



Féeries

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

11 | 2014

L'illustration des contes

Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault

(Mis)leading Images... An "Iconotextual" Reading of the Manuscript (1695) and First Edition (1697) of Perrault's Prose Tales

Ute Heidmann



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/937>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 19 décembre 2014

Pagination : 47-69

ISBN : 978-2-84310-281-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Ute Heidmann, « *Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault* », *Féeries* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/937>

CES IMAGES QUI (DÉ)TROMPENT...
POUR UNE LECTURE ICONOTEXTUELLE DES RECUEILS
MANUSCRIT (1695) ET IMPRIMÉ (1697) DES CONTES
DE PERRAULT

DANS CE VOLUME consacré à «l'illustration du conte merveilleux classique dans les éditions des XVII^e au XIX^e siècle», je propose de revenir sur le petit livre paru chez Claude Barbin à Paris en 1697, intitulé *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*. Il s'ouvre sur une image en frontispice devenue célèbre, suivie d'une épître dédicatoire adressée à Élisabeth Charlotte d'Orléans, nièce de Louis XIV. L'épître est surplombée d'une image peu commentée qui revêt une importance cruciale pour la compréhension du recueil. En face de la signature placée à la fin de l'épître, une image montée en vignette montre une jeune femme dans un lit à baldaquin, qui tend la main à un homme assis à côté de son lit. La vignette surplombe le titre la BELLE AU BOIS DORMANT et le sous-titre CONTE. La fin de la MORALITÉ sur laquelle se termine cette première «Histoire ou conte du temps passé» se trouve en face d'une image qui montre de nouveau une jeune femme dans un lit avec un prétendant représenté en loup, qui a mis les pattes antérieures sur la couverture du lit. En dessous de cette vignette, nous lisons LE PETIT CHAPERON ROUGE. CONTE. Cette alternance texte-image-texte, dans laquelle chaque détail typographique est signifiant, se poursuit tout au long du volume qui présente encore six autres titres, chacun surplombé d'une image en forme de vignette, dans cet ordre et avec la typographie suivants : LA BARBE BLEÛE ; LE MAISTRE CHAT, OU LE CHAT BOTTÉ. CONTE ; LES FÉES. CONTE ; CENDRILLON, OU LA PETITE PANTOUFLE DE VERRE. CONTE ; RIQUET À LA HOUPPE. CONTE ; LE PETIT POUCKET. CONTE.

On nous a tellement habitués à penser aux contes de Perrault en termes de figures et d'histoires indépendantes les unes des autres, que l'on a tendance à oublier que l'édition originale les présente comme un tout, comme



une suite significative alternant textes et images qui tissent, au fil de la lecture continue du volume, des relations significatives¹. L'édition originale est en effet ce que l'on peut appeler un iconotexte², un ensemble dans lequel textes et images forment une unité de sens cohérente et indissociable, conçue comme telle par son auteur. Cette unité iconotextuelle significative du recueil de 1697³ a été très rapidement décomposée. Les éditeurs ultérieurs, la littérature de colportage et l'édition du *Cabinet des fées*, anthologie monumentale de 1785, ont dissocié les textes et les images de l'iconotexte d'origine pour en extraire les textes des contes amputés du frontispice, de l'épître et des vignettes par rapport auxquels ils faisaient sens en 1697.

Cette rapide décomposition de l'iconotexte de 1697 est principalement due au fait que les éditeurs ultérieurs ont procédé à une reconfiguration du genre *conte* et des recueils de la fin du xvii^e siècle, en les destinant à un lectorat qui n'était pas du tout celui que Perrault avait prévu : les enfants. Dans l'optique de ce nouveau lectorat infantin, l'épître, les images et les *Moralités*, clairement adressées à des lecteurs adultes, ne pouvaient que déranger. La décomposition iconotextuelle d'une œuvre fait certes partie de l'usage culturel des livres, mais il faut se rendre à l'évidence que nous avons alors affaire à des ouvrages différents, portés par d'autres projets discursifs et sous-tendus par d'autres logiques. Si nous voulons savoir quels effets de sens les contes de Perrault ont pu produire au moment de leur émergence, le recours à l'édition première s'avère indispensable. C'est à partir de l'iconotexte original et dans la comparaison différentielle avec ses reconfigurations ultérieures que nous pouvons suivre sa trajectoire à travers les époques et cultures et comprendre un pan important de l'his-

1. La revue *Féeries* a le mérite d'avoir consacré son premier numéro, en 2003, à l'importance longtemps négligée du recueil. Au sujet des recueils comme structure d'encadrement, on y lira les contributions de J.-P. Sermain et d'A. Defrance, p. 11-48. J.-M. Adam a consacré un chapitre intitulé « Le péritexte et le recueil » à l'analyse co-textuelle du recueil de Perrault dans sa partie consacrée à la « Textualité des Contes de Perrault », dans l'ouvrage en diptyque de U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...*, Paris, Classiques Garnier, 2010 ; voir, en particulier, les p. 205, 223 (note 1) et 224-225. Si ces études focalisent l'attention sur l'ensemble *textuel* et *co-textuel*, la présente étude s'attache à analyser le recueil de Perrault par rapport à sa cohérence *iconotextuelle*.

2. Cette notion, forgée par A. Montandon et M. Nerlich dans *Iconotextes* (édité par A. Montandon, Gap, Ophrys, 1990), désigne pour eux un « genre de textes conjointement produits par un écrivain et un illustrateur ». Je reprends ce terme ici dans un sens élargi pour signaler la configuration de textes et d'images réunis au sein d'une même aire scripturale et faisant conjointement sens.

3. L'édition originale de 1697 chez Barbin fut suivie, la même année, par un deuxième tirage qui en corrige des coquilles. C'est celui que je cite ici.

toire et de l'évolution du genre *conte*, de ses interprétations et de ses usages multiples.

Outre son importance heuristique pour l'histoire du genre, l'édition de 1697 se présente, sur le plan théorique, un cas très intéressant pour l'étude du fonctionnement iconotextuel. Nous verrons que les images intégrées dans l'aire scripturale du livre ne fonctionnent pas vraiment comme des *illustrations*, mais qu'elles introduisent une sorte de *décalage* par rapport à ce que dit le texte. Le lecteur qui lit l'iconotexte avec le « degré de pénétration » recommandé à sa lectrice emblématique⁴ est rendu attentif à ce décalage par un certain nombre d'indices auxquels il est invité à donner sens. Cette « technique du décalage », qui paraît très moderne en 1697, s'inscrit dans un processus très complexe auquel Perrault recourt non seulement sur le plan iconotextuel, mais aussi sur le plan intertextuel, comme je l'ai montré ailleurs⁵.

L'intérêt à la fois historique et théorique de l'édition de 1697 appréhendée comme iconotexte est renforcé par l'existence du manuscrit d'apparat de 1695, dédié à Élisabeth Charlotte d'Orléans. Ce manuscrit relié en cuir rouge aux armoiries de la dynastie des Bourbons présente l'épître dédicatoire et les cinq premiers contes en prose dans un premier état d'écriture et dans l'ordre dans lequel le recueil imprimé les reprendra : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleüe*, *Le Chat botté* et *Les Fées*. Le manuscrit d'apparat comprend, sous forme de dessins colorés très fins, les images qui seront reprises plus grossièrement par les gravures sur bois de l'édition imprimée, procédé qui en modifie parfois le sens. Le manuscrit d'apparat est destiné à être lu en premier lieu par sa destinataire directe, la princesse Élisabeth Charlotte d'Orléans. En tant que personnage historique ancré dans le temps réel, elle est jugée apte à accomplir une lecture contextuelle du manuscrit, c'est-à-dire à y repérer les indices iconiques et verbaux qui renvoient à son milieu, à sa condition et à la société de la Cour de Louis XIV⁶. Nous verrons que le manuscrit joue sur

4. Je reviendrai à cette injonction formulée dans l'épître par la suite.

5. Voir à ce sujet ma contribution au numéro 8 de *Féeries* (2011), « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », p. 45-69, ainsi que la première partie « Intertextualité et dialogicité des contes » signée par moi dans U. Heidmann et J.-M. Adam, ouvr. cité, p. 31-153. Dans ce livre, p. 210-219, J.-M. Adam analyse un autre décalage, intratextuel cette fois, entre les récits des contes et leurs moralités.

6. Je propose une telle lecture « contextualisante » dans « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent : *La Belle au bois dormant* dédiée à la nièce de Louis XIV », à paraître dans *Conte et histoire, 1690-1800*, M. Hersant et R. Jomand-Baudry (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014.

la potentialité d'une telle lecture. Dans cette optique, la comparaison de l'iconotexte de 1695 avec l'iconotexte de l'édition imprimée de 1697, destinée à un cercle de lecteurs élargi, potentiellement plus ou moins éloignés de la Cour, s'avère particulièrement intéressante.

Le fait que le manuscrit ait été « présenté » à la première princesse de France, n'empêche pas de penser qu'il ait pu circuler parmi un cercle restreint de lecteurs. Il existe au moins une autre personne dont nous savons avec certitude qu'elle a vu et lu le manuscrit d'apparat tel qu'il fut présenté à *Mademoiselle* : il s'agit de Marie-Jeanne Lhéritier, nièce de Perrault. Elle se réfère littéralement au texte et aux images du manuscrit, et elle y répond intertextuellement dans ses propres nouvelles publiées en 1696. Déjà citée par Perrault comme lectrice et commentatrice perspicace de *Peau d'Asne*, publié dans le recueil en vers de 1694⁷, elle a pris une part très active dans ce que l'on peut appeler « l'expérimentation générique » en cours entre 1694 et 1697. Elle a aussi joué un rôle décisif dans la transformation et l'augmentation du manuscrit de 1695 en édition imprimée en 1697, comme le montre l'étude comparative du *Petit Chaperon rouge* de 1695 et de 1697 avec *L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette* de 1696⁸. Outre les compétences « référentielles » de la princesse, le manuscrit de 1695 compte aussi, me semble-t-il, sur les compétences métanarratives et génériques que cette autre lectrice du manuscrit, écrivain et « femme sçavante », était capable de mobiliser lors de sa lecture de l'iconotexte de 1695⁹.

La présente étude propose une lecture iconotextuelle comparative du recueil manuscrit de 1695 et du recueil imprimé de 1697, en commençant par la page de titre et en allant de texte en image et d'image en texte dans l'ordre précis dans lequel ils se suivent. Ce parcours linéaire permettra de dégager ce que je propose de concevoir comme une « dynamique iconotextuelle¹⁰ ». Cette dynamique résulte de la façon particulière de faire interagir textes et images au fil de la lecture qui consiste tour à tour à

7. Dans *Griselidis. Nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhais ridicules*, fac-similé de la quatrième édition Coignard de 1695 [1694], Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 7.

8. Voir U. Heidmann et J.-M. Adam, ouvr. cité, p. 87-91.

9. Je ne pourrai pas davantage suivre cette piste ici, la réservant à l'étude que je compte consacrer à l'œuvre de M.-J. Lhéritier.

10. Compte tenu de l'espace restreint dont disposent les contributions du présent collectif, ce parcours ne pourra embrasser que la première partie des iconotextes du manuscrit et de l'imprimé en question, de la page de titre aux textes et images qui alternent jusqu'à la fin du premier conte. Une analyse des liens entre la vignette, l'incipit et la Moralité du *Petit chaperon rouge* se trouve dans la première partie de *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 87-91.

tromper le lecteur par l'image et à le détromper par le texte qui suit, ou inversement.

Les pièges du frontispice en trompe-l'œil

Le manuscrit d'apparat s'ouvre sur une page blanche qui porte l'inscription calligraphiée *Contes / De ma Mere L'Oye* sous laquelle figure une date : MDCXCV. Ce titre désigne un genre que le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 (auquel Perrault avait collaboré) définit de la manière suivante :

Le vulgaire appelle *Conte de vieille*, *conte de ma mere-Loye*, *conte de la cigogne*, à la *cigogne*, *contes de peau d'asne*, des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants¹¹.

En tournant la page, la princesse tombe sur un grand dessin coloré qui occupe presque toute la page :



Fig. 1. – Dessin coloré de la première page du manuscrit de 1695.
Bibliothèque nationale de France.

11. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694, p. 239.

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 représenté¹². Cette plaque porte l'inscription *CONTES DE MA MERE L'OYE* tracée par une main plus maladroite que celle qui a calligraphié le même terme générique sur la page précédente. 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 mere 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.

En regardant cette image dans le manuscrit, Élisabeth Charlotte d'Orléans pouvait être amenée à se reconnaître elle-même dans la jeune fille dont la coiffure haute et la tenue indiquent l'appartenance à la noblesse. Âgée de dix-neuf ans en 1695 et désormais adulte, la princesse pouvait y voir un portrait la montrant à un plus jeune âge, quand elle était encore laissée en compagnie des domestiques racontant aux enfants de telles « fables ridicules », peut-être avec son frère qu'elle pouvait voir représenté dans le jeune garçon au couvre-chef sophistiqué. À en croire Fénelon, cette situation était assez commune dans la haute noblesse. Dans son traité *Éducation des filles* de 1689, l'abbé avait critiqué cette habitude des familles nobles de laisser leurs enfants « suivre toutes les imaginations de leurs nourrices pour les choses qu'ils doivent aimer ou fuir » au lieu de les instruire eux-mêmes¹³. La lectrice princière pouvait alors supposer que le recueil manuscrit, dont le titre calligraphié indique le même genre que l'inscription représentée sur la plaque, contenait lui-même de tels *Contes de ma Mere L'oye* qu'une main de scribe appliqué (peut-être celle du jeune homme assis en face de la vieille et qui semble l'écouter si attentivement?) aurait transcrits pour lui rappeler son enfance et les histoires qui l'avaient jadis émue et amusée.

12. Il existe de très nombreuses analyses divergentes de cette image dans sa forme gravée et montée en frontispice dans l'édition de 1697. La présente étude ne peut pas en rendre compte, faute d'espace. L'analyse présentée ici se distingue des analyses existantes par le fait de considérer le frontispice non pas de façon isolée, mais dans le contexte de la dynamique iconotextuelle globale des recueils de 1695 et 1697. Pour une analyse du lien frontispice-épître, dans le sillage de celles de Louis Marin, voir la contribution de C. Velay-Vallantin dans le numéro 7 de *Féeries*, « Le Conte et la Fable », Grenoble, ELLUG, 2010, p. 95-112.

13. *Éducation des Filles. Par Monsieur l'ABBÉ DE FÉNELON*, Paris, Chez Pierre Aubouin, Pierre Enery et Charles Clousier, 1687, p. 22.

Nous verrons qu'elle sera détrompée de ce que suggère l'*image* par la lecture du *texte* de l'épître qui suit.

Le livre publié en 1697 détrompe plus rapidement ses lecteurs. Le recueil imprimé s'ouvre sur une double page qui reprend, à droite, la page de titre imprimée (que le lecteur a déjà vue sur la couverture) pour la placer en regard de la gravure sur bois faite à partir de l'image du dessin coloré de 1695¹⁴ et qui reçoit, du fait de cette position, la fonction de frontispice :

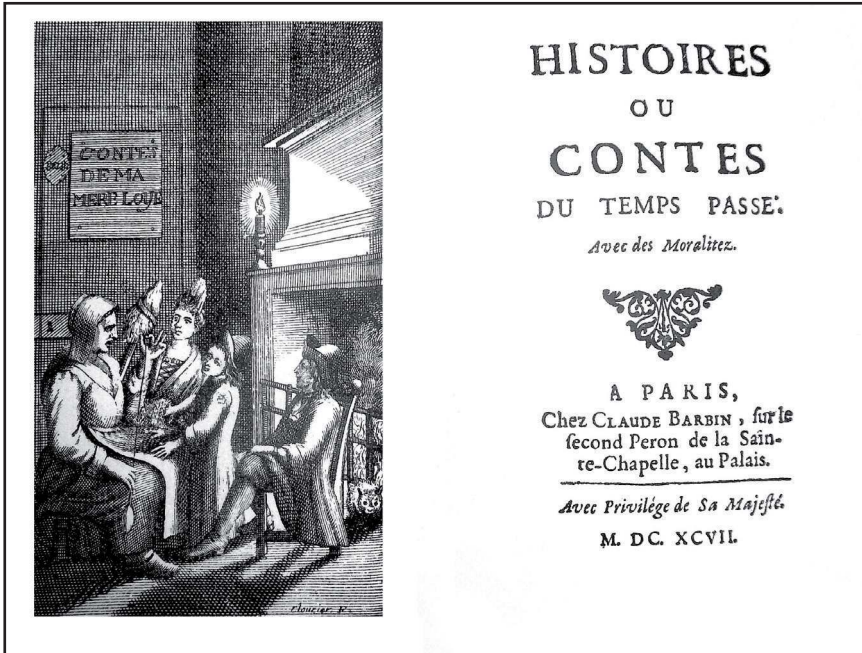


Fig. 2. – Double page d'ouverture du recueil imprimé de 1697.
Bibliothèque nationale de France.

Si le grand dessin coloré placé seul sur la page de droite avait pu faire croire que les textes du manuscrit étaient de véritables *Contes de ma Mère L'Oye*, les lecteurs, qui regardent la double page imprimée avec attention, sont d'emblée invités à se méfier d'une telle conclusion hâtive (fig. 2). Par la juxtaposition des deux pages, la plaque accrochée sur la porte de la pièce représentée sur l'image se trouve à la même hauteur que le nouveau titre donné au recueil imprimé : *Histoires ou contes du temps passé. Avec*

14. On suppose que cette gravure fut exécutée par Antoine Clouzier, illustrateur-graveur également des *Contes des Fées* d'Aulnoy.

des Moralitéz. Incité à comparer les deux dénominations génériques ainsi juxtaposées, le lecteur constate aisément que le titre composite sur la page droite désigne un genre bien plus complexe. La référence au « temps passé » et l'ajout de « Avec des Moralitéz » garantissent une forme de véracité et de sérieux contredit par l'attribut « ridicule » et le destinataire enfantin des *Contes de ma Mere l'Oye*. La complexité du genre ainsi désigné contraste avec la simplicité du genre inscrit sur la plaque et dont le dessin figure la scène de parole. L'image s'avère ainsi être un trompe-l'œil.

En effet, ce ne sont pas des *Contes de ma Mere l'Oye* que le titre du recueil imprimé annonce, mais des *Histoires ou contes du temps passé*: le « ou » de coordination rapproche deux formes génériques et deux façons de lire que Perrault avait opposées trois ans plus tôt dans la préface de *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*. Il y avait soigneusement distingué le *conte de Peau d'Asne* en tant que « pure fiction » de *Griselidis, nouvelle* présentant « des choses qui peuvent être arrivées, & qui n'ont rien qui blesse absolument la Vray-semblance¹⁵ ». Le titre composite de 1697 invite désormais les lecteurs à lire les textes du recueil de deux façons: en tant qu'*histoires du temps passé* et en tant que *contes du temps passé*. La lecture des textes du recueil comme *histoires du temps passé* engage la connaissance des lecteurs des histoires et évènements survenus dans le passé auxquels les histoires du recueil font allusion de façon cryptée¹⁶.

La lecture des textes du recueil comme *contes du temps passé* engage en revanche leur capacité de repérer le dialogue intertextuel complexe engagé avec les « contes du temps passé », dont notamment le célèbre conte de Psyché inséré dans les *Métamorphoses* d'Apulée, parangon du *conte ancien*, et omniprésent dans l'iconographie de l'époque. Sa scénographie ingénieuse, selon laquelle Lucius, le narrateur principal sous « peau d'âne », l'aurait entendu raconter par une vieille à une jeune femme, avait été analysée par Perrault dans la préface de son recueil précédent, *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*¹⁷. Les lecteurs cultivés de l'époque étaient sans doute en mesure d'identifier les indices renvoyant à la relation intertextuelle et inter-iconique entre la scénographie représentée sur le frontispice du recueil de Perrault et celle, très souvent repré-

15. C. Perrault, *Griselidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celui des Souhairs ridicules*, fac-similé de l'édition Coignard, [Paris, 1694], Paris, Firmin-Didot, 1929, p. [2].

16. L'étude déjà citée « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent » analyse ce type d'indices dans *La Belle au bois dormant*.

17. Ouvr. cité, [1694], p. [2].

sentée sur des gravures, tentures et vitraux, qui montre la vieille servante d'Apulée en train de raconter, quenouille à la main, le conte de Psyché à la jeune femme enlevée par les brigands, tandis que l'âne, qui prétend en être le transcripteur, l'écoute attentivement avec ses grandes oreilles dressées¹⁸.

Le rapprochement de la scénographie ingénieuse d'Apulée et de celle qui est représentée sur le frontispice permet de comprendre encore un autre aspect de l'image du frontispice. Comme Apulée, qui fait narrer le conte de Psyché par Lucius transformé en âne, intermédiaire factice qui prétend l'avoir entendu raconter par une vieille, Perrault fait présenter ses contes à *Mademoiselle* par un intermédiaire postiche. L'épître de 1695 est signée par les initiales P. P. (par « P. Darmancour » dans l'édition de 1697) qui identifient le signataire factice comme son propre fils, Pierre Perrault né en 1678, alors lieutenant dans l'armée du Dauphin sous le nom de « Darmancour ». L'académicien lui octroie ainsi le rôle de l'âne de la scénographie d'Apulée en poussant le jeu de la différenciation scénographique encore plus loin. L'épître présente le jeune lieutenant âgé de 19 ans en 1697 comme un enfant : « On ne trouvera pas étrange qu'un Enfant ait pris plaisir à composer les Contes de ce Recüeil, mais on s'étonnera qu'il ait eu la hardiesse de vous les présenter¹⁹. » Cette stratégie, qui n'a certainement pas échappé à la perspicacité des lecteurs de l'époque qui connaissaient l'illustre académicien et l'âge de ses fils, fait partie intégrante de ce que j'ai proposé d'appeler une scénographie « pseudo-naïve²⁰ ». Le jeune homme assis en face de la vieille, à la place d'honneur, dos à la cheminée, pourrait bien être la figuration du signataire factice de l'épître qui serait ici représenté à l'âge réel que Pierre Perrault avait en 1697. L'image du frontispice *suggère* ainsi ce que le texte verbal ne *dit* pas expressément : le fait que Darmancour aurait entendu, de la bouche d'une vieille, les histoires ultérieurement « présentées » à Élisabeth Charlotte d'Orléans. Si l'image consolide ainsi l'idée trompeuse qu'il pourrait s'agir de véritables *Contes de vieille*, le texte de l'épître, qui présente l'intermédiaire postiche fallacieusement comme un enfant en créant par ce décalage une contradiction évidente, invite le lecteur à repérer cette contradiction et à reconnaître le trompe-l'œil comme tel.

18. Je présente une analyse comparative détaillée de ces deux scénographies « en trompe-l'œil » dans *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 54-63. Une reproduction de la gravure du Maître au Dé représentant la scénographie d'Apulée se trouve à la page 62. Un résumé de cette analyse se trouve dans l'article déjà cité de *Féeries*, n° 8, Grenoble, ELLUG, 2011, p. 46-47.

19. *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, Claude Barbin, Paris, 1697, s.p.

20. U. Heidmann et J.-M. Adam, ouvr. cité, 2010, p. 58.

Si de nombreux lecteurs et interprètes de cette image n'ont pas repéré le trompe-l'œil et ont pris la scène de parole fictive pour la réalité, cela 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. Le commentaire d'une édition récente, parue chez Gallimard, illustre bien la permanence de ce problème :

La plupart des contes de Perrault ont des sources orales, les contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes, souvent le soir à la veillée, quand les enfants étaient couchés. [...] C'est dans ces contes populaires qui étaient racontés dans les campagnes que Perrault a trouvé la matière des siens. Il ne les a pas inventés, mais collectés. Peut-être avec l'aide de son fils, puis écrits²¹.

Cette conviction concernant l'origine et la genèse des contes de l'Académicien est partagée par tout un pan de la critique²² qui est tombée dans un piège que Dominique Maingueneau décrit en ces termes :

À chaque fois que le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts de l'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation²³.

Les lecteurs qui ignorent ce fonctionnement complexe de la scène d'énonciation, « qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur²⁴ », prennent en effet pour réalité ce qui relève d'une « scène narrative construite par le texte ». Cette méprise a été lourde de conséquences pour l'histoire, la compréhension et l'interprétation des contes littéraires : on a pris pour une forme simple un genre de très grande complexité et diversité, pour national un genre international et interculturel par excellence, pour « populaires » et

21. C. Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*. Dossier réalisé par H. Tronc (repris de l'éd. Gallimard 2003), lecture d'image par V. Lagier, analyse des gravures de Gustave Doré par J.-L. Vincent, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2006, p. 187-188.

22. J. Zipes, par exemple, qui, dans sa contribution à *Féeries* n° 8 (2011, p. 77-80), prend naïvement ce frontispice à la lettre.

23. D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

24. *Ibid.*, p. 42.

issus de la « tradition orale » des récits composés à partir des grands textes des cultures littéraires européennes.

Le trompe-l'œil d'un destin enviable

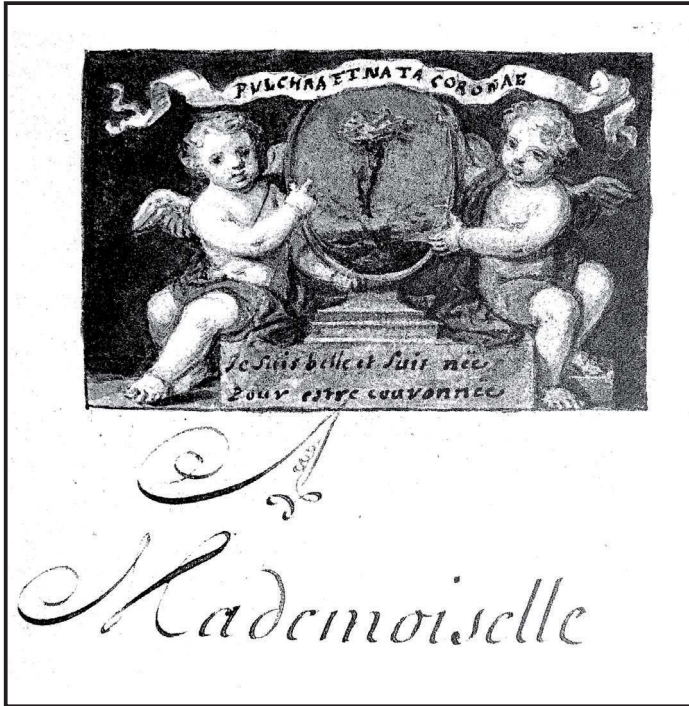


Fig. 3. – Dessin surplombant l'épître À Mademoiselle dans le manuscrit de 1695.
Bibliothèque nationale de France.

Si le grand dessin coloré de la première page du manuscrit avait pu rappeler à la princesse le temps de son enfance quand elle écoutait elle-même des « fables ridicules » de vieilles, le dessin en noir et blanc qui surplombe l'épître sur la page suivante lui rappelle sa situation présente de princesse adulte. Formant un contraste frappant avec l'intérieur rustique représenté sur la page précédente, cette image finement dessinée représente un objet d'art qui pourrait être un miroir ovale sous forme de médaillon monté sur un socle, flanqué par deux *Putti* ou *Amours* ailés assis sur ce socle. Une des deux petites figures pointe du doigt le lys, symbole de la dynastie des Bourbons, qui semble peint ou ciselé sur la surface du miroir et qui

rappelle l'appartenance d'Élisabeth Charlotte d'Orléans à la famille royale régnante. La banderole qui flotte au-dessus de cet objet d'art porte une inscription qui résume en quatre mots le rôle et le destin réservés à la princesse de sang royal : PULCHRA ET NATA CORONAE, traduite sur le socle par *Je suis belle et suis née / Pour estre couronnée*. La devise traduite en français par un élégant distique formant un alexandrin semble en effet décrire la situation privilégiée et le destin très enviable d'une princesse alliant beauté et pouvoir. Mais à y regarder de près, le petit Cupidon ailé pointant le lys du doigt semble rappeler à la princesse dédicataire moins les joies de l'amour que l'attente politique liée au statut de nièce de Louis XIV : servir de monnaie d'échange pour agrandir le pouvoir de la dynastie des Bourbons par un mariage avantageux. Car si l'ovale doit servir de miroir à la princesse, elle y verra moins la beauté de son visage que le lys lui rappelant ce rôle politique.

En effet, personne à la Cour n'ignorait qu'Élisabeth Charlotte d'Orléans était depuis son plus jeune âge objet de tractations ayant pour but de trouver le parti qui satisferait le mieux les intérêts politiques de Louis XIV et les intérêts financiers de Philippe d'Orléans, son père, ruiné par l'entretien luxueux de ses mignons²⁵. En 1688, le monarque avait destiné sa nièce alors âgée de douze ans à un « fils de roi », en l'occurrence son propre fils, Louis Auguste de Bourbon, duc du Maine, né en 1670 de sa liaison avec Madame de Montespan. Le mariage avec la princesse de « pur » sang royal, fille de son frère, qui moyennant finances avait favorisé cette union, avait pour objectif de légitimer le bâtard issu du double adultère de Louis XIV et de Madame de Montespan. La mère de *Mademoiselle*, la Princesse Palatine, s'était indignée de ce marchandage dans une lettre datée d'avril 1688 adressée à sa tante, la duchesse de Hanovre :

On m'a dit en confidence pourquoi le roi traite si bien le chevalier de Lorraine et le marquis d'Effiat²⁶, c'est parce qu'ils lui ont promis d'amener Monsieur à le prier très humblement de vouloir bien marier les enfants de la Montespan avec les miens, savoir ma fille avec ce boiteux de duc de Maine, et mon fils avec Mlle de Blois. La

25. Dans une lettre datée de mars 1696, la Princesse Palatine, mère d'Élisabeth Charlotte, décrit la situation familiale en ces termes : « Commençons par Monsieur. Il n'a absolument rien d'autre dans la tête que ses jeunes garçons. Il passe des nuits entières à manger et à boire avec eux, et il leur donne d'énormes sommes d'argent. Pour eux, rien ne lui coûte, rien n'est trop cher, et, pendant ce temps-là, ses enfants et moi, nous avons à peine le nécessaire. » Lettre du 7 mars 1696, dans *Lettres de Madame, Duchesse d'Orléans, née Princesse Palatine (1672-1722)*, préface de P. Gaspar, éd. établie et annotée par O. Amiel, Paris, Mercure de France, coll. « Le Temps retrouvé » XXXII, [1981], 1985, p. 185.

26. Il s'agit des deux favoris de *Monsieur*, père de *Mademoiselle*, réputés pour leurs actions et intrigues particulièrement infâmes.

Maintenon, dans cette circonstance, est tout à fait pour la Montespan, car c'est elle qui a élevé les bâtards, et elle aime ce méchant boiteux comme si c'était son propre enfant. [...]. Imaginez-vous si je me fais du mauvais sang à cette pensée que ma fille serait la seule si mal pourvue, tandis que ses sœurs sont si bien mariées²⁷. Lors même que le duc du Maine, au lieu d'être le fruit d'un double adultère, serait un prince légitime, je n'en voudrais pas pour mon gendre, non plus que sa sœur pour ma bru ; car il est affreusement laid, paralysé, et il joint encore à cela plusieurs autres mauvaises qualités ; ainsi il est avare en diable et n'a pas un bon naturel²⁸.

Le projet du mariage de *Mademoiselle* avec le bâtard de Louis XIV avait finalement échoué, au grand soulagement de sa mère, qui écrit le 5 mars 1692 : « [...] Grâces soient rendues à Dieu ! Le mariage de M. du Maine est une affaire faite et enfin ce poids m'est ôté du cœur²⁹. » Elle avait alors repris espoir de voir sa fille obtenir la couronne de reine par le mariage avec le petit-fils de Louis XIV, mais ce projet ambitieux avait échoué à cause des intrigues incessantes de la Cour dues aux suites des nombreuses relations extraconjugales du Monarque absolu³⁰.

En 1695, la princesse était âgée de dix-neuf ans et toujours célibataire, situation qui inquiétait sa mère : « Ma fille trouvera-t-elle encore un parti ? [...] Cependant j'aimerais mieux que ma fille restât *mademoiselle* toute sa vie, si on devait lui faire un mariage équivoque³¹. » Cette situation n'avait pas changé en 1697, au moment de la publication du recueil. Vingt et un ans était, en effet, un âge déjà avancé pour une princesse de son rang, habituellement promise dès sa naissance à une tête couronnée et mariée à l'âge de douze ou treize ans. La belle image qui surplombe l'épître s'avère, elle aussi, être un trompe-l'œil : le destin de la princesse dédicataire, « belle et née pour être couronnée », n'était point aussi enviable que les apparences pouvaient le laisser croire.

Sur la gravure tirée du dessin pour le recueil imprimé, les deux Amours ont perdu leurs ailes et la banderole avec l'inscription latine marque *Pulcra* au lieu de *Pulchra*. Il est difficile de savoir si ces deux modifications de l'image dessinée sont dues à la difficulté technique du tirage sur bois de la gravure, ou si elles devaient attirer l'attention des lecteurs perspicaces de l'iconotexte sur le décalage entre l'apparence et la réalité de la situation

27. La Princesse Palatine fait ici allusion aux demi-sœurs d'Élisabeth Charlotte, issues du premier mariage de *Monsieur* avec Henriette d'Angleterre.

28. *Lettres de Madame, Duchesse d'Orléans, née Princesse Palatine*, ouvr. cité, p. 112-114.

29. *Ibid.*, p. 149.

30. Pour plus de détails à ce sujet, voir « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent », art. cité, à paraître.

31. *Lettres de Madame, Duchesse d'Orléans, née Princesse Palatine*, ouvr. cité, p. 143.

de la princesse, et leur fournir ainsi un indice supplémentaire pour reconnaître, ici aussi, le trompe-l'œil iconotextuel.

La princesse des Bourbons et la princesse du conte

La devise inscrite sur la banderole qui flotte au-dessus du miroir au lys des Bourbons reçoit encore une autre signification quand on la met en relation avec le premier conte du recueil. « Belle » comme la protagoniste de *La Belle au bois dormant* et, comme elle, « née pour estre couronnée », Élisabeth Charlotte d'Orléans est présentée d'emblée comme personnellement concernée par ce premier conte. La fin de l'épître, solennellement mise en vers, précise ce mélange constitutif de la réalité et de la fiction :

Quoi qu'il en soit, MADEMOISELLE,
Pouvois-je mieux choisir pour rendre vrai-semblable,
Ce que la Fable a d'incroyable? (1697, s.p.)

Au-delà du compliment de convenance, cette question rhétorique explicite la fonction stratégique du choix de la princesse de Bourbon comme dédicataire et lectrice emblématique du recueil. Grâce à elle et à son ancrage dans le temps réel de l'Histoire, il deviendra possible de rendre « vraisemblable ce que la Fable a d'incroyable ». L'injonction d'établir des parallèles significatifs entre *histoire* et *fiction*, entre la princesse réelle et celle du conte, sort le genre *conte* de la sphère de la « pure fiction » et des *Contes de vieille*. Le premier conte montre que les choses les plus incroyables « peuvent être arrivées³² » dans le monde d'Élisabeth Charlotte d'Orléans et de la Cour de Louis XIV.

L'ancrage des contes dans le temps historique et politique réel est renforcé par le fait que Perrault signe l'épître du nom de son fils. Si cette stratégie rhétorique n'a certainement pas échappé aux lecteurs qui connaissaient l'illustre académicien et l'âge de ses fils, la scène de parole pseudo-naïve dissimule l'audace de la recommandation faite à la nièce du monarque absolu par un jeune militaire :

Cependant, MADEMOISELLE, quelque disproportion qu'il y ait entre la simplicité de ces Récits, & les lumières de vostre esprit, si on examine bien ces Contes, on verra que je ne suis pas aussi blamable que je le parois d'abord. Ils renferment tous une Morale très-sensée, & qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent ; [...] (1697, s.p.)

32. Selon la formule de Perrault citée plus haut.

Le texte imprimé de 1697 affirme ici, avec plus d'assurance, ce que le texte manuscrit avait promis à la princesse. Si le texte du manuscrit dit que « ces contes renferment *presque toujours une morale très sensée* », le texte imprimé garantit désormais que « tous » renferment « une Morale très-sensée », syntagme compact qui lui prête désormais plus d'autorité. La transformation de « ceux qui les écoutent » (1695, s.p.) en « ceux qui les lisent » indique encore une fois que les textes du recueil ne sont pas des *Contes de ma Mere L'oye*, comme le trompe-l'œil du dessin représenté en pleine page a pu le faire croire. Seul un certain « degré de pénétration » permettra à la lectrice de manuscrit et aux lecteurs de l'iconotexte imprimé de découvrir la « Morale très-sensée » que l'épître met en perspective : en cela, ces contes diffèrent fondamentalement des contes spontanément compris par des enfants. Ils possèdent un sens crypté qui doit être décodé par un récepteur éclairé (comme *Mademoiselle* dont l'épître vante les « lumières »), c'est-à-dire par un adulte qui sait *lire* avec pénétration et non seulement *écouter* comme les enfants représentés sur l'image-frontispice. Cette « Morale-très sensée » des contes est cryptée, peut-on conclure, parce qu'elle révèle des choses qui ne peuvent être dites ouvertement.

En effet, lire avec un « certain degré de pénétration » permet de comprendre que les contes du recueil recèlent une critique sévère de la société de cour qui n'hésite pas à vendre ses filles aux plus offrants en fonction de ses intérêts politiques et financiers. Élisabeth Charlotte d'Orléans, « belle et née pour estre couronnée », est elle-même concernée de très près par cette situation, comme nous venons de le voir.

L'épître à *Mademoiselle* revient encore une fois avec insistance sur le rapport significatif entre la princesse historique et celle du premier conte du recueil en anticipant un élément important de son intrigue :

Et jamais Fée au temps jadis
Fit-elle à jeune Créature,
Plus de dons, & de dons exquis,
Que vous en a fait la Nature. (1697, s.p.)

Si la princesse du conte reçoit ses talents par des Fées au moment de son baptême, la princesse réelle a reçu les siens — stipule l'épître — de « la Nature ». Le type de lecture demandée à la première princesse de France est une lecture qui requiert l'esprit critique et le discernement, « dons

exquis» de la Nature³³, qui manquent de façon évidente à la princesse docile et ingénue du premier conte du recueil. Dotée par les Fées d'un «esprit comme un ange», d'une «grâce admirable», du talent de danser, de chanter et de «jouer de toutes sortes d'instrumens dans la dernière perfection³⁴», la princesse du conte excelle dans l'art de plaire à la société de cour. La princesse réelle constatera en lisant que cette princesse est rendue incapable, par ces dons mêmes, de lire les signes des dangers mortels qui la guettent.

Elle comprendra en lisant l'iconotexte avec la perspicacité requise que cette incapacité de lire les signes des dangers ne caractérise pas seulement la Belle du premier conte, mais aussi celle du deuxième, *Le Petit Chaperon rouge*, qui ne sait pas qu'il est dangereux de parler avec des loups «douceux³⁵». Il en va de même pour la jeune femme de noblesse appauvrie du troisième conte du recueil, *La Barbe bleüe*, qui épouse le riche roturier à l'inquiétante barbe bleue sans enquêter sur la disparition mystérieuse de ses précédentes femmes. Savoir lire le «grimoire» du monde³⁶, identifier les dangers qui guettent les jeunes femmes dans une société hypocrite qui les tient dans l'ignorance: tel est le projet d'apprentissage inscrit dans le manuscrit d'apparat et dans les *Histoires ou contes du temps passé*. Le programme de lecture «pénétrante» du grimoire du monde et de ses dangers passe par l'apprentissage d'une lecture fine du texte, des images et de leurs interactions. Ainsi, les lecteurs perspicaces découvriront la relation très particulière qui se tisse entre l'épître, l'image qui le surplombe et la belle image trompeuse qui précède le texte de *La Belle au bois dormant*.

33. Notons que la «nature» est un concept clé dans le traité de Fénelon sur l'*éducation des filles*, imprimé pour la première fois en 1687, réédité en 1696, que Perrault connaissait sans aucun doute.

34. C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, Claude Barbin, Paris, 1697, p. 6-7.

35. Pour plus de détails, voir U. Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 85 et suiv.

36. Au sujet du «grimoire», terme utilisé dans la *Moralité* de *La Barbe bleue*, voir mon analyse, *ibid.*, p. 146-149.

Le trompe-l'œil d'un mariage heureux



Fig. 4. – Dessin coloré du manuscrit 1695 surplombant *La Belle au bois dormant*.

Bibliothèque nationale de France.

L'image montre, devant un somptueux fond de tissu rouge, un lit en bois doré, dont la tête est ornée d'une couronne. La tête de la belle jeune femme allongée dans ce lit se trouve juste en dessous de cette couronne, comme si elle en était couronnée. Par cet effet visuel, cette image répond à l'inscription de la vignette précédente *Pulchra et nata coronnae* (*Je suis belle et suis née / Pour estre couronnée*), désignant le rôle politique de la princesse Élisabeth Charlotte d'Orléans. La princesse du conte représentée sur l'image semble, quant à elle, avoir accompli cette mission avec succès. On la voit tendre la main vers un soupirant dont la perruque et le vaste manteau rouge indiquent le rang royal. L'ampleur luxueuse de ce manteau est telle qu'il semble envelopper toute la scène et en constituer l'arrière-plan.

L'image paraît représenter une histoire qui pourrait être l'objet d'une de ces « fables ridicules qui sont celles dont les vieilles gens amusent et entretiennent les enfants ». Son message simple et facile à comprendre par des jeunes ingénues pourrait être le suivant : un jour, un prince charmant vous épousera et vous aimera jusqu'à la fin de votre vie ! C'est en effet comme cela que le célèbre conte est encore lu aujourd'hui par les enfants auxquels il a été destiné ultérieurement. Or, les lecteurs et les lectrices, qui

lisent le texte inscrit sous cette image dans le manuscrit de 1695 et l'édition de 1697 avec le degré de pénétration requise par l'épître, se rendent compte qu'il n'en est rien et que cette promesse et l'attente qui en découle ne sont pas seulement des illusions très naïves mais aussi très dangereuses.

Le récit surplombé par cette image suggestive ne se limite pas à évoquer la rencontre de la belle princesse avec le prince si longtemps attendu. Il commence l'histoire à sa naissance très attendue par le roi et la reine, longtemps désespérés de ne pas avoir de descendance. Le narrateur évoque l'oubli par le roi d'une vieille Fée, oubli qui sera fatal à la petite princesse. La vieille se venge du roi en la prenant pour cible et la frappe d'une sentence de mort atténuée par une « bonne » Fée en sommeil de cent ans. Cette malédiction due à la négligence de son royal géniteur sera cause de la situation dans laquelle se trouve la princesse à son réveil, face à son prétendant inconnu, représentée sur l'image.

Le narrateur souligne à plusieurs reprises cette étonnante caractéristique du roi d'oublier des choses importantes ou de s'en souvenir trop tard. Ainsi, le jour de la rencontre fatale de leur fille avec la fileuse, le roi et la reine étaient allés « à une de leurs Maisons de plaisance³⁷ » sans se préoccuper de la sécurité de leur fille. De toute évidence, les parents royaux, qui avaient pourtant tellement souhaité sa naissance, n'avaient pas instruit la principale intéressée de ce qui risquait de lui arriver après l'incident diplomatique survenu lors de son baptême. La princesse du conte est seule, sans conseil aucun, et parfaitement ignorante de ce qui peut lui arriver³⁸.

Tout en laissant la princesse dans l'ignorance, le roi avait en revanche pris de grandes mesures « politiques » après le baptême : il avait fait « publier aussi tost un Edit, par lequel il deffendoit à toutes personnes de filer au fuseau, ny d'avoir des fuseaux chez soy sur peine de la vie³⁹ ». L'édit royal interdisant au peuple entier d'exercer une activité économique élémentaire pointe non seulement l'égoïsme du pouvoir absolu, mais s'avère de surcroît parfaitement inutile. Il aurait été plus sensé de prévenir la princesse du péril qui la guettait, comme le script intertextuel du conte ancien le suggère clairement. Le choix du terme juridique *Edit* affublé de majuscule (comme plus tard celui d'*Arrest*) ne pouvait pas manquer de rappeler

37. *Ibid.*

38. En lectrice perspicace, Élisabeth Charlotte d'Orléans peut voir dans cette différence une allusion au contexte socio-culturel de son propre milieu. Dans son *éducation des filles*, Fénelon avait dénoncé l'attitude des familles nobles de laisser les filles dans l'ignorance et de ne les faire instruire que dans l'art de plaire à la Cour. Les dons que les Fées octroient à la petite princesse vont d'ailleurs tous dans ce sens.

39. *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, ouvr. cité, p. 9.

aux lecteurs de 1697 les innombrables édits que Louis XIV infligeait à ses sujets en fonction de ses humeurs et de ses intérêts personnels.

La conséquence du double oubli du roi s'avère en effet fatale pour la princesse ingénue du conte : « Elle n'eust pas plutost pris le fuseau, que comme elle estoit fort vive, un peu estourdie, & que d'ailleurs l'Arrest des Fées l'ordonnoit ainsi, elle s'en perça la main, & tomba évanouie⁴⁰. » Là encore, il vaut la peine de lire l'énoncé avec le degré de pénétration recommandé :

Rassurez-vous, Roi & Reine, vostre fille n'en mourra pas : il est vrai que je n'ay pas assez de puissance pour défaire entierement ce que mon ancienne a fait. La Princesse se perçera la main d'un fuseau, mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller⁴¹.

La Fée s'adresse ici de façon solennelle au couple royal qu'il lui importe avant tout de « rassurer ». Leur fille, promet-elle aux parents, sera « réveillée » par « le fils d'un Roi ». Le couple royal semble comprendre sans peine ce que cela veut dire : l'héritière unique du royaume sera couronnée reine et maintiendra leur lignée royale, souci principal d'une dynastie et, de toute évidence, raison suffisante pour le roi de respecter cet « Arrest des Fées » conforme à ses intérêts dynastiques.

Si l'arrêt prononcé par la « bonne » Fée convient aux ambitions du roi et de la reine, il ne sert en revanche guère la jeune femme elle-même. Elle ignore en effet que le prince inconnu qu'elle épouse si précipitamment à son réveil n'est pas seulement « fils d'un Roi » mais aussi fils d'une ogresse. Ignorant tout danger, la princesse du conte de Perrault réserve un accueil très engageant à l'inconnu qui se présente devant son lit au moment de son réveil : « [...] est-ce vous, mon Prince, luy dit elle, vous vous estes bien fait attendre⁴². » La princesse se réveille en effet amoureuse sans n'avoir jamais vu ni connu le prince, pour une raison que la version de *La Belle au bois dormant* parue dans le *Mercurie galant* en 1696 nommera de façon très explicite : son esprit avait été « programmé » par la Fée dans ce sens :

40. *Ibid.*, p. 11. Je montre, dans l'étude citée publiée dans *Féeries* n° 8 (2011, p. 45-69), que Perrault sous-tend le texte de son propre conte par un dialogue intertextuel très complexe avec le conte de Psyché d'Apulée, en utilisant la même technique du décalage par l'introduction de différences significatives entre l'intrigue du conte ancien et celle de son propre conte moderne. L'espace restreint du présent article ne me permet pas de reprendre les éléments de cette analyse intertextuelle, à laquelle je me permets de renvoyer.

41. C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, ouvr. cité, p. 8.

42. *Ibid.*, p. 19.

Oui, mon cher prince, lui répondit la princesse, je sens bien à votre vue que nous sommes faits l'un pour l'autre. C'est vous que je voyais, que j'entretenais, que j'aimais pendant mon sommeil. La fée m'avait rempli l'imagination de votre image⁴³.

Selon ce « témoignage » de la princesse, la « bonne » Fée se serait donc employée à inculquer à la princesse l'idée que l'inconnu qui se présentera un jour devant son lit sera l'homme de sa vie et qu'elle devra se donner à lui sans savoir qui il est, d'où il vient et qui sont ses parents. La réponse ingénue attribuée à la princesse met ainsi implicitement en accusation l'acte de manipulation psychique lié à la pratique des familles de haut rang de destiner leurs enfants dès leur naissance à des conjoints de sang royal en fonction de leurs seuls intérêts politiques.

La princesse dotée d'un « esprit comme un ange » par les Fées reste sous l'impact de l'image idéalisée de ce « fils d'un Roi » dont elle ne semble jamais questionner les comportements pour le moins étranges. Il la quitte aussitôt après la nuit de noces pour rentrer chez ses parents auxquels il cache son mariage et ses visites secrètes à la Belle en prétextant qu'il s'était perdu « dans la forest, & qu'il avoit couché dans la hutte d'un Charbonnier, qui luy avoit fait manger du pain noir & du fromage⁴⁴ ».

Le prince menteur attend la mort de son père et le moment où il se voit lui-même « le maistre » pour déclarer « publiquement son Mariage » et aller « en grande ceremonie querir la Reine sa femme dans son Château [...] au milieu de ses deux enfans⁴⁵ ». Mais au lieu de les protéger de sa mère ogresse dont il sait pertinemment qu'elle « avoit toutes les peines du monde à se retenir de se jetter sur eux⁴⁶ », le prince devenu roi décide aussitôt d'aller « faire la guerre à l'Empereur Cantalabutte son voisin ». Sa soif de gloire guerrière lui fait alors commettre un acte parfaitement incongru :

Il laissa la Regence du Royaume à la Reine sa mere, & luy recommanda fort sa femme & ses deux enfans : il devoit estre à la guerre tout l'Esté. & dés qu'il fut parti, la Reine-Mere envoya sa Bru & ses enfans à une maison de campagne dans les bois, pour pouvoir plus aisément assouvir son horrible envie⁴⁷.

Le fait de faire s'entrechoquer dans une seule phrase l'action insensée du roi et la réaction immédiate de la Reine-Mère met en évidence l'absurdité du comportement du nouveau roi sans besoin de la commenter.

43. C. Perrault, *Contes*, éd. R. Zuber, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Lettres françaises », 1987, p. 336.

44. C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, ouvr. cité, p. 31.

45. *Ibid.*, p. 32.

46. *Ibid.*, p. 33.

47. *Ibid.*, p. 34.

Le recours du narrateur aux termes de la réalité politique de la dynastie des Bourbons, « Regence », « Royaume », « Reine-Mère », tous affublés de majuscules (comme ceux d'« Edit » et d'« Arrest »), invitent les lecteurs perspicaces, ici aussi, à mettre en relation fiction et histoire⁴⁸. Pour saisir le rapport significatif entre la grande Histoire, la petite histoire scandaleuse des intrigues de la Cour et *La Belle au bois dormant*, il importe de lire aussi avec la pénétration requise la suite de l'histoire de la Belle ingénue livrée par son « prince charmant » à sa belle-mère aux appétits d'ogresse dont on parlait « tout bas à la Cour », mais dont le prince « ne voulut jamais rien dire ».

Les lecteurs familiers des intrigues à la Cour percevaient sans doute l'ironie du narrateur à l'égard du comportement de ce prince lâche et menteur devenu roi, qui ne pense qu'à faire la guerre pour sa propre gloire et qui, à son retour, se montre « tout estonné » à la vue de cet « horrible spectacle » dont il porte l'entière responsabilité :

Ils estoient là, & les bourreaux se preparent à les jeter dans la cuve, lorsque le Roi qu'on attendoit pas si tost, entra dans la cour à cheval ; il estoit venu en poste, & demanda tout estonné ce que vouloit dire cet horrible spectacle ; personne n'osoit l'en instruire, quand l'Ogresse enragée de voir ce qu'elle voyoit, se jetta elle-mesme la teste la première dans la cuve, & fût dévorée en un instant par les vilaines bestes qu'elle y avoit fait mettre⁴⁹.

Quelle est alors la « Morale très-sensée » que la nièce de Louis XIV, fille de *Monsieur*, Philippe d'Orléans et de *Madame*, la Princesse Palatine, pouvait tirer, en 1695, de cette première « histoire ou conte du temps passé » du recueil qui lui est dédié ? Elle était certes « belle et née pour estre couronnée » comme la protagoniste ingénue de *La Belle au bois dormant*, mais à la différence de celle-ci elle avait reçu, à en croire l'épître, les « dons exquis » de la « Nature » à la place des dons des Fées qui avaient mis en danger la vie de la princesse du conte. Si ces « dons exquis » relevaient du sens critique qu'Élisabeth Charlotte d'Orléans aurait pu hériter de sa mère, et si nous supposons qu'elle n'était laissée dans l'ignorance ni de la grande Histoire politique, ni de la petite histoire scandaleuse de la Cour, elle était alors certainement en mesure de tirer une leçon de ce premier conte. Sans doute celle, utile et pertinente, qu'il fallait se méfier non seulement des bonnes et des mauvaises Fées, des « fils de roi » de toutes les

48. Pour plus de détails à ce sujet, voir mon étude « Histoire ou conte du temps passé et critique du temps présent », art. cité, à paraître.

49. C. Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez*, ouvr. cité, p. 41.

sortes, des belles-mères inconnues, mais aussi des membres de sa famille la plus proche. Et aussi des belles images qui font croire que les mariages royaux sont des mariages heureux.

Dans la transformation du dessin en vignette pour l'édition de 1697 certains détails significatifs disparaissent :

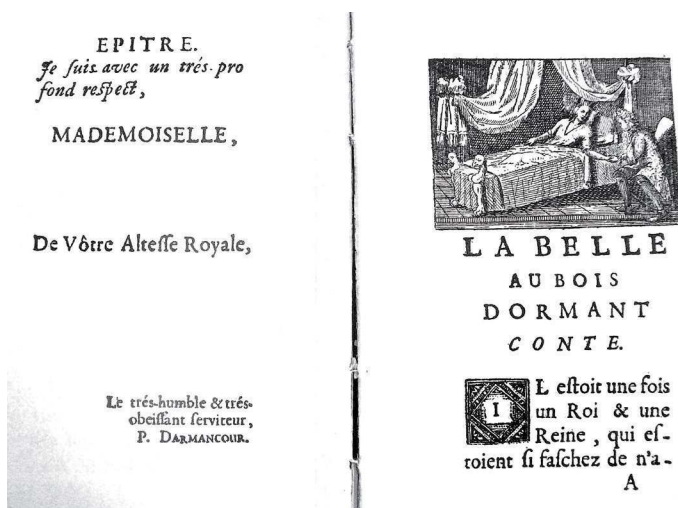


Fig. 5. – Vignette surplombant *La Belle au bois dormant* dans l'édition de 1697.

Bibliothèque nationale de France.

La couronne qui décore la tête de lit dorée de la princesse disparaît, même si les pieds de son lit à baldaquin indiquent toujours le statut nobiliaire de la jeune femme qui tend sa main avec la même confiance naïve à l'inconnu assis à côté de son lit. Son ample manteau n'enveloppe plus la scène entière de l'image, il est remplacé par une veste un peu plus modeste qui reste toutefois celle d'un courtisan. Les lecteurs et lectrices avertis du cercle élargi de l'édition 1697 pouvaient sans doute s'y reconnaître sans trop de peine. Tant il était vrai que les mariages entre les familles nobles étaient soumis aux mêmes marchandages que les mariages royaux et étaient conclus en fonction des seuls intérêts financiers et politiques des familles impliquées. Charles Perrault avait dénoncé cette politique maritale dans son *Apologie des Femmes*, publiée l'année précédant le manuscrit dédié à la nièce de Louis XIV. La situation représentée sur la vignette suggérant un mariage

aristocratique heureux relevait, pour eux aussi, d'une illusion naïve dont la lecture du texte pouvait les détromper, à condition toutefois de procéder avec un certain « degré de pénétration ».