Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

11 | 2014

L'illustration des contes

Daphne M. Hoogenboezem, *Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800)*

Rodopi, Amsterdam / New York, 2014 (à paraître).

Anne Defrance

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/930>

DOI : 10.4000/feeries.930

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 19 décembre 2014

Pagination : 265-273

ISBN : 978-2-84310-281-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Anne Defrance, « 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, consulté le 29 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/930> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.930>

ainsi que pour le conte classique français, en particulier pour d'Aulnoy, mais l'ampleur du champ envisagé ne permettait pas, ici, l'exhaustivité. Il faut créditer P. Eichel-Lojkine d'un véritable renouvellement de nos connaissances sur les contes et inviter les chercheurs à prendre modèle sur les enquêtes et les analyses qu'elle propose sur les deux réseaux qu'elle étudie ici : précises, claires et stimulantes, elles font de ce livre un beau moment de lecture.

Emmanuelle Sempère

Daphne M. Hoogenboezem, *Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800)*, Rodopi, Amsterdam / New York, 2014 (à paraître¹).

Cette thèse actuellement sous presse, dirigée par P. G Bossier et soutenue à l'université de Groningen le 6 décembre 2012, porte sur l'illustration en France, en Angleterre et aux Pays-Bas des contes de fées produits par les deux auteurs de la fin du xvii^e siècle, Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy, qui furent de loin les plus réédités depuis la fin du xvii^e siècle.

L'objet de ce travail est de démontrer le rôle joué par les images dans la définition et l'évolution du conte de fées, à partir d'un corpus constitué de 57 éditions françaises et étrangères (toutes illustrées) comportant des contes de Perrault, et 74 des contes de Mme d'Aulnoy, parues de 1690 à 1800. Il n'est pas exhaustif, certaines éditions ayant disparu. Par ailleurs l'auteur prévient d'emblée son lecteur qu'elle ne commentera pas toutes les éditions qu'elle a recensées : sont retenues dans l'étude celles qui témoignent de l'évolution du genre. De nombreux tableaux figurant dans l'introduction et en annexes permettent immédiatement de visualiser cette abondante production d'éditions et surtout d'illustrations, abondance dont il y a tout lieu de croire qu'elle surprendra plus d'un spécialiste des contes français de l'époque. L'introduction présente donc un premier tableau des contes de fées parus de 1690 à 1715, offrant un dénombrement, recueil par recueil, de toutes les illustrations (frontispices, vignettes et planches). Si l'on ne considère que la production des deux années 1697

1. Il n'est pas coutume dans la revue de rendre compte d'ouvrages non encore publiés, mais nous faisons ici exception en raison du sujet de cette thèse, car il entre en concordance avec le dossier thématique de la présente livraison de *Féeries*.

et 1698, on s'aperçoit que 83 % des contes parus sont illustrés d'une image ou plus, ce qui est considérable.

Le mouvement d'ensemble de la thèse est le suivant : il s'agit tout d'abord de montrer comment les premières éditions des deux auteurs jouent un rôle fondateur dans le débat sur la définition du genre, affichant des origines folkloriques et populaires (Perrault), ou au contraire revendiquant de manière plus ou moins combative un statut littéraire (d'Aulnoy et, dans l'ensemble, les conteuses). Ensuite, l'auteur s'attache à prouver que l'illustration influe sur la réception internationale des contes, reflétant dans le même temps l'évolution du livre illustré, et déterminant la conception du genre que nous nous en faisons aujourd'hui. Pour rendre compte de ce travail de manière plus précise, je m'attacherai à fournir un résumé de son contenu, partie par partie, avant de formuler quelques remarques.

En introduction, Daphne M. Hoogenboezem se livre à un très rapide panorama de la critique portant sur le conte de fées français de l'Ancien Régime, considéré d'abord à l'écart de son illustration. Ensuite, elle circonscrit plus précisément les études l'intégrant, depuis les années 1950, à commencer par la publication par Barchilon du manuscrit dédié à Mademoiselle. L'auteur rappelle que ce sont surtout les frontispices des premiers recueils qui ont d'abord intéressé les chercheurs, qui se sont centrés essentiellement sur la figure de la conteuse. Sont pour lors mentionnées les recherches de C. Velay-Vallantin et A. Reconciat (sur l'imagerie populaire), S. Le Men (sur les premières illustrations de Perrault), L. Noesser (sur une production internationale étendue jusqu'à l'époque contemporaine), C. Martin (sur les illustrations du XVIII^e siècle), mais sans précision quant à leurs apports (la suite de l'étude y fera référence plus précisément). Le silence de la critique sur les illustrations des contes ultérieurs jusqu'au *Cabinet des fées* de Mayer est mentionné et l'auteur conclut sur une possible ouverture pour la recherche, puisqu'une étude systématique, qui englobe un vaste corpus et prenne en compte le rôle des images manque encore. L'auteur rappelle enfin quelques notions-clefs pour la lecture de l'image (empruntées à Le Men, Genette, Marin, Stewart auxquelles elle fait référence).

Le chapitre 1 propose d'utiles rappels des traditions qui ont marqué la première illustration des contes de la fin du XVII^e siècle : celles de l'emblème et de la fable. Si les recueils de Straparole et de Basile ont influencé les conteurs, l'illustration de ces recueils italiens (uniquement présente dans leurs rééditions tardives) ont une fonction simplement décorative à la différence de celle des recueils français, argumentative dans la mesure où

elle s'insère dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Cette illustration a pourtant été jugée « fruste et à cent lieues du merveilleux » par A.-M. Bassy, et l'auteur laisse entendre que la merveille n'y est, de fait, pas objet de représentation, mais son effet, dans la mesure où les lecteurs contemporains de Perrault seraient eux même invités à s'émerveiller de cette redécouverte d'un héritage oublié que les premières illustrations naïves des contes de Perrault suggèrent avec leurs moyens propres.

Le chapitre deux présente l'histoire éditoriale des contes de Mme d'Aulnoy, qui révèle la part prise par l'image dans la construction d'une vision plus littéraire du conte de fées, à l'opposé de cette « vision folklorique » que les premiers recueils de Perrault ont déterminée. D. M. Hoogenboezem opère un intéressant parcours des frontispices, pistant les modalités de leur réemploi dans de nombreuses éditions hollandaises et analysant diverses représentations de la conteuse. Elle en profite pour corriger certaines affirmations erronées de la critique à propos des premières éditions des *Contes des fées* (qui ne contenaient probablement pas de frontispice, à en juger d'après des témoignages portant sur les très rares exemplaires connus). Elle commente un frontispice qui fut probablement ajouté ultérieurement à un exemplaire du premier tome de l'édition Barbin (1698) des *Contes des fées*, qu'elle a découvert sur internet dans un site de bibliophilie et qui présente de manière tout à fait inattendue une image négative de la conteuse : une vieille femme, presque une sorcière (estime l'auteur de la thèse) brandit un livre énorme devant des enfants effarés. Cette représentation est totalement en discordance avec celles de la conteuse en salonnière, voire en « sibylle » (suivant la comparaison de G. Verdier dans son commentaire du frontispice dû à Raymond pour une réédition des *Contes nouveaux* de 1711) ou encore de cette conteuse-amazone figurée dans la vignette illustrant le « Récit de Saint-Cloud » réalisée par Antoine Clouzier. Le premier frontispice réalisé pour les *Contes des fées* de Mme d'Aulnoy serait donc néerlandais (Uytwerf, 1698). Il met en scène de manière théâtralisée une conteuse salonnière entourée de son jeune public. Il aurait été établi pour le recueil de Mme d'Aulnoy et ensuite réutilisé par l'éditeur la même année pour le recueil de Mailly, *Les Illustres Fées*. Le lecteur pourra (grâce à des images de mode de l'époque et au portrait de la dédicataire du recueil d'Aulnoy, Mademoiselle, gravé par Nicolas Arnoult) vérifier que coiffures et vêtements portés par la conteuse du frontispice ressemblent fort aux siens et à ceux des dames de l'époque. L'analyse de divers frontispices aura permis de montrer comment l'image ancre le conte de fées « dans une mémoire féminine ».

Le chapitre trois — intitulé « De *Mother Goose* à *Mother Bunch* : les contes français en Angleterre » — révèle une assez nette différence de traitement entre la réception anglaise et française de Perrault et d'Aulnoy. En effet, les éditions anglaises du premier sont en général fidèles. Dès le début du dix-huitième siècle, certaines s'adressent déjà aux enfants : les éditeurs copient les cuivres de Clouzier alors que les contes d'Aulnoy reçoivent d'autres illustrations. Ces derniers sont traduits à partir de 1707 pour les *Diverting works of the Countess d'Anois* (éd. Nicholson), recueil qui associe les contes d'Aulnoy et ceux de Mailly sans distinction, répercutant ainsi une erreur d'attribution qui sévit encore parfois aujourd'hui. L'auteur de la thèse se livre ici à une utile comparaison des textes, repérant de nombreuses différences stylistiques significatives. Globalement, le traducteur a supprimé néologismes, formules orales, références à des personnages contemporains connus des lecteurs français, mais la couleur française est encore dominante. Les illustrations de cette édition font également l'objet d'une description précise, et une vision annonciatrice du *gothic novel* se fait jour. À partir de 1716, les contes sont adaptés dans un sens qui les relie à la tradition nationale anglaise, à sa culture populaire et à ses superstitions, comme le prouvent tout autant les textes que le frontispice de Harris et Tracy (éd. de 1716). Le lectorat visé est constitué sensiblement des classes aisées de la population. Quatre compilations paraissent entre 1711 et 1789 et Perrault y passe quasiment inaperçu, alors qu'à la fin du siècle le *Cabinet des fées* de Mayer lui accordera la première place, faisant de lui l'auteur phare qu'il est resté depuis, au point d'occulter pour longtemps tous les autres. La fin du siècle voit la multiplication d'éditions de petit format destinées à la jeunesse et richement illustrées.

Le chapitre quatre s'intéresse ensuite aux différentes compilations de contes de fées qui se sont succédées au fil du XVIII^e siècle, et sont peu connues, sauf bien sûr celle de Mayer illustrée par Marillier. Elles ont été de plus en plus volumineuses. La tendance qui se dessine tout au long du siècle est l'abandon d'une illustration générique pour une illustration plus narrative, tandis que représentation du merveilleux (l'auteur parle de « fantastique ») s'y taille une part de plus en plus grande. La première compilation est celle d'Estienne Roger en six tomes qui paraissent de 1708 à 1711 à Amsterdam. Curieusement, elle ne contient pas le premier recueil de contes d'Aulnoy, mais son second, ainsi que des contes de La Force, d'Auneuil et de Mailly (toujours attribués à d'Aulnoy). Cette édition réemploie quelques frontispices connus et des bois d'almanach, mais elle est dotée également de nouvelles illustrations (des vignettes

témoignant de la prégnance de la double tradition des emblèmes et des fables). La série est rééditée plus tard, sans les bois. Une seconde compilation de Roger paraît en 1717, portant le titre de *Cabinet des fées* (huit volumes) dont les divers sens sont explicités par l'auteur de la thèse. Si les deux recueils d'Aulnoy y figurent cette fois, on peut s'étonner qu'elle ne contienne toujours pas les contes de Perrault alors que le frontispice dû à Van Vianen (1700) est réemployé pour illustrer les contes de La Force. Les illustrations de ces volumes reflètent le contexte des salons dans lesquels ces contes furent créés à la fin du XVII^e siècle et leurs nouveaux frontispices représentent des scènes de transmission. Les nouvelles vignettes qui s'ajoutent à celles réemployées font entrer dans l'iconographie des contes le merveilleux presque absent des éditions françaises. Daphne M. Hoogenboezem émet l'hypothèse d'une différence de lectorat visé dans ces deux premières compilations (la première étant plus commerciale, la seconde s'adressant à des bibliophiles). Puis le libraire Le Cène prend la succession de Roger et réédite le *Cabinet* entre 1730 et 1735, et Chareau reprendra les fonds en 1746 (d'où une possible réédition en 1745 de ce *Cabinet* par Chareau et Du Villard). Une troisième compilation paraît en huit volumes entre 1754 et 1773, due au libraire Marc-Michel Rey et portant le même titre. Elle reprend les mêmes contes que le *Cabinet* de Roger mais est illustrée à nouveaux frais. Les frontispices de Simon Fokke, graveur célèbre en Hollande, dénotent une conception éducative du conte de fées, « nouvelle » dans ce pays. La conteuse, entourée d'un jeune public, y est représentée comme une médiatrice du savoir des fées. Ce ne sont plus des vignettes, mais des planches pleine page qui sont choisies pour illustrer certains des contes seulement, dans les premiers volumes. Certaines sont dessinées par Dubourg et gravées peut-être par Folkema. Les grandes tendances illustratives de ces éditions sont mises à jour par Daphne M. Hoogenboezem, qui commente également certaines illustrations que Fokke a gravées pour un autre recueil en 1742, celui des contes de Perrault, d'après des dessins de Jacques de Scève. La tradition emblématique n'y est plus perceptible mais l'illustration se fait plus narrative (utilisation de planches poly-scéniques, rappelant la peinture médiévale et renaissante). Elles perpétuent la vision folklorique du genre et marqueront de manière déterminante la production ultérieure, y compris en Angleterre, alors que les planches produites pour le *Cabinet* de Rey ne seront plus utilisées. C'est sur la monumentale compilation de Mayer (1785-1789) que s'achève

ce parcours². Elle ne contient pas de frontispice, mais Marillier a fourni trois planches pour chaque volume de contes. Pour aider à la détermination des scènes représentées, chacune est titrée, comme c'était le cas des planches de son prédécesseur Fokke. La conception de cette anthologie est muséographique : il s'agit de sauver de l'oubli cet héritage précieux constitutif du patrimoine français, et Mayer donne à Perrault (dont les contes n'ont donc jamais été présentés par les *Cabinets* antérieurs) le rôle phare dont il bénéficie encore aujourd'hui. Au fil de l'analyse de ces différentes compilations, l'auteur de la thèse s'intéresse aussi à la représentation du merveilleux qui y est délivrée. La première utilise nuages et monstres empruntés à l'iconographie mythologique et religieuse, et on y perçoit l'influence de Jérôme Bosch et de Pierre Bruegel, qui fut très sensible dans les Pays-Bas. Les premières éditions témoignent ensemble de cette nécessité signalée par A.-M. Bassy de sortir de cette « crise » qui a marqué à la fin du xvii^e siècle le livre illustré, en produisant une illustration qui ne soit pas pure redondance du texte, mais fonctionne comme un complément. Au regard des illustrations antérieures, peu d'éléments merveilleux figurent finalement dans les planches de Marillier, qui s'est parfois visiblement inspiré d'illustrations antérieures, celles des éditions originales ou encore des précédents *Cabinets*. Ainsi ne représente-t-il aucune métamorphose, cherchant plutôt à susciter par endroits terreur et pitié, et s'attachant surtout à donner une couleur galante aux scènes. Toutefois, le réel est moins chez lui un objet d'intérêt que chez Fokke, et ses décors et costumes mêlent des époques diverses, aussi son pays des fées est-il intemporel.

Venons en au chapitre cinq intitulé « Du salon littéraire à la chambre d'enfant ». Il a pour objectif de récapituler la lente transformation du conte pour adulte vers l'assimilation de ces contes par le domaine naissant de la littérature de jeunesse. L'auteur compare les premières traductions néerlandaises et anglaises des contes de Perrault et d'Aulnoy, qui connaissent dans l'un et l'autre pays une fortune assez différente. Quoique la traduction par Beman (1730) des œuvres de la conteuse soit destinée nommément à « la jeunesse curieuse » et qu'elle ait une visée pédagogique et morale affichée dans le titre et la préface, elle viserait plutôt un lectorat adulte, à en juger d'après certaines libertés prises par le traducteur tout comme par les illustrations de scènes galantes dont certaines sont dotées

2. Voir sur cette compilation notre recension de l'ouvrage dirigé par Aurélie Zygel-Basso *Imager la Romancie*, dédié aux dessins de Marillier dans *Le Cabinet des fées* et *Les Voyages imaginaires*, dans ce numéro.

d'un érotisme éloquent. Ce recueil regroupe aussi des contes d'autres auteurs (Mailly, toujours confondu avec d'Aulnoy, et Lhéritier). Agatha, qui donne en 1882 une nouvelle traduction des contes d'Aulnoy³ destinée plus visiblement au jeune public, ne parviendra pas à faire en sorte que les contes d'Aulnoy soient intégrés à la littérature enfantine. À l'inverse, les contes de Perrault connaissent le sort inverse aux Pays-Bas, et deviennent très vite des classiques de cette littérature. Leur première traduction néerlandaise paraît en 1754, accompagnée des illustrations gravées par Fokke, déjà plusieurs fois réutilisées, et elle est destinée aux enfants, même si certaines gravures sont assez angoissantes ou connotées sexuellement. Elle sera de nombreuses fois rééditée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. D'autres éditions de contes d'auteurs multiples suivront, souvent plus modestes. En Angleterre, les premières traductions d'Aulnoy visent des adultes, tandis que celle de Perrault par Samber (1729) s'adresse à des enfants. En 1752, une édition d'Aulnoy qui leur est destinée paraît, accompagnée d'un frontispice clairement inspiré de celui ayant illustré le célèbre frontispice du recueil de Perrault, et cette fois, la greffe prend : les contes d'Aulnoy sont intégrés dans la littérature enfantine et on voit très bien alors comment l'illustration a sa part dans le processus.

Après une conclusion qui récapitule méthodiquement les acquis de ce travail, la thèse s'achève sur des annexes constituées de tableaux décrivant les éditions des recueils de Straparole et Basile, de Perrault et d'Aulnoy en France, en Angleterre et aux Pays Bas. L'une d'elle est également réservée aux *Cabinets des fées* publiés avant 1785. Elles ont, comme le reste de l'étude, le mérite de la clarté, et permettent d'attirer le regard immédiatement sur la grande présence de l'illustration dans ces éditions : toutes sont dénombrées, sommairement décrites (technique employée, signatures...), et certaines sont même reproduites en petit format. Ces annexes constitueront des outils utiles aux chercheurs, tout comme la très abondante bibliographie que fournit l'auteur.

Daphne M. Hoogenboezem offre donc une étude très documentée, dont il faut souligner le caractère novateur. On apprécie aussi les nombreuses reproductions qui sont fournies à l'appui, et sont de belle qualité (nous espérons qu'il en sera de même dans la version publiée de cette thèse que nous n'avons pas eue sous les yeux). Il s'agit là d'une entreprise qui fera date sans aucun doute, car si certaines illustrations de l'un ou l'autre de ces deux auteurs ont donné lieu à des travaux connus, aucune étude

3. Voir également, du même auteur, l'article « Du salon littéraire à la chambre d'enfant. Réécritures des contes de fées français aux Pays-Bas, *Féeries*, n° 8, 2011, p. 91-115.

de cette ampleur, s'attachant à recenser un tel nombre d'éditions et dans les trois pays mentionnés plus haut, n'avait encore été produite. Un petit regret toutefois : dans les chapitres qui prennent en compte de nombreux travaux critiques et y renvoient, il est parfois difficile de faire la part de ce qui relève de l'apport personnel de l'auteur, sauf quand son avis diverge.

C'est justement le cas à propos d'une interprétation d'image proposée dans le premier chapitre. Il s'agit du frontispice gravé par Vianen pour l'édition Uytwerf (La Haye, 1700) des *Nouveaux Contes des fées* par Mme D** (tome second), repris dans la compilation de Roger (Amsterdam, 1713). Daphne M. Hoogenboezem croit pouvoir y discerner la représentation de l'auteur à travers la figure de Minerve (reconnaissable à son casque empanaché, à sa cuirasse et à sa lance déposée à ses pieds). Elle est en train d'écrire, mais cette interprétation insuffisamment fondée, qui conteste celle de P. Smith⁴, me semble très discutable car elle paraît peu conforme aux codes de la peinture de l'époque auxquels une telle représentation se réfère forcément. Par ailleurs, j'ajouterais que, d'une part, cette Minerve est assise sur un nuage (assez peu visible il est vrai, mais un agrandissement de la gravure permet de le mieux discerner) et que d'autre part l'un des plis de sa robe entoure l'autre figure debout (et non assise) à ses côtés, qui serait donc celle de Mme D**, qui semble par le fait même placée sous sa protection. Ainsi rejoignons-nous l'interprétation de P. Smith, qui ne s'appuie d'ailleurs pas sur ces mêmes éléments. Quoi qu'il en soit, la réflexion d'ensemble dans laquelle prend place cette étude de détail a le mérite de montrer comment les frontispices contribuent à « inscrire les contes de Mme d'Aulnoy dans une mémoire littéraire féminine », et la divergence d'interprétation dont je viens de faire état, qui inviterait à la modification d'un sous-titre de chapitre (« La conteuse-Minerve »), ne remet pas cette conclusion en question.

À propos de l'introduction, j'émettrais une réserve — mineure, car elle n'affecte pas le sujet de la thèse. L'auteur a jugé utile d'y présenter un panorama de la recherche sur le conte de fées. Il est à mon sens maladroitement titré « Le conte de fées dans la recherche », titre qui aurait nécessité un tour d'horizon plus vaste (et quoique le lecteur soit prévenu de la non exhaustivité du relevé). Il se compose de deux parties, la première concerne les études purement textuelles, et la seconde celles qui prennent en compte l'illustration. C'est la première qui est déficiente. Sont en effet seulement évoqués, depuis l'ouvrage fondateur de Mary-Elizabeth Storer,

4. P. Smith, « Fables ésopiques et contes de fées. L'imitation différentielle dans les frontispices », *RELIEF*, n°4, 2010, p. 27-52.

les deux grands catalogues des folkloristes, la thèse de Raymonde Robert pour la répartition qu'elle effectue entre contes folkloriques/inventés, contes parodiques/non parodiques), Bettelheim, Seifert et Hannon. Par ailleurs, les quelques ouvrages cités ne sont pas récents. Ainsi, trois types d'approche seulement sont recensées : les études folkloristes, psychanalytiques et les études de genre. Il est dommage que l'impression soit donnée d'un champ aussi peu investi par la critique (ou de sa méconnaissance), et c'est d'autant plus regrettable que les divers chapitres de la thèse feront référence à quelques autres études, plus récentes que celles mentionnées dans ce trop bref aperçu.

Enfin, une remarque concernant le choix des illustrations qui ont fait l'objet d'analyses. Certaines sont étudiées précisément, d'autres non. On ne peut le déplorer puisque l'essentiel pour l'auteur de cette thèse était de faire état des grandes tendances et de préciser les enjeux des choix éditoriaux (objectif parfaitement rempli), en fonction de critères définis au préalable. Justement, on perçoit tout au long de la thèse la prégnance de cette partition du corpus qui a été effectuée naguère la critique entre contes folkloriques et contes littéraires, et qui est aujourd'hui remise en cause. Un tel classement se montre certes très productif pour cette étude, et justifié par son objet, centré sur la définition du genre et la réception des contes. Mais furent-elles toujours aussi tranchées, aussi bipolaires ? Comme il a été annoncé d'emblée que cette partition avait déterminé la sélection des illustrations qui feraient l'objet d'un commentaire, suivant qu'elles « suggèrent une continuité dans la conception (folklorique ou littéraire) du genre », on se demande à l'issue de ce travail ce qu'aurait pu donner une autre sélection, un autre regard sans ce dualisme, certes très éclairant, mais également réducteur. Reste donc à s'intéresser aux images non commentées ici (notamment les vignettes illustrant les contes, qui pourraient prêter à des études des rapports texte-image, par exemple). Cette thèse stimulante invite à se pencher par ailleurs sur l'illustration des contes d'autres auteurs, que ces textes soient ou non intégrés aux compilations hollandaises ici recensées : vu l'abondance de l'illustration des contes des deux auteurs étudiés, le champ est donc vaste et prometteur.

Anne Defrance