Contes De Fees*, Romance

Monographs, 1978, 163p.

MODERN LANGUAGE ASSOCIATION, *Modern Language Teaching*. London, A. & C. Black, 272 p.

MOUGIN (Pascal) et HADDAD-WOTLING (Karen), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, 1017 p.

MURAT (Henriette-Julie de Castelnau) [et al.], *Bonnes fées d'antan*. Édité par Edmond Pilon, E. Sansot, 1909, 221 p.

PALMER (Melvin D.), « Madame d'Aulnoy in England », dans *Comparative Literature*, vol. 27, nº 3, juillet 1975, p. 237-253.

PALMER (Melvin D.), « Madame d'Aulnoy's Pseudo-Autobiographical Works on Spain », dans *Romanische Forschungen*, vol. 83, nº 2/3, 1971, p. 220-229.

PILON (Edmond), *Muses et bourgeoises de jadis*, Paris, Société dv Mercvre de France, 1908, 242 p.

PREVOST (Marcel), « Le Moulin de Nazareth (deuxième partie) ». *La lecture : magazine littéraire : romans, contes, nouvelles*, Félix Juven, 5 novembre 1898, p. 514-528.

PREVOST (Marcel), « Le Moulin de Nazareth », dans *La lecture : magazine littéraire : romans, contes, nouvelles*, Félix Juven, 5 novembre 1898, p. 321-339.

REGARD (Glen), « The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy (1892) : la traduction des Contes des Fées et des Contes nouveaux de Marie-Catherine d'Aulnoy par Annie Macdonell et Elizabeth Lee », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 8, octobre 2011, p. 117-134.

ROCHE-MAZON (Jeanne), « En marge de l'Oiseau Bleu ». *Cahiers de la Quinzaine*, nº 17, 1930.

SEBILLOT (Paul), « Les femmes et les traditions populaires », dans *Revue des traditions populaires.*, vol. VII, nº 8-9, août 1892, p. 499-456.

SEIFERT (Lewis), « Pig or Prince? Murat, d'Aulnoy, and the Limits of Civilized Masculinity », dans *High Anxiety: Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Kathleen Long, Truman State Univ Press, 2002, p. 183-209.

SOCIETE HISTORIQUE DU SIXIEME ARRONDISSEMENT DE, *Bulletin*, Paris, 1911.

STERCKX (Christine) « Le passage au stade adulte dans cinq contes de Madame d'Aulnoy », dans *Recherches sur le conte merveilleux : recueil d'études*, Louvain-La-Neuve : Université catholique de Louvain, 1981, p.73-100.

STRECKENBACH (Marie) et WENKE (Marie), « Madame d'Aulnoy, ihre Novellen und Romane », dans *Romanische Forschungen*, vol. 45, janvier 1931, p. 145-256.

TAINE (Hippolyte-Adolphe), *Derniers essais de critique et d'histoire (3e édition) / par H. Taine,* Hachette (Paris), 1903, 358 p.

THIRARD (Marie-Agnès), « Le féminisme dans les contes de Mme d'Aulnoy », dans *XVIIe siècle*,

vol. 52, 2000, p. 501-514.

THIRARD (Marie-Agnès), « Le meccano des contes de Madame d'Aulnoy », dans *Papers on French Seventeeth Century Literature*, vol. 26, 1999, p. 175-193.

THIRARD (Marie-Agnès), « Les contes de Madame d'Aulnoy : la tentation du merveilleux », dans *Papers on French seventeenth century literature*, vol. 29, n° 56, 2002, p. 197-221.

THIRARD (Marie-Agnès), « Un nouvel art du conte à la fin du XVII^e siècle en France, ou l'histoire d'un imbroglio narratif dans « Le Serpentin Vert » de Madame d'Aulnoy », dans *Il Confronto Letterario*, vol. 37, 2002, p. 91-104.

THIRARD (Marie-Agnèse) « Les Contes de Madame d'Aulnoy ou l'art de la métamorphose », dans *Romanic Review*, vol. 99, n° 3/4, 2008, p. 381-396.

TOUBLET, F. « L'étrange histoire de Madame d'Aulnoy, auteur de contes de fées », dans *Pays d'Auge*, mai 1959, p. 12-17.

TROST (Caroline), « "Belle-Belle, ou le Chevalier Fortuné" : A Liberated Woman in a Tale by Mme d'Aulnoy », dans *Merveilles & contes*, vol. 5, n° 1, mai 1991, p. 57-67.

TUCKER (Holly), « Fairies, Midwives, and Birth Spaces in the Tales of Madame D'Aulnoy », dans *Classical Unities: Place, Time, Action,* edited by Erec R. Koch, Tübingen, Germany: Gunter Narr Verlag, 2002, p. 89-94.

VERDIER (Gabrielle), « Comment l'auteur des " Fées à la Mode" devint "Mother Bunch" : métamorphoses de la comtesse d'Aulnoy en Angleterre », dans *Merveilles & contes*, vol. 10, n° 2, décembre 1996, p. 285-309.

VERDIER (Gabrielle), « Memoirs, Publishing, Scandal: The Case of Mme D*** [d'Aulnoy] », dans *Women Writers in the Pre-Revolutionary France: Strategies of Emancipation*, Colette Winn and Donna Kuizenga, Garland, 1997, p. 397-414.

WILLIAMS (Elizabeth Detering), *The Fairy Tales of Madame D'Aulnoy*. University Microfilms, 1982, 291 p.

ZIMMERMANN (Margarete), « "Il le croqua comme un poulet": Discours alimentaires chez Madame d'Aulnoy », dans *Diversité, c'est ma devise*, Frank Hausmann and Christoph Miething, PFSCL, 1994.

ZIMMERMANN (Margarete), « Il le croqua comme un poulet: discours alimetaires chez Madame d'Aulnoy », dans *« Diversité, c'est ma devise »: Studien zur Franzosichen Litartur des 17 Jahrhunderts*, Festschrift für J. Grimm zum 60. Geburtstag, Paris/Seattle/Tübingen, 1994.

OUVRAGES SUR LES CONTES MERVEILLEUX ET LEUR DEFINITION

LURIE (Alison), *The Oxford Book of Modern Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1993, 455 p.

AMISDECPERRAULT, « Les frontispices des contes de ma Mère l'Oye », dans *Association Les Amis de Charles Perrault* (article en ligne), 23 septembre 2014, URL : http://amisdeperrault.canalblog.com/archives/2014/09/23/30640565.html (consulté en juin 2018)].

ANNEQUIN (Jacques), « Espaces, dramatis personae, rapports sociaux dans le "Conte" de Psyché », dans *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 20, nº 2, 1994, p. 227-76.

APEL (Friedmar), *Die Zaubergärten der Phantasie : zur Theorie u. Geschichte d. Kunstmärchens*. Winter, 1978, 307 p.

ARAGON (Sandrine), « Les images de lectrices dans les textes de fiction français du milieu du XVIIe siècle au milieu du XIXe siècle », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis [URL : http://journals.openedition.org/narratologie/6 (consulté en juin 2018)].

ATTI ARNE, *The Types of the Folktales; a Classification and Bibliography, Translated and Enlarged by Stith Thompson*. Indiana University edition, 1987. 588p.

AUERBACH (Nina) et U. C. KNOEPFLMACHER [edit.], *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1992, 380 p.

BARCHERS (Suzanne), « Beyond Disney: Reading and Writing Traditional and Alternative Fairy Tales », dans *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, nº 2, décembre 1988, p. 135-50.

BARCHILON (Jacques), « Confessions of a Fairy-Tale Lover », dans *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, nº 2, décembre 1988, p. 208-23.

BARCHILON (Jacques), « The aesthetics of Fairy Tales », dans *La Cohérence intérieure. Etudes sur la littérature française du XVIIe siècle*, J.M. Place, 1977, p. 187-201.

BARCHILON (Jacques), *Le Conte merveilleux français : De 1690 à 1790, cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1975, 162 p.

BARONIAN (Jean-Baptiste), *Panorama de la littérature fantastique de langue française : des origines à demain*, la Table ronde, Paris, Gallimard, 2007, 320 p.

BAUDOU (Jacques), *La fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2005, 128 p.

BELMONT (Nicole), « Le recueil des frères Grimm. L'invention d'un genre littéraire », dans *Studies in Oral Folk Literature*, n.1, 2012.

BELMONT (Nicole), *Poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale,* Paris, Gallimard, 1999, 250p.

BETTELHEIM (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999, 512 p.

BJØRNSTAD (Hall), « Le savoir d'un conte moins conte que les autres », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, juillet 2009, p.163-178.

BOTTIGHEIMER (Ruth B.), *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*, University of

Pennsylvania Press, 1986, 336 p.

BOTTIGHEIMER (Ruth B.), *Fairy Tales Framed, Early Forewords, Afterwords, and critical Words,* New York, SUNY Press, 2012, 268 p.

BOTTIGHEIMER (Ruth B.), *Fairy tales: a new history*, Excelsior Editions/State University of New York Press, 2009, 160 p.

BOTTIGHEIMER (Ruth B.), *Grimm's Bad Girls and Bold Boys, the Moral and Social Vision of the Tales,* Yale University Press, 1982, 234 p.

BRASEY (Edouard), *La grande encyclopédie du merveilleux*, Paris, le Pré aux clercs, 2012, 432 p.

BREMOND (Claude), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 349 p.

BRENELLERIE (Paul-Philippe Gudin de La), *Contes de Paul-Philippe Gudin, précédés de recherches sur l'origine des contes, pour servir à l'histoire de la poésie et des ouvrages d'imagination*, Paris, Maradan, 394 p.

BROWN (Mary Ellen) et ROSENBER (Bruce A) [édit.], *Encyclopedia of Folklore and Literature,* London, ABC - CHO, 1998, 766 p.

BUNCE (John Thackray), *Fairy Tales: Their Origin and Meaning, with Some Account of Dwellers in Fairyland*, Bristol, Thoemmes press ed. Synapse, 2002, 205 p.

BURKE (Billie), *With A Feather on My Nose*, Pickle Partners Publishing, 2015, 158p.

CALVINO (Italo), *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, 187 p.

CAMBI (Franco), *Itinerari nella fiaba: autori, testi, figure*, Milano, ETS, 1999, 359 p.

CASHMAN (Ray) [et al.], *The Individual and Tradition: Folkloristic Perspectives*, Indiana, Indiana University Press, 2011, 547 p.

Cessez de croire au prince charmant ! Perversion de l'idéal masculin dans les contes de fées du XIXe siècle (article en ligne) [URL : http://www.academia.edu/15308007/Cessez_de_croire_au_prince_charmant_Perversion_de_lid%C3%A9al_masculin_dans_les_contes_de_f%C3%A9es_du_XIXe_si%C3%A8cle (consulté en juin 2016)].

CHETTLE (Christine), « Victorian Fantasy and Supportive Female Communities Across Time and Genre », dans *The Victorian Blog Spot* (en ligne) [URL : http://fantasiesofthevictorians.blogspot.it/2015/03/victorianfantasyandsupportivefemale (consulté en juin 2017)] .

Contes des yeux fermés - Alphonse Séché (article en ligne), *La Matricule des Anges* [URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=4148 (consulté en août 2017)].

COOKE (Mervyn), *Britten and the Far East: Asian Influences in the Music of Benjamin Britten.* Aldeburgh Studies in Music 4. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press [u.a.], 1998, 279 p.

CORYN (Jana) et MAINIL (Jean), *Les Différents Visages Du Personnage Féminin Dans Les Contes De Fées. Analyse Des Contes De Perrault Et Des Frères Grimm Et Leurs Adaptations Cinématographiques.* Master of Arts in Linguistics and Literature.

COURTES (Noémie), « Cendrillon mise en pièces ou la seconde immortalité de Perrault au xixe siècle ». *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 4, octobre 2007, p. 73-88.

DAVIDSON (Hilda Roderick Ellis) et CHAUDHRI (Anna), *A companion to the fairy tale*, D.S. Brewer, 2003, 304 p.

DELAPORTE (Victor), *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retaux-Bray, 1891, 424 p.

DELPY (Catherine), « La Belle et la Bête ». La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVIIe et XVIIIe siècles », dans *Le « monstre » humain : Imaginaire et société [en ligne]*, Presses universitaires de Provence, 2005 [URL : http://books.openedition.org/pup/6837 (consulté en mai 2018)].

DEULIN (Charles), *Les contes de ma mère l'Oye, avant Perrault*, Paris, E. Dentu, 1878, 382 p.

DI SCANNO (Teresa), *Les Contes de fées à l'époque classique: 1680-1715*, Torino, Liguori Editore, 1975, 224 p.

DICKENS (Charles) *La casa dei fantasmi: the Haunted House*, traduction par Annalisa Garavaglia, La Biblioteca di Repubblica/ l'Espresso, 2009.

DICKENS (Charles), « Frauds on the Fairies » dans *Household Words*, vol. VIII, nº 184, octobre 1853, p. 97-100.

DUGGAN (Anne E.), [et al.], *Folktales and fairy tales: traditions and texts from around the world.* Second Edition, Greenwood, an Imprint of ABC-CLIO, London, 2016, 1590 p.

EICHEL-LOJKINE (Patricia), *Contes en réseaux : l'émergence du conte sur la scène littéraire européenne. Patricia Eichel-Lojkine,* Génève, Librairie Droz, 2013, 464 p.

FAURE (Marion), « Les frères Grimm ont trouvé le ton juste », dans *Le Monde*, 25 juin 2009 (article en ligne) [URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/25/natacha-rimasson-fertin-les-freres-grimm-ont-trouve-le-ton-juste_1211155_3260.html (consulté en juin 2018)].

FINK (Gonthier-Louis), *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne, 1740-1800 : Par Gonthier-Louis Fink*, Paris, Les Belles lettres, 1966, 776 p.

FLAHAULT (François), *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, 312 p.

FOURNIER (Michel), « Le « pays des contes » », dans *Poétique*, nº 173, p. 87-104.

FRANZ (Marie-Louise von), *La femme dans les contes de fées*. 2. éd, La Fontaine de Pierre, 1984, 311p.

FRANZ (Marie-Louise von), *An Introduction to the Interpretation of Fairy Tales*, New York, Spring,

1982, 160 p.

FRANZ (Marie-Louise von), et CROSSEN (Kendra), *The Interpretation of Fairy Tales*. Rev Sub edition, Shambhala, 1996, 224 p.

FRANZ (Marie-Louise von), *Shadow and Evil in Fairy Tales*, New York, Spring, 1983, 284 p.

GEORGES (Jean), *Le pouvoir des contes*, Nouv. éd, Casterman, 1990, 239 p.

GILBERT (Robert A.), *Victorian Sources of Fairy Tales: A Collection of Stories*. Thoemmes, 2003, 1280 p.

GOMME (George Laurence) et WHEATLEY BENJAMIN (Henry), *Chapbooks and Folklore Tracts*. Vol. 3, London, Villon Society, 72 p.

GOYAU (Lucie), *La vie et la mort des fées*, Paris, Perrin, 1910, 430 p.

GREIMAS (Algirdas Julien), « Éléments d'une grammaire narrative », dans *L'Homme*, vol. 9, n° 3, 1969, p. 71-92.

GREIMAS (Algirdas Julien), « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », dans *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 28-59.

GREIMAS (Algirdas Julien), *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 2002, 262 p.

HAASE (Donald), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales: Volume 1: A-F*, London, Greenwood, 2007, 440 p.

HANNON (Patricia), « Le corps féminin dans les contes de fées classiques », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Ronald Tobin, 1995, p. 501-503.

HANNON (Patricia), *Fabulous Identities: Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, New York, Rodopi, 1998, 226 p.

HARF-LANCNER (Laurence), *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine ; la naissance des fées*, Paris, Honoré Champion, 2000, 474 p.

HARRIES (Elizabeth Wanning), « The Violence of the Lambs », dans *Marvels&Tales*, vol. 19, 2005, p. 54-66.

HARRIES (Elizabeth Wanning), « Simulating Oralities: French Fairy Tales of the 1690s », dans *College Literature* 23, n° 2, 1996, p. 100-115.

HARRIES (Elizabeth Wanning), *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press, 2003, 216 p.

HEARN (Michael Patrick), *The Victorian Fairy Tale Book*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2012, 416 p.

HEIDMANN (Ute) et ADAM (Jean-Michel), *Textualité et intertextualité des contes : Perrault, Apulée, La*

Fontaine, Lhéritier..., Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, 400 p.

HEIDMANN (Ute), « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 9, octobre 2012, p. 9-28.

HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHERE (Martine) [édit], *Etudes de Lettres, n°289/2011 : Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*. Univ. de Lausanne, Revue Etudes de Lettres, 2011, 270 p. (les pages 15-34, en particulier).

HOFFMANN (Kathryn), « Of Innocents and Hags: The Status of the Female in the Seventeenth-Century Fairy Tale », dans *Cahiers du Dix-Septième*, vol. VI, nº 2, 1992, p. 223-31.

HOFFMANN (Kathryn),« Of Monkey Girls and Hog-Faced Gentlewoman: Marvel in Fairy Tales, Fairgrounds and Cabinets of Curiosities », dans *Marvels&Tales*, vol. 19, 2005, p. 67-85.

HOOGENBOEZEM (Daphne M.), « Magie de l'image ; Altérité, merveilleux et définition générique dans les contes de Charles Perrault », dans *RELIEF*, vol. 4 (2) (en ligne) [URL : http://www.revuerelief.org/index.php/relief/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-101241 (consulté en septembre 2014)].

HUSCHER E. (Julius), *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales: their Origin, their Meaning, and Usefulness*, Springfield, Thomas, 1974, 224 p.

JOLLES (André), *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 212 p.

JONES (Christine A.), « On Fairy Tales, Their Sensitive Characters, and The Sensible Reader They Create », dans *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 25, nº 1-Emotions, Spring 2006, p. 13-30.

JORGENSEN (Jeana) « Metamorphosis: The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales (Review) », dans *Marvels & Tales*, vol. 18, nº 2, 2004, p. 320-323.

LANDRY (Tristan) et CELAT, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit : les frères Grimm et Afanas'ev*, Laval, Presses Université Laval, 2005, 149 p.

LAUER (Gerhard), *Die Brüder Grimm und ihre Folgen* (article en ligne) [URL: http://gerhardlauer.de/files/5013/2639/2801/lauer_grimm.pdf (consulté en décembre 2015)].

LAURENT (Béatrice), *Nowhere, Neverland, Wonderland : les Ailleurs féériques des Victoriens*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 195-209.

LAVINIO (Cristina), « Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della prosa narrativa orale tradizionale », dans *La Ricerca Folklorica*, nº 12, 1985, p. 37-48.

LE GALLIENNE (Richard), *Attitudes and Avowals with Some Retrospective Reviews*. John Lane, The Bodley Head, 1910, 253 p.

LE GOFF (Jacques) et LE ROY LADURIE (Emmanuel), « Mélusine maternelle et défricheuse », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 26, nº 3/4, 1971, p. 587-622.

LE MEN (Ségolène), « Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré », dans *Poetics Today*, vol. 13, nº 1-Children's Literature, Spring 1992, p. 17-39.

LECHEVALIER (Bianca) [et al.], *Les contes et la psychanalyse*, Paris, In Press [2e édition], 2008, 343p.

LEGAUT (Marianne), *Narrations déviantes : l'intimité entre femmes dans l'imaginaire français du dix-septième siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008, 246 p.

LOSKOUTOFF (Yvan), « Repuerascentia : un idéal commun à la mystique et aux contes de fées littèraires à la fin du grand siècle », dans *Merveilles & contes*, vol. 2, nº 1, 1988, p. 3-12.

LURIE (Alison) « Fairy Tale Liberation », dans *The New York Review of Books*, décembre 1970, p.40-52.

MAINIL (Jean), « D'une « chimère » à l'autre (1706-1867) Renaissance du premier conte de fées littéraire au xixe siècle », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle*, nº 10, septembre 2013, p. 97-115.

MARCHAND (Bérénice Virginie Le), « Refraining the Early French Fairy Tale : A Selected Bibliography », dans *Marvels & Tales*, vol. 19, nº 1, janvier 2005, p. 86-122.

MAZON (Jeanne Roche), *Autour des contes de fées : recueil d'études de Jeanne Roche-Mazon, accompagnées de pièces complémentaires*, Paris, Didier, 1968, 185 p.

MILLER (Nancy K.), *French Dressing: Women, Men and Ancien Régime Fiction*, New York, Routledge, 1995, 254 p.

MONTEGUT (Emile), « Des fées et de leur littérature en France », dans *Revue des Deux Mondes*, Avril 1862, p. 648-675.

NEDAAE (Christine) *Victorian Fantasy and Supportive Female Communities Across Time and Genre* (article en ligne) [URL : http://fantasiesofthevictorians.blogspot.com/2015/03/victorian-fantasy-and-supportive-female.html (consulté en avril 2017)].

NEIKIRK (Alice), « "... Happily Ever After" (or What Fairytales Teach Girls About Being Women) », dans *Anthropology*, vol. 324, nº Essay, 2015, p. 38-42.

NICHOLSONS (Trish), *How the Brothers Grimm Came to Write Fairy Tales* (article en ligne), dans *Words in the Treehouse* (24 février 2012) [URL : http://trishnicholsonswordsinthetreehouse.com/2012/02/24/how-the-brothers-grimm-came-to-write-fairy-tales/ (consulté en juillet 2017)].

NISSIM (Liana), « Fées, sorciers, princesses: Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, nº 11, décembre 2004, p. 165-180.

NUNEZ (Loreto), « Les commentaires paratextuels des *Kinder- und Hausmärchen, Gesammelt durch die Brüder Grimm* », dans *Féeries*, nº 9, 2012, p. 197-247.

PALLOTTINO (Paola), « Alle radici dell'iconografia della fiaba note sulle prime illustrazioni dei

Contes », dans *Merveilles & contes*, vol. 5, nº 2, décembre 1991, p. 289-320.

PALMER D. (Nancy and Melvin), « English Editions of French "contes de fées" attributed to Mme d'Aulnoy ». *Studies in Biography*, vol. XXVII, 1975, p.227-232.

PARADIS (Swann), « Les fiancés-animaux illustrés du *Cabinet des fées* », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 11, décembre 2014, p. 171-98.

PEJU (Pierre), *La petite fille dans la forêt des contes : pour une poétique du conte, en réponse aux interprétations psychanalytiques et formalistes*, Paris, le Grand livre du mois, 2002, 296 p.

PERROT (Jean) [édit.], *Les métamorphoses du conte*, Bern, Switzerland, Peter Lang, 389 p.

PERROT (Jean) [édit.], *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIème siècle et leur fortune littéraire*, Paris, In Press, 1998, 389 p.

PIFFAULT (Olivier), *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, 573 p.

PIOFFET (Marie-Christine), « Pour une sémiologie du lieu imaginaire au XVIIe siècle : figures et significations », dans *Dix-septième siècle*, nº 247, juin 2010, p. 335-354.

POLTORAK (Ewa), « Application du schéma actantiel de Greimas en didactique des langues étrangères ». *Synergies*, vol. Pologne, nº 4, 2007, p. 219-27.

PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, 254 p.

RIFELJ (Carol de Dobay), « Cendrillon and the Ogre: Women in fairy tales and Sade », dans *Romanic Review*, vol. 81, nº 1, janvier 1990, p. 11-24.

RIFELJ (Carol de Dobay), « Female Empowerment and Its Limits : The Conteuses' Actvie Heroines », dans *Cahiers du Dix-Septième*, vol. 4, nº 2, janvier 1990, p. 17-34.

ROBERT (Raymonde), « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, vol. 1, 2004, p. 73-91.

ROBERT (Raymonde), *Il était une fois les fées : Contes du XVIIe et XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de Nancy, 1984, 227p.

ROBERT (Raymonde), *Le conte des fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle,* Paris, Honoré Champion, 2004, 558 p.

ROUSSEAU (Christine), *Les enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVIIème siècle*, Littératures, Université de Grenoble, 2013, 583 p.

RUIMI (Jennifer), « La rencontre du conte merveilleux et de la scène (XVIIe-XIXe siècles) », dans *Acta Fabula*, nº vol. 9, n° 4, avril 2008 (article en ligne) [URL : http://www.fabula.org/acta/document4093.php (consulté en mai 2015)].

SABUDA (Robert), *Fées et autres créatures magiques : encyclopédie mythologique*, Paris, Seuil jeunesse, 2008, 12 p.

SALVATOR (Rémy), *La République mystérieuse : Des elfes, faune, fées et autres semblables*, Paris, Durante Editeur, 2003, 77 p.

SCHACKER (Jennifer), « Unruly Tales: Ideology, Anxiety, and the Regulation of Genre », dans *Journal of American Folklore*, vol. 120, nº 478, octobre 2007, p. 381.

SCHANOES (Veronica L.), *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory: Feminism and Retelling the Tale*, New York, Routledge, 2014, 170 p.

SCHENDA (Rudolf), et SORDI (Italo) « Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa », dans *La Ricerca Folklorica*, nº 36, octobre 1997, p. 13-24.

SCHUHL (Pierre-Maxime), *L'imagination et le merveilleux : la pensée et l'action*, Paris, Flammarion, 1969, 242 p.

SEIFERT (Lewis C.) [édit.], *Enchanted Eloquence: Fairy Tales by Seventeenth-Century French Women Writers - Picked as One of Choice's « Outstanding Academic Titles » for 2011!* First edition, Centre for Reformation and Renaissance Studies and Iter Inc, 2011, 175 p.

SEIFERT (Lewis C.) [edit.], *French Women Writers: A Bio-bibliographical Source Book*, Nebraske, Nebraska University Presse, 1991, 632 p.

SEIFERT (Lewis C.) [édit], *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France (1690-1715)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 292 p.

SEIFERT (Lewis C.), « On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century Contes de fées », dans *Marvels & Tales*, vol. 14, nº 1, janvier 2000, p. 80-98.

SEMPERE (Emmanuelle), *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIIIe siècle*. Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, 611 p.

SERMAIN (Jean Paul), *Les contes de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Editions Desjonquères, 2005, 288 p.

SILVER (Carole G.), *Strange and Secret Peoples : Fairies and Victorian Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 288 p.

SMITH (Paul J.), « Fables ésopiques et contes de fées : L'imitation différentielle dans les frontispices ». *RELIEF*, vol. 4, nº 2, 2010, p. 27-51.

STABLEFORD (Brian), *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, New York, Scarecrow Press, 2005, 568 p.

STEAD (Évanghélia), *Commentaire au volume Contes : Perrault, les frères Grimm, Andersen, contes d'ailleurs*, Citadelles&Mazenod, 2017, 65 p.

STEVEN SWANN (Jones), *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*, Twayne Publishers, 1995, 156 p.

STORER (Mary Elizabeth), *La Mode Des Contes De Fees*, Paris, Librairie Ancienne Honore Champion, 1928, 289 p.

SUMPTER Caroline, *The Victorian Press and the Fairy Tale*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, 254 p.

THELANDER (Dorothy), « Mother Goose and Her Goslings: The France of Louis XIV as Seen through the Fairy Tale », dans *The Journal of Modern History*, vol. 54, nº 3, septembre 1982, p. 467-496.

THIRARD (Marie-Agnes), *Le Cabinet des Fées*. Artois Presses Université, 2009, 483 p.

THOMPSON (Stith), *Motif-Index of Folk-Literature : A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Rev. and enl. ed., Indiana University Press, 1955, 452 p.

TISSOT (Fabienne), « « Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier… » ». *Semen [En ligne]*, vol. 30, 2011, p. 193-99.

TRINQUET (Charlotte), « Happily ever after? Not so easily! », dans *Seventeenth-century fairy tales and their unconventional endings*, n.37, 2010, p.45-54.

TRINQUET (Charlotte), *Le Conte de fées français (1690-1700). Traditions italiennes et origines aristocratiques*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. "Biblio", 2012, 244 p.

TRINQUET (Charlotte), *Le conte de fées français, 1690-1700 : traditions italiennes et origines aristocratiques*, Narr, 2012, 244 p.

TRINQUET (Charlotte),*Teaching Early Modern Fairy Tales to Disney Princesses: Or, If Only Mme d'Aulnoy Had a Wiki* (article en ligne) [URL: http://www.academia.edu/15285787/Teaching_Early_Modern_Fairy_Tales_to_Disney_Princesses_Or_If_Only_Mme_d_Aulnoy_Had_a_Wiki (consulté en juin 2016)].

TSURUMI (Ryoji), « The Development of Mother Goose in Britain in the Nineteenth Century », dans *Folklore*, vol. 101, nº 1, 1990, p. 28-35.

ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Firenze, Tascabili Bompiani, Bompiani, 256 p.

VELAY-VALLANTIN (Catherine), *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, 360 p.

VERDIER (Gabrielle), « From Dragons to Dragonflies: A Taxonomy of Creatures in the Literary Fairy Tale », dans *Cahiers du Dix-Septième*, vol. 5, nº 2, 1991, p. 163-76.

VERDIER (Gabrielle), *Grimoire, miroir : Le livre dans les contes de fées littéraires*, Jan Herman, Paul Pelckmans and Nicole Boursier, 1995, p. 129-39.

WARNER (Marina), « Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact? », dans *Folklore*, vol. 101, nº 1, 1990, p. 3-25.

WARNER (Marina), *From the Beast To The Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers by Warner, Marina*

New Edition. Édition : New Ed, Vintage, 1995, 458 p.

WELCH (Marcelle Maistre), « La Satire du rococò dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Revue Romane*, vol. 1, janvier 1993, p.72-84.

WELCH (Marcelle Maistre), « Le devenir de la jeune fille dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Cahiers du Dix-Septième*, vol. 1, nº 1, Spring 1987, p. 53-62.

WELCH (Marcelle Maistre), « Les jeux de l'écriture dans les "contes de fées" de Mme d'Aulnoy », dans *Romanische Forschungen*, vol. 101, nº 1, janvier 1989, p. 75-80.

WELCH (Marcelle Maistre), « Rébellion et résignation dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy et Madame de Murat ». *Cahiers du Dix-Septième*, vol. 3, nº 2, Fall 1989, p. 131-42.

WILLIAMSON (Jamie), The *Evolution of Modern Fantasy: From Antiquarianism to the Ballantine Adult Fantasy Series*. First edition, Palgrave Macmillan, 2015, 256 p.

WÜHRL (Paul-Wolfgang), *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Quelle & Meyer, 1984, 384 p.

ZAGO (Ester), « Carlo Collodi As Translator: From Fairy Tale to Folk Tale ». *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, nº 2, décembre 1968, p. 61-73.

ZIPES (Jack), *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Taylor & Francis, 2006, 332 p.

ZIPES (Jack), « A Fairy Tale Is More than Just a Fairy Tale », dans *Book 2.0*, vol. 2, nº 1&2, 2012, p. 95-102.

ZIPES (Jack), « The Changing Function of the Fairy Tales », dans *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, nº 2, décembre 1988, p. 7-31.

ZIPES (Jack), « The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture », dans *Marvels&Tales*, vol. 25, nº 2, juillet 2011, p. 221-43.

ZIPES (Jack), *Fairy Tales and the Art of the Subversion: The Classical Genre from Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge, 1988, 214 p.

ZIPES (Jack),*When Dreams Came True*, New York, Routledge, 1999, 240 p.

L'HISTOIRE DU LIVRE, DE L'IMPRESSION ET DE L'IILLUSTRATION

« Bernardin-Béchet », article sur data.bnf.fr (en ligne) [URL: http://data.bnf.fr/15366747/bernardin-bechet/ (juin 2017)].

« Bertall », notice dans IdRef (article en ligne) [URL : L'information est tirée de la fiche bibliographique du dessinnateur. [URL : https://www.idref.fr/026723611 (juin 2017)].
« Case editrici che hanno fatto la storia: Attilio Barion Editore » (article en ligne), dans *Service editoriale il Quadrotto* [URL : http://www.ilquadrotto.it/5/post/2015/09/le-case-editrici-che-hanno-fatto-la-storia-attilio-barion-editore.html [(consulté en juin 2017)].

« Dorure », definition du terme dans *Reliure-Liège.be* (en ligne) [URL : http://reliure-liege.be/ (consulté en mars 2018)].

« Frères Perisse » (article en ligne) sur *data.bnf.fr* [URL : http://data.bnf.fr/12295341/freres_perisse/ (consulté en juillet 2017)].

« Keepsake », définition du terme dans *Encyclopædia Universalis* (en ligne) [URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/keepsake/ (consulté en octobre 2014)].

« La lanterne magique » (article en ligne), dans *Musée de la poupée Paris : Quel spectacle ! une exposition sur le monde du spectacle en jouets*, 2006 [URL : http://www.museedelapoupeeparis.com/tempo/tempospect.html (consulté en mars 2018)].

« Landes-Industrie-Comptoir. Weimar, Allemagne » (article en ligne), dans *data.bnf.fr* [URL : http://data.bnf.fr/13617398/landes-industrie-comptoir_weimar__allemagne/ (consulté en mars 2017)].

« Littérature de colportage » (article en ligne), dans *Encyclopædia Universalis* [URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-de-colportage/ (consulté le 17 novembre 2015)].

« Louis Tarsot (1857-19...) » (article en ligne), dans *data.bnf.fr* [URL : http://data.bnf.fr/12210588/louis_tarsot/ (consulté en novembre 2014)].

« Rie Cramer (10 October 1887 - 18 July 1977, The Netherlands) » (article en ligne), dans *Lambiek comiclopedia*, 5 mars 2010, [URL : https://www.lambiek.net/artists/c/cramer_rie.htm (consulté en mars 2018)].

« Types de papier » (article en ligne), dans *AbeBooks.fr - Guide pratique bibliophilie* [URL : https://www.abebooks.fr/livres-anciens-rares-collection/Guide-Pratique-Bibliophilie/Univers-Livres-Anciens/Types-Papier.shtml (consulté en mars 2018)].

« Vignette » (article en ligne), dans *ABC de bibliophile* [URL : http://www.bibliopolis.net/glossaire/glo_aaz.htm (consulté en mars 2015)].

AA. VV., *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage* (Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec lEcole nationale des chartes, à Troyes, les 12-13 novembre 1999) 2001, 288 p.

ACQUARELLI (Luca), [et al.], *Il peritesto visivo: copertine e altre strategie di presentazione*, Roma. Edizioni Nuova Cultura, 2013, 148 p.

ANDRIES (Lise), « La Bibliothèque bleue, une littérature éphémère ? », dans *Fabula Colloques*,

novembre 2015 (article en ligne) [URL : http://www.fabula.org/colloques/document2919.php (consulté en décembre 2015)].

ARON (Paul) [et al.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, 672p.

AVANZI (Giannetto), « Paravia », dans *L'Enciclopedia Italiana, Treccani (en ligne)* [URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/paravia_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (consulté en juin 2017)].

BAILLIERE (Henri) ; *La crise du livre*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1904, 104 p.

BOHLER (Danielle), *Le temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Bordeaux, Presses Univ de Bordeaux, 2006, 488 p.

BROCHON (Pierre), « La littérature populaire et son public », dans *Communications*, vol. 1, nº 1, 1961, p. 70-80.

BROUWERS (Gervaise), « La lithographie passée en revues : entre controverses politiques et enjeux esthétiques », dans *Sociétés & Représentations*, vol. 40, nº 2, 2015, p. 183-200.

BRUN (Robert), *Le livre français*, Paris, Librairie Larousse, 1948, 186 p.

CARBOGNIGN (Maria Enrica) et LEVI (Anna), « Un grande editore : Enrico Bemporad (1868-1944) », dans *Letteratura Dimenticata* (en ligne), [URL : http://www.letteraturadimenticata.it/Bemp%20breve%20storia.html (consulté en juin 2017)].

CARBONI (Massimo), *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, editoriale Jaca Book, 2002, 160 p.

CHARTIER (Roger), « Du livre au livre », dans *Réseaux*, vol. 6, nº 31, 1988, p. 39-67.

CHEAP (John), *The Chapman's Library: The Scottish Chap Literature of Last Century, Classified: With a Life of Dougal Graham...[reprint]*, Glasgow, Robert Lindsay, 1878, 58 p.

CHEZAUD (Patrick), « L'image pré-texte », dans *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Presses Univ. de Rennes, 2005, p. 53-66.

CHOL (Isabelle) et KHALFA (Jean), *Les Espaces du Livre / Spaces of the Book*, Oxford, Peter Lang, 2015, 264 p.

COOKE (Simon), « Book Bindings of the 1860s: the Christmas Gift Book » (article en ligne), Victorianweb [URL: http://www.victorianweb.org/art/design/books/cooke1.html (consulté en novembre 2016)].

DANGELICO (Amy), « Longmans, Green CO » (en ligne) [URL : https://www.biblio.com/publisher/longmans-green-co (conulté en juin 2017).

DENOËL (Charlotte), « Le commerce du livre au XIXe siècle », dans *Histoire par l'image [en ligne]*, décembre 2006 [URL : https://www.histoire-image.org/etudes/commerce-livre-xixe-siecle?language=de (consulté en juin 2017)].

DEVES (Cyril), « Le lecteur et son regard sur la littérature illustrée au XIXe siècle en France :

entre choix, attentes et imaginaire collectif », dans *L'Esthétique du livre*, édité par Alain Milon et Marc Perelman, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 375-393.

DOUSSIN (Jacqueline et Jean-Pierre), « Techniques de production » (article en ligne), dans *Les images pieuse s: le site des collectionneurs d'images pieuses* [URL : http://histoire-des-images-pieuses-canivets.e-monsite.com/pages/categories-d-images.html (consulté en octobre 2017)].

EMANUELSSON (Lars) et EKMAN (Oskar), « Gustaf Tenggren: A Biography » (article en ligne), dans *Teggren*, 2013 [URL : http://www.gustaftenggren.com/tenggren/default.asp?inc=biography (consulté en mars 2018)].

FABULA [Équipe de recherch], « L'image est-elle soluble dans le texte ? » (Article en ligne) [URL : http://www.fabula.org/cr/403.php (consulté en novemreb 2014)].

FARRANT (Tim), « La vue d'en face ? Balzac et l'illustration », dans *L'Année balzacienne*, vol. 12, nº 1, 2011, p. 249-271.

GARDELLA (Pier Luigi), « La fortuna di Salgari e l'editore genovese » (article en ligne), dans *ilGiornale.it* [URL : http://www.ilgiornale.it/news/fortuna-salgari-e-l-editore-genovese.html (consulté en avril 2017)].

GEFEN (Alexandre), « L'Imagerie du XIXe siècle » (article en ligne), *Fabula la recherche en littérature*, 10 novembre 2014 [URL : https://www.fabula.org/actualites/l-imagerie-du-xixe-siecle_65512.php (consulté en mai 2017)].

GETREAU (Florence) *Chansons de colportage*, Presses universitaires de Reims, pp.79-92, 2002, Centre d'Etude du Patrimoine Linguistique et Ethnologique de Champagne-Ardennes.

GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), « Images de textes », dans *Texte/image — Nouveaux problèmes*, édité par Henri Scepi et Liliane Louvel, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 105-118.

GONDARD (Claude), « Introduction », dans *Bulletin de la Sabix* [*En ligne*], 47 | 2010, mis en ligne le 30 décembre 2012 [URL : https://journals.openedition.org/sabix/948 (consulté en octobre 2017)].

GORDON NORTON (Ray), *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*. Courier Corporation, 1976, 336 p.

GRANATA (Veronica), « Marché du livre, censure et littérature clandestine dans la France de l'époque napoléonienne : les années 1810-1814 », dans *Annales historiques de la Révolution française*, nº 343, mars 2006, p. 93-122.

GRANDE (Nathalie), « Claude Barbin, un libraire pour dames ? », dans *Revue de la BNF*, vol. 39, no. 3, 2011, pp. 22-27.

GUEDRON (Martial), « L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie », dans *Romantisme*, vol. 152, nº 2, 2011, p. 61-74.

HAMAIDE-JAGER (Éléonore) et GAIOTTI (Florence), « Rythmes et temporalités de l'album pour

la jeunesse », *Strenæ* [En ligne], 10 | 2016 [URL : http://journals.openedition.org/strenae/1509 (consulté en mai 2018)].

HEIDMANN (Ute), « Ces images qui (dé)trompent… Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle [en ligne]*, vol. 11, 2014, p. 47-69.

HENSHER (Jonathan), « Images de marque ? » (article en ligne), dans *RELIEF* [URL : http://www.revuerelief.org/index.php/relief/article/viewFile/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-101245/675 (consulté en mars 2015)].

ILAB-LILA, *ad vocem* « Edition de luxe (English) » (en ligne) [URL : https://www.ilab.org/eng/glossary/593-edition_de_luxe.html (Consulté en février 2015)].

KAENEL (Philippe), « Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré (1832-1883) », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1987, p. 35-46.

LAME (Anne) et LE MEN (Ségolène), « Le décor, ou l'art de tourner en rond ». *Romantisme*, vol. 78, 1992, p. 60-74.

LAMORT (Anne) *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur la bibliophilie sans jamais avoir osé le demander*, Paris, 2012, 47 p.

LEMONNIER (Henry), « Les origines de la gravure en France, commentaire à André Blum. Les origines de la gravure en France. Les estampes sur bois et sur métal », dans *Journal des savants*, juillet 1927, p. 289-93.

LEUTRAT (Estelle), *Les débuts de la gravure sur cuivre en France : Lyon 1520-1565*, Génève, librairie Droz, 2007, 434 p.

LYONS (Martyn), *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXème siècle*, Paris, Promodis - Cercle de la Librairie, 1988, 151 p.

MABMACIEN (Léo), « Papier vergé versus papier vélin » (article en ligne), dans *BiblioMab : le monde autour des livres anciens et des bibliothèques Bibliothèques, livres anciens, bibliophilie, mutations*, 2004, https://bibliomab.wordpress.com/2009/11/26/papier-verge-versus-papier-velin/ (consulté en mars 2018)].

MACE (Marielle), « Nouvelle parution : La bibliothèque bleue. Littérature de colportage. Lise Andries et Geneviève Bollème. Robert Laffont, 2003, 29 » (article en ligne), dans *Fabula la recherche en littérature*, 27 septembre 2003, https://www.fabula.org/actualites/la-bibliotheque-bleue-litterature-de-colportage_6507.php (consulté en mars 2017)].

MANDROU (Robert), « Littérature de colportage et mentalités paysannes XVII^e^ et XVIII^e^ siècles », dans *Études rurales*, vol. 15, n^o^ 1, 1964, p. 72-85.

MARIN (Louis), « Les enjeux d'un frontispice », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n^o^ 3, 1987, p. 49-57.

MARTIN (Christophe), « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, vol. 57, nº 1, 2005, p. 113-132.

MARTIN (Christophe), « Le jeu du texte et de l'image au xviiie siècle de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des lumières », dans *Le français aujourd'hui*, vol. 161, nº 2, 2008, p. 35-41.

MASSE (Isabelle), « Bibliothèque bleue et littératures de colportage », dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF),* 2000, n° 2, p. 103-104.

MICHON (Jacques) et MOLLIER (Jean-Yves), *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000 : Actes du colloque international, Sherbrooke, 2000*, Paris, L'Harmattan, 2001, 444 p.

MILON (Alain) et PERELMAN (Marc), *L'esthétique du livre.* Presses Universitaires de Paris 10, 2010, 460 p.

MOLLIER (Jean-Yves), « Éditer au XIXe siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, nº 4, 2007, p. 771-790.

MOLLIER (Jean-Yves), et SOREL (Patricia), « L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIXe et XXe siècles [Approche bibliographique] », dans *Approche bibliographique*, 1999, p. 39-59.

MONTE (Maria Giuseppina Di), *Immagine e scrittura*, Roma, Meltemi Editore srl, 2006, 213 p.

MORELAND (Ralph E.), « The Art of Walter Crane ». *Brush and Pencil*, vol. 10, nº 5, août 1902, p. 257-271.

MUIR (Percy), *Victorian Illustrated Books*, Revised Edition edition, Batsford Ltd, 1985, 288 p.

OSWALD (John Clyde), *A History of Printing; its Development Through Five Hundred Years.* New York, Appelton and Company, 1928, 403 p.

PALLOTTINO P. « Alle radici dell'iconografia della fiaba : note sulle prime illustrazioni dei "conte" ». *Merveilles & contes*, Vol. 5, No. 2, Special Issue on Charles Perrault (December 1991), pp. 289-320

PESCE (Monica), « Belforte, editoire libraio », dans *Salone Belforte* (en ligne) [URL : http://www.salomonebelforte.com/ (consulté en juin 2017)].

RENONCIAT (Annie), « Les couleurs de l'édition au XIXe siècle : "Spectaculum horribile visu" ? » *Romantisme*, vol. 157, nº 3, 2012, p. 33-52.

SABOT (Thierry), « La Bibliothèque bleue » (article en ligne), dans *Histoire-Généalogie magazine-web*, 1 mars 2001 [URL : https://www.histoire-genealogie.com/La-Bibliotheque-bleue?lang=fr (consulté en avril 2016)].

SCEPI (Henri) et LOUVEL (Liliane) [édit.], « Avant-propos », dans *Texte/image — Nouveaux problèmes*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 9-13.

SILLARS (Stuart), *Visualisation in Popular Fiction 1860-1960: Graphic Narratives, Fictional Images*, New York, Routledge, 2013, 224 p.

STEAD (Evanghélia) et VEDRINE (Hélène), « Editorial », dans *Word & Image*, vol. 30, nº 3, juillet 2014, p. 177-180.

STEAD (Evanghélia), « Comptes rendus : L'Illustration. Essais d'iconographie », dans *Romantisme*, nº 126, 2004, p. 125-126.

STEAD (Evanghélia), « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIXe siècle », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, nº 4, 2007, p. 803.

STEAD (Evanghélia), « Gravures textuelles : un genre littéraire », dans *Romantisme*, vol. 32, nº 118, 2002, p. 113-132.

STEAD (Evanghélia), *La chair du livre : matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012, 566 p.

THORNTON (Oakley), « Illustration », dans *The American Magazine of Art*, vol. 10, nº 10, août 1919, p. 369-376.

TIMPERLEY (Charles Henry), *A Dictionary of Printers and Printing: With the Progress of Literature; Ancient and Modern*, London, H. Johnson, 1839, 996 p.

TISON (Stéphane), « Tombeau de lumière. Le deuil de guerre du maître-verrier Albert Échivard (1914-1939) », dans *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 123-3, nº 3, 2016, p. 67-100.

VEDRINE (Hélène), *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations ; actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003*, Paris, Éd. Kimé, 2005, 352 p.

VERGANI (Orio), *Accornero Vittorio, grande artista illustratore*. Martello Aldo editore, 1957, 32 p.

VERNET (Matthieu), « Présentation d'ouvrage: Chamchinov, La Typographie analytique ou les Temps du livre d'artiste » (article en ligne), dans *Fabula la recherche en littérature*, 2013 [URL : http://www.fabula.org/actualites/serge-chamchinov-la-typographie-analytique-ou-les-temps-du-livre-d-artiste_60378.php (consulté en avril 2016)].

WANLIN (Nicolas), « Ekphrasis: problématiques majeures de la notion » (article en ligne), dans *Fabula la recherche en littérature*, décembre 2007, [URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Ekphrasis%3A_probl%26eacute%3Bmatiques_majeures_de_la_notion (consulté en avril 2018)].

WARD (Adolphus William) [et al.], « Magazines, Annuals, and Gift-books, 1783–1850 », dans *The Cambridge History of English and American Literature*, New York: G.P. Putnam's Sons; Cambridge, England: University Press, 1907, 18 volumes.

WIEDEMANN (Michel), « Brève histoire de la gravure sur bois » (article en ligne), dans *Estampe d'Aquitaine*, 27 septembre 2009, http://estampeaquitaine.canalblog.com/archives/2010/01/18/16564119.html (consulté en

février 2012)].

LA LITTERATURE D'ENFANCE ET DE JEUNESSE : ENJEUX ET AUTEURS.

ALDERSON (Brian), « Some Notes on James Burns as a Publisher of Children's Books ». *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 76, 1994, p.103-126.

AMALVI (Cécile), *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, mémoire, maîtrise en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2008, 108 p.

ARIES (Philippe), *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975, 503 p.

BAETENS (Jan), « Le roman illustré, une nouvelle forme de texte adultère », dans *Neohelicon*, vol. 40, nº 1, juin 2013, p. 59-70.

BECKETT (Sandra L.), *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Grenoble, ELLUG, 1997, 317 p.

BERKATI (Malik), « Une histoire pour l'Europe - De quelle littérature la jeunesse européenne a-t-elle besoin ? » (article en ligne)., dans *j:mag* [URL : https://jmag2013.wordpress.com/2013/09/14/une-histoire-pour-leurope-de-quelle-litterature-la-jeunesse-europeenne-a-t-elle-besoin/ (consulté en avril 2015)].

BLAMPAIN (Daniel), *La littérature de jeunesse pour un autre usage*, Bruxelles, éditions LABOR, 1979, 135 p.

BLOOM (Karin), *Cordelia, 1881-1942 : profilo storico di una rivista per ragazze*, thèse, doctorat en lettres, Department of Romance Studies and Classics, Stockholms University, 2015, 244 p.

BOERO (Pino) et DE LUCA (Carmine), *La letteratura per l'infanzia*, Torino, Gius.Laterza & Figli Spa, 2016, 480 p.

BOULAIRE (Cécile) [édit.], *Le livre pour enfants : regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel.* Presses Univ. de Rennes, 2006, 237p. (introduction, p.1-14).

BRIGGS (Julia) [et al.], *Popular Children's Literature in Britain*, London, Ashgate Publishing, Ltd., 2008, 325 p.

BULGER (Peggy), « The Princess of Power: Socializing Our Daughters Through TV, Toys, and Tradition ». *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, nº 2, décembre 1988, p. 178-92.

BURIN (Alexandre) « Pour une littérature impure : notes de lecture. » *Acta Fabula*, vol. 18, nº 3, mars 2017 (article en ligne) [URL : http://www.fabula.org/revue/document10190.php (consulté en avril 2016)].

CANI (Isabelle) [et al.], *Devenir adulte et rester enfant ? : Relire les productions pour la jeunesse*, Lyon, Pu Blaise Pascal, 2008, 500 p.

CANVAT (Karl) *Enseigner la littérature par les genres, pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 298 p.

CARLI (Alberto), *Prima del Corriere dei piccoli: Ferdinando Martini, Carlo Collodi, Emma Perodi e Luigi Capuana fra giornalismo per l'infanzia, racconto realistico e fiaba moderna*, Torino, EUM, 2007, 228 p.

CARPENTER (Humphrey), et PRICHARD (Mary), *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1984, 600 p.

CECILE & NAINIË, « Complexité et ambiguïté de la littérature de jeunesse » (article en ligne) dans *Les dits d'Oldwishes*, 1 août 2012 [URL : http://www.oldwishes.net/tales/complexite-et-ambiguite-de-la-litterature-de-jeunesse/ (consulté en avril 2015)] .

CHABANNE (Jean-Charles) et BUCHERON (Dominique), *Parler et écrire pour penser, apprendre et se construire*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2002, 252 p.

CHARTIER (Anne-Marie), « Isabelle Nières-Chevrel, Introduction à la littérature de jeunesse ». *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, n° 1, juin 2010 (article en ligne), dans *strenae.revues.org* [URL : http://strenae.revues.org/91 (consulté en mai 2015)].

CHARTIER (Anne-Marie), et HEBRARD (Jean), *Discours sur la lecture 1880-2000*, Paris, Fayard, 2000, 762 p.

COLIN (Mariella), « La naissance de la littérature romanesque pour la jeunesse su XIXe siècle en Italie ; entre Europe et la nation », dans *Klincksieck, Revue de littérature comparée*, vol. 4, n° 304, avril 2002, p. 507-18.

COLIN (Mariella), *L'âge d'or de la littérature d'enfance et de jeunesse italienne, des origines au fascisme*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005, 376 p.

DE FELICI (Roberta), « Réalisme et fantaisie dans le théâtre des marionnettes de Duranty », dans *Romantisme*, vol. 135, n° 1, 2007, p. 99-109.

DEFRANCE (Anne), « Aux sources de la littérature de jeunesse : les princes et princesses des contes merveilleux classiques », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82, février 2011, p. 25-34.

DI GIOVANNI (Elena), ELEFANTE (Chiara) et PEDERZOLI (Roberta), *Écrire et traduire pour les enfants / Writing and Translating for Children*, Bern, Switzerland, Peter Lang B, n.d., 340 p.

DIAMENT (Nic), *Histoire des livres pour les enfants : du Petit Chaperon Rouge à Harry Potter*, Paris, Bayard Jeunesse, 2006, 62 p.

Dizionario Biografico Treccani, ad vocem « Perodi Emma » (en ligne) [URL: http://www.treccani.it//enciclopedia/emma-perodi_(Dizionario-Biografico) (consulté en septembre 2017)].

ESCARPIT (Denise), *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, 473 p.

EWERS (Hans-Heino) [et al.], *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß*, Metzler, 1994, 223 p.

FAETI (Antonio), *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, Donzelli,

2011, 410 p.

FEDERATION DES ASSOCIATIONS DE PARENTS DE L'ENSEIGNEMENT OFFICIEL, *L'évolution de la place de l'enfant dans la société*, Bruxelles, FAPEO, 2008, 36 p.

FIEVRE (François), « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album », dans *Strenae*, nº 3, février 2012 (article en ligne) [URL : http://journals.openedition.org/strenae/583 (consulté en juin 2018)]

FLAVIA (Bacchetti), *I bambini e la famiglia nell'Ottocento, realtà e mito attraverso la letteratura per l'infanzia*, Firenze, Casa editrice le lettere, 1997, 158 p.

GIUDICI (Gabriella), « L'unificazione ideologica d'Italia nella letteratura ottocentesca per l'infanzia » (article en ligne), dans *gabriella giudici: une école où la vie s'ennuie n'enseigne que la barbarie*, 2013 [URL: http://gabriellagiudici.it/lunificazione-ideologica-ditalia-nella-letteratura-ottocentesca-per-linfanzia/ (consulté en mai 2018)].

GUMUCHIAN, *Les livres de l'enfance du XV^e^ au XIX^e^ siècle (catalogue)*. En vente à la librairie Gumuchian & cie., 1931, p.340.

HINGSTON (Kylee-Anne), « Prostheses and Narrative Perspective in Dinah Mulock Craik's the Little Lame Prince », dans *Women's Writing*, vol. 20, nº 3, août 2013, p. 370-86.

HUNT (Peter) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, New York, Routledge, 2003, 923 p.

KNECHCIAK (Olivier), *Langues européennes en dialogue*, Genève, Institut europeen de l'université de Genève, (« Collection Euryopa »), 2009.

KNOEPFLMACHER U. C., *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Feminity*, Chicago, University of Chicago press, 1998, 444 p.

LENSEN (Cécile), « Complexité et ambiguïté de la littérature de jeunesse », in Les dits d'Oldwishes, 2012, (en ligne)[URL : http://www.oldwishes.net/tales/complexite-et-ambiguite-de-la-litterature-de-jeunesse/ (consulté en juillet 2017)].

LERER (Seth), *Children's Literature, a Reader's History from Aesop to Harry Potter*. 2008, Chicago, University of Chicago Press, 385 p.

LEROY (Armelle), *La saga de la Bibliothèque rose*, Paris, Hachette, 2006, 318 p.

LINDEN (Sophie Van der), « Les albums « sans » », dans *Le livre pour enfants*, édité par Cécile Boulaire, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 189-97.

LITUADON (Marie-Pierre), « Abécédaires : ordre et commencements » (article en ligne), dans *Livres d'enfants* [URL : http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_3.htm (consulté en mars 2015)].

LOUSSOUARN (Sophie), « La littérature enfantine en Angleterre au XVIIIe siècle », dans *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, vol. 50, nº 1, 2000,

p. 99-114.

LURIE (Alison), « Contes populaires et liberté », dans *Ne le dites pas aux grands : essai sur la littérature enfantine (traduit par Monique Chassagnol)*, p. 29-42.

LURIE (Alison), « Ford Madox Ford's Fairy Tales », dans *Children's Literature*, vol. 8, nº 1, 1980, p. 7-21.

MANSON (Michel), « Mariella Colin, « La Littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIXe siècle : traductions et influences », Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1992, (Chroniques italiennes ; 30) ». *Histoire de l'éducation*, vol. 58, nº 1, 1993, p. 191-194.

MARCIANO (Annunziata), *Alfabeto ed educazione: i libri di testo nell'Italia post-risorgimentale*, Roma, FrancoAngeli, 2004, 240 p.

MARCOIN (François), *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2008, 893 p.

MARTIN (Michel) et TIZZI E. W. [trad.], *Semiologia dell'immagine e pedagogia. Itinerari di ricerca educativa*, Torino, Armando Editore, 1990, 222 p.

MEIGS (Cornelia Lynde), *A Critical History of Children's Literature; A Survey of Children's Books in English. Prepared in Four Parts*, London, Macmillan, 1969, 624 p.

MONNIER (Magali), « Translation as Generic Transposition: Minnie Wright Translates Marie-Catherine d'Aulnoy's "La Chatte Blanche" [1698] for The Blue Fairy Book [1889] », dans KNECHCIAK (Olivier), *Langues européennes en dialogue*, Genève, Institut europeen de l'université de Genève, (« Collection Euryopa »), 2009, pp.53-54.

NIERES – CHEVREL (Isabelle), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Editions du Cercle de La Librairie 2013, 990 p.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Autour de la littérature enfantine ; quelques propositions de recherche », dans *Interférences*, vol. 1-2, 1973, p. 65-80.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Culture d'enfance », dans *La Recherche en littérature générale et comparée en France*, 1983, p. 181-196.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Des pratiques éditoriales diverses en matière de réédition : livre d'hier pour enfants d'aujourd'hui. », dans *Le livre pour la jeunesse: un patrimoine pour l'avenir*, 1997, p. 53-65.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Et l'image me fait signe que le livre est fini », dans *Culture, texte et jeune lecteur,* (Actes du 10ème congrès de International Research Society for Children's Literature, Paris, septembre 1991), Nancy, Presses Univrsitaires de Nancy, 1993, p.209-217.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Faire une place à la littérature de jeunesse », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 102, nº 1, 2002, p. 97-114.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « L'adaptation dans les livres pour la jeunesse », dans *Le Français aujourd'hui*, vol. 68, 1984, p. 80-85.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « L'album, le mot, la chose », dans *L'Album: le parti pris des images*, édité par Alary, Vivianne et Chabrol Gagne, Presses universitaires de Clermont-Ferrand, 2012, p. 15-20.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « L'évolution des rapports entre le texte et lìimage dans la littérature pour enfants », dans *L'enfance à travers le patrimoine écrit*, 2002, p.55-69.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « La lecture du traducteur », dans *Atala - la traduction*, nº 2, 1999, p. 115-25.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit » (article en ligne), dans *Vox Poetica* [URL : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/nieres-chevrel.html (consulté en mars 2015)].

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « La nourriture comme fiction », dans *La Revue des livres pour enfants*, vol. 114, 1987, p. 60-64.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « La traduction dans l'édition pour la jeunesse: 1840-1925. Approche chiffrée », dans *Cahiers du CERULEJ*, vol. 1, 1985, p. 99-114.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « La transmission des valeurs et les ruses de la fiction: petite mise en perspective historique », dans *La littérature de jeunesse, incertaines frontières: colloque de Cerisy la Salle*, édité par Isabelle Nières-Chevrel, publications de Cerisy (littérature et poésie). Paris, Gallimard, 2005, p.140-155.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Le narrateur visuel et le narrateur verbal dans l'album pour les enfants », dans *La Revue des livres pour enfants*, nº 214, décembre 2003, p. 69-81.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Les Derniers Géants : album ou texte illustré ? », dans *La Revue des livres pour enfants*, vol. 228, avril 2006, p. 61-70.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Les Neiges de l'enfance », dans *Iris (Centre de recherche sur l'imaginaire)*, vol. Poétque de la neige, nº 20, 2000, p. 7-16.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Littérature de jeunesse: séance 1 (compte rendu d'atelier) », dans *Actes de la DGESCO, CRDP*, 2007, p. 99-106.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Littérature pour enfants / Littérature comparée / Littérature générale. » *Bulletin de la SFLGC*, vol. Colloque d'Azay-Le-Ferron, nº 4, 1979, p. 32-49.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Petite lectrice.... Parfois perplexe », dans *Nous voulons lire !* nº 100, octobre 1993, p. 112-15.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Pour une histoire de la lecture des jeunes », dans *Janus Bifrons*, nº 7, 1983, p. 79-112.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Présence de la traduction », dans *Babar, Harry Potter & Cie. Livre d'enfants, d'hier et d'aujourd'hui.*, BnF, 2008, p. 402-409.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Raconter, invente. L'incompétence enfantine dans quelques romans pour enfants », dans *Le Récit d'enfance.*, Éditions du Sorbier, 1993, p. 89-102.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Recherches sur la littérature enfantine ». *Interférences*, vol. 1 et vol. 2, 1972, p. 37-62 et 78-106.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), « Rééditions et patrimoine : la bibliothèque absente », dans *Le livre d'enfance et de jeunesse en France*, 1994, p. 311-332.

NIÈRES-CHEVREL (Isabelle), « Writers writing a short History of children's literature within the texts », dans *Aspects and Issues in the little History of children's literature*, édité par NIKOLAJEVA (Maria), New York, Greenwood Press, 1995.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), *Introduction à la litterature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, 240 p.

NIERES-CHEVREL (Isabelle), *L'invention du roman pour la jeunesse au XIX^e siècle*, numéro spécial de la *Revue de Littérature comparée*, octobre-décembre 2002, n° 304.

OTTAVI (Dominique), « Le public des enfants », dans *Presses universitaires de Caen | La Télémaque*, n° 32, février 2007, p. 83-92.

Page de présentation, les « Abécédaires » (article en ligne), dans *Gallica - littérature de jeunesse* [URL : http://gallica.bnf.fr/html/und/livres/abecedaires# (consulté en mai2018)].

PEJU (Pierre), « La jeune fille merveilleuse », dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82, février 2011, p. 13-24.

PERROT (Jean), « Du Papillon: Contes et fables pour les enfants du XVII^e siècle à nos jours », dans *Diogène*, vol. 198, n° 2, 2002, p. 49.

PERRY (Evelyn M.), *Robin McKinley: Girl Reader, Woman Writer*, New York, Scarecrow Press, 2010, 154 p.

PETIT (Michèle), *Une enfance au pays des livres*, Paris, Didier Jeunesse, 2007, 104 p.

PICARD (Liza), « Education in Victorian Britain » (article en ligne), dans *British Library Articles*, 14 octobre 2009 [URL :https://www.bl.uk/victorian-britain/articles/education-in-victorian-britain (consulté en avril 2016)].

PLANCHE (Marine), « Les abécédaires illustrés du 19e siècle Un projet de médiation numérique à la Bibliothèque nationale de France » (article en ligne), dans *Takam Tikou*, 2014 [URL : http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2014-la-m-diation-du-livre-pour-la-jeunesse/les-ab-c-daires-illustr-s-du-19e-si-cle (consulté en mai 2018)].

POLSANIEC (Christian) *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Paris, Gallimard, 2008, 127 p.

POPOVA (Maria), « A Brief History of Children's Picture Books and the Art of Visual Storytelling » (article en ligne), dans *The Atlantic*, février 2012 [URL: http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/a-brief-history-of-childrens-picture-books-and-the-art-of-visual-storytelling/253570/ (consulté en septembre 2017)].

RENONCIAT (Annie) [et. Al.], *Livre, mon ami : lectures enfantines, 1914-1954 : exposition des Bibliothèques de la Ville de Paris... présentée à la Bibliothèque Forney, [Paris], du 10 septembre au 19 octobre 1991 et la Mairie du Ve arrondissement, [Paris], du 19 novembre au 22 décembre 1991 / catalogue... par Annie Renonciat ; avec la collab. de Viviane Ezratty,.. et de Françoise Lévèque,...*, Paris, Fonds Heure joyeuse, 1991, 121 p.

RENONCIAT (Annie), « Typographies pour l'enfance dans l'édition occidentale », dans *La littérature de jeunesse, incertaines frontières : colloque de Cerisy la Salle*, édité par Isabelle Nières-Chevrel, publications de Cerisy (littérature et poésie), Paris, Gallimard, 2005, p.64-80.

RUWE (Donelle Rae) et MITZI (Myers), *Culturing the Child, 1690-1914: Essays in Memory of Mitzi Myers*, New York, Scarecrow Press, 2005, 280 p.

SAINT-DIZIER (Marie), *Le pouvoir fascinant des histoires : ce que disent les livres pour enfants*. Éd. Autrement, 2009.

SALVIATI (Carla Ida) et CECCONI (Aldo), *Paggi e Bemporad, editori per la scuola*, Giunti Editore, Firenze, 2012, 320 p.

SORIANO (Marc), *Guide de littérature de jeunesse*, Paris, Flammarion, 1975, 568 p.

SPILKA (Mark), « Victorian Childhoods », dans *Michigan Quarterly Review*, vol. XXXIX, nº 2, Spring 2000 (en ligne) [URL: http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0039.227 (consulté en juin 2016)].

SURIER (Albert), « Souhaits aux enfants ». *La Culture physique : revue bi-mensuelle illustrée*, vol. 11, nº 218, février 1914, p.24-37.

TRIOREAU (Odile), *La littérature de jeunesse et la construction de l'enfant et de l'adolescent*, Conférence à « L'école à l'hôpital », 18 octobre 2012 (en ligne) [URL : http://ehl45.free.fr/IMG/pdf/LITTERATURE_JEUNESSE.pdf (consulté en mai 2018)], 13p.

UNERMAN (Sandra), « Dragons in Twentieth-Century Fiction », dans *Folklore*, vol. 113, nº 1, avril 2002, p. 94-101.

VAN DER LINDEN (Sophie), *album[s]*, Paris, Editions de Facto-Actes Sud, 2013, 144 p.

WOLF (Shelby) [et al.], *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Routledge, 2011, 568 p.

ZIPES (Jack), *Encyclopedia of Children's Literature,* Oxford, Oxford University Press, 2006, 1952 p.

OUVRAGES CRITIQUES SUR LE THEATRE ET LA MUSIQUE

« Song, Stage and Story », *Auckland Star*, vol. XXVII, nº 3, janvier 1896 (supplement).

« Théâtre. 1er Empire. Le pied de mouton, 1807 » (article en ligne), dans *napoleon.org*, [URL : http://www.napoleon.org/magazine/plaisirs-napoleoniens/theatre-1er-empire-le-pied-de-mouton/ (consulté en décembre 2016)].

« Transformation scene » (en ligne) [URL : https://www.merriam-webster.com/dictionary/transformation+scene (consulté en décembre 2016)].

ALLINGHAM (Philip V.), *Nineteenth-Century British Pantomime* (article en ligne), dans *Victorianweb* [URL : http://www.victorianweb.org/mt/panto/intro2.html (consulté en octobre 2016)].

ALLINGHAM (Philip V.), *The Development of Pantomime, 1692-1761* (article en ligne), dans *Victorianweb* [URL : http://www.victorianweb.org/mt/panto/intro.html (consulté en octobre 2016)].

ANONYMOUS, « Poetry and Pantomime », dans *All the Year Round*, vol. XIIIX, nº 310, avril 1865, p. 229-233.

APEL (Willi), *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press, 1969, 983 p.

BAHIER-PORTE (Christelle), « Le conte à la scène », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle*, nº 4, octobre 2007, p. 11-34.

BANERJEE (Jacqueline), *Festive Fare: A Review of Jeffrey Richards' « The Golden Age of Pantomime: Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England »* (article en ligne), dans *Victorianweb* [URL : http://www.victorianweb.org/mt/panto/richards1.html (consulté en novembre 2016)].

BANHAM (Martin), *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press, 1995, 1239 p.

BARA (Olivier), « Le conte en scène, de Cendrillon au Petit Chaperon rouge : une métamorphose merveilleuse de l'opéra-comique, entre Empire et Restauration ? », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle*, nº 12, octobre 2015, p. 115-130.

BOCIANOWSKI (Cécile), *Les dramaturgies du grotesque en Europe au XXe siècle*, doctorat, Littérature comparée, Paris 4, 2015.

BOLTON (Philip. H.), *Women Writers Dramatized: A Calendar of Performances from Narrative Works Published in English to 1900*, London, A&C Black, 2000, 460 p.

BROADBENT R. J, *A History of Pantomime*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & co., ltd, 1901, 244 p.

BROADBENT R. J, *Annals of the Liverpool Stage: From the Earliest Period to the Present Time, Together with Some Account of the Theatres and Music Halls in Bootle and Birkenhead*, Liverpool, Edward Howell, 1908, 393 p.

BUCZKOWSKI (Paul), « J. R. Planché, Frederick Robson, and the Fairy Extravaganza », dans

Marvels & Tales, vol. 15, nº 1, 2001, p. 42-65.

BURY (Marianne) [et al], *Le miel et le fiel : La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, PU Paris-Sorbonne, 2008, 347 p.

CHRISTOUT (Marie-Françoise), « Aspects de la féerie romantique de La Sylphide (1832) à La Biche au bois (1845) ; chorégraphie, décors, trucs et machines », dans *Romantisme*, vol. 12, nº 38, 1982, p. 77-86.

COGNIARD (Théodore et Hippolyte), *La belle aux cheveux d'or, féerie en quatre actes et dix huit tableaux*. N. Tresse, 1846, 36 p.

CRUICKSHANK (Graeme), « A Stage Manager's Nightmare: A London First Night, Christmas 1882 », dans *Cueline*, vol. 20 (article en ligne) [URL: https://www.academia.edu/4035824/A_Stage_Managers_Nightmare_A_London_First_Night_Christmas_1882 (consulté en janvier 2017)].

DEBORDE (Luc), *Le théâtre du XIXe siècle* (article en ligne) [URL : http://www.theatrons.com/theatre-xix.php (consulté en jamvier 2017)].

DELHALLE (Nancy), « Grotesque et ironie dans le théâtre de Jean-Marie Piemme ». *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, nº 29, mai 2006, p. 77-83.

DESPOT (Adriane), « Jean-Gaspard Deburau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules », dans *Educational Theatre Journal*, vol. 27, nº 3, 1975, p. 364-376.

DICKINSON (Peter) [et al.], *Women and Comedy: History, Theory, Practice*, Rowman & Littlefield, 2014, 280 p.

ESSIE (Fox), *The Christmas Pantomime Begins* (article en ligne), dans *Victorianweb* [URL : http://virtualvictorian.blogspot.com/2014/12/the-christmas-pantomime-begins.html (consulté en janvier 2017)].

FREY (Fitzsimmons) et HEATHER Marie, *Victorian Girls and At--home Theatricals: Performing and Playing with Possible Futures*, doctorat, theatre, University of Torornto (Canada), novembre 2015.

GODINO (Ilaria), *Tutto teatro*, Milano, De Agostini, 2010, 256 p.

GRANTLEY (Darryll), *Historical Dictionary of British Theatre: Early Period*, New York, Scarecrow Press, 2013, 584 p.

H. DUMAREAU, « Premières représentations », dans *Officiel-artiste. Journal hebdomadaire.*, vol. 2, nº 29, juillet 1882, p.17-19.

H. RUBSAMEN

(Walter), « The Ballad Burlesques and Extravaganzas », dans *The Musical Quarterly*, vol. 36, nº 4, 1950, p. 551-561.

HAILL (Catherine), « Pantomime », dans *East London Theatre Archive* (article en ligne) [URL :

http://www.elta-project.org/theme-panto.html (consulté en novembre 2016)].

HARLAND (Henry), *Comedies and Errors*. Freeport, N.Y., Books for Libraries Press, 1971, 363 p.

HAROUX (Matthieu), « Jean-Claude YON [dir.], Les spectacles sous le Second Empire », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, nº 45, décembre 2012, p. 201-202.

KORNEEVA (Tatiana), « 'An Old Fairy Tale Told Anew': Victorian Fairy Pantomime », dans *Arabeschi Rivista Di Studi Su Letteratura e Visualità*, vol. 3, juin 2014, p. 57-72.

LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), *Modernes féeries : le théâtre français du XXe siècle, entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Honore Champion Editeur, 2007, 318 p.

LELEU (Jeanne), *Maurice Ravel Frontispice* (article en ligne) [URL : https://www.maurice-ravel.net/leleu.htm (consulté en mai 2017)].

LEVEAUX (Alphonse), *Nos théâtres de 1800 à 1880 : la tragédie, le drame, la comédie, l'opéra français, l'opéra italien, l'opéra comique, le vaudeville, les ballets, l'opérette, la féerie, les revues, la parodie, la pantomime / Alphonse Leveaux*, Paris, Tresse et Stock, 1881, 228 p.

LUCET (Sophie), « Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, nº 12, octobre 2015, p. 131-153.

MACDONNELL (John), *From the Front Row of the Pit": Sitting at Play*, (article en ligne), dans *Victorianweb* [URL: http://www.victorianweb.org/books/Macdonnell/play.html (consulté en octobre 2016)].

MOINDROT (Isabelle) [et al.], *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Époque.* CNRS édition, 2006, 325 p.

MONGIN (Olivier), « Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans », dans *Communications*, vol. 83, nº 1, 2008, p. 229-36.

NEWEY (Katherine), *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, London, Springer, 2005, 269 p.

NICOLL (Allardyce), *History of English Drama, 1660-1900*. Cambridge University Press, 2009, 668p.

Oxford English Dictionary (en ligne), *ad vocem* « Pantomime, n. and Adj. » [URL: http://www.oed.com/view/Entry/137038 (consulté en janvier 2017)].

PECASTAING-BOISSIERE (Murielle), « La pantomime victorienne et le clown », dans *Le Clown : Rire et/ou dérision ?* édité par Nicole Vigouroux-Frey, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 49-59.

PLANCHÉ (James Robinson), *The Recollections and Reflections of J.R. Planché, (Somerset Herald). A Professional Autobiography* .. London, Tinsley Brothers, 1872, 348 p.

Recueil factice d'article de presse sur « la Belle aux cheveux d'or », ballet-légende en 3 visions de M. Jean

Lorrain, musique de M. Edmond Diet,Paris, Olympia, mai 1900 (critique littéraire).

RICHARDS (Jeffrey), *The Golden Age of Pantomime: Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*. I.B. Tauris, 2014, 304 p.

ROWELL (George), *The Victorian Theatre: A Survey*, Oxford University Press, 1956, 203 p.

ROY (Donald) et EMELJANOW (Victor), *Romantic and Revolutionary Theatre, 1789-1860*. Cambridge University Press, 2003, 586 p.

SCOTT (Clement) [edit.], *The Theatre*. London Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent [etc.], 1883, 436 p.

SCOTT (Virginia P.), « The Infancy of English Pantomime: 1716-1723 », dans *Educational Theatre Journal*, vol. 24, nº 2, 1972, p. 125-134.

SOUBIES (Albert), et MILLIET (Paul), *Almanach des spectacles : continuant l'ancien Almanach des spectacles publié de 1752 à 1815*. Librairie des bibliophiles, 1882, 118 p.

SULLIVAN (Jill Alexandra), *The business of pantomime: regional productions 1865 to 1892,* 273 p., doctorat, théâtre, University of Nottingham, 2005.

SULLIVAN (Jill Alexandra), *The Politics of the Pantomime: Regional Identity in the Theatre 1860-1900*. Univ of Hertfordshire Press, 2011, 256 p.

The Adelphi Theatre Project*, Graphics, Image for The Fair One With The Golden Locks* (article en ligne) [URL: https://www.umass.edu/AdelphiTheatreCalendar/img171f.htm (consulté en janvier 2017)].

The Athenaeum: Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music and the Drama, volume 2991, 1843.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre, Tome 1*, Paris, Belin éducation 1996, 237 p.

VUILLEMIN (Jean-Claude), « Du Texte Dramatique Au Texte Spectaculaire : Rotrou Dramaturge Baroque », dans *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 16, nº 1, janvier 1994, p. 135-153.

WELLS (Mitchell P.), « Some Notes on the Early Eighteenth-Century Pantomime », dans *Studies in Philology*, vol. 32, nº 4, 1935, p. 598-607.

WILD (Nicole), *Décors et costumes du XIXe siècle. Tome I : Opéra de Paris*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2014, 308 p.

WILLIAMSON G. « Richard Doyle », dans *The Catholic Encyclopedia*, New York, The Encyclopedia Press, 1907, 2950 p.

« Cendrillon perd sa pantoufle de verre » (article en ligne), dans *Expositions BNF* [URL : http://expositions.bnf.fr/contes/grand/298_2.htmhttp://expositions.bnf.fr/contes/grand/298_2.htm (consulté en avril 2018)].

« Dulac, Edmund (1882-1953) » - *Notice documentaire IdRef* (en ligne) [URL : http://www.idref.fr/056850441#730 (consulté en août 2017)].

« Henry J Ford » (article en ligne), dans *The Wee Web* [URL: https://web.archive.org/web/20070311021310/http://www.theweeweb.co.uk/public/author_profile.php?id=309 (consulté en mai 2018)].

« Henry Justice Ford (1860-1940) », dans *VictorianWeb*, 22 février 2005 [URL : http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/ford/index.html (consulté en mars 2018)].

« How to Read: Frank Cadogan Cowper's Vanity » (article en ligne), dans *RA250*, 2006 [URL: https://www.royalacademy.org.uk/article/how-to-read-it-frank-cadogan-cowper-vanity (consulté en mars 2018)].

« Les sept princesses - un livre avorté » (article en ligne), dans *Doucet, illustrateurs, Didot et autres*, octobre 2016 [URL : https://publicationscalamar.wordpress.com/2016/12/10/les-sept-princesses-un-livre-avorte/ (consulté en mai 2018)].

« Morin, Henry (1873-1961) » - *Notice documentaire IdRef* (article en ligne) [URL : http://data.bnf.fr/12219959/henry_morin/ (consulté en novembre 2014)].

« Pre-Raphaelite » (article en ligne), dans *TATE Gallery*, 2005 [URL : http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pre-raphaelite (consulté en avril 2018)].

« Sabine Baring-Gould » (article en ligne), dans *The Vaughan Williams Memorial Library* [URL: https://www.vwml.org/vwml-projects/vwml-the-full-english/vwml-full-english-collectors/sabine-baring-gould (consulté en août 2017)].

« The Carnivalesque in George MacDonald's *The Light Princess*. » *Coolabah*, nº 18 (2016), p.67-83 [URL : https://doi.org/10.1344/co20161867-84 (consulté en novembre 2018)].

« Une nouvelle collection : la « Bibliothèque de la Décadence » ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, nº 1, p. 225-249.

AA. VV. *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914, Etudes offertes à Jean de Palacio*, PU Paris-Sorbonne, 2002, 264 p.

AART (Eloÿse-Abella), « Poétique de la Décadence », dans *Critique*, nº 780, mai 2012, p. 443-452.

APLIN (John), « Anne Thackeray Ritchie, Novelist, Essayist and Memoirist. A Review of « Memory and Legacy: A Thackeray Family Biography, 1876-1919 » (article en ligne), dans *Voctorianweb* [URL: http://www.victorianweb.org/books/aplin.html (consulté en avril 2017)].

BARDE (Cyril), « Poète, même en verre. Poésie et poétique du conte-bibelot autour de 1900 », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e^-XIX^e^ siècle [en ligne]*, vol. 14, 2017 [URL : http://journals.openedition.org/feeries/1058 (consulté en novembre 2015)].

BARDE (Cyril), « Robert de Montesquiou en ses miroirs limpides : *Les Perles rouges* ou la construction d'un nouvel éthos auctorial », dans *Babel*, n° 34, novembre 2016, p. 137-156.

BARON (Dumitra), « De la répétition avant toute chose » (article en ligne), dans *Acta Fabula*, n° vol. 10, n° 1, janvier 2009 *www.fabula.org* [URL : http://www.fabula.org/revue/document4778.php (consulté en avril 2015)].

BARTHET (Armand), *Une Passion fatale*. 2 vol. Paris, N. Blanpain, 1886, p.833-895.

BARSOTTI (Anna), « *C'era una volta... Fiabe* di Luigi Capuana ». *Critica letteraria* 3 (1982), p.529-555.

BEETHAM (Margaret), « The Reinvention of the English Domestic Woman », dans *Women's Studies International Forum*, vol. 21, n° 3, mai 1998, p. 223-233.

BERTETTI (Fabrizio), « La Femme dans la poésie symboliste française. Les poètes mineurs », dans *Italies*, n° 3, juin 1999, p. 276-297.

BESNARD (Micheline), « Portrait de l'artiste en bohémien : quelques contes merveilleux de Jean Lorrain », *French Forum* 20, n° 1 (1995), p. 65-75.

BICKFORD H. et DICKINSON C., « Review: Sabine Baring-Gould: Squarson, Writer and Folklorist, 1834-192 », dans *Folk Music Journal*, vol. 2, n° 2, 1971, p. 152-154.

BOURGES (Raphaël), « Les Lapierre » (article en ligne), dans *Lanterna magica* [URL : http://www.laternamagica.fr/collection.php?collection=Lapierre (consulté en mai 2018)].

BRION (Charles), « L'esthétique fin de siècle : tentative d'une définition unitaire » (article en ligne), dans *CIELAM, Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix-Marseille, EA4235*, 13 avril 2012 [URL : http://cielam.univ-amu.fr/node/521 (consulté en avril 2017)].

BROWN (Daniel), « George Egerton's "Keynotes" : Nietzschean Feminism ans "Fin-de-siècle" Fetishism », dans *Victorian Literature and Culture*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 143-166.

CAPANNELLI (Emilio), « Vagnetti Gianni » (article en ligne), dans *Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900*, 16 septembre 2010 [URL: http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgibin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=52117&RicLin=en&RicProgetto=personalita (consulté en avril 2015)].

CETTOU (Maryline), « Jardins d'hiver et de papier : de quelques lectures et (ré)écritures fin-de-siècle, Winter and Paper Gardens : Of Some Readings and (Re)Writings at the end of the 19th century », dans *A contrario*, n° 11, juin 2009, p. 99-117.

CHATELAIN (Nathalie), « Lorsque le titre se fait épitaphe : chronique de la mort annoncée du conte de fée fin-de-siècle » (article en ligne), dans *LHT Fabula*, mai 2009 [URL :

http://www.fabula.org/lht/6/chatelain.html (consulté en avril 2018)].

CHATELAIN (Nathalie), « Un écrin en forme de tombeau » (article en ligne), dans *Vox Poetica* [URL : http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/chatelain.html (consulté en septembre 2016)].

COOKE (Simon), « Arthur Gaskin as an Illustrator and Boo Cover Designer » (article en ligne), dans *VictorianWeb*, 6 janvier 2014 [URL : http://www.victorianweb.org/art/illustration/gaskin/cooke.html (consulté en mai 2018)].

CRITIC FIN DE SIECLE, « What Is Fin de Siècle ? », dans *The Art Critic* 1, no 1 (novembre 1893), p. 9.

CURATOLO (Bruno) [éd.], *Nouvelles sans récit : une crise de la narration dans la fiction brève (1900-1939)*, Revue des sciences humaines, 2013, n°4, Villeneuve d'Ascq. Septentrion, Presses Univ, 2013., 312 p.

DINDI « Rie Cramer » (article en ligne), dans *Soloillustratori* [URL : http://soloillustratori.blogspot.it/2014/05/rie-cramer.html (consulté en mai 2018)].

DOTTIN-ORSINI (Mireille), *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. B. Grasset, 1993, 373 p.

DUCREY (Guy), *Romans fin-de-siècle, 1890-1900 : Jean Bertheroy, Jean Lorrain, Louis Dumur, Catulle Mendès, Georges Eekhoud, Rachilde Camille Mauclair, Jean de Tinan*, Paris, Laffont, 1999, 1300 p.

EYQUEM (Olivier), « La rose et le noir, de Catulle Mendès. Les oiseaux bleus, de Catulle Mendès » (article en ligne), dans *Les chroniques d'Alfred Eibel*, 12 septembre 2016 [URL : https://memoirememoires.wordpress.com/2016/09/12/la-rose-et-le-noir-de-catulle-mendes-les-oiseaux-bleus-de-catulle-mendes/ (consulté en avril 2018)].

GAMBETTI (Lucio) et VEZZOSI (Franco), *La letteratura italiana del novecento, repertorio delle prime edizioni*, Genova, Graphos, 527 p.

GITTER (Elisabeth G.), « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination », dans *PMLA*, vol. 99, nº 5, octobre 1984, p. 936.

GREEN (Roger Lancelyn), « Lang and Fairy Tale », dans *The Review of English Studies*, vol. 20, nº 79, 1944, p. 227-231.

HARE (Natalie), « H. J. Ford », *Exhibits,* article en ligne [URL : http://library.tulane.edu/exhibits/exhibits/show/fairy_tales/hj_ford (consulté en décembre 2015)]).

HAASE (Donald), « Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography », dans *Marvels & Tales*, vol. 14, nº 1, 2000, p. 15-63.

HELFER (Martha B.), *Rereading Romanticism*, Amsterdam, Rodopi, 2000, 406 p.

HINES (Sara), « Collecting the Empire: Andrew Lang's *Fairy Books* (1889-1910) », dans *Marvels&Tales*, vol. 24, nº 1, The Fairy Tale after Angela Carter, 2010, p. 39-56.

HOUFE (Simon), *The Dictionary of 19th Century British Book Illustrators and Caricaturists*, Woodbridge, England, Antique Collectors' Club, 1996. p. 77.

HUGHES (Kathryn), « Gender Roles in the 19th Century » (article en ligne), dans *British Library: Discovery Literature*, 15 mai 2014 [URL : https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century (consulté en avril 2015)].

IZQUERDO (Patricia), « "Des « ouvrages de dame » à la littérature féminine" : réception masculine des écrits féminins à la *Belle époque* (1897-1914) », dans *Femmes et livres*, édité par Danielle Bajomée, Juliette Dor, et Marie-Élisabeth Henneau, Collection Des idées et des femmes. Paris, L'Harmattan, 2007, p.217-230.

JACOBS (Joseph), « Andrew Lang as Man of Letters and Folk-Lorist », dans *The Journal of American Folklore*, vol. 26, nº 102, décembre 1913, p.367-372.

LANDOW (George P.), « Oscar Wilde: Art for Art's Sake » (article en ligne), dans *VictorianWeb*, 18 novembre 2017 [URL : http://victorianweb.org/authors/wilde/artforartsake.html (consulté en mai 2018)].

LAROUSSE (Pierre), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, administration du grand Dictionnaire universel, 1866, 17 v.

LETLEY (Emma), *Maurice Baring: A Citizen of Europe*, London, Constable, 1991, 257 p.

LIMING (Sheila), « "It's painful to see them think": Wharton, Fin de Siècle Science, and the Authentication of Female Intelligence », dans *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 49, nº 2, 2016, p. 137-160.

LONG (Kathleen P.), *High Anxiety: Masculinity in Crisis in Early Modern France*, Truman State Univ Press, 2002, 238 p.

LOUP (Hélène), « Historique du conte en France - 4° partie : 19° au 21° siècles ». *Le blog d'Hélène Loup*, septembre 2003, http://heleneloup.canalblog.com/archives/2010/04/01/17433282.html.

MARETT, R. [et al.], « Andrew Lang: Folklorist and Critic », dans *Folklore*, vol. 23, nº 3, septembre 1912, p. 363-375.

MARMOR Lail, *Re-Presenting Rossetti: The Art of Frank Cadogan Cowper*, Master of Arts, History of Art, 2013, 136 p.

MARTIN (Henriette), *Guido Gozzano*, Milano, Mursia, 1971, 356 p.

MASOERO (Mariarosa), *Guido Gozzan, libri e lettere*, Torino, S. Olsolki, 2005, 102 p.

MCGILLS (Roderick), « George MacDonald Then and Now: The Case of "The Light Princess" ». *North Wind : A Journal of George MacDonald Studies* 26 (2007).

MERELLO (Ida), « Alphonse Séché, Contes des yeux fermés, Postface par Alain Chévrier », dans *Romantisme*, vol. 27, nº 96, 1997, p. 116-117.

MITCHELL (Sally), *Victorian Britain (Routledge Revivals): An Encyclopedia*, New York, Routledge, 2012, 1013 p. (l'entrée sur Dinah Maria Mulock Craik, p. 198).

MONTENYOHL (Eric), « Lang's Training in Folklore », dans *Folklore*, vol. 98, n° 2, 1987, p. 180-182.

MOSS (Anita), « Mothers, Monsters, and Morals in Victorian Fairy Tales », dans *The Lion and the Unicorn*, vol. 12, n° 2, décembre 1988, p. 47-60.

MURAI (Mayako), « Voicing Authenticities through Translation: Framing Strategies in the Multicultural Fairy Tale Collections of Andrew Lang and Angela Carter », dans *Synthesis*, vol. 4 (Translation and Authenticity in Global Setting), 2012, p.27-35.

Notice du SUDOC, *ad vocem* « Simone d'Avène » [Article en ligne. URL : http://data.bnf.fr/atelier/11639529/simone_d__avene/ (consulté en décembre 2015)].

OFEK (Galia), *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*, London, Ashgate Publishing, Ltd., 2009, 271 p.

OSTRY (Elaine), *Social Dreaming: Dickens and the Fairy Tale*, New York, Routledge, 2003, 199 p.

PALACIO (Jean de), *Figures et formes de la décadence*, Éditions Séguier, 1994, vol.1, 306 p.

PALACIO (Jean de), *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Seguier Editions, 1993, 273 p.

PALACIO (Jean de), « Y a-t-il une écriture féminine de la Décadence ? (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee) », dans *Romantisme,* année 1983, n°42, pp. 177-186.

PARTENSKY (Vérane), « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, vol. 12, 2015, p. 9-22.

PERCHERON (Bénédicte), « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIXe siècle », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016 [URL : http://journals.openedition.org/aes/935 (consulté en avril 2016)].

PERNOUD (Hermeline), « En conter des vertes et des pas mûres : Mythologie du texte source des contes de fées du XIXe siècle » (article en ligne), dans *Fabula-LhT*, *vol. La Bibliothèque des textes fantômes*, n° 13 [URL : http://www.fabula.org/lht/13/pernoud.html (consulté en mai 2018)].

PERRIN (Jean-François), « Compte rendu critique », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, vol. 8, 2011, p. 195-201.

PHILIPPE (Jullian), *Esthètes et magiciens, l'art fin de siècle*, Paris, Perrin, 1969, 349 p.

PIERROT (Jean), *L'imaginaire décadent, 1880-1900*, Rouen, Publication Univ Rouen Havre, 1977, 340 p.

POMFRET (David M.), « "A Muse for the Masses": Gender, Age, and Nation in France, Fin de Siècle », dans *The American Historical Review*, vol. 109, n° 5, décembre 2004, p. 1439-1474.

PORICELLI (Bruno), *Gozzano: originalità e plagi*. Patron, 1974, 191 p. (la page 8).

RIEGER (Angelica), *La lecture au féminin : la lectrice dans la littérature française du Moyen Age au XXe siècle = Lesende Frauen*, Wiss, Buchges, 1999, 352 p.

SANTOS (José), *L'art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris, Nizet, 1995, 229p.

SCHINDLER (Richard A.), « Pre-Raphaelite Fairy Painting » (article en ligne), dans *VictorianWeb*, 1997 [URL : http://www.victorianweb.org/painting/fairy/ras5.html (consulté en avril 2018)].

SCHUH (Julien), « Des éphémères en devenir : les petites revues fin-de-siècle », dans *La revue des revues*, vol. 56, janvier 2014, p. 35-44.

SHOWALTER (Elaine), *Daughters of Decadence: Stories by Women Writers of the Fin-de-Siecle*, London, Virago, 1993, 352 p.

SIOBHAN (Lam), « Delving into the Heart of the Mountain: The Princess and the Goblin » (article en ligne), dans *VictorianWeb*, 2 juillet 2007 [URL: http://www.victorianweb.org/authors/gm/princessgoblin.html (consulté en avril 2018)].

STEAD (Evanghélia), *Le monstre, le singe et le fœtus: tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Génève, Librairie Droz, 2004, 634 p.

TALAIRACH-VIELMAS (Laurence), « Beautiful Maidens, Hideous Suitors: Victorian Fairy Tales and the Process of Civilization », dans *Marvels & Tales*, vol. 24, nº 2, 2010, p. 272-296.

Treccani, l'Enciclopedia italiana, *ad vocem,* « Donati, Cesare » (en ligne) [URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-donati_(Dizionario-Biografico)/ (consulté en décembre 2014)].

TREXLER (Bob), *George MacDonald and the « Light Princess »* (article en ligne) [URL : http://www.george-MacDonald.com/articles/light_princess_trexler.html (consulté en septembre 2017)].

TURRIS (Gianfranco de), « Capuana, un verista col pallino del fantastico » (article en ligne), dans *ilGiornale.it*, 27 novembre 2015 [URL: http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/capuana-verista-col-pallino-fantastico-1198904.html (consulté en avril 2016)].

VEILMAS (Laurence Talairach), *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*, London, Ashgate Pub Co, 2007, 200 p.

VIEGNES (Michel), « La force au féminin dans le conte merveilleux fin-de-siècle ». *Études de lettres [en ligne]*, nº 3-4, décembre 2011, p. 321-336.

JANKELEVITCH (Vladimir), « La décadence », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 4, nº Octobre-Décembre, 1985, p. 435-461.

WAGNER (Lynne Shandi), « Sowing Seeds of Subversion: Nineteenth-Century British Women Writers' Subversive Use of Fairy Tales and Folklore », *Wayne State University Dissertations*, 2015, 1172 p.

ZAMBON (Patrizia) [édit.], *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento*, Torino, Bulzoni, 1998, 282 p.

ZAPPULLA (Sarah), *Luigi Capuana e le carte messaggiere*, Torino, CUECM, 1996, 812 p.

ZIPES (Jack) [edit.], *Victorian Fairy Tales: The Revolts of the Fairies and Elves*, New York, Routledge, 1989, 412 p.

AUTRES OUVRAGES

« Dictionnaire de l'édition et histoire littéraire de la langue française » (en ligne), dans *BiblioMab : le monde autour des livres anciens et des bibliothèques* [URL : https://bibliomab.wordpress.com/2009/08/07/dictionnaire-de-ledition-et-histoire-litteraire-de-la-langue-francaise/ (consulté en décembre 2014)].

« La Bibliothèque rose illustrée et la comtesse de Ségur : rencontre d'un éditeur et d'un auteur », (article en ligne) [URL : http://www.cndp.fr/crdp-toulouse/spip.php?page=dossier&article=19857&num_dossier=278 (consulté en juin 2017)].
« La laideur triomphante » (article en ligne), dans *dedefensa.org*, février 2007 [URL : http://www.dedefensa.org/article/la-laideur-triomphante (consulté en avril 2017)].

« Les nains sapent sans bruit le travail des géants V. Hugo - How To, Education & Training - ShareSlide.Org - The Best Way to Share & Discover Slides Powerpoint » (article en ligne), *ShareSlide.Org* [URL: https://shareslide.org/les-nains-sapent-sans-bruit-le-travail-des-geants-v-hugo (consulté en décembre 2017)].

« *Wit* » (article en ligne), dans *Cambridge Dictionary* [URL : https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/wit (consulté en décembre 2017)].

ACADEMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française : dans laquelle on a reproduit pour la première fois les préfaces des six éditions précédentes. Tome 1 / [éd. par l'] Institut de France*, Paris, F. Didot, 1878, 903 p.

ACCADEMIA DELLE CRUSCA, *Vocabolario degli accademici della crusca*, 5 impressione, Firenze, Nelle stanze dell'accademia, 1863, 7250 p. [première édition 1612, deuxième édition 1623, troisième édition 1729].

ANONYMOUS, « A Queen of Great Courage », dans *The Bulletin*, 25 mars 1953, p. 3.

APULEE, *L'Âne d'or ou les Métamorphoses*, Traduit par Désiré Nisard, Paris, Firmin Didot, 1865, 757 p.

BAILEY (Nathan), *A Universal Etymological English Dictionary*, London, Printed for T. Osborne, 1763, 960 p.

BANVILLE (Théodore de), *Esquisses parisiennes : scènes de la vie / par Théodore de Banville*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, 402 p.

BANVILLE (Théodore de), *Les camées parisiens. Série* 2, Paris, R. Pincebourde, 1866, 165 p.

BARSAGOL (Virginie) et CANSOT (Audrey), *Le Guide des fées : Regards sur la femme*, Paris, éditions actuSF, 2015, 75 p.

BAUDELAIRE (Charles), *I fiori del male e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1999, 315 p.

BAUDELAIRE (Charles), et ZIMMERMAN (Melvin) [édit.], *Petits Poèmes en Prose [by] Charles Baudelaire: Edited, with Introduction and Notes.* Manchester University Press, 1968, 196 p.

BECKER-CANTARINO (Barbara), « "Feminist Consciousness" and "Wicked Witches": Recent Studies on Women in Early Modern Europe », dans *Signs*, édité par Susan Dwyer Amussen et al., vol. 20, nº 1, 1994, p. 152-75.

BnF, « La légende du roi Arthur » (article en ligne) [URL : http://expositions.bnf.fr/arthur/arret/02_3.htm (consulté en décembre 2017)].

BOMARITO (Jessica) et HUNTER (Jeffrey W.), *Feminism in Literature: A Gale Critical Companion.* Thomson Gale, 2005, 3784 p.

BRITTANY W., « The Use of Irony and Exaggeration in Jonathan Swift's "A Modest Proposal" » (article en ligne), dans *British Literature 1700-1900, A Course Blog*, 14 septembre 2013 [URL : https://britlitsurvey2.wordpress.com/2013/09/14/the-use-of-irony-and-exaggeration-in-jonathan-swifts-a-modest-proposal/ (consulté en juin 2018)].

CANARIS, « étude sur le laid en peinture » (article en ligne), dans *Images d'art*, 24 mars 2015 [URL : http://artificio.canalblog.com/archives/2015/03/24/31764948.html (consulté en avril 2018)].

CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* 11. réimpr., éd. Revue et augmentee, Laffont & Jupiter, 1990, 960p.

CLOSSON (Marianne), *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : genèse de la littérature fantastique*, Génève, Librairie Droz, 2000, 544 p.

COLIN (McIntosh), *Cambridge advanced learner's dictionary.* 4 edizione, Loescher, 2013, 1295 p.

COMMELIN (Pierre), *Mythologie grecque et romaine. Édition illustrée de nombreuses reproductions*, Paris, Garnier Frères (édition numérique), 1960, 516 p.

D'EXILES (Antoine François Prévost), et DU BOILLE C., *Manuel Lexique, Ou Dictionnaire Portatif Des Mots François, Dont La Signification N'est Pas Familière A Tout Le Monde : Ouvrage fort utile à ceux qui ne sont pas versés dans les Langues anciennes & modernes, & dans toutes les connoissances qui s'acquierent par l'étude & le travail .... A - K.* Vol. 1, Paris, Didot, 1788, 850 p.

DARRIBEAU-REMOND (Cécile), *De l'homme et de l'animal : quelques métamorphoses dans la littérature arthurienne des XII^e et XIII^e siècles* mémoire, littérature, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2007, 114 p.

Définition de Pistole (article en ligne) [URL : http://www.cnrtl.fr/definition/pistole (consulté en juin 2017)].

DEZOBRY (Charles) et BACHELET (Théodore), *Dictionnaire général de biographie et d'histoire, de mythologie, de géographie ancienne moderne et comparée... (10e édition, entièrement refondue) / par Ch. Dezobry, Th. Bachelet,* Paris, C. Delagrave, 1889, 870 p.

Dossier-Pedagogique-Meret-Oppenheim.pdf (en ligne) [URL : http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2014/02/Dossier-Pedagogique-Meret-Oppenheim.pdf (consulté en septembre 2017)].

DUGGAN (Anne E.), *Salonnières, furies, and fairies: the politics of gender and cultural change in absolutist France*, Delaware, University of Delaware Press, 2005, 288 p.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA COMPANY, *Encyclopaedia Britannica Dict.A.S.L.G.I.11thEd.Chisholm.1910-1911-1922.33vols.* Vol. XXI PAY-POL, Encyclopaedia Britannica Company, 1911, 987 p.

ENCYCLOPEDIE LAROUSSE, *ad vocem, « conte de conter »* [URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566 (consulté en février 2015)].

ENGELIBERT (Jean-Paul), *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 521 p.

FEILCHENFELDT (Konrad) [et al.], *Zwischen Aufklärung und Romantik : neue Perspektiven der Forschung ; Festschrift für Roger Paulin*, London, Königshausen & Neumann, 2006, 459 p.

FERAUD (Jean-François), *Dictionnaire critique de la langue française. Tome premier, A-D* Paris, Dider, 1787, 985 p.

FOE (Daniel De), [et al.], *Viaggi ed avventure di Robinson Crosuè*, Ditta G.B. Paravia e comp., 191apr. J.-C., 375 p.

FRANÇAISE, ACADEMIE, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy. T. 1. A-L.* 8e éd., Paris, chez la veuve Jean-Baptiste Coignard, 1694, 957p. [deuxième édition, 1762, troisième édition 1798, quatrième édition 1835].

FURETIERE (Antoine), *Dictionnaire universel françois et latin : vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, contenant la signification & la définition des mots de l'une & de l'autre langue, avec leurs différens usages; les termes propres de chaque etat & de chaque profession : la description de toutes les choses naturelles & artificielles; leurs figures, leurs espèces, leurs propriétés: L'explication de tout ce que renferment les sciences & les arts, soit libéraux, soit méchaniques, &c. Avec des remarques d'érudition et de critique ; Le tout tiré des plus excellens auteurs, des meilleurs lexicographes, etymologistes & glossaires, qui ont paru jusqu'ici en différentes langues*, Paris, de l'imprimerie de Pierre Antoine, 1740, 942 p.

GENETTE (Gérard), « Le genre comme œuvre », dans *Littérature*, vol. 122, no 2, 2001, p. 107-117.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 1987, 426 p.

GERARD (Noiriel), « Socio-histoire d'un concept. Les usages du mot « nationalité » au XIXe siècle », dans *Genèses*, vol. 20, nº 1, 1995, p. 4-23.

GOETHE (Johann Wolfgang von), [et al.], *Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden* J.G. Cotta, 1845, 2 vol.

GOETHE (Johann Wolfgang von), *Oeuvres de Goethe*. Traduit par Jacques Porchat, Vol. 1-chansons, Hachette, 1861, 747 p.

GOLDTHWAITE (John), *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*. Oxford University Press, 1996, 400 p.

GRANVILLE (Roger), *The History of the Granville Family: Traced Back to Rollo, First Duke of Normandy with Pedigrees, Etc,* Exeter, W. Pollard & Co., 1895, 642 p.

GREENBLATT (Stephen), CHRIST T, (Carol), ALFRED (David), LEWASKI K. (Barbara), *The Northon Anthology of English Literature*, London, Norton&Company, 1990, 785 p.

GRIMM (Jacob et Wilhelm) et RIMASSON-FERTIN (Natacha), *Contes pour les enfants et la maison*, Paris, José Corti Editions, 2009, 1172 p.

GRIMM (Jacob et Wilhelm), *Deutsches Wörterbuch*, Vol. 1, Quellenverzeichnis, 1971, (en ligne) [URL : http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Maerchen (consulté en mars 2018)].

GRIMM (Jacob et Wilhelm), *Kinder und Hausmärchen*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812, 465p.

GRIMM (Jacob et Wilhelm), *Les Frères Grimm. Contes de l'enfance et du foyer. Traduction de P. Berlin. Illustrations de P. Rousseau*. Traduit par Paul Berlin, 1957, 1256 p.

HAMILTON (Edith) et DE BEUGHEM (Abeth), *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Paris, Marabout, 2009, 430 p.

HAMMER-PURGSTALL (Joseph von), *Geschichte der osmanischen Dichtkunst bis auf unsere Zeit : mit einer Blüthenlese aus zweytausend, zweyhundert Dichtern. Von der Regierung Sultan Suleiman's II. Bis auf unsre Zeit : 1687 – 1838*, Hartleben, 1838, 633 p.

HEBERT (Louis), « L'analyse figurative, thématique et axiologique », dans *Signo [en ligne]*, 2006 [URL : http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp (consulté en décembre 2017)].

HEINSTEIN (Józef), *Etudes françaises en Europe non francophone [Texte imprimé] : actes du séminaire européen de l'AUPELF, Wroclaw, Cracovie, Varsovie, 15-23 septembre 1979 / Uniwersytet wroclawski ; Association des universités partiellement et entièrement de langue française*, Wroclaw, Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1981, 540 p.

HELLER-GOLDENBERG (Lucette), « La culture populaire », dans *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 38, nº 1, 1989, p. 23-43.

HOFFMANN (Kathryn A.), *Society of pleasures: interdisciplinary readings in pleasure and power during the*

reign of Louis XIV. 1st. ed, St. Martin's Press, 1997, 224 p.

HOFFMANN (Peter Friedrich Ludwig) *Praktisches grammatikalisches wörterbuch der deutschen sprache ...* F. Brandstetter, 1871, 628 p.

HÖPFNER (Ludwig Julius Friedrich), *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften: Ei - Erz*. Varrentrapp und Wenner, 1783, 924 p.

HOUGRON (Alexandre), « Les monstres dans la littérature et au cinéma : exemples de séquences pédagogiques » (article en ligne), dans *La page des Lettres*, 26 septembre 2006 [URL : https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article29 (consulté en avril 2018)].

HUGO (Victor), *Cromwell, drame par Victor Hugo*. A. Dupont, 1828, 476 p.

INGALLS (Christensen Eleanor), *The Art of Haiti*. Art Alliance Press, 1975, 76 p.

JOHNSON (Samuel), *A Dictionary of the English Language. Abstracted from the Folio Ed., by the Author. To Which Is Prefixed, an English Grammar. To This Ed. Are Added, a History of the English Language [&c.]*. Printed for J. Johnson, 1768, 1260 p.

JOHNSON (Samuel), et Henry John Todd. *A Dictionary of the English Language: In Which the Words Are Deduced from Their Originals, and Illustrated in Their Different Significations, by Examples from the Best Writers, to Which Are Prefixed a History of the Language, and an English Grammar*. Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1805.

JOLIVET (Stéphanie) et MACKOWIAK (Michel), *Meret Oppenheim rétrospective - dossier pédagogique*. LaM, 2014 (en ligne) [URL : http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2014/02/Dossier-Pedagogique-Meret-Oppenheim.pdf (consulté en avril 2018)].

JUMEAU (Alain) et THORNTON (Sara), *Persistent Dickens*, Paris, Didier érudition : Klincksieck, 2012, 126 p.

JUNG (Carl), *Psychologie de l'inconscient*. 8e éd., Paris, Le Livre de Poche, 1996, 218 p.

KLAUBER (Véronique), « Wit, littérature » (article en ligne), dans *Encyclopaedia Universalis [en ligne]* [URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/wit-litterature/ (consulté en mai 2018)].

KLAUSING (Anton E.) et ARNOLD (Theodor), *Vollständiges Deutsch-Englisches Wörterbuch*. Waysenhaus- und Frommannische Buchhandlung, 1778, 612 p.

KNECHIAK (Olivier), *Langues européennes en dialogue*, Genève, Institut Européen de l'Université de Genève, 2009, 110 p.

LALANNE (Sophie), *Une éducation grecque : rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris, découverte, 2006, 312 p.

LAROUSSE (Pierre), *Nouveau dictionnaire de la langue française... : comprenant... quatre dictionnaires en un seul (66e édition illustrée et considérablement augmentée)*.vve P. Larousse et Cie, Paris, 1886, 978 p.

LEACH (Maria) et FRIED (Jerome), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, London, Funk & Wagnalls, 1972, 1236 p.

LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), *Le magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves (Nouvelle édition, revue et corrigée d'après les plus anciennes et meilleures éditions, augmentée d'un conte du même auteur et précédée d'une notice) ; illustrations de G. Staal*, Paris, Garnier frères, 1883, 523p.

LITTRE (Émile), *Émile Littré : Dictionnaire de la langue française.* 1re éd., Paris, Librairie Hachette, 1872, 956 p.

M. HARDING (Esther), *Woman's mysteries, ancient and modern: a psychological interpretation of the feminine principle as portrayed in myth story and dreams*. Shambhala, 1971, 256 p.

MABILLARD (Amanda), « Queen Mab » (article en ligne), dans *Shakespeare Online*, 18 septembre 2009 [URL : http://www.shakespeare-online.com/plays/romeoandjuliet/romeoqueenmab.html (consulté en avril 2018)].

MARCHESI (Giambattista), *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento: coll'aggiunta di una bibliografia dei romanzi editi in Italia in quel secolo*, Milano, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, 431 p.

MARECHAL (Marie), « Le trousseau de clefs », dans *Le Journal de la jeunesse. Nouveau recueil hebdomadaire illustré*, no 1, 1876/06, p. 190-191.

MARTIN (Cristophe), *Espaces du féminin dans le roman français du dix-huitième siècle*, Paris, Voltaire Foundation, 2004, 527 p.

MARTIN (Jean-Pierre) [et al.], *Traduire, trahir, travestir : études sur la réception de l'Antiquité ; [Textes du colloque organisé par le Centre de Recherches Textes et Cultures, EA 4028, de l'Université d'Artois à Arras en mars 2009]*, Artois, Artois Presses Université, 2012, 520 p.

MARX D. R., D. R. *Handbuch Für Leih-Bibliotheken, Oder Anleitung Zur Bearbeitung Eines Catalogs Sowohl Nach Den Verfassern Als Nach Den Titeln*. Karlsruhe and Baden, 1833, 275 p.

MAURY (Alfred), *Croyances et légendes du Moyen-âge [Texte imprimé] : nouvelle édition des Fées du moyen-âge et des Légendes pieuses,* Paris, H. Campion, 1896, 459 p.

MCMORRAN (Jennifer), *The Island of the Bahamas (Ulysses guide)*, Canada, Ulysses Travel Publications, 1998, 320 p.

MERRIAM-WEBSTER, *The Merriam-Webster Dictionary New Edition (c) 2016*, New edition, London, Merriam-Webster, Inc., 2016, 1246 p.

MICHELSON (Bruce), *Literary wit*, Massachusetts, University of Massachusetts Press, 2000, 200p.

MIDDELL (Katharina), *Die Bertuchs müssen doch in dieser Welt überall Glück haben: der Verleger Friedrich Justin Bertuch und sein Landes-Industrie-Comptoir um 1800*. Leipziger Universitätsverlag, 2002, 396 p.

MORLEY (Henry), « The School of the Fairies », dans *Household Words* XI, nº 275, 30 juin 1855, p. 5069-5513.

MURRAY (James Augustus Henry), *A New English Dictionary on Historical Principles*, Clarendon Press, 1878, 91 p.

MUSEUM DEUTSCHES, « Deutsches Museum: Bertuch und sein « Bilderbuch » (article en ligne) [URL: http://www.deutsches-museum.de/bibliothek/unsere-schaetze/enzyklopaedien/bertuch-bilderbuch/bertuch-und-sein-bilderbuch/ (consulté en juillet 2017)].

NEEMANN (Harold), *Piercing the magic veil: toward a theory of the Conte*, Biblio 17, Tübingen, Gunter Narr, 1999, 116 p. (introduction et premier chapitre).

Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré : répertoire des connaissances humaines. Vol. 6, SUPPL. / réd. par une société de littérateurs, de savants et d'hommes spéciaux sous la dir. de Jules Trousset, Paris, Librairie illustrée, 1885, 7 v.

ORTAKALES (Denise), « Anne Anderson (1874-1940s) » (article en ligne), dans *Illustration*, 24 août 2002 [URL : http://home.metrocast.net/~tortak/illustrators/Anderson.html (consulté en mars 2018)].

PASTOUREAU (Michel), *L'étoffe du diable une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Editions du Seuil, 1991, 192 p.

PERRAULT (Charles), *Histoires ou Contes du temps passé,* Paris, Claude Barbin, 1697, 233 p.

Person - National Portrait Gallery. (en ligne) [URL : http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp93584/charles-millward (consulté en novembre 2016)].

POULAIN (Martine), Minois, Georges. « Censure et culture sous l'Ancien Régime ». *Bulletin des bibliothèques de France (BBF),* 1995, n° 6, p. 120-121.

QUILLER-COUCH (Arthur) et NIELSEN (Kay Rasmus), *In Powder & Crinoline : Old Fairy Tales Retold by Sir A. Quiller-Couch; Illustrated by Key Nielsen.* Hodder and Stoughton, 1913, 164 p.

QUINAULT (Philippe), *Amadis de Gaule (1779) de Johann Christian Bach, Philippe Quinault et Saint-Alphonse : livret, études et commentaires*, Paris, éditions Mardaga, 2011, 333 p.

RAGER (Catherine), *Dictionnaire des fées et du peuple invisible dans l'Occident païen.* Petits dictionnaires bleus. Turnhout, Belgium: Brepols, 2003, 1041 p.

RICHARDSON (Charles), *A New Dictionary of the English Language*, London, W. Pickering, 1839, 924 p.

ROLLAND-PERRIN (Myriam), *Blonde comme l'or La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, 368 p.

RÖLLEKE (Heinz) [et al.], *Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesamtausgabe in 3 Bänden mit*

den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, Auflage: Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm., Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag, 2001, 3 v.

SCHWOB (Marcel), *La lampe de Psyché*. Mercure de France (Paris), 1925, 297 p.

Scottish Folktales — The Bogle — Celtic Fairy Tales Legends from Scotland - Compass Rose Cultural Crossroads (article en ligne) [URL: http://www.compassrose.org/folklore/scottish/scottish-folktales/bogle.html (consulté en novembre 2016)].

SEBILLOT (Paul), *Contes de terre et de mer... légendes de la Haute-Bretagne,* Paris, G. Charpentier, 1883, 249 p.

SHAKESPEARE (William), *Romeo and Juliet*. Édité par Maude Adams, H. M. Caldwell Company, 1900, 138 p.

SHAKESPEARE (William), *Roméo et Juliette*. Traduit par Daffry de la Monnoye, Vol. 1, Firmin-Didot, 1886, 584 p.

Signification des symboles : la chouette et le hibou (article en ligne) [URL : https://www.jweel.com/fr/blog/p/2015/signification-des-symboles-la-chouette-et-le-hibou/ (consulté en juin 2017)].

SORIN (Noëlle), « Le personnage-référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique », dans *ASSA*, vol. 1, nº 2, 1996, p. 123-131.

SOUILLER (Didier) et TROUBETZKOY (Wladimir), *Letteratura comparata*, Torino, Armando Editore, 2002, 173 p.

STEAD (Évanghélia), « "Au-delà du soleil". Sur *El Inmortal* de Jorge Luis Borges (L'Aleph, 1949) », dans *Modernités antiques : la littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XIXe siècle*, édité par V. Gély et al., Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 241-254.

SULLIVAN (Maryse), [et al.], « Présentation du dossier », dans *@nalyses*, vol. 11, nº 2, Printemps-ét 2016, p. 1-10.

SWIFT (Jonathan), *Gulliver's Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*. George Bell and Sons, 1892, 210 p.

TASSO (Torquato), [et al.], *La Jérusalem délivrée, suivie de L'Aminte*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1910, 450 p.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, « Art for Art's Sake », dans *Encyclopaedia Britannica [En Ligne]*, Encyclopaedia Britannica Company, 23 janvier 2015 [URL: https://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake (consulté en mars 2018)].

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, « Queen Mab », dans *Encyclopaedia Britannica [En Ligne]*, Encyclopaedia Britannica Company, avril 2017 [URL : https://www.britannica.com/topic/Queen-Mab (consulté en mars 2018)].

THOREL-CAILLETEAU (Sylvie), « L'épiphanie de l'oxymore ». *Lettres actuelles*, nº 4, janvier 1995.

THURNHER (Eugen), *Profile und Gestalten der deutschen Literatur nach 1914*, Kröner, Alker 1977, 879 p.

TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, 192 p.

TOMMASEO (Niccolò) [et al.], « Fantastico », dans *Dizionario della lingua italiana*, vol. 1, Roma, Unione tipografico-editrice, 1865, p. 888.

TOMMASEO (Niccolò) [et al.], *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografico-editrice, 1865, 7200 p.

Trésor de la langue française informatisée, ad vocem « Adaptation » (en ligne) [URL : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1520786595 [consulté en septembre 2014)].

WALCH (Gérard), *Nouvelles pages anthologiques*, Paris, E. Figuière, 1910, 548 p.

WALKER (Deborah), « La Réappropriation de l'hypotexte: Étude de l'adaptation Théâtrale Dans l'œuvre d'Alain Resnais », dans *Nottingham French Studies*, vol. 46, nº 1, mars 2007, p. 97-109.

WEBSTER (Noah), *Webster's Complete Dictionary of the English Language*, London, George Bell & Sons, 1886, 1942 p.

WIGGIN (Bethany), *Novel translations: the European novel and the German book, 1680-1730*, Cornell, Cornell University Press, 2011, 280 p.

WILSON (Katharina M.) [et al.], *Women Writers of Great Britain and Europe: An Encyclopedia*, New York, Routledge, 2013, 584 p.

ZIPES (Jack), « The Vibrant Body of the Grimms' Folk and Fairy Tales, Which Do Not Belong to the Grimms », dans *Grimm Legacies*, Oxford Princeton University Press, 2015, p. 1-32.

ANNEXES.

LES RESUMES DES CONTES

- « LE NAIN JAUNE »

Une reine, restée veuve, perd tous ses enfants sauf une fille, appelée Toute-Belle à cause de son charme et de sa perfection. L'aimant excessivement, sa mère cède à tous ses désirs et ne corrige jamais ses défauts. A cause de la mauvaise éducation qu'elle a reçue, elle est devenue une fille fière et arrogante et elle refuse tous les prétendants qui demandent sa main.

Préoccupée par l'indifférence de sa fille, la Reine décide de parler avec la Fée du Désert et avant de partir vers le désert, elle prépare des gâteaux pour apaiser les lions qui protègent la grotte de la fée. Pendant le voyage, la souveraine s'endort sous un oranger et, quand elle se réveille, les gâteaux ont disparu tandis que les lions s'approchent de l'oranger. Le Nain Jaune émerge, alors, des branches de l'arbre et il promet de sauver la vie à la reine en échange de la main de Toute-Belle. Terrifiée par les lions, la reine accepte le pacte, avant de s'en repentir quand le Nain lui montre sa maison et la vie humble que sa fille est destinée à vivre une fois devenue sa femme.

Incapable de supporter la vue du Nain et de sa demeure, la reine s'évanouit et, par enchantement, elle est transportée dans son palais, où une coiffe aux magnifiques rubans lui rappelle constamment le pacte qu'elle a conclu. À la suite de cette rencontre, la reine tombe malade et Toute-Belle se résout à aller demander à la Fée du Désert les causes de sa mystérieuse maladie. Une fois dans le désert, elle rencontre le Nain Jaune sous l'oranger fatal. Là, il lui dévoile le pacte que sa mère a conclu avec lui. Après avoir appris qu'elle est désormais la femme du monstrueux habitant du désert, la princesse est renvoyée à son palais, avec une bague magique formée d'un seul cheveu roux qui lui rappelle constamment son état d'épouse du monstre.

Dans une tentative d'échapper à sa destinée, la princesse accepte la proposition de mariage du Roi des Mines d'Or, qui devrait la protéger du Nain Jaune. Le jour du

mariage, la salle est richement préparée et les deux époux sont magnifiques dans leurs habits élégants. Pendant la cérémonie, la Fée du Désert entre dans le palais poussant un chariot duquel sort le Nain Jaune sur un chat d'Espagne pour chercher sa femme. Le Roi des Mines d'Or se bat contre le Nain dans la cour du palais pour défendre la princesse. Lors de cette bataille, le soleil s'obscurcit et, à cause de cela, le Roi est blessé et enlevé par la Fée du Désert – frappée par son charme – tandis que Toute-Belle est transportée par le Nain Jaune dans un jardin magique, caché à la vue par un mur d'acier et protégé par divers obstacles.

La Fée du Désert, masquée en nymphe, enchaîne le Roi au pilier d'une grotte, dans l'espoir qu'il puisse un jour l'aimer. Le Roi ne se laisse pas, cependant, tromper par l'apparence de la Fée et, avec l'aide d'une sirène, il trompe la fée et s'échappe pour se rendre au jardin où la princesse est prisonnière. Avec une épée magique, cadeau de la sirène, il surmonte tous les obstacles, mais quand il arrive devant sa belle, il est tellement ému qu'il laisse tomber sa puissante arme. Le Nain la saisit et frappe le Roi au cœur. Toute-Belle meurt sur le corps de son amant tandis que le Nain contemple la scène.

La bonne sirène décide de transformer les deux amants morts en deux palmiers dont les branches se touchent pour l'éternité.

- « LA BELLE AUX CHEVEUX D'OR »

Une princesse, appelée La Belle aux Cheveux d'Or pour ses magnifiques cheveux blonds, est la reine d'un riche et pacifique royaume. Un roi, son voisin, décide d'envoyer un ambassadeur lui demander sa main et lui apporter de magnifiques cadeaux. Elle refuse la proposition du roi et, de tous les présents, elle accepte uniquement un quarteron d'épingles d'Angleterre. L'ambassadeur revient au royaume et il communique la réponse négative au souverain qui en est au désespoir.

Un jour, pendant qu'il se promène dans sa cour avec des courtisans, Avenant, un jeune page aimé par le roi, affirme qu'il aurait pu réussir là où l'ambassadeur avait échoué et convaincre la princesse de le suivre. Les courtisans, jaloux de la confiance que le roi

accorde au page, informent le souverain des affirmations du jeune homme. Ils ajoutent avoir entendu Avenant affirmer être plus beau et habile que le roi même, qualités qui lui auraient gagné la faveur de la princesse. Le souverain, en proie à la jalousie, enferme, alors, le jeune dans un sombre cahot humide et il l'oublie. Un jour, pendant qu'il se promène près de la prison, il entend Avenant se plaindre de sa condition et affirmer avoir été victime d'injustes accusations. Le roi se repent, décide de délivrer le page et de l'envoyer chez la princesse pour lui demander sa main. Avenant part avec quelques cadeaux pour la princesse et le petit chien Cabriole. Lors du voyage, il s'arrête pour se reposer et pour écrire le discours qu'il récitera devant la princesse et il voit une carpe qui, pour attraper des insectes, a sauté hors du fleuve. Poussé par sa bonté, il décide de remettre le poisson dans l'eau. L'animal promet au jeune homme de récompenser sa générosité. Un peu plus loin, après avoir réfléchi sur le rapport entre les forts et les faibles, il sauve la vie à un corbeau qui est sur le point d'être mangé par un aigle. L'oiseau promet de récompenser le jeune homme, à la première occasion. Entrant dans un bois, après avoir terminé un monologue qui condamne la violence des hommes, il sauve la vie à un hibou qui avait été pris au filet. Le hibou promet à Avenant de l'aider à la première occasion.

Le jeune homme arrive à la cour de la princesse, où il fascine les filles de chambre par son élégance et sa beauté. Il se présente enfin devant la Belle aux Cheveux d'Or et, bien qu'il soit frappé par le charme de la jeune fille, il récite le discours qu'il a préparé. La princesse serait disposée à accepter la proposition cette fois, mais elle impose au page des épreuves à accomplir, avant de quitter sa cour. Elle lui demande de récupérer une bague qu'elle a perdue dans le fleuve, il y a un mois.

Avenant arrive au fleuve, mais il est triste, car il pense que la princesse lui a demandé quelque chose d'impossible. Pendant qu'il se désespère, le chien Cabriole remarque une carpe au bord du fleuve. Elle porte une bague dans sa bouche : elle est le poisson que le page a sauvé et qui revient aider le jeune homme. Avenant revient à la cour de la princesse, frappée par son habileté.

Comme deuxième épreuve, elle lui demande de tuer le géant Galifron, créature monstrueuse, capable de manger un homme comme un singe mange un marron et qui lui a demandé sa main. Avenant part vers le royaume du géant et, avant de le rencontrer, il entend sa terrible chanson. Effrayé, le page se prépare à mourir, mais voilà que le corbeau intervient pour l'aider. Tandis que l'oiseau pique les yeux du géant, le page le tue avec son épée. Il lui coupe la tête et il porte ce trophée à la Belle aux Cheveux d'Or.

Émue par le résultat de l'entreprise et attirée par la beauté du garçon, la princesse lui désigne une troisième épreuve à surmonter : le page doit entrer dans une grotte, gardée par des dragons, afin de récupérer l'eau d'éternelle beauté. Avenant cherche à convaincre la jeune fille qu'elle n'a pas besoin du liquide pour exalter ses grâces, mais elle insiste. Le page part et, en vue de la grotte, il est prêt à mourir pour satisfaire les désirs de la princesse, mais voilà qu'il voit apparaître le hibou, qu'il a sauvé. Il vole dans la caverne et il en sort avec la fiole. Avenant porte l'eau chez la princesse. Elle voudrait l'épouser et lui donner son royaume. Avenant reste, cependant, fidèle, à son roi et il amène la Belle à la cour, où il se tient le mariage entre elle et le roi.

Après quelques mois, les courtisans suscitent encore une fois la jalousie du souverain, lui faisant remarquer que la Belle aux Cheveux d'Or passe trop de temps avec le beau page. Le souverain emprisonne à nouveau le jeune page, mais cela ne suffit pas à apaiser ses soupçons. Convaincu que la Belle aux Cheveux d'Or ne l'aime pas parce qu'il est vieux, un matin il se frotte le visage avec l'eau de beauté et il meurt. Une femme de chambre avait, quelque temps avant, fait tomber la fiole de la véritable eau de beauté et elle l'avait remplacée par un poison que le roi utilisait pour tuer ses ennemis. La Belle aux Cheveux d'Or délivre Avenant et ils se marient.

- « L'OISEAU BLEU »

Après la mort de sa femme, un roi en est inconsolable, au point que ses courtisans craignent pour sa vie. Personne ne réussit à l'aider, jusqu'au jour où une veuve arrive au palais. Elle est bien reçue par le roi et, après être revenue plusieurs fois au palais, le souverain décide de se remarier et de la prendre pour épouse.

Le roi a une fille, belle, gracieuse et gentille, Florine, tandis que la veuve a une fille laide et méchante, Truitonne. Afin d'améliorer son aspect et son caractère, sa mère l'a envoyée chez sa marraine, la terrible fée Soussio, avant de l'inviter à la rejoindre au palais. Mère et fille commencent par être jalouses de la beauté et de la gentillesse de Florine et cette jalousie augmente encore, quand le roi invite au palais le prince Charmant, qui cherche une femme.

Les tailleurs préparent des robes magnifiques pour Truitonne, tandis que la nouvelle femme du roi leur ordonne de ne pas coudre de nouveaux vêtements pour Florine. Le jour de l'arrivée du prince, la laideur de Truitonne est accentuée par sa riche parure, tandis que la beauté de Florine émerge de sa simple robe de chambre, au point que Charmant en reste fasciné et qu'il tombe amoureux d'elle. La reine, furieuse, décide alors de faire emprisonner Florine dans une haute tour et, en même temps, Truitonne envoie des cadeaux au prince pour conquérir son cœur, mais sans succès.

Une nuit, profitant du noir, la fille laide trompe Charmant : faisant semblant d'être Florine, elle obtient une promesse de fidélité éternelle et un autre rendez-vous pour la nuit suivante. À ce moment-là, Truitonne convainc Charmant d'aller avec elle chez la Fée Soussio et ils s'envolent ensemble sur un chariot magique. Une fois au palais de la fée, le prince s'aperçoit de son erreur et il refuse de renier ses sentiments pour Florine. Soussio le transforme, alors, en Oiseau bleu, qui s'envole par la fenêtre à la recherche de son aimée.

Truitonne et sa mère vont visiter Florine dans sa tour et la laide princesse fait croire à sa sœur que Charmant a décidé de l'épouser. La belle fille en est au désespoir et elle pleure en invoquant le nom de son prince, quand elle voit apparaître le petit Oiseau bleu. Ils commencent alors une tendre relation faite de chants, de mots doux et de cadeaux. Au fil du temps, la reine commence à nourrir des soupçons et elle place une espionne dans la chambre de Florine. La princesse et l'Oiseau peuvent se parler uniquement quand la femme dort, mais une nuit, elle les entend.

La reine et Truitonne décident alors de recouvrir la tour et la forêt de filets, afin d'empêcher les visites de l'Oiseau bleu. Blessé, celui-ci se réfugie dans un arbre d'où il est sauvé par l'Enchanteur. Ce dernier apporte l'Oiseau dans son royaume où il est enfermé dans une cage et où il risque d'être mangé par un chat. En même temps, l'Enchanteur va parler avec la fée Soussio pour la prier de délivrer le prince du terrible enchantement dont il est prisonnier. Elle affirme qu'afin de redevenir humain, l'Oiseau bleu doit se marier avec Truitonne.

La mort du roi, père de Florine, provoque les protestations du peuple, qui tue la mauvaise reine et délivre la princesse. Une fois libre, elle se masque et part rechercher son amant. Auprès d'une fontaine, elle aide une fée qui lui donne des œufs magiques que Florine emploie pour surmonter de nombreux obstacles et arriver ainsi dans le royaume de Charmant. Non reconnue, elle se présente comme la vagabonde Mie-Souillon et elle fait des cadeaux magiques à Truitonne pour pouvoir dormir dans le palais, dans la chambre des Échos. Celle-ci est une pièce particulière car elle est directement reliée à la chambre du Roi. Florine passe deux nuits à chanter sa douleur dans ce lieu, mais le roi ne l'entend pas car il a pris de puissants narcotiques. Avant d'y passer la troisième nuit, Florine paie un valet de chambre afin qu'il ne donne pas les somnifères à Charmant. La dernière nuit, il peut finalement entendre son aimée et la reconnaître. Les deux amants se rencontrent et leur union est bénite par l'Enchanteur et la bonne Fée des Sources, tandis que Truitonne est transformée en truie, comme punition pour avoir séparé un couple destiné à rester uni.

- « SERPENTIN VERT »

Pour célébrer la naissance, longuement attendue, de deux jumelles, une reine organise un banquet auquel elle invite douze bonnes fées. Pendant la célébration, la terrible fée Magotine entre dans la salle, fâchée de n'avoir pas été invitée. La reine dresse la table pour elle, mais cela ne suffit pas à apaiser la rage de la fée qui décide de lancer une malédiction sur les deux enfants. Les effets de cet enchantement commencent tôt à se montrer : l'une des deux filles – Bellotte – est très belle, mais vaine, tandis que l'autre

– Laideronette – est laide, mais bonne et gentille. Le père des deux princesses, regardant uniquement l'aspect extérieur des deux enfants, décide d'exiler Laideronette dans une forêt avec une servante.

Laideronette revient au château uniquement le jour du mariage de sa sœur Bellotte, dans l'espoir de recevoir un bon accueil de la part de sa famille. Tandis que sa mère est heureuse de la revoir après un temps si long, son père est embarrassé et il renvoie Laideronette à son palais. En proie au désespoir, elle court dans les bois, elle se perd, elle arrive au bord de la mer où elle s'endort dans un bateau. Quand elle se réveille, elle navigue sur des eaux inconnues, ce qui l'effraye beaucoup. A ce moment, elle entend une voix qui lui dit de ne pas avoir peur, elle regarde dans l'eau et elle aperçoit un gros serpent vert. Effrayée, Laideronette s'évanouit, et quand elle se réveille, elle est devant un magnifique château et, guidée par une voix mystérieuse, elle est invitée à l'intérieur de cette demeure. Là, elle apprend que son hôte – dont elle entend la voix douce, mais ne voit pas le visage – est le prince Serpentin Vert qui est tombé amoureux d'elle. La princesse partage son temps et ses loisirs avec les Pagodes, de petites créatures qui chantent, jouent de minuscules instruments de musique et narrent des histoires magnifiques. Un jour, les Pagodes content à Laideronette l'histoire d'Amour et de Psyché, qui ressemble à sa propre vie. Après quelque temps, la fille exprime le désir de revoir sa mère et sa sœur, Serpentin Vert l'aime tellement qu'il lui accorde de les inviter au palais.

Quand les deux femmes arrivent, Laideronette leur parle du prince mystérieux et des hypothèses qu'elle a faites sur son aspect physique : elle pense que le prince est un homme magnifique autant que gentil. À ce point, Bellotte lui rappelle le mythe d'Éros et de Psyché et lui suggère que Serpentin n'est probablement pas beau comme Amour, mais laid comme un monstre. Une fois les deux femmes parties, Laideronette voudrait savoir quel est l'aspect de son ami. Une nuit, comme la Psyché du conte, elle prend une lanterne et entre dans la chambre du prince. À la faible lumière de son flambeau, elle n'aperçoit pas un homme merveilleux, mais un horrible serpent, le monstre qui l'avait effrayée quand elle était perdue en mer. Terrifiée, elle s'échappe du château et se perd

dans la forêt. Seule, blessée et triste, elle entend la voix de Serpentin Vert qui pleure d'avoir perdu son amour, déplore la curiosité de Laideronette qui a causé tant de malheurs et invite la fille à chercher leur fée Protectrice.

Laideronette se repent de s'être échappée d'un lieu où elle était heureuse et d'avoir quitté un homme qu'elle aimait et elle part à la recherche de la fée. Cette dernière explique à la princesse que Serpentin Vert est un monstre à cause d'une malédiction que Magotine lui a lancée. Laideronette demande alors s'il y a un moyen pour délivrer le prince et la Fée lui explique qu'il faut réussir trois épreuves pour effacer la malédiction. Grâce à l'aide de Serpentin Vert, à son courage et à sa bonté, la fille réussit dans les entreprises et Magotine délivre Serpentin Vert de son enchantement. En même temps, la fée Protectrice oblige la méchante enchanteresse à délivrer aussi Laideronette de sa malédiction. Après avoir retrouvé sa beauté, Laideronette change son nom en princesse Modestie, ayant appris combien la curiosité peut être dangereuse, et elle épouse Serpentin Vert.

- « LA PRINCESSE PRINTANIERE »

Une reine, après avoir longuement essayé, réussit à mettre au monde une fille, tellement belle qu'elle décide de l'appeler Printanière, car elle présente les charmes du printemps. La reine décide de chercher une belle nourrice pour sa fille et elle publie un avis partout dans le royaume. Après que la reine a choisi une belle femme pour s'occuper de son enfant, la méchante fée Carabosse se manifeste pour se moquer de la famille royale. Le roi avoue à sa femme que la fée le hait pour une blague qu'il lui a faite quand il était petit. Afin d'éviter la colère de Carabosse, le couple royal organise un banquet où plusieurs fées sont invitées. Elles font des dons magnifiques à l'enfant, sauf Carabosse qui lui attribue le mauvais sort jusqu'à l'âge de vingt ans. Afin de la préserver de cette destinée, le roi et la reine font bâtir une haute tour sans ouvertures vers l'extérieur, où ils enferment leur enfant, dans l'intention de la laisser là jusqu'au jour de ses vingt ans.

Le jour de son anniversaire, Printanière trouve une brèche dans la tour et elle regarde à l'extérieur pour voir le ciel. Au même moment, Fanfarinet, l'ambassadeur du puissant roi Merlin, venu demander la main de la princesse, passe dans la cour, Printanière le voit et elle tombe éperdument amoureuse de lui. Le roi et la reine envoient appeler leur fille afin qu'elle puisse évaluer la proposition que l'ambassadeur lui apporte. Printanière arrive dans la salle du trône. Fanfarinet est tellement fasciné par la beauté de la princesse que les mots lui échappent. Printanière accepte les beaux cadeaux et la proposition que l'ambassadeur lui a apportés et l'on organise une fête pour célébrer l'événement. À la fin de luxueuses célébrations, le roi et la cour sombrent dans le sommeil, tandis que Printanière dévoile ses sentiments à Fanfarinet. Le jeune homme en est fortement embarrassé, car il est fidèle à son roi, mais, frappé par l'audace de la jeune fille, il lui jure une fidélité éternelle et il lui demande ce qu'elle veut faire. Ensemble, ils décident de s'échapper de la ville pour pouvoir commencer une nouvelle vie comme mari et femme. Ils volent un précieux poignard et d'autres bijoux afin d'avoir assez d'argent pour commencer une nouvelle vie, puis, par des voies boueuses, ils arrivent au port et ils montent dans un petit navire. Pendant le voyage, le bateau rencontre une tempête et il fait naufrage sur une île déserte.

En même temps, le roi se réveille pour s'apercevoir de la disparition de sa fille, de Fanfarinet et des objets précieux et, dans un long et émouvant discours, il convainc les membres de la cour que le royaume n'a pas assez de moyens pour se mettre à leur recherche. Sur l'île déserte, l'ambassadeur et la princesse passent la nuit en bon accord, mais quand le matin arrive, ils s'aperçoivent que le lieu semble stérile et désolé et ils risquent de mourir de faim. Printanière demande alors à l'ambassadeur de chercher de la nourriture et un abri pour la nuit qui va tomber. Le garçon refuse d'aider la fille avec des mots et des manières impolies. Il affirme qu'étant sa femme, la princesse doit maintenant veiller à ses nécessités et travailler pour lui pendant qu'il se repose. Cette réponse, inattendue, jette Printanière dans un profond état de désespoir et elle comprend avoir commis une grosse erreur quand elle a décidé de s'échapper avec le page. La princesse s'approche encore une autre fois du garçon qui la chasse brutalement lui ordonnant

d'aller dans la forêt chercher de la nourriture. Printanière marche jusqu'au cœur du bois où un arbre magique lui offre de la nourriture merveilleuse, la priant, cependant de ne pas la partager avec un homme vulgaire et violent comme Fanfarinet. La princesse n'écoute pas les bons conseils de son nouvel ami et elle porte ce qu'elle a trouvé au page. Il mange sans rien laisser à la princesse.

Les jours suivants, la jeune fille n'a pas autant de chance, elle ne trouve plus rien à manger et Fanfarinet la blâme pour cette situation. Printanière comprend alors que pour le page, la nourriture est bien plus importante que l'amour qu'il dit éprouver pour elle. Heureusement l'arbre magique lui offre encore des tartelettes et des fruits délicieux que la jeune fille cache à l'arrivée du page, causant ainsi sa rage violente. Entretemps, la cour cherche à comprendre pourquoi la princesse s'est envolée et ils arrivent à la conclusion que Fanfarinet l'a enlevée et qu'il faut absolument la sauver. Le chef des armées du roi organise une expédition pour reprendre la princesse. Les navires du roi s'approchent de l'île et des soldats y descendent pour sauver la princesse. Printanière et Fanfarinet, devenus invisibles grâce à la magie de l'arbre, s'introduisent dans les lignes de l'armée et tuent les soldats. Les jours suivants, ayant encore faim, Fanfarinet menace, cependant, de tuer Printanière avec le poignard qu'ils ont volé et de la manger. Printanière tue, alors Fanfarinet et elle est enlévée par une fée, ennemie de Carabosse. Printanière revient à la cour de son père où elle rencontre le roi Merlin et elle décide de se marier avec lui.

LES PERSONNAGES DANS LES PIECES DE THEATRE.

TITRES DES PIECES.	LES PERSONNAGES ET LEUR DESCRIPTION
L. A. MASSA, *Princess Cherry-Blossom: or Harlequin Yellow Dwarf, and the King of the Gold Mine Shares. An Original Christmas Pantomime* (Calcutta 1892).	KING PARAFFIN – A Royal light, before whom – though each *Vassal lean* – Tom, Harry, Dick and *Ben so lean* – in awe before him, he is really mild and weak – in fact a monarch *Vacillin*ating… [l'italique est dans le texte de l'auteur] ; BOLO – Premier and, *ex-officio,* Chancellor of the University, and Director of Public Instruction ; CESIRE – Known as the King of the Gold-Mines – a youthful Monarch who, not having attained his majority, may still be called a *gold minor*. A *Sovereign* who, when pitted against evil powers, proves that he is a *quid* for their *Co.* TUMERIC – The Yellow Dwarf, who is *(s)affronted* being refused

	the Princess's hand and, in consequence, becomes *yellow madder*, and carry her off as an *ochre* would do […] ; CINNABAR – Private Secretary to King Cerise […] ; SUBPŒNA – Head of the local Police[…] ; HAVERSACK – Captain of the Goneforth Highlanders ; MANDAMUS – Lord Mayor of the City of Benzoline ; M. QUADRAT – The Spirit of Modern Press[…] ; SABERTASCHE – The Military power ; EPAULETTE – The Naval power ; WIMBLEDON – The Volunteer power ; GNATONG – From the Court of Sikkim ; Cosmetiques ; Floriline ; Kalydor ; Odonto : *Aides-de-camp* to the King Cerise ; PRINCESS CHERRY-BLOSSOM – M.A.Ph.D.,D.Sc., daughter of King Paraffin, a flourishing specimen of female emancipation ; STEPHANOTIS – Queen of the Fairies ; TOM, DICK, HARRY AND OTHERS : M.P's – that is, Members of the Public ; CHORUS.
PLANCHÉ (James Robinson), *King Charming, or, the Blue Bird of Paradise : a New and Original Grand Comic Fairy Extravaganza, in Two Acts* (1850).	CHARMING THE FIRST – AN IMMORTAL PERSONAGE ; HENPEEKT THE HUNDREDTH ; TYTANIA – SECOND WIFE ; PRINCESS FLORINE ; PRINCESS TROUTINA ; TINSEL – AMBASSADOR ; PRETTY – PAGE ; NATTY ; KNOBBY ; CHAMBERLAIN ; USCHER ; HOCKY POCKY ; SPIRITS ; SOUSSIO.
PLANCHÉ (James Robinson), *The island of*	GILTGINGERBREAD the Great – King of Pharitale ; TINSELLINA - Qeen of Pharitale ;

jewels. A new and original grand comic, fairy extravaganza, in two acts, (1850).	PRINCESS BELLOTTA – about whose beauty there is not mistake ; PRINCESS LAIDERONNETTE – twin- sister of Bellotta, and about whose ugliness there is a great mistake ; QUEEN BRAMOND- elect ; LADY FIDELIA – in waiting on the Princess and Mistress of the Robes to her Queen ; PRINCE PRETTIPESELLO ; COUNT MERECHO ; USHER ; ATTENDANTS ; FAIRY BENEDETTA ; FAIRY MOGOTINE.
H. J. BYRON (Henry James), *Princess Spring-Time, or, The envoy who Stole the King's Daughter : an Original Fairy Extravaganza, Founded on a Atory by the Countess d'Anois* (1864)	AN ENCHANTER ; CARABOSSA ; KING KOLORUM – Monarch of a Kingdom which should be right in the middle of the map but has somehow been « left cut » ; THE MAJOR-DOME FANFARINET – envoy sent by the neighboring prince Brown ; A BOATMAN ; PRINCESS SPRING-TIME – « one Fair Daughter », so called because born in the Spring of the year ; ABIGAIL – dresser ; ROSETTA ; A KIND FAIRY – beauty ; A GOOD FAIRY – wit ; A CHARMING FAIRY – a musical voice ; A DELIGHTFUL FAIRY – gift of composition ; NURSE.
KEATING (Eliza H.) *The Yellow Dwarf : a Fairy Extravaganza in One Act* (1864) [pièce pour un public d'enfants].	*FAIRIES*. ALWAISATANDA – Queen of the Golden Butterflies ; PAPILLONILLA – her 1st Moth and also Gold-Sick-in-Waiting. *FRIGHTS*. UGLIANOLDA – Queen of the Goblin Grimgribber and Mischief-Maker-General ; TWO YOUNG TRITONS – Cadets in the Fairy Horse Marines ;

	FRIGHTS, NIGGERS ETC. – by various Young Gentlemen, who are freely permitted to look as Ethiopian and as ugly as they please – a plentiful use of burnt cork and red paint advisable ; MERMARILLA – a Sea Nymph, who can *a tail* unfold, but discreetly keeps it out of sight ; *MORTALS*. MELIODORUS – King of the Gold Mines, supposed to be one of the earliest Sovereign of California, Representative of the Bullion Boroughs, and Perpetual President of the Royal Auriferous Association and Goldfield Agricultural Society – Suitor of Allfair ; [les autres amants de Toute-Belle sont] : STERNO – the Solemn ; LISPINO – the Languishing ; PEDRO – the Pompous ;	A FIERY DRAGON – personated by two Young Gentlemen ; TWO PALM TREES – a fair imitation of a Drawing Room « Jack-in-the-Green ». NINNYHAMMER – or more properly *Yellow Hammer*, a Jaundiced individual, better known as *The Yellow Dwarf ;* ARROGANTINA – The Argumentative, the Querulous – Queen of the Land of the Turtle Doves ; ALLFAIR – Fairest of the Fair and the Pride of the Palace – her daughter ; LORD BROOMSTICK – First Lord High Everything.
BYRON (Henry James), *The Yellow Dwarf : or, Harlequin Cupid and the King of the Gold Mines. A Pantomime* (186 ?).	THE YELLOW DWARF – not the pink of politeness but the incarnation of villainy ; SRROCCOTINA – The Desert Fairy ; his Godmother ; BOGLE – the old original ; CUPID – god of love ; KING KAMOMILLE THE KANTANKERUS ; HER QUEEN ; DULCHIMER – King of Golden Mines [interprété par Miss Julia Malthews] ; PRINCE PET – a little Exquisite ; PRINCE CHITING A RING CHING [interprété par Miss Craven] ; THE PRINCE OF PEARL ISLAND [interprété par Miss Love] ; THE LITTLE GREAT MOGUL [interprété par Miss A. Cook] ;	

	THE PERSIAN PRINCE [interprété par Miss Lee] ; PRINCESS ALLFAIR – her father's hope, er mother joy ; TWITTERINO – the princess' favourite Page ;
MILLWARD (Charles) *The Fair One with Golden Locks, Pantomime* (1871).	BRILLANTINA ; SPIRIT OF PANTOMIME ; THREE FAIRIES ; THE OWL ; THE CROW ; THE CARP ; GALIFRON ; MARMOZETTI – the Monkey King ; KING DISMALOSO ; QUEEN LACHRYMOSO – his mother ; COUNT PLENIPOLOSO ; VISCOUNT VERYSOSO ; PRINCE AVENANT [le rôle est joué par Miss Kate Newton] ; LUCIDORA MISS ; FLUNKIDORUM ; VINESE AMBASSADOR ; INDIAN AMBASSADOR ; PROFESSOR DARWENAMIN ; AMAZONS ; MONKEYS ; GUARDS ; PAGES ; COUNTESS ; OFFICES AND ATTENDANTS.
DOYLE (Thomas F.), *The Yellow Dwarf* (1888).	QUEEN – Hitey-Titey Queen of Neverminditsname – A Strong minded Sovereign, who would not object to a change ; ALLFAIR – Her daughter the apple of her eyes and the pippin of propriety, whom she determines to *pair* off with a prince with a *plum* ; COURGETTE – a maid ; PRINCE MELIDORUS – A sort of *half* sovereign seeking for a better *half* to share his *crown*

	TIGER TOPS – valet ; ORANGE BITTERS – The Dwarf, *a yellow blackguard*, a double-distilled demon of the *direst* [le plus terrible, mais aussi le plus intense] and deepest *dye* procurable from Judson PRINCE PAUUDHEEN O'RAFFERTY RHAM JHAM [chevalier] FAIRY KINDHEART – The queen of Hearts a *perl* of *period*, as good as she is pretty ; in this case you may safety trust to *apperences ;* PHIL ; PHOLP – the Twins tell'em together not apart ; HAGGARINA – A *witch which witch* is *bewitched* by the Prince Melidorus ; TWO RAMPANT RED LIONS from the Regent's Park ; A great number of rising young artists.
WHINYATES (Amy Octavia), *The Yellow Dwarf: a play in four acts* (1905).	PRINCE ELIODOR – King of the Golden Mines ; MARQUIS QUI VIVE – His prime minister ; THE YELLOW DWARF – King of the Orange groves ; QUEEN ALLBRIGHT – Queen of the islands ; PRINCESS ALLFAIR – her daughter ; COUNTESS ETIQUETTE – Her Lady and Governess ; GOLDENWING – Queen of Rainbowland ; BATSWING – the Desert Fairy.
HAMUND (St. John), *The sleeping beauty and the yellow dwarf* (1909).	[Dans cette pièce, la division des personnages est très complexe comme on voit de la schématisation qui suit]. **MORTALS**. *PERSONNAGES PRINCIPAUX* : KING HALF-A CROWN ; QUEEN ALGEBRA ; COUNT INCOGNITO ; PETIT MAITRE ; GRAND CHEF ; CHUMP ; LOG ; KNOT ; SPUNT – WOODCUTTERS ; PRINCE FAITHFUL ; *PERSONNAGES SECONDAIRES :* BONNE BOUCHE – The Queen maid ; FRIDA – Beauty's companion ; [à suivre, ces personnages sont les chevaliers qui aiment Toute-Belle] : PRINCE VON PUMPERNICHE ; PRINCE PLASTER OF PARIS ;

	PRINCESS ALLFAIR ; BON BON – INCOGNITO'S PAGE ;	PRINCE CHIRPY CHEAP OF CHINA ; PRINCE SCOT (SWISKI) OF RUSSIA ; THE MACTAURISH OF CLAN MACTAURISCH PRINCE LLOYD OF ENGLAND REPRESENTATIVE COOK OF AMERICA
	IMMORTALS. *ADJUVANTS* : FAIRY SILVER STAR ; FAIRY EVENING STAR ; FAIRY BRIGHT STAR ; FAIRY MORNING STAR ; FAIRY NORTH STAR ; MOTHER BANEFUL ;	*ANTAGONISTES* : SPITE ; RAGE ; VENON ; FURY AND OKRA GUMBO – THE YELLOW DWARF.
RYLAND (Clara) *The Yellow Dwarf, a play for children* (1930).	PRINCE RINALDO ; YELLOW DWARF ; PAGE ; QUEEN ; PRINCESS TOUTEBELLE ; DESERT FAIRY ; SPIRIT OF THE SEA.	
Anon., *Le Nain Jaune ou Quiribirini.* (XIX^{e} siècle)	LE NAIN JAUNE ; FLORESTAN, prince de*** ; ARLEQUIN, son écuyer ; ILCANOR, magicien, roi des Iles Noires ; ROSEMONDE.	

INDEX DES NOMS

A.P.F André (Imprimeur), 70

Aart (Eloÿse-Abella), 636

Abadie Cadet, 70, 71

Acquarelli (Luca), 341, 619

Adam (Jean-Michel), 17, 89, 424, 425, 452, 612, 616

Adams D.J, 603

Agostini-Ouafi (Viviana), 388

Alderson (Brian), 624

Alfred (David), 644

Allingham (Philip V.), 631

Amalvi (Cécile), 186, 187, 624

Amicis (Edmondo de), 173

Andersen (Hans Christian), 178, 183, 184, 185, 187

Anderson (Anne), 268, 647

Andries (Lise), 58, 110, 111, 619, 622

Angoletta [illustrateur], 435

Annequin (Jacques), 608

Antoine (Pierre), 644

Apel (Friedmar), 608, 631

Aplin (John), 194, 636

Apulée, 17, 125, 285, 322, 323, 324, 375, 431, 432, 466, 612, 616, 642

Aragon (Sandrine), 608

Arène (Paul), 381, 384, 461, 599

Ariès (Philippe), 624

Arioste (Ludovic), 463

Armand Liorat (Armand), 499, 514, 601

Arnold (Theodor), 646

Arnould (Arthur), 499, 514, 601

Aron (Paul), 619

Assaf (Francis), 603

Atti Arne, 608

Attwell (Mabel Lucie), 268

Aubert (Louis), 333

Auerbach (Nina), 298, 411, 609

Auguste R, 43, 603

Auneuil (Louise de Bossigny, comtesse de), 78, 99, 100, 101, 103

Avanzi (Giannetto), 197, 619

Baader (Renate), 603

Baccini (Ida), 198

Bachelet (Thomas), 27, 643

Baetens (Jan), 260, 624

Bahier-Porte (Christelle), 632

Bailey (Nathan), 85, 642

Baillière (Henri), 87, 619

Bajomée (Danielle), 638

Ballestra-Puech (Sylvie), 431
Balzac (Henri de), 261, 620
Banham (Martin), 499, 632
Banville (Théodore de), 53, 54, 384, 642
Bara (Olivier), 632
Barbier (Marie), 381, 441, 442, 599
Barbin (Claude), 8, 32, 57, 66, 125, 201, 254, 280, 387, 597, 621, 647
Barchers (Suzanne), 609
Barchilon (Jacques), 88, 609
Barde (Cyril), 451, 467, 636
Baring (Maurice), 381, 382, 386, 438, 465, 638
Barion (Attilio) [éditeur], 84, 186, 198, 200, 204, 222, 228, 229, 595, 200, 618
Baron (Dumitra), 636
Baron Mcdonnell, 194
Baronian (Jean-Baptiste), 609
Barrett (Elizabeth), 195
Barry (Marie-Louise), 70
Barsagol (Virginie), 432, 642
Barsotti (Anna), 636
Barthet (Armand), 636
Baschet (Ludovic), 54
Basile (Gian Battista), 105, 106, 183. 187
Baudelaire (Charles), 144, 642
Baudot de Troyes, 71
Baudou (Jacques), 609
Beaumont (Jeanne-Marie Leprince de), 9, 10, 11, 14, 43, 55, 80, 81, 82, 83, 89, 103, 104, 105, 137, 138, 139, 142, 146, 148, 155, 167, 178, 179, 180, 182, 185, 186, 203, 204, 207, 208, 249, 269, 272, 273, 274, 279, 320, 389, 594, 595, 605,
Bechstein (Ludwig), 183, 184, 187
Becker-Cantarino (Barbara), 35, 642
Beckett (Sandra L.), 624
Beerbohm (Max), 456, 457
Beetham (Margaret), 144, 636
Belforte [éditeur], 185, 198, 199, 204, 232, 623
Belmont (Nicole), 88, 609
Bemporad (Enrico), 9, 84, 186, 197, 198, 199, 204, 212, 380, 394, 396, 406, 439, 594, 599, 620, 631
Bentzon (Thérèse), 54
Berkati (Malik), 624
Bernardin-Béchet, 74, 178, 196, 198, 201, 212, 222, 594, 618
Bertall (Beauce) [son psudonyme est Charles Albert Arnoux], 177, 618
Bertetti (Fabrizio), 482, 636

Bertheroy (Jean), 637
Bertuch (Justin Friedrich), 75, 79, 100, 110, 113, 115, 594, 647
Besnard (Micheline), 636
Bettelheim (Bruno), 492, 609
Beughem (Abeth, de), 324, 645
Biancardi (Elisa), 603
Bickford (Henry), 144, 637
Birberick (Anne L.), 603
Bjørnstad (Hall), 84, 609
Blamires (David), 603
Blampain (Daniel), 625
Bloch (Jeanne), 399, 603
Bloom, (Karin), 193, 625
Blum (André), 262, 622
Boccace, 85
Bocianowski (Cécile), 543, 632
Boero (Pino), 177, 625
Bohler (Danielle), 619
Böhm (Roswhita), 29, 65, 66, 603
Bolton (Philip. H.), 632
Bomarito (Jessica), 642
Bonanni (Veronica), 236, 237, 603
Bonnières (Robert de), 382, 384, 467, 468, 469, 470, 473, 474, 476, 477, 478, 481, 482, 484, 485, 489, 490, 492, 599
Bottigheimer (Ruth), 604, 609
Boucheron (Dominique), 543
Boulaire (Cécile), 625
Bourges (Raphaël), 333, 637
Boutet (Fréderic C.), 384, 599
Brasey (Edouard), 609
Bremond (Claude), 440, 609
Brenellerie (Paul-Philippe Gudin de La), 609
Bridget (Julia Kavanagh), 381, 392, 434, 435, 600, 606
Briggs (Julia), 625
Brion (Charles), 317, 637
Brittany W., 472, 642
Broadbent R. J, 632
Brochon (Pierre), 619
Brouwers (Gervaise), 298, 619
Brown (Daniel), 637
Brown (Ernest), 389, 390
Brown (Mary Ellen), 381, 439, 440, 441, 600, 610, 662
Brown (Monika), 195
Browne (Frederick Gordon), 9, 10, 263, 277, 302, 309, 316
Browning (Robert), 195
Brun (Robert), 58, 619
Bruyère (Jean, de la), 118

Buczkowski (Paul), 19, 143, 503, 504, 519, 579, 604, 632
Bulger (Peggy), 625
Bunce (John Thackray), 610
Burin (Alexandre), 625
Burke (Billie), 500, 610
Bury (Marianne), 566, 632
Byron (Henry James), 13, 499, 504, 505, 519, 520, 546, 547, 553, 555, 556, 559, 562, 564, 565, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 601, 662, 663
Cabanès D, 46, 604
Caldecott (Randolph), 59, 63, 64, 341, 626
Calvino (Italo), 610
Cambi (Franco), 610
Canaris, 293, 643
Cani (Isabelle), 625
Cansot (Audrey), 432, 642
Canvat (Karl), 625
Capannelli (Emilio), 271, 637
Capuana (Luigi), 191, 193, 212, 380, 381, 385, 386, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 432, 439, 442, 443, 493, 599, 625, 636, 641
Carbognign (Maria Enrica), 198, 199, 620
Carboni (Massimo), 620
Carier-Ticquet, 38
Carli (Alberto), 191, 193, 625
Carlyle (Thomas), 195
Carmine (Luca, de), 177, 625
Carter (Angela), 638, 639
Cashman (Ray), 610
Caumont de LA FORCE (Charlotte-Rose de), 41, 78, 80, 82, 101, 102, 104
Cavier-Capasso (Ruth), 604
Caylus (Anne Claude, comte de), 78, 82, 181
Cecconi (Aldo), 631
Cécile & Nainië, 625
Cettou (Maryline), 375, 637
Chabanne (Jean-Charles), 543, 625
Chalopin (Pierre), 69, 79
Chalusse (Roland), 44, 604
Chartier (Roger), 620, 625
Chatelain (Nathalie), 90, 91, 376, 493, 591, 637
Chaudhri (Anna), 610
Cheap (John), 620
Cheira (Alexandra), 604
Chettle (Christine), 210, 610
Chévrier (Alain), 144, 639

Chézaud (Patrick), 258, 261, 620
Chiappelli M., 186
Chiostri (Carlo), 381, 600
Chol (Isabelle), 449, 620
Christ T, (Carol), 644
Christout (Marie-Françoise), 632
Closson (Marianne), 463, 643
Clousier F., 285
Clouzier (Antoine) [illustrateur], 8, 280, 283
Coffin-Rony (André), 498, 601
Cogniard (Théodore et Hippolyte), 498, 632
Cogo (Michele), 341
Colet (Louise), 41, 605
Colin (Mariella), 626
Colin (McIntosh), 643
Collodi (Carlo) [pseudonyme de Carlo Lorenzini], 9, 82, 84, 95, 173, 177, 179, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 202, 204, 208, 211, 212, 222, 236, 237, 238, 248, 271, 302, 303, 385, 386, 387, 388, 594, 603, 617, 625
Commelin (Pierre), 316, 643
Cooke (Simon), 267, 610, 620, 637
Coppino, 173
Corneille (Thomas), 26, 604
Coryn (Jana), 433, 610
Countess D'Anois [l'un des noms attribué à d'Aulnoy], 10, 39, 77, 80,99, 102, 109, 118, 150, 499, 576, 581, 593, 595, 601, 662
Courteault (Paul), 604
Courtés (Joseph), 513, 536, 610
Courtès (Noémie), 513
Cousin (Victor), 266
Cowper (Frank Cadogan), 333, 363, 635, 639
Craik (George Lillie), 239
Cramer (Marie), 268, 269, 279, 291, 310, 340, 619, 637
Crane (Walter), 11, 12, 61, 63, 64, 72, 83, 331, 335, 341, 343, 346, 348, 349, 350, 351, 397, 422, 459, 595, 596, 623, 626
Crowquill (Alfred), 13, 573
Cruickshank (Graeme), 632
Curatolo (Bruno), 637
Cuvelier (Jean-Guillaume-Antoine), 505
D'Aulnoy (Marie Catherine Le Jumel de Barneville baronne), 1, 2, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,

55, 56, 57, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71,72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 302, 308, 309, 310, 313, 315, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 341, 342, 350, 351, 356, 357, 360, 363, 367, 369, 372, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 399, 402, 403, 404, 406, 407, 410, 411, 412, 416, 421, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 453, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 462, 464, 465, 466, 468, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 501, 502, 503, 506, 507, 508, 510, 512, 515, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 536, 537, 538, 539, 541, 543, 544, 548, 553, 555, 556, 536, 537, 538, 539, 542, 536, 537, 538, 539, 543, 547, 551, 553, 555, 560, 562, 564, 566, 568, 574, 575, 578, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 590, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 601, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 614, 617, 628

D'Aunois, 74

D'Aurevilly (Barbey), 43, 44, 45, 46, 603

D'Avène (Simone), 84, 221, 270, 309, 639
D'Exiles (Antoine François Prévost), 86, 643
Dangelico (Amy), 198, 620
Darribeau-Rémond (Cécile), 643
Daudet (Alphonse), 378, 599
Dautremer (Joseph), 42, 604
Davidson (Hilda Roderick Ellis), 610
De Felici (Roberta, de) 508, 626
De Haupt (Marie Guerrier), 74, 178, 188, 196, 198, 201, 212, 213, 214, 216, 222, 223, 224, 302, 594
Deborde (Luc), 632
Deburau (Jean-Gaspard), 633
Deerville (Jacques), 36
Defoe (Daniel), 263, 644
Defrance (Anne), 29, 30, 31, 32, 65, 74, 75, 281, 283, 286, 287, 288, 604, 626
DeGraff (Amy Vanderlyn), 604
Delaporte (Victor), 610
Delhalle (Nancy), 543, 632
Delpy (Catherine), 320, 610
Demerville, J. C., 8, 290, 298
Demombynes (Maurice Gaudefroy), 37, 38
Denoël (Charlotte), 273, 611, 620
Despot (Adriane), 633
Deulin (Charles), 180, 611
Devès (Cyril), 259, 316, 317, 334, 620
Dezobry (Louis Charles), 27, 643
D'Hervilly (Ernest), 381, 466, 599
Di Giovanni (Elena), 626
Di Scanno (Teresa), 611
Diament (Nic), 626
Dickens (Charles), 50, 84, 381, 382, 390, 437, 453, 454, 599, 611, 639, 646
Dickinson (Cindy), 62, 144, 504, 633, 637
Diet (Edmond), 500, 515, 634
Dindi, 268, 637
Diniejko (Andrzej), 194
Dohm (Janice), 41, 83, 139, 152, 164, 168, 265, 272, 274, 593
Donath (Antonio), 182, 183, 193, 203, 212, 216, 248
Donati (Cesare), 83, 177, 189, 192, 194, 196, 197, 202, 596, 641
Donelle (Ruwe), 507, 630
Dor (Juliette), 638
Doré (Gustave), 259, 621
Dottin-Orsini (Mireille), 637
Doucet (Jérôme), 270, 449, 450

Douglas (Barbara), 8, 9, 26, 27, 28, 33, 80, 83, 185, 187, 194, 203, 249, 268, 272, 274, 279, 595

Doussin (Jacqueline et Jean-Pierre), 275, 276, 620

Doyle (Richard), 437, 521, 523, 530, 531, 544, 546, 549, 552, 559, 560, 601, 635, 664

Doyle (Thomas F.), 499

Du Boille (Claude), 86

Ducrey (Guy), 134, 637

Duggan (Anne Josephine), 391, 394, 431, 604, 611, 643

Dulac (Edmund), 83, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 167, 169, 170, 171, 595, 635

Dumareau (Henri), 515, 633

Dumas (Robert), 270

Dumur (Louis), 637

Duplessis (Paul), 498, 505, 602

Dutheil (Hennard, de la Rochère), 431, 612

Échivard (Albert), 269, 624

Eco (Umberto), 617

Eekhoud (Georges), 637

Egerton (George), 637

Eichel-Lojkine (Patricia), 611

Ekman (Oskar), 264, 620

Elefante (Chiara), 626

Eliot (George), 195

Elizabeth 1ère, 50

Emanuelsson (Lars), 264, 620

Engélibert (Jean-Paul), 643

Escarpit (Denise), 91, 176, 626

Essie (Fox), 633

Estienne (Roger), 76, 112, 113

Evans (Edmund), 61, 83, 341, 596

Ewers (Hans-Heino), 626

Ewing (Juliana Horatia G.), 380, 392, 397, 412, 414, 417, 421, 494, 600

Eyquem (Olivier), 638

Faeti (Antonio), 626

Fagnan (Marie Antoinnette, de), 101

Farina (Laura), 34, 37, 38, 47, 605

Farrant (Tim), 261, 620

Fata Nix [Pseudonyme de Attilia Montaldo Morando], 83, 182, 183, 187, 188, 192, 193, 194, 203, 212, 216, 217, 245, 248, 596

Fauré (Marion), 109, 611

Feilchenfeldt (Konrad), 644

Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon), 32, 80, 104

Féraud (Jean-François), 644

Ferry (Jules), 64, 92

Ficker (Gustave), 42, 604

Fièvre (François), 63, 64, 341, 342, 626
Fink (Gonthier-Louis), 611
FitzGerald (Edward), 195
Fitzsimmons Frey (Heather, Marie), 507, 509, 510, 511, 512, 633, 634
Flahault (François), 611
Flavia (Bacchetti), 626
Flori (Victor), 474
Fontaine (Jean, de la), 17, 161, 184, 603, 611, 612, 616
Forain (Jean Louis), 389
Ford (Henry James), 302, 309, 312, 315, 330
Ford (Henry Justice), 46, 265, 605, 635
Ford (Madox Ford), 9, 10, 82, 179, 180, 181, 265, 381, 439, 440, 441, 596, 600, 627, 635
Foulché-Delbosc, 605
Fournier (Michel), 611
France (Marie de), 430, 605
Franz (Marie-Louise von), 611
Fried (Jerome), 646
Frustaci (Enzo), 194
Furetière (Antoine), 644
G. Staal (Gustave), 82, 269, 312, 315, 316, 594, 646
Gaiotti (Florence), 334, 621
Galland (Antoine), 14, 78, 389
Gamba G., 83, 182, 203, 248, 596
Gambetti (Lucio), 638
Gardella (Pier Luigi), 193, 620
Gardès-Madray F., 605
Garnier (Etienne), 69
Gaschons (Jacques de), 381
Gaskell (Elizabeth), 195
Gaskin (Arthur), 8, 10, 11, 41, 83, 139, 152, 164, 168, 265, 266, 267, 268, 272, 274, 275, 276, 278, 315, 316, 329, 330, 593, 637
Gaudibert (Penne), 69
Gay (John), 512
Gayot (Pitaval de), 37
Gefen (Alexandre), 621
Genette (Gérard), 374, 644
George III, 149
Georges (Jean), 611
Gétreau (Florence), 621
Gheerbrant (Alain), 324, 428, 430, 452, 643
Gilbert (Robert A.), 611
Girard Veuve, 33
Gitter (Elisabeth G.), 428, 638
Giudici (Gabriella), 173, 626
Godino (Ilaria), 633
Goethe (Johann Wolfgang Von), 644

Goetz (Olivier), 567, 568
Goff Le (Jacques), 432, 613
Goldenstein (Jean-Pierre), 261, 621
Goldthwaite (John), 114, 387, 644
Gomme (George Laurence), 611
Gondard (Claude), 296, 621
Gordon Norton (Ray), 266, 621
Gould (Sabine Baring), 8, 10, 11, 41, 42, 43, 83, 139, 141, 142, 144, 145, 151, 152, 153, 154, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 265, 266, 267, 272, 274, 275, 278, 316, 386, 465, 593, 599, 636, 637
Gourmont (Remy de), 41, 47, 605
Goyau (Lucie), 611
Gozzano (Guido), 386, 391, 639, 640
Gozzi (Carlo), 183, 204
Granata (Veronica), 621
Grande (Nathalie), 621
Grantley (Darryll), 579, 633
Gratiot (Gustave), 34, 74
Green (Frank William), 2, 9, 82, 138, 140, 171, 181, 182, 203, 212, 217, 218, 226, 227, 596, 601, 638, 662
Greenaway (Kate), 63, 64, 341, 626
Greenblatt (Stephen), 644
Greimas (Algirdas), 537, 611, 612
Gresland (Christophe), 272, 274, 605
Grimm (Jacob Ludwig et Wilhelm Karl), 19, 40, 41, 87, 88, 89, 91, 92, 106, 108, 109, 121, 124, 125, 133, 137, 145, 148, 151, 152, 153, 163, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 213, 235, 254, 263, 268, 270, 310, 386, 426, 433, 451, 456, 504, 593, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 616, 644, 645, 648, 650
Gubernatis, de (Angelo), 388
Gudane (Madame de, Marquise), 31, 35
Guédron (Martial), 508, 621
Guenther (Melissa), 29, 30, 31, 605
Gueulette (Jean Marie), 78
Guglielminetti (Amalia), 193, 381, 390, 434, 435, 600
Guilleminot (Elisabeth), 70
Gumuchian, 626
Haase (Donald), 391, 397, 431, 612, 638
Haddad-Wotling (Karen), 606
Haill (Catherine), 511, 633
Hamaide-Jager (Éléonore), 334, 621
Hameau L., 83
Hammer-Purgstall (Joseph von), 645
Hamund (St. John) 527, 549, 552, 665
Hannon (Patricia), 605, 612

Harding (Esther M.), 646
Hare (Natalie), 265, 638
Harf-Lancner (Laurence), 612
Harland (Henry), 381, 389, 398, 458
Haroux (Matthieu), 633
Harrap G.G., 8, 83, 185, 249, 595
Harries (Elizabeth Wanning), 612
Harris (John), 79, 100, 107, 110, 114, 119, 127, 598
Hawthorne (Julian), 381, 455, 456
Hawthorne (Nathaniel), 455
Hearn (Michael Patrick), 392, 612
Hébert (Louis), 536, 645
Heidmann (Ute), 17, 89, 287, 612, 616, 621
Heinstein (Józef), 645
Helfer (Martha B.), 638
Heller-Goldenberg (Lucette), 645
Henneau (Marie-Élisabeth), 638
Hensher (Jonathan), 621
Herpin (Clara Adèle Luce), 436
Higgins (Anne), 504
Hines (Sara), 638
Hingston (Kylee-Anne), 627
Hoffmann (Kathryn), 612, 645
Holman (Marc), 268
Hoogenboezem (Daphne), 281, 283, 285, 287, 605, 612
Höpfner (Ludwig Julius Friedrich), 645
Houfe (Simon), 263, 638
Hougron (Alexandre), 321, 645
Housman (Laurence), 380, 389, 390, 394, 396, 402, 403, 405, 406, 408, 409, 439, 466, 600
Hozier (Ambroise-Louis-Marie d'), 605
Hubert (Renée Riese), 605
Hughes (Kathryn), 494, 638
Hugo (François-Victor), 293, 454, 505, 542, 552, 642, 645
Humbert-Mougin (Sylvie), 567, 568
Hunt (Peter), 59, 60, 627
Hunter (Jeffrey W.), 642
Huscher E. (Julius), 613
Hyacinthe S., 79
Ingalls (Christensen Eleanor), 645
Invernizio (Carolina), 381, 392, 434, 436
Irving (Washington), 263
Izquerdo (Patricia), 638
Jal (Auguste), 35
James (Elizabeth), 239
James (Henry), 195, 504, 505
Jankélévitch (Vladimir), 293, 321

Jasmin (Nadine), 65, 68, 385, 592, 598, 605
Johnson (Richard), 185
Johnson (Samuel), 86, 645
Johnson J., 86, 645
Jolivet (Stéphanie), 378, 646
Jolles (André), 88, 613
Jones (Christine A), 605, 613
Jorgensen (Jean), 405, 613
Jumeau (Alain), 646
Jung (Carl), 646
Justice (Octave), 46
Jyl (Laurence), 605
Kaenel (Philippe), 259, 260, 621
Keating (Eliza H.), 499, 506, 507, 510, 522, 523, 524, 531, 541, 552, 558, 564, 601, 662
Khalfa (Jean), 449, 620
Kháyyám (Omar), 145
King (Jessie M.), 268
Kingsley (Charles), 387
Klauber (Véronique), 118, 646
Klausing (Anton E.), 646
Kletke (Hermann), 81, 105, 106, 115, 116, 121, 131, 132, 596
Knechiak (Olivier), 225, 627, 628, 646
Knoepflmacher U. C., 398, 609, 627
Korneeva (Tatiana), 497, 512, 517, 520, 633
Krzywkowski (Isabelle), 127, 429
La Haye, 32
La Mothe (baron de), 76, 149, 150, 157, 158, 159, 160, 161, 263, 271, 499, 587
Labelle (Hélène), 378, 379
Lacassin (Francis), 134
Laffont (Robert), 58, 605, 622
Lalanne (Sophie), 646
Lame (Anne), 277, 416, 417, 599, 621, 627, 640
Lamort (Anne), 621
Landow (George P.), 267, 638
Landry (Tristan), 124, 613
Lane (William), 79, 101, 107, 598
Lang (Andrew), 9, 10, 82, 104, 179, 180, 181, 187, 188, 191, 192, 194, 197, 217, 265, 203, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 225, 226, 227, 228, 265, 302, 330, 381, 391, 437, 438, 449, 453, 596, 599, 600, 614, 620, 638, 639
Lapierre (Auguste), 12, 333, 366, 367, 371, 637
Laplace-Claverie (Hélène), 514, 515, 566, 633

Larousse (Pierre), 27, 28, 606
Lauer (Gerhard), 613
Laurens (Henri) [éditeur], 83, 167, 272, 279, 595, 605
Laurent (Béatrice), 613
Laurent (Thomas-Joseph), 70
Lavinio (Cristina), 613
Le Gai (Hilaire), 81, 137, 142, 146, 148, 155
Le Gallienne (Richard), 613
Leach (Maria), 646
Lebrun (Robert), 94, 107, 135
Lechevalier (Bianca), 613
Lee (Elizabeth), 19, 83, 182, 187, 192, 194, 207, 209, 245, 246, 247, 248, 249, 264, 272, 587, 598, 607, 663
Legaut (Marianne), 613
Leleu (Jeanne), 500, 633
Lemaître (Jules), 270
Lemonnier (Henry), 262, 622
Lensen (Cécile), 251, 627
Lerer (Seth), 627
Leroy (Armelle), 627
Lescure (Adolphe Maturin de), 34, 35, 36, 37, 38, 75, 82, 138, 141, 142, 144, 147, 586, 597
Letley (Emma), 638
Leutrat (Estelle), 622
Leveaux (Alphonse), 633
Lévêque (Louis), 78
Levi (Anna), 198, 199, 620
Levi (Enrico), 185, 198, 204, 232, 233, 235
Lewald (August), 8, 10, 80, 104, 115, 116, 121, 128, 129, 130, 131, 151, 160, 289, 299, 302, 303, 328, 597
Lewaski K. (Barbara), 644
Lhéritier (Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon), 14, 17, 78, 106, 138, 612, 616
Liming (Sheila), 638
Linden (Sophie Van der), 334, 627, 631
Littré (Émile), 89, 606, 646
Lituadon (Marie-Pierre), 64, 627
Long (Kathleen P.), 639
Lorrain (Jean), 134, 381, 384, 448, 449, 450, 451, 500, 501, 506, 515, 600, 602, 614, 634, 636, 637, 640
Loskoutoff (Yvan), 613
Loup (Hélène), 639
Loussouarn (Sophie), 627
Louvel (Liliane), 257, 258, 261, 621, 623
Lubert (Marguerite de), 102
Lucet (Sophie), 633
Lurie (Alison), 440, 608, 613, 627

Lyons (Martyn), 87, 622
Mabillard (Amanda), 117, 646
Mabmacien (Léo), 273, 622
MacDonald (George), 185, 380, 386, 387, 398, 412, 414, 415, 416, 421, 424, 600, 636, 639, 641
Macdonell (Annie), 19, 83, 182, 194, 207, 209, 246, 247, 248, 264, 272, 587, 598, 607
Macé (Marielle), 58, 622
Mackowiak (Michel), 378, 646
Macmillan (Alexander), 239
Mac-Nab (Maurice), 382, 384, 467, 468, 469, 470, 471, 600
Madame D*** [Pseudonyme de Marie Catherine Le Jumel de Barneville baronne d'Aulnoy], 8, 10, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 79, 80, 102, 108, 290, 595, 596, 597, 598
Madame Vestris, 503, 512
Maillet E, 600
Mailly (Louis, Chevalier de), 76, 78, 105, 605
Mainil (Jean), 87, 223, 606, 610, 613
Maintenon (Françoise, de), 32
Maistre Welch (Marcelle), 606, 617
Makepeace Thackeray (William), 195, 507
Mandrou (Robert), 58, 110, 622
Manson (Michel), 627
Marchand (Bérénice Virginie Le), 614
Marcheschi (Daniela), 189
Marchesi (Giambattista), 646
Marciano (Annunziata), 627
Marcoin (François), 627
Maréchal (Marie), 56, 646
Marett R., 639
Marin (Louise), 286, 606, 622
Marmor (Lail), 333, 363, 364, 639
Martin (Henriette), 73, 87, 258, 386, 514, 598, 622, 627, 632, 639, 645, 646, 647
Martini (Ferdinando), 191, 388, 625
Marx D. R, 647
Masoero (Mariarosa), 639
Massa L. A., 499, 503, 601, 660
Masse (Isabelle), 112, 622
Mauclair (Rachilde Camille), 637
Maury (Alfred), 463, 647
Mayer (Charles-Joseph de), 17, 79, 110
Mazon (Jeanne de), 47, 606, 607, 614
McDonnell (John), 634
McGills (Roderick), 639
McKinley (Robin), 630
McLeod (Glenda), 606
McMorran (Jennifer), 124, 647

Meigs (Cornelia Lynde), 628
Men (Ségolène, Le), 63, 267, 277, 286, 613, 621
Mendès (Catulle), 53, 54, 381, 382, 384, 445, 462, 463, 464, 468, 469, 474, 475, 478, 479, 480, 481, 485, 486, 487, 600, 601, 637, 638
Merello (Ida), 144, 639
Michelson (Bruce), 118, 647
Michon (Jacques), 87, 622
Middell (Katharina), 647
Milford (Humphrey), 84, 593
Miller (Daphne), 84, 593
Miller (Nancy K.), 84, 593, 614
Milliet (Paul), 634
Millward (Charles), 499, 505, 520, 521, 522, 542, 551, 558, 559, 602, 663
Milon (Alain), 259, 620, 622
Milton (Bradley), 264
Missolz, de (Bnedicte), 113
Mitchell (Sally), 195, 606, 639
Mme d'Aulnoye, 73, 598
Mme Daulnoy, 82
Moindrot (Isabelle), 566, 567, 568, 634
Mollier (Jean-Yves), 87, 622
Moncrif (François-Augustin de Paradis), 78
Mongin (Olivier), 634
Monnier (Magali), 225, 628
Monte (Maria Giuseppina Di), 623
Montégut (Emile), 614
Montenyohl (Eric), 639
Montesquiou-Fézensac (Robert Joseph Marie Anatole De), 382, 388, 389, 467, 468, 470, 471, 472, 599, 636
Moreland (Ralph E.), 623
Moréteau (Constance), 267
Morgan, de (Mary), 380, 392, 396, 397, 422, 424, 425, 493, 494, 599
Morgan, de (William), 392
Morin (Henri), 9, 10, 11, 83, 139, 142, 269, 272, 274, 279, 309, 312, 320, 329, 330, 595, 636
Morley (Henry), 647
Morris (William), 266
Moss (Anita), 639
Motte (baronne de la), 35, 36
Mougin (Pascal), 606
Muir (Percy), 623
Mulock Craik (Dinah Maria), 178, 187, 194, 195, 198, 202, 212, 214, 215, 216, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 248, 391, 627, 693
Murai (Mayako), 639

Murat (Henriette-Julie de Castelnau de), 76, 77, 91, 99, 101, 102, 103, 606, 607, 617

Murray (James Augustus Henry), 647

Myers (Mitzi), 507, 630

Nedaae (Christine), 614

Neemann (Harold), 647

Neikirk (Alice), 269, 614

Nesbit (Edith), 380, 397, 412, 417, 418, 420, 421, 424, 494, 601

Newey (Katherine), 506, 509, 634

Nicholls (Harry), 602

Nicholsons (Trish), 614

Nicoll (Allardyce), 498, 634

Nielsen (Kay Rasmus), 310, 648

Nières-Chevrel (Isabelle), 63, 173, 174, 175, 625, 628, 629

Nikolajeva (Maria), 629

Nissim (Liana), 450, 614

Noiriel (Gérard), 644

Nunez (Loreto), 614

Ofek (Galia), 639

Orazi (Manuel), 450

Ortakales (Denise), 268, 647

Ostry (Elaine), 84, 85, 390, 639

Oswald (John Clyde), 623

Ottavi (Dominique), 630

Oudot (Nicolas), 97

Ovide, 85

Paggi (Alessandro) (Felice) [éditeur], 82, 95, 179, 194, 198, 199, 208, 211, 236, 594, 631

Palacio (Jean de), 19, 21, 24, 127, 134, 135, 143, 374, 376, 377, 379, 380, 429, 467, 529, 601, 636, 639, 640

Pallottino (Paola), 614, 623

Palmer (Melvin D.), 65, 66, 67, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 84, 109, 606, 614

Paradis (Swann), 518, 614

Parnell Dr., 79, 100, 122, 597

Parravicini (Luigi Alessandro), 173

Partensky (Vérane), 18, 640

Partensky (Vérane), 18, 640

Pastoureau (Michel), 329, 647

Pécastaing-Boissière (Murielle), 510, 512, 564, 567, 634

Pederzoli (Roberta), 626

Péju (Pierre), 614, 630

Percheron (Bénédicte), 405, 640

Perelman (Mark), 259, 620, 622

Perey (Lucien), 381, 436, 601

Pernoud (Hermeline), 492, 640

Perodi (Emma), 191, 382, 388, 444, 601, 625, 626

Perrault (Charles), 2, 8, 10, 11, 14, 17, 19, 21, 24, 27, 28, 29, 39, 40, 41, 42,

43, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 77, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 103, 104, 106, 108, 118, 127, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 146, 148, 152, 153, 155, 162, 163, 167, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 191, 203, 207, 208, 249, 251, 254, 268, 272, 273, 280, 281, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 360, 374, 380, 383, 386, 389, 392, 393, 396, 433, 467, 473, 474, 475, 478, 481, 497, 501, 504, 513, 517, 527, 528, 556, 585, 586, 594, 595, 596, 608, 610, 612, 613, 614, 616, 621, 623, 647

Perrin (Jean-François), 143, 428, 611, 640, 648

Perrot (Jean), 614, 630

Perry (Evelyn M.), 630

Pesce (Monica), 199, 623

Peters (Clinton), 8, 9, 10, 11, 264, 265, 275, 276, 278, 303, 309, 312, 316, 328, 329, 330

Petit (Michèle), 630

Philippe (Jullian), 640

Picard (Liza), 411, 630

Piemme (Jean-Marie), 543, 632

Pierre (Paul Matthew St), 504

Pierrot (Jean), 90, 640

Piffault (Olivier), 352, 614

Pilon (Edmond), 48, 52, 586, 606

Pioffet (Marie-Christine), 614

Planché (James Robinson), 9, 10, 20, 74, 95, 138, 142, 143, 147, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 171, 187, 203, 211, 245, 246, 248, 263, 264, 271, 272, 273, 274, 390, 459, 498, 499, 502, 503, 504, 513, 518, 519, 539, 543, 544, 547, 550, 551, 552, 553, 557, 578, 579, 587, 598, 602, 632, 634, 661

Planche (Marine), 72, 334, 630

Polsaniec (Christian), 630

Poltorak (Ewa), 615

Pomfret (David M.), 640

Popova (Maria), 59, 630

Poricelli (Bruno), 386, 640

Poulain (Martine), 648

Preschac (Jean de), 78

Prévost (Marcel), 52, 586, 607

Prichard (Mary), 114, 225, 625

Propp (Vladimir), 517, 537, 615

Pushkin (Aleksandr), 184

Quiller-Couch (Arthur), 310, 648

Quinault (Philippe), 648

Rackham (Arthur), 264, 268

Rager (Catherine), 648

Ravel (Maurice), 500, 602, 633
Raymond, 8, 287, 432
Razgonnikoff (Jaqueline), 568
Regard (Glen), 19, 156, 207, 208, 209, 210, 213, 222
Renonciat (Annie), 59, 623, 630
Richards (Jeffrey), 512, 518, 580, 632, 634
Richardson (Charles), 648
Rieger (Angelica), 640
Rifelj, (Carol de Dobay), 393, 615
Rimasson-Fertin (Natacha), 91, 92, 109, 644
Robert (Raymonde), 14, 68, 385, 592, 598, 615
Robert (Raymonde), 68, 592, 598
Robinson (Charles), 268
Robson (Frederick), 503, 504, 519, 543, 578, 579, 632
Rochefoucauld (François de la), 118
Rolland-Perrin (Myriam), 428, 648
Rölleke (Heinz), 91, 648
Rosenber (Bruce A), 610
Rossetti (Christina), 364, 365, 389, 390
Rousseau (Christine), 615
Rousseau (Jean-Jacques), 78
Routledge (George), 38, 72, 74, 84, 92, 95, 114, 138, 142, 149, 195, 263, 335, 341, 341, 349, 390, 454, 587, 595, 598, 614, 615, 618, 623, 627, 631, 639, 641, 650
Rowell (George), 497, 502, 503, 504, 567, 568, 634
Roy (Donald), 86, 88, 432, 504, 519, 602, 613, 634, 644
Ruimi (Jennifer), 512, 615, 633
Ruskin (John), 332
Ryland (Clara), 500, 502, 507, 524, 526, 532, 533, 534, 535, 602, 666
Sabot (Thierry), 97, 623
Sabuda (Robert), 615
Saint-Dizier (Marie), 630
Salgari (Emilio), 193, 620
Salvator (Rémy), 615
Salviati (Carla Ida), 631
Santos (José), 640
Scepi (Henri), 257, 258, 261, 623
Schacker (Jennifer), 615
Schanoes (Veronica L.), 615
Schenda (Rudolf), 615
Schindler (Richard A.), 332, 640
Schlueter (June), 38
Schlueter (Paul), 38
Schuh (Julien), 383, 640
Schuhl (Pierre-Maxime), 615
Schwob (Marcel), 648

Scott (Clement), 634
Scott (Virginia P.), 634
Sébillot (Paul), 42, 181, 187
Sébillot (Paul), 43, 181, 607, 648
Séché (Alphonse), 75, 142, 144, 154, 156, 597, 610, 639
Ségur (Comtesse de), 177, 270, 641
Seifert (Lewis C.), 35, 398, 607, 615, 616
Sempère (Emmanuelle), 616
Senefelder (Aloïs), 298
Séraphin (Dominique François), 498, 602
Sermain (Jean-Paul), 14, 15. 616
Shakespeare (William), 86, 116, 117, 143, 263, 270, 332, 333, 499, 552, 646, 648
Shelley (Percy Bysshe), 117
Showalter (Elaine), 640
Sillars (Stuart), 349, 623
Silver (Carol G.), 120, 525, 527, 616, 666
Simard (Mathieu), 378, 379
Simpson (Mercer H.), 551
Siobhan (Lam), 415, 640
Sir Harris (Augustus), 602
Smith (Paul J.), 8, 67, 616
Sordi (Italo), 615
Soriano (Marc), 175, 176, 189, 631
Sorin (Noëlle), 535, 648
Soubies (Albert), 634
Souiller (Didier), 648
Southey (Robert), 185
Spilka (Mark), 412, 414, 631
Stableford (Brian), 616
Stead (Evanghélia), 83, 127, 145, 254, 257, 258, 259, 262, 310, 321, 379, 383, 429, 449, 450, 453, 456, 457, 458, 459, 494, 510, 549, 565, 616, 623, 640, 649
Sterckx (Christine), 607
Steven Swann (Jones), 616
Stevenson (Robert Louis), 263
Storer (Mary Elizabeth), 616
Streckenbach (Marie), 607
Sue (Eugène), 269
Sullivan (Jill Alexandra), 634
Sullivan (Marie), 378, 379
Sullivan (Maryse), 649
Sumpter (Caroline), 387, 389, 616
Surier (Albert), 631
Swain (Joseph), 397
Swift (Jonathan), 180, 263, 471, 472, 642, 649

Taine (Hyppolite), 45, 46, 607
Talairach-Vielmas (Laurence), 640
Tancini (Francesca), 341
Tarsot (Louis), 139, 142, 619
Tasso (Torquato), 649
Taveaux (Karine), 189
Taylor (Edward R.), 266
Tenggren (Gustaf), 264, 620
Tennyson (Alfred, Lord), 195
Thackeray Ritchie (Anne Isabelle), 9, 10, 11, 83, 182, 189, 194, 195, 203, 208, 209, 210, 211, 246, 247, 248, 264, 265, 272, 275, 278, 279, 303, 587, 589, 598, 636
Thelander (Dorothy), 616
Theuriet (André), 54, 601
Thirard (Marie-Agnès), 607, 616
Thomas (Joseph), 8, 80, 103, 107, 111, 127, 598
Thompson (Stith), 616
Thorel-Cailleteau (Sylvie), 127, 429, 649
Thornton (Oakley), 261, 623, 646
Thurnher (Eugen), 649
Timperley (Charles Henry), 114, 624
Tinan (Jean de), 637
Tison (Stéphane), 269, 624
Tissot (Fabienne), 17, 616
Todorov (Tzvetan), 649
Tommaseo (Niccolò), 649
Toublet, F., 607
Trexler (Bob), 641
Trinquet (Charlotte), 616, 617
Trioreau (Odile), 172, 174, 175, 631
Tronc (Christine), 605
Trost (Caroline), 608
Troubetzkoy (Wladimir), 648
Trye (Jean Guillaume Antoine, Cuveier de), 498, 601
Tsurumi (Ryoji), 617
Tucker (Holly), 608
Turris (Gianfranco, de), 385, 641
Ubersfeld (Anne), 536, 635
Unerman (Sandra), 418, 631
Vaccari (Antonio), 83, 177, 202, 596
Vagnetti (Gianni), 9, 84, 186, 271, 303, 594, 637
Van Vianen (Jean) [illustrateur], 284
Veber (Paul), 381
Veber (Pierre), 452, 601
Védrine (Hélène), 254, 623, 624
Veilmas (Laurence Talairach), 641
Velay-Vallantin (Catherine), 285, 286, 617
Verdier (Gabrielle), 49, 51, 608, 617
Vergani (Orio), 624
Verlaine (Paul), 134, 144

Vernet (Matthieu), 267, 624
Vezzosi (Franco), 638
Viegnes (Michel), 90, 308, 449, 475, 641
Villeneuve (Gabrielle de), 78, 183, 185
Vuillemin (Jean-Claude), 566, 567, 635
Wagner (Lynne Shandi), 423, 425, 641
Walch (Gérard), 649
Walton (Walter), 500, 527, 561, 602
Wanlin (Nicolas), 257, 624
Ward (Adolphus), 62, 624
Warner (Marina), 239, 617
Weber (Pierre), 451, 494
Webster (Noah), 649
Wells (Mitchell P.), 635
Wenke (Marie), 607
Wheatley (Benjamin Henry), 611
Whinyates (Amy Octavia), 500, 507, 523, 524, 526, 540, 541, 547, 548, 602, 665
Wiedemann (Michel), 299, 624
Wiggin (Bethany), 649
Wild (Nicole), 635
Wilde (Oscar), 266, 267, 317, 638
Williams (Elizabeth Detering), 608, 636
Williamson (Jamie), 437, 617, 635
Willy, 381, 451, 452, 601
Wilson (Katharina M.), 38, 650
Wilton (Marie), 505
Wolf (Shelby), 631
Woolf (Virginia), 194
Wright (Minnie), 192, 194, 217, 218, 225, 228, 265, 302, 628
Wright Mabie (Hamilton), 10, 11, 55, 78, 81, 82, 177, 184, 187, 197, 203, 215, 324, 595, 597, 632, 634, 645
Wührl (Paul-Wolfgang), 617
Yon (Jean-Claude), 1, 567, 633
Zago (Ester), 617
Zambon (Patrizia), 641
Zappulla (Sarah), 641
Zimmerman (Melvin), 642
Zimmermann (Margarete), 60, 608
Zipes (Jack), 114, 125, 385, 618, 631, 641, 650