Féeries

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

11 | 2014

L'illustration des contes

Division de l'espace et ouverture des corps : « Gracieuse et Percinet », « L'Oiseau bleu » (Madame d'Aulnoy) et « Plus Belle que Fée » (Mademoiselle de La Force), entre texte et image

Division of Spaces and Opening of Bodies: "Gracieuse et Percinet", "L'Oiseau bleu" (Madame d'Aulnoy) and "Plus Belle que Fée" (Mademoiselle de La Force), between text and picture

Valentine Damay-Vissuzaine

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/feeries/942>

DOI : 10.4000/feeries.942

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 19 décembre 2014

Pagination : 147-169

ISBN : 978-2-84310-281-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Valentine Damay-Vissuzaine, « Division de l'espace et ouverture des corps : « Gracieuse et Percinet », « L'Oiseau bleu » (Madame d'Aulnoy) et « Plus Belle que Fée » (Mademoiselle de La Force), entre texte et image », *Féeries* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/942> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.942>

DIVISION DE L'ESPACE ET OUVERTURE DES CORPS :
« GRACIEUSE ET PERCINET », « L'OISEAU BLEU » (MADAME
D'AULNOY) ET « PLUS BELLE QUE FÉE » (MADEMOISELLE
DE LA FORCE), ENTRE TEXTE ET IMAGE

LES CONTES DE LA PREMIÈRE GÉNÉRATION DE CONTEUSES, au XVIII^e siècle, s'inscrivent au croisement de problématiques nouvelles. La notion d'*espace* se redéfinit alors en eux, par eux : celles qui les écrivent jouent à confronter dans leurs œuvres un espace moral, ouvert et social, à un espace plus intime, et transgressif. Ce sont aussi les espaces extérieurs aux contes, les lieux de leur réception, qui évoluent : naît peu à peu un nouvel ordre bourgeois qui veut se rapprocher d'une aristocratie réticente. Or, la bourgeoisie constitue bientôt la masse essentielle des lecteurs de contes, et ce genre littéraire, goûté jusqu'alors par des conteuses et des lecteurs nobles, doit s'ouvrir à elle ; les contes sont alors le creuset de cette rencontre neuve entre deux espaces sociaux.

Les contes se caractérisent ainsi par leur inscription dans des espaces doubles. Il s'agit pour Madame d'Aulnoy, Mademoiselle de La Force et leurs amies de séduire un nouveau lecteur, qui rêve d'accéder au brillant de l'aristocratie, et qui est aussi porteur de valeurs nouvelles. Mais les premières conteuses, issues de la noblesse, se rient également à voix basse de ce nouveau lecteur : elles font se côtoyer dans leurs contes des personnages aux caractéristiques tantôt nobles, tantôt ignobles, et soulignent par le système différentiel établi le manque d'éclat des valeurs bourgeoises.

Surtout, pour ne pas donner trop d'importance à la critique d'un ordre qu'elles méprisent, les conteuses savent aussi désacraliser et unir les corps, nobles ou non, dans un jeu érotique avec la morale. C'est ce dépassement qui nous intéresse essentiellement ici, puisque c'est alors qu'intervient la nécessité de s'arrêter sur les images qui entourent le conte, et qui nous aident à en approfondir la lecture.

Nous essaierons donc de comprendre ici la *division de l'espace* dans quatre contes français, et ses conséquences sur l'*ouverture des corps*. La

comparaison des premières illustrations à celles qui les ont suivies¹ permet quant à elle de comprendre ensuite ce qu'un public perçoit de la morale des contes de fées, entre le XVII^e et le XIX^e siècle.

Premières images — Merveilleux et sensualité : savoir jouir en marge

Gracieuse, Percinet et la petite baguette

Le premier conte sur lequel nous avons choisi de nous arrêter est celui de Madame d'Aulnoy qui ouvre l'édition d'Estienne Roger de 1717 du *Cabinet des fées* : il s'agit de « Gracieuse et Percinet² ».

Cette édition fut la première à proposer des illustrations au recueil de l'auteur intitulé *Contes des fées*, qui sont d'un dessinateur anonyme, et c'est en cela qu'elle nous intéresse. Une jeune et aimable princesse, Gracieuse, est persécutée depuis la mort de sa mère par sa marâtre, la duchesse Grognon. Enfermée chez son père, elle est soumise à sa nouvelle belle-mère. Or un jeune roi, Percinet, doué du pouvoir des fées et amoureux de la princesse, la soutient face à sa belle-mère dans l'espoir d'obtenir une main que la belle mettra très longtemps à lui accorder. La marâtre impose à Gracieuse de sortir du château paternel, lui ordonnant de transporter une boîte jusqu'à son propre château, un peu éloigné. « Mais je vous défends, sur peine de mourir, de regarder ce qui est dedans³ », lui dit-elle. Elle veut éprouver alors la curiosité de la princesse, c'est-à-dire ses qualités morales. Il faut lire le récit de cette promenade comme l'expérience individuelle de la liberté. Jusqu'à présent, la jeune fille devait accomplir différentes tâches ménagères dans l'enceinte de la demeure familiale ; désormais, elle doit agir en marge des cadres qui l'entouraient jusque-là. C'est alors qu'a lieu une rencontre entre les deux jeunes gens. Il est intéressant de noter que ce passage, précisément, fut illustré plusieurs fois, dans différentes éditions.

Le texte, tout d'abord, parle d'une « envie » de Gracieuse, qui ne « réfléchit pas davantage aux conséquences » et ouvre la boîte ; « aussitôt il en sort tant de petits hommes et de petites femmes, de violons, d'instruments, de petites tables, petits cuisiniers, petits plats ». Elle « prit d'abord

1. Toutes les illustrations sur lesquelles nous travaillons sont consultables en ligne sur le site Utpictura 18 : <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/rechercheMonoCritere.php>>.

2. Le conte fut publié pour la première fois dans son recueil *Les Contes des fées*, Paris, Barbin, 1698 ; il y occupait la même place liminaire. Nous faisons référence ici à la pagination du *Cabinet des fées*, contes choisis et établis par É. Lemirre, Arles, éditions Picquier, 2000.

3. *Ibid.*, p. 20.

quelque plaisir à voir une chose si extraordinaire ; mais, quand elle se fut un peu délassée⁴», impossible de revenir en arrière : les petits personnages magiques libérés sont insaisissables. Nous pressentons qu'une jeune fille seule dans la nature, qui vient de quitter le château parental alors même qu'un jeune homme la presse d'accepter le mariage (rituel symbolisant souvent dans le conte l'acte d'union sexuelle, sans le nommer), est susceptible de rencontrer son amant, et peut-être d'éprouver sa liberté toute neuve. Si alors elle a une boîte entre les mains et qu'elle l'ouvre, l'imagination du lecteur est portée à faire ce lien.

Il est intéressant de se pencher sur les images qui illustrent ce passage ; comment l'espace du merveilleux est-il représenté, et quelle forme la première sortie de Gracieuse prend-elle ?

Fig. 1. – « Gracieuse et Percinet », Madame d'Aulnoy, *Le Cabinet des fées*, Amsterdam, éd. E. Roger, 1717.

4. *Ibid.*

Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne (cote R004327007).

Considérons tout d'abord la première gravure qui illustre « Gracieuse et Percinet » dans l'édition du *Cabinet des fées* de 1717, d'Estienne Roger (fig. 1).

Dans un premier temps, l'espace y est divisé en deux plans, par une délimitation assez marquée d'un arbre et de buissons foncés ; le côté gauche de la gravure est ainsi découpé par une ombre qui, depuis le ciel jusqu'à la terre que foulent les deux jeunes gens, les isole de l'autre plan de l'image. Au sol, les branches suivent le mouvement incliné du corps de Gracieuse, comme pour mieux le dissimuler aux regards. Et si l'aspect plus sombre de l'espace dans lequel s'inscrit le couple cache la jeune femme au groupe de personnages en contrebas, il permet aussi par contraste de souligner au lecteur ce premier plan. Le deuxième qui se découpe, en marge de ce premier espace, apparaît plus bas et semble éloigné, suivant les lois de la perspective. L'arbre qui protège le couple est en effet beaucoup plus imposant que ceux que compte le second espace. Un seul arbre, à droite, rivalise par sa hauteur, mais il est beaucoup plus nu : il ne permet pas de se cacher dans son ombre, et souligne par contraste l'épais feuillage qui lui fait face. La division de l'espace en deux empêche de constater la miniaturisation des personnages qui s'agitent au second plan : c'est la seule distance qui semble imposer leur petitesse. De plus, ce lieu en marge du couple est plutôt un espace ouvert, animé par ces personnages dont on peine à imaginer qu'ils étaient quelques secondes plus tôt contenus dans la minuscule boîte que tient Gracieuse. Ils semblent habiter la prairie où ils s'ébattent : certains dansent une ronde, d'autres sont attablés et gesticulent (l'on imagine qu'ils prennent un repas), et enfin un dernier groupe joue de la musique. Ils font de ce lieu un espace social. D'ailleurs lequel des deux plans est réellement en retrait de l'autre ? Le second anime le paysage, entoure le couple, mais les jeunes gens semblent s'être exclus d'un groupe.

Si l'on essaie de situer ces deux plans par rapport à un dispositif scénique⁵, on peut mieux interpréter l'opposition qui distingue l'espace vague de l'espace restreint.

Tout d'abord, précisons en quoi réside la dualité de cette représentation ; l'espace qui serait l'espace vague, plus éloigné du spectateur, est aussi le plus large et englobant ; il peut correspondre au regard mondain, garant et porteur des codes sociaux partagés par un groupe d'individus en situation de représentation. En effet, les groupes s'adonnent à des activités

5. Sur le dispositif scénique, voir les travaux de S. Lojkine, et son ouvrage sur *La scène de roman*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002.

sociales. Cet espace vague menacerait de sa seule présence l'espace restreint du premier plan, par son rôle de cadre moral susceptible d'un jugement porté sur le couple en retrait. Le fait qu'il capte le regard du spectateur ne tient-il en effet qu'à l'ombre noire projetée par les branches, ombre qui scinde les deux plans ? En réalité nous percevons que cet espace restreint est susceptible de protéger de l'appréhension publique le duo formé par Gracieuse et Percinet. Le schéma du dispositif scénique prend bien forme dans les deux espaces que regroupe la gravure.

Comment l'image conforte-t-elle le sentiment d'une chute des jeunes gens dans l'immoralité ? Gracieuse est plus en retrait, complètement coupée du reste de la représentation par la double barrière du buisson et du corps de Percinet qui lui fait face. Le corps de la jeune princesse est offert, ses épaules, ses bras et sa poitrine sont dénudés ; elle est ingénument vêtue d'un tissu flottant qui laisse voir son nombril et la rondeur de son ventre ; ses pieds également sont nus. Elle est assise, légèrement penchée en arrière sur les pierres qui la soutiennent, ce qui est accentué par l'ombre diagonale des buissons et de la pente. Son corps est complètement offert, dans un élan de sensualité évident, mais son visage est, quant à lui, tourné vers l'extérieur ; elle tend malgré tout au jeune homme — qui la domine de sa position debout — un bras nu et cette boîte ronde qui fait tout l'intérêt du passage. L'objet est donc ce qui, dans l'image, rapproche les amants, à plus d'un titre : en effet, Percinet tient une baguette, tout près d'elle, l'objet devance son corps d'homme, et constitue comme une réponse au petit écrin ouvert que lui tend la jeune femme. La scène représente donc de manière clairement allusive une union sexuelle : la baguette est dressée et cette boîte est ouverte, offerte à l'action de cette baguette. La femme est dans une position de dominée, tandis que son partenaire, debout, achève de fermer le couple aux yeux du monde.

Nous passons de cette scène résolument galante, intime, à une autre publique, voire mondaine. La bipartition figure ainsi la possible tension entre deux espaces : la scène intime, la chair nue et offerte, les symboles entendus doivent laisser place au monde de l'image sociale et de la représentation publique.

Nous avons ici un exemple intéressant de représentation d'un phénomène surnaturel ; l'illustrateur exploite le potentiel symbolique d'un objet magique traditionnel, la boîte, pour en faire ressortir toute l'ambiguïté et construire une représentation à forte connotation sexuelle. Les illustrateurs du XVIII^e siècle, si l'on s'en réfère à cette première gravure, sembleraient ouverts à une lecture audacieuse de contes plus libres qu'ils ne le paraissent, invitant le lecteur à en déchiffrer les codes.

L'Oiseau bleu, ou que faire d'un bec ?

Le passage du conte « L'Oiseau bleu » illustré pour la première fois dans l'édition d'Estienne Roger de 1717 figure la rencontre de la princesse Florine et de l'Oiseau bleu. La jeune fille est alors enfermée dans une tour car la nouvelle reine, sa belle-mère, veut marier sa détestable fille Truitonne avec le roi Charmant, et la trop belle Florine lui fait de l'ombre. Charmant ayant refusé la main de Truitonne, la mauvaise Fée Soussio le transforme en Oiseau bleu, et c'est sous cette forme qu'il va devenir l'amant de Florine prisonnière.

L'enfermement de Florine dans cette tour, dès lors que l'Oiseau bleu se présente à la fenêtre, devient un atout évident : personne ne dérangera les amants, d'autant plus qu'ils ne se voient que la nuit. Très vite s'opère un contact physique : « Et qui êtes-vous, charmant Oiseau ? dit la princesse, en le caressant⁶. » Les caresses ne semblent pas mettre à mal les bien-séances : c'est qu'elles ne touchent que le volatile, et non l'homme. De plus, rien ne s'oppose apparemment à ce que la princesse tienne Charmant dans sa main, du moins tant que celui-ci est sous cette forme : « Quoi ! Le plus grand roi du monde ! Quoi ! le roi Charmant, dit la princesse, serait le petit oiseau que je tiens⁷ ? » Puis, ayant quitté Florine, l'Oiseau se réjouit :

Que je suis content, disait-il, de l'avoir retrouvée ! qu'elle est engageante ! que je sens vivement les bontés qu'elle me témoigne ! Ce tendre amant comptait jusqu'aux moindres moments de la pénitence qui l'empêchait de l'épouser, et jamais l'on en a désiré la fin avec plus de passion⁸.

« Sentir » est un verbe désignant à la fois une perception intuitive et une perception physique, liée au toucher ; l'adverbe « vivement » ici nous fait préférer ce second sens, mais le complément « bontés » que témoigne Florine achève d'équilibrer le flou sémantique de cette phrase : nous ne savons pas si ce que sent Charmant est spirituel ou charnel. Le terme « fin » est lui aussi intéressant : Charmant attend-il impatiemment la fin des sept années de métamorphose ou la fin du mariage (sa finalité), et donc peut-être la consommation charnelle d'une nuit de noces ?

Les rencontres se multiplient durant deux ans, et le texte insiste beaucoup sur les conversations des deux amants : « [...] le jour paraissait, [...] l'Oiseau bleu et la princesse parlaient encore ensemble [...] »⁹. » Ainsi Florine

6. *Le Cabinet des fées*, ouvr. cité, p. 39.

7. *Ibid.*, p. 39.

8. *Ibid.*, p. 40.

9. *Ibid.*, p. 39-40.

avait la satisfaction de parler toute la nuit à ce qu'elle aimait : il ne s'est jamais dit tant de jolies choses. Bien qu'elle ne vît personne, et que l'Oiseau passât le jour dans le creux d'un arbre, ils avaient mille nouveautés à se raconter ; la matière était inépuisable, leur cœur et leur esprit fournissaient abondamment des sujets de conversation¹⁰.

Pourtant, peu avant, « après s'être promis que toutes les nuits ils s'entretiendraient ainsi », il est dit des amants que leur « joie de s'être trouvés était si extrême qu'il n'est point de termes capables de l'exprimer »¹¹. La marâtre de Florine la surprend superbement parée, et la fait espionner par une femme de chambre qui éclaire le lecteur sur ces échanges. Elle s'endort après un mois de veille, et le couple se retrouve enfin sans témoins : « Quelle joie de se revoir ! Qu'ils avaient de choses à se dire¹² ! » Le lendemain « l'Oiseau vint, et la nuit se passa comme l'autre, sans bruit et sans éclat, dont nos amants étaient ravis¹³ ». Mais que font-ils, s'ils sont finalement si silencieux ? L'espionne, la troisième nuit, le révèle : elle « écouta sans faire semblant de rien ; puis elle regarda de son mieux, et vit au clair de la lune le plus bel oiseau de l'univers qui parlait à la princesse, qui la caressait avec sa patte, qui la becquetait doucement¹⁴ ». La première personne à percevoir l'union de la princesse et de l'Oiseau commence certes par écouter, mais ce sont ses yeux qui lui révèlent la situation.

Ceci est intéressant au regard des deux *media* sur lesquels nous travaillons : dans le texte, les deux amants sont décrits comme ayant de longues conversations, mais celles-ci restent dans le domaine des conventions amoureuses et leur contenu, pourtant transmissible à l'écrit, n'est pas rapporté. De la même manière, au cas où les longues nuits du couple sont également meublées d'échanges charnels, le texte reste très elliptique sur ce sujet, sauf lorsque le regard d'un personnage se pose sur les amants. La première illustration du conte renvoie à ces conversations surprises.

L'image est divisée verticalement en deux espaces de même taille ; sur la gauche figure la tour du château où Florine est enfermée, et sur la droite est représenté un ciel nuageux, qui surplombe la cime de quelques arbres. L'espace peut ainsi sembler également réparti entre chacun des amants, du moins face à notre œil de spectateur : la femme et l'oiseau se rencontre-

10. *Ibid.*, p. 41.

11. *Ibid.*, p. 40.

12. *Ibid.*, p. 43.

13. *Ibid.*, p. 44.

14. *Ibid.*

raient à la frontière entre le château et la nature, la fenêtre ouvrant les deux mondes l'un à l'autre.

Fig. 2. – «L'Oiseau bleu», Madame d'Aulnoy, *Le Cabinet des fées*, Amsterdam, éd. E. Roger, 1717.

Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne (cote R004327007).

Le choix de figurer la rencontre amoureuse du côté du ciel est donc propre à l'illustration. En effet, la princesse est accoudée sur le rebord très proéminent d'une fenêtre ; le buste oblique de la jeune femme accompagne ce mouvement vers le ciel : elle penche ainsi du côté du symbole

de la liberté, alors que la tour est plutôt celui de l'enfermement et de la soumission forcée aux codes sociaux qui régissent le château. De plus, on aperçoit sous la fenêtre des amants le haut d'une seconde ouverture, à l'architecture plus simple, et qui s'avance moins vers l'extérieur : la princesse, même isolée, appartient bien à la population humaine du château. Dès lors, la possibilité qu'elle a de se pencher au dehors et de jouir de ce monde libre dans lequel évoluent les oiseaux constitue également une échappée par rapport à la loi morale sévissant dans le château.

La princesse nous laisse d'ailleurs voir une gorge dénudée. L'oiseau, quant à lui, est représenté simplement, une petite aigrette de trois plumes sur le front rompant légèrement les lignes du corps de l'amant métamorphosé. De plus, si le texte insiste beaucoup sur les longues conversations des amants, le dessinateur a semble-t-il voulu illustrer « le plus bel oiseau de l'univers qui parlait à la princesse », et surtout « qui la caressait avec sa patte, qui la becquetait doucement »¹⁵. L'image souligne la sensualité de leur échange, car la rencontre des deux amants est bel et bien charnelle : le bec de l'oiseau, longiligne, achève de relier la forme relativement phallique de son corps aux lèvres de Florine. Le second contact entre les deux amants est établi par la main de la princesse, ouverte et tendue sous le ventre de l'animal dont les pattes, au dessin peu marqué, semblent s'appuyer sur elle. Cette main, ainsi que l'avant-bras de Florine, accompagnent et soulignent l'oblique du corps de l'oiseau, qui se dresse pour atteindre le visage de la jeune femme.

« Plus Belle que Fée » : l'assouvissement d'un autre oiseau

Ce conte de Mademoiselle de La Force met en scène une jeune princesse, Plus Belle que Fée, qui doit se défendre de la jalousie qu'engendre son prénom ; heureusement, Phraates, fils de Nabote, la reine des fées, aide la jeune fille dont il est amoureux à accomplir les épreuves que sa mère lui inflige. La princesse Désirs, amie de la jeune fille, n'a pas d'amant, et exprime souvent la chance qu'a cette dernière d'être aimée d'un jeune homme noble tel que lui.

Notons tout d'abord que la conteuse s'amuse avec ce nom de Plus Belle que Fée. Définir une princesse par une comparaison, c'est peut-être la rapprocher de la pratique des bourgeois qui cherchent à accéder à la noblesse, et n'existent donc qu'en fonction de cette classe qu'ils convoitent. Une haute naissance n'aurait pas besoin de justifier son statut en formulant sa

¹⁵. *Ibid.*

supériorité dans un tel prénom. Par la création rapide d'un décor princier bien fragile, Mademoiselle de La Force joue avec un titre dont l'éclat ferait rêver un lecteur bourgeois, mais dont peu à peu elle soulignera les faiblesses.

Le passage illustré en parallèle dans l'édition d'Estienne Roger de 1717 et dans celle de Mayer de 1785 est lui aussi teinté de sensualité. Désirs et Plus Belle que Fée sont chargées de deux nouvelles tâches, qui visent à les perdre : la première doit « aller sur le bord de la mer écrire sur le sable, avec ordre exprès que ce qu'elle y mettrait ne s'effaçât jamais¹⁶ », la seconde doit

se rendre au pied du mont Aventureux, [...] voler au haut et [...] leur apporter un vase plein d'eau de vie immortelle. Pour cet effet, elles lui donnèrent des plumes et de la cire, afin que se faisant des ailes, elle se perdît comme un autre Icare¹⁷.

Désirs doit accomplir un travail répétitif, vain et éphémère, quand son amie est chargée d'une mission plus risquée, qui nécessite du courage et surtout un investissement physique. Le mont « Aventureux » porte un nom significatif, l'eau de vie *immortelle* donne à la tâche de Plus Belle un aspect surnaturel et enfin, la mention d'Icare comme modèle — malheureux — de la princesse la grandit, en la plaçant au même niveau qu'un personnage de la mythologie grecque.

Mais est-ce à dire que le conte met en relief le caractère aventureux de Plus Belle elle-même, face à la passivité de Désirs ? En réalité, Plus Belle ne se donne pas d'autre mal que d'appeler à son secours Phraates, qui arrive sur le champ. Il renouvelle alors l'expression de son plus parfait dévouement pour celle qu'il aime : « Doutez-vous de mon amour, lui dit-il, est-il rien de difficile pour qui vous aime ? », mais sans attendre de réponse à cette question toute rhétorique, la phrase suivante présente la requête bien particulière du jeune homme : « Lors il la pria d'ôter une partie de ses habits »¹⁸. Le lecteur est en droit de penser que pour enlever Plus Belle dans les airs, l'amant métamorphosé veut auparavant l'alléger un peu ; mais ce lien logique, le texte ne le formule pas, et d'ailleurs rien ne dit non plus si la princesse s'exécute ou non. Cette ellipse fournit au lecteur, et à l'illustrateur, une liberté d'imagination qui n'est pas dépourvue d'intérêt.

Au regard de la suite du texte, notre analyse pressent plutôt un jeu érotique de la conteuse avec son public. Nous avons vu plus haut l'utilisation

16. *Ibid.*, p. 494.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

que faisait Madame d'Aulnoy du personnage de l'amant métamorphosé en oiseau : qu'en est-il ici ?

Il [Phrates] se transforma tout d'un coup en aigle. Elle eut quelque chagrin de voir changer ainsi cette aimable figure, qui se mettant à ses pieds en étendant les ailes, lui fit aisément comprendre son dessein. Elle se baissa sur lui, et serrant son col superbe avec ses beaux bras, il s'éleva doucement en haut. On ne saurait dire quel était le plus content, ou elle d'éviter la mort, en exécutant les ordres qu'on lui avait donnés, ou lui d'être chargé d'un fardeau si précieux. Il la porta doucement au haut du mont, où elle entendit une agréable harmonie de mille oiseaux qui vinrent rendre hommage au divin oiseau qui l'avait portée¹⁹.

La jeune fille voit « changer cette aimable figure » qu'avait le prince : ce changement concerne-t-il simplement son apparence, qui d'humaine devient animale, ou bien son caractère ? Le prince, jusqu'à présent, était dans le don pur et constant de sa personne. D'« aimable » (susceptible d'être aimé), il deviendrait « aimant », et agirait dès lors selon ses envies — et pulsions. Il fait d'ailleurs « aisément comprendre son dessein » à Plus Belle, « se mettant à ses pieds en étendant ses ailes » : ce « dessein » n'est jamais formulé explicitement, et laisse encore le lecteur libre d'imaginer la manière dont la demoiselle enjambe le corps de son amant. La forme d'un « col » sur lequel se penche la jeune fille est plus explicite. Surtout, le participe présent du verbe « serrer » précède le mouvement du « col » ; cela implique une relation de cause à effet entre l'action des « beaux bras » de la jeune fille et le fait que ce « col superbe » « s'élev[e] doucement vers le haut ». Le rapport entre les amants semble s'équilibrer, le prince n'est plus uniquement dévoué, il devient lui aussi jouisseur ; effectivement, « on ne saurait dire quel était le plus content » d'une union devenue à ce point intime qu'elle ne regarde plus qu'eux (et un illustrateur potentiel). Plus Belle que Fée vient à bout de sa mission, « exécutant les *ordres* qu'on lui avait donnés » (ordres de Phraates la sommant de se dévêtir ? Ordres émanant des fées ?). Toujours est-il que c'est dans la douceur que s'achève leur union, au terme de l'ascension du couple.

Intéressons-nous maintenant à la première image qui se réfère aux épreuves des deux jeunes filles. De fait, le passage illustré renvoie — c'est intéressant — à l'union de Phraates et Plus Belle que Fée.

La gravure illustrative de « Plus Belle que Fée » que nous interrogeons ici (fig. 3) apparaît dans le tome deux de l'édition des *Contes des contes* de 1698. Il s'agit ainsi de comprendre d'abord quelle dynamique anime

19. *Ibid.*, p. 494-495.

l'image, avant d'interroger les choix originaux du dessinateur vis-à-vis du texte, voire les libertés prises avec lui.

Fig. 3. – « Plus Belle que Fée », Mademoiselle de La Force,
Les Contes des contes, Paris, éd. S. Bernard, 1698.
Bibliothèque nationale de France — Gallica.

Penchons-nous dans un premier temps sur les personnages qui occupent l'espace. Deux femmes sont représentées, et l'une d'elle fait face à une troisième figure, un oiseau. Désirs et Plus Belle que Fée sont clairement identifiables. Elles sont toutes deux habillées de vêtements drapés ; si l'on compare leurs tenues à celles que portent, par exemple, Plus Belle, Nabote et la Fée qui prennent place dans la gravure liminaire de la même édition, et du même dessinateur, on peut s'interroger sur la raison d'un tel choix vestimentaire.

Fig. 4. – Vignette liminaire supérieure, « Plus Belle que Fée », Mademoiselle de La Force, *Les Contes des contes*, Paris, éd. S. Bernard, 1698.

Bibliothèque nationale de France — Gallica.

Plus Belle que Fée et Désirs semblent porter des toges, quand la vignette liminaire (fig. 4) propose aux personnages féminins robes, nœuds, dentelles et coiffes classiques. Le dessinateur a pu vouloir donner une couleur « antique » à l'illustration de ce conte en particulier, forme littéraire dont la critique a montré qu'elle puisait, avec déférence, chez des modèles comme Apulée²⁰. Désirs, représentée par la jeune femme écrivant sur la plage, semble être vêtue fidèlement au modèle antique de la toge féminine, symétrique : ses deux épaules, le haut de ses bras, ses jambes et même ses

20. Voir l'ouvrage de P. Eichel-Lojkine, *Contes en réseau, l'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*, Genève, Droz, 2013, et celui de U. Heidmann et J.-M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010 ; ils développent des idées sur lesquelles notre propre travail s'est appuyé dans la rédaction d'un mémoire intitulé « De l'art d'une fausse candeur ; dialogue entre genres, classes sociales et générations dans les Contes de Madame d'Aulnoy », juin 2013, université d'Aix-Marseille.

pieds sont couverts. Plus Belle, au contraire, porte une toge qui couvre son épaule gauche, et tombe bien en dessous de son bras droit ; celle-ci forme peut-être un pli arrondi, mais placé de manière originale sous ses seins, dont elle souligne le relief. Ses pieds et ses mollets sont nus. Le dessinateur, qu'il joue sciemment avec les codes vestimentaires (antiques ou non), oppose bien les deux femmes. Si Plus Belle porte une toge, elle la porte comme un homme, et se place du côté des femmes antiques amORALES, adultères ou prostituées. De plus elle est, par rapport à son amie, largement dénudée, ce qui confirme qu'elle a obéi à son amant qui l'avait priée « d'ôter une partie de ses habits²¹ ». On pourrait la disculper de vouloir montrer ses charmes à son interlocuteur ailé, en justifiant sa tenue légère par le constat de certains historiens²² — la toge nécessite de l'attention, sans laquelle ses plis se défont et elle tombe. Mais la jeune fille a-t-elle eu à déployer le moindre effort physique, et même le moindre mouvement, pour gravir cette montagne ? Pas du tout : elle n'a même pas fabriqué les ailes requises, elle s'est simplement assise sur un oiseau, puis s'est laissée porter jusqu'en haut. Sa toge s'est donc dérangée pour une autre raison.

Dans quelles postures les jeunes filles sont-elles représentées ? Désirs, allongée, semble lascive quand Plus Belle est debout, les bras ouverts, plus dynamique. Si elle est allongée, les avant-bras dans le sable, Désirs n'est pas pour autant inactive, elle exécute sa tâche : comme son amie, elle obéit. D'ailleurs, le texte dit à son propos : « Ils la trouvèrent écrivant toujours et à mesure qu'elle écrivait, une onde venait qui effaçait ce qu'elle avait écrit²³. » Or, dans l'image, elle tourne le dos aux vagues ; ceci compromet le va-et-vient constant et destructeur de la mer recouvrant son travail. De la sorte, Désirs nous fait face, son geste est plus clair ; et si son corps peut former un barrage protecteur, son personnage allongé reste emprunt de la sage retenue d'une demoiselle.

Plus Belle que Fée, au contraire, est debout, et son corps est souligné à la fois par son opposition à Désirs, nous l'avons vu, mais aussi par le piédestal que forme la falaise sur laquelle elle se tient. Surtout, c'est son face-à-face avec un aigle presque aussi grand qu'elle qui lui vaut tous les regards. Que signifient ces bras ouverts, face à l'oiseau ? Ils renvoient à ses ailes dressées et écartées, et appuient la sensation qu'une confrontation a

21. *Le Cabinet des fées*, ouvr. cité, p. 494.

22. Pierre Miquel (dir.), *Au temps des légionnaires romains*, Paris, Hachette, coll. « La vie privée des hommes », 1978.

23. *Ibid.*, p. 495.

lieu. Celle-ci n'est pas inquiétante et donne plutôt lieu à un échange : entre la main droite de Plus Belle et la patte de l'oiseau apparaît une chaussure. L'image les met en contact. La main gauche levée de la jeune fille semble moins souligner le caractère exceptionnel d'une telle rencontre qu'être sur le point de flatter l'encolure de l'oiseau.

La solitude et les yeux baissés de Désirs sont comme un accent muet mis sur le couple physiquement inaccessible, isolé pour mieux oser le contact. Ce clivage, qui s'inscrit bien dans le texte, est accentué par la division de l'espace en deux, dans l'image. En effet, une ombre noire naît des buissons, sur la plage, sous le corps de Désirs. Cette ombre suit ensuite le flanc de la montagne, dont un rocher proéminent, proche du sommet, accentue la séparation des deux espaces. Puis l'ombre épouse la forme de l'aile gauche de l'oiseau, qui souligne du même coup la fermeture de l'espace des amants sur lui-même, son isolement : l'oiseau tourne le dos au second espace. Enfin, le tronc et le feuillage de l'arbre disposé en couple achèvent de diviser l'image de cette ombre, et enferment chacun des espaces sur lui-même.

Ce double espace est signifiant : il isole et rend inaccessibles les amants. On a vu dans le passage concerné qu'ils étaient susceptibles de vivre alors leur première union charnelle. Plus Belle que Fée et Phraates jouissent ici sans encombre de cette excursion hors de la morale et de l'espace mondain, et vraisemblablement ils répondent favorablement, dans l'image, aux sollicitations sensuelles que proposait allusivement le conte. Le deuxième espace en présence correspond quant à lui à l'*espace vague*, c'est-à-dire l'espace du visible, du respect des règles et des codes moraux : Désirs y est allongée, obéissant sagement à ce qui lui a été imposé, même si la tâche qu'elle doit accomplir est aberrante et vouée à l'échec.

Autres images — Contes pour enfants sages : régression d'un genre?

Qu'advient-il un siècle plus tard de la boîte de Grognon qui symbolisait en 1717 le sexe de Gracieuse? Et du bec phallique de l'Oiseau bleu? D'autres illustrations de ces mêmes passages, par Marillier pour l'édition du *Cabinet des fées* de Mayer (1785), et par d'autres illustrateurs des *Contes des fées* pour des rééditions parues entre 1850 et 1880, donnent lieu à de nouvelles lectures.

Un sexe devenu coffre à jouets

Commençons par considérer, comme dans la lecture de la première gravure, la manière dont s'organise l'espace dans le dessin de Bertall (fig. 5) ; la sensation d'une rupture existant entre le couple et le phénomène magique qui dominait alors est ici complètement gommée. Au contraire, se dégage de l'illustration le sentiment d'une scène concentrée dans un ovale. Celui-ci naît de la forme de la souche d'arbre qui semble coiffer les deux jeunes gens, comme le ferait la partie supérieure d'un cadre ovoïde. Dans un second temps, les corps de Gracieuse et Percinet gardent cette rondeur : la cape gonflée du jeune homme d'un côté, associée au dos courbé et au jupon bouffant de la demoiselle de l'autre, suivent les courbes qui descendent de la souche. Enfin, le buisson derrière leurs jambes et la disposition des petits êtres magiques à leurs pieds closent le cercle.

Fig. 5. – « Gracieuse et Percinet », Madame d'Aulnoy, *Contes des fées*, Paris, éd. Garnier frères, entre 1850 et 1880, dessinateur Bertall, graveur Gusman.
Collection privée.

La proximité des jeunes gens accentue cette relative rondeur dans laquelle s'inscrit l'image ; pour autant, cette fois aucune tension amoureuse, et encore moins sexuelle, ne se dégage de l'union de leurs corps. Tout d'abord, Gracieuse et Percinet sont sensiblement plus jeunes que dans l'image qui les représentait un siècle et demi plus tôt. Mais surtout, leur attention est complètement captée par les petits êtres qui s'animent devant eux : l'inclinaison de leurs corps le montre, et si l'on se figure les lignes que suivent leurs deux regards, ceux-ci se croisent à l'endroit même où s'ébattent les habitants de la boîte de Grognon. Quant à leurs bras et leurs mains, qui portaient à eux seuls le symbole sexuel de la première image, ils sont ici rapprochés, mais c'est pour mieux signifier tout l'émerveillement que suscite la magie de ce qu'ils voient. En effet, le jeune couple semble être lui-même spectateur ; il relaie ainsi notre propre regard plutôt que d'être sujet central de l'image. En outre, l'image représentant ces curieux personnages miniaturisés est plaisante, et cherche à capter un regard amusé, naïf.

Notons enfin que la boîte de Grognon qui symbolisait dans un premier temps tout l'interdit transgressé de l'acte sexuel entre Gracieuse et Percinet, est dans les *Contes des fées* posée au sol, à une certaine distance du couple ; elle est de plus ouverte vers notre regard de spectateur, et c'est son couvercle qui fait face aux jeunes gens. Le couple n'est plus acteur, mais spectateur. La baguette de Percinet ne se dirige plus, comme un sexe dressé, sur la boîte, mais au contraire elle est baissée, et vise les petits personnages magiques qui désormais constituent tout l'intérêt de l'image. La boîte n'en est même presque plus une, elle devient rectangulaire, et assez massive. Elle prend ainsi la forme d'un coffre, qui sémantiquement peut accueillir dans l'imaginaire trésor ou jouets ; elle est plus susceptible alors d'attirer des regards et de susciter des envies toutes enfantines.

Peu à peu, le conte se doit de quitter son univers de naissance, composé d'hommes et de femmes, au profit d'un public plus jeune qu'il s'agit d'éduquer au moyen des nouvelles moralités dont souvent se chargeront les textes.

Le merveilleux plumage de l'Oiseau bleu

L'image de l'édition 1717 de « L'Oiseau bleu » était dotée d'une symbolique sexuelle : le bec phallique, le buste dénudé de Florine montraient que le conte était alors destiné à un public d'adultes. Intéressons-nous à l'image qui accompagne le même passage illustré, parue un siècle plus tard dans l'édition Garnier des *Contes des fées* évoquée ci-dessus.

Fig. 6. – « L'Oiseau bleu », Madame d'Aulnoy, *Contes des fées*, Paris, éd. Garnier frères, entre 1850 et 1880.
Collection particulière.

Voyons dans un premier temps comment est réparti l'espace dans l'image (fig. 6). Le couple est situé, comme un siècle plus tôt, aux abords de la fenêtre dont parle le texte, ouverture de la tour sur le ciel qui symbolise bien la rencontre des mondes de l'amant-oiseau et de la jeune princesse enfermée. Mais Florine est désormais représentée à l'intérieur de la tour, et c'est l'Oiseau qui intègre son milieu ; le couple d'amants n'est dès lors plus en marge des règles mondaines qui régissent un château, dans le ciel clair qui les accueillait en 1717. L'extérieur est d'ailleurs peu visible, seule la cime d'un arbre, assez floue, apparaît derrière l'Oiseau. L'intérieur est au contraire pourvu de quelques ornements qui soulignent le côté domestique d'une chambre de demoiselle : derrière Florine, au second plan, s'étend sur le mur ce qui pourrait être une tenture ou un panneau de bois travaillé, formant des losanges. Sur la droite, au tout premier plan, apparaît le début d'un petit meuble en bois. Certes, ces détails sont infimes, mais il est intéressant de noter que la rencontre des amants se fait dans un espace où l'homme a posé ses empreintes, et donc ses règles : le couple n'est pas l'unique objet de la gravure, il est accompagné d'un fond visuel qui le porte et doit conduire également notre regard.

Chacun des amants est paré avec soin ; quand notre regard se portait sur l'environnement très sobre d'un couple s'embrassant, en 1717, le dessin des corps était suffisamment épuré pour focaliser notre attention sur leur langoureux baiser. Désormais, elle n'est plus exclusivement concentrée

sur le lien unissant femme et Oiseau. Florine porte des boucles d'oreilles, ses cheveux sont coiffés d'une couronne, ou tressés harmonieusement ; à la base de son cou s'étale une collerette ornant une robe assez travaillée. Les manches, d'un tissu rayé clair, se resserrent aux poignets avec de la dentelle, et sont plus bouffantes aux épaules ; ceci permet de souligner joliment la finesse de sa taille enserrée d'un corset sombre. Enfin s'étale vers la base de la gravure, en une large corolle, sa jupe dont l'on devine qu'elle est soutenue d'une armature de bois et de jupons ; les premiers pans de celle-ci s'écartent légèrement sur le devant pour laisser apparaître un tissu différent, plus clair, et des rubans suivent, à partir de la taille de la jeune fille, la courbe de sa robe. Florine est ici parée comme pour une représentation mondaine, et habillée richement : elle est soumise aux codes sociaux qui régissent le monde des hommes, à travers une mode vestimentaire dont elle fait cas. Elle ne se détourne pas des bienséances. Et, même si son bras gauche touche le cou de l'Oiseau bleu, toute idée de sensualité est écartée par la lourde robe et les différentes couches de tissus qui recouvrent la princesse depuis la base de son cou ; son amant devra mobiliser beaucoup d'efforts pour accéder à quelques centimètres de peau supplémentaires, alors que Florine en 1717 offrait gracieusement une gorge et des avant-bras nus.

Si l'enjeu n'est plus de souligner la sensualité de la rencontre entre une princesse et un oiseau, quel serait-il ici ? Considérons la disposition des amants. Florine est désormais en contrebas de l'Oiseau, sa main droite le désigne et son regard admiratif dirigé vers lui guide le nôtre dans un même élan. D'ailleurs, la bordure de la fenêtre sur laquelle est posé l'Oiseau pourrait figurer la scène d'un petit théâtre ; Florine serait alors assise dans le public, un peu en contrebas. L'Oiseau bleu n'est d'ailleurs plus le simple volatile représenté en 1717 ; désormais, tout en lui dénote le merveilleux de la situation. Il est bel et bien un prince métamorphosé par amour. Il s'étale au devant de la scène — ou sur la bordure de la fenêtre — au milieu d'un faisceau de plumes disposé largement, dans une rondeur qui répond au déploiement de la jupe de Florine. Son corps d'Oiseau est plus large que le buste et la tête de Florine, qu'il domine aussi de sa hauteur. De plus, à l'aspect somptueux de ses plumes courbées s'ajoute cette aigrette plus grande que sa tête, s'étalant au-dessus de ses yeux noirs aux cils expressifs. Enfin, au-delà de son aspect physique merveilleux que Florine, première spectatrice, nous pousse à admirer comme elle, un autre détail achève de faire basculer la scène du côté de la magie : l'Oiseau porte, en son bec, un bijou, destiné à tomber dans la main ouverte de Florine, disposée parfaitement verticalement en dessous.

L'aigle apprivoisé : au service d'une fascination enfantine

Marillier propose lui aussi une image du passage de « Plus Belle que Fée » illustré dans l'édition d'Estienne Roger. Voyons quelle vision il donne, en 1785, des épreuves infligées aux princesses et du caractère de l'amant-oiseau.

Fig. 7. – « Plus Belle que Fée », Mademoiselle de La Force, *Le Cabinet des fées*, éd. Barde, Manget & Cie, 1785, illustrateur Marillier.
Bibliothèque de Rennes Métropole (cote 73369).

Dans un premier temps, interrogeons l'aspect majeur de l'illustration de 1698 (fig. 7), c'est-à-dire le rapport des princesses Plus Belle que Fée et Désirs à l'espace. « On en conduisit une près du rivage, et l'autre au pied du mont Aventureux²⁴ », précise le texte de Mademoiselle de La Force. Les deux images les réunissent pourtant. La première, en 1698, montre les deux jeunes filles, tout en offrant à chacune son propre espace de représentation : elle figure deux rapports distincts à la morale. Dans l'édition de Mayer, elles sont réunies, et surtout elles se font face ; il a choisi de montrer le moment de leurs retrouvailles, après que Plus Belle que Fée a accompli son épreuve. À quelques instants près, la représentation en est très différente.

Si l'espace est désormais concentré, comment s'organise-t-il ? Les ailes du volatile qui planent vers le sol ont pour fonction de réunir les deux amies ; d'ailleurs, le sommet de la montagne les dépasse tous désormais. De plus la pente de la montagne, l'angle ouvert des ailes de l'oiseau qui suit cette même pente, et jusqu'au mouvement donné au buisson et aux brins d'herbe, tous ces éléments paraissent suivre des lignes qui naissent du petit pied de Plus Belle et se dirigent vers l'extérieur du dessin. Ce pied est rendu plus important encore par la courbe du corps de Désirs, se relevant et se tendant dans sa direction. Le visage de celle-ci est intéressant : son expression émerveillée est renforcée par la jeunesse de ses traits. Face à l'oiseau qui s'est mis au service de son amie, Désirs se fait le relais du regard enfantin d'un spectateur : elle semble fascinée par la magie que constitue la rencontre d'un aigle apprivoisé et d'une demoiselle.

Dans l'image de Marillier, un soulier gît au sol, et l'on ne peut pas vraiment savoir d'où il vient à partir du seul dessin : à première vue il peut appartenir à Désirs allongée, dont le pied gauche est dans l'ombre, ou à Plus Belle, qui l'aurait alors perdu en vol. D'ailleurs, la patte de l'oiseau ne cherche-t-il pas à retenir son second soulier, en s'accrochant à la cheville de la jeune fille ? Le retour au texte répond à cette question de manière éclairante, et montre que Marillier choisit de maintenir certaines ambiguïtés. Désirs, représentée la bouche ouverte, le regard tendu et émerveillé, a en fait déjà rencontré l'oiseau, et connaît sa nature magique : il lui a montré qu'il était apprivoisé quand « il prit une de [ses] pantoufles [...], et revenant, il puisa de l'eau dedans, et en alla porter à la princesse Désirs²⁵ ». Le seul élément nouveau qui apparaît à elle, c'est que son amie descende accrochée au dos du volatile. « Je juge à l'étrange monture *que*

24. *Ibid.*, p. 494.

25. *Ibid.*, p. 495.

je *vous* vois, que vous avez réussi », dit-elle, ce que rapporte la légende du dessin, qui réunit les amants dans cette phrase. Mais Marillier censure l'érotisme de l'enlacement désigné par le texte, et s'adresse surtout à un sage public : au jeune visage émerveillé de Désirs répond le regard souriant de Plus Belle que Fée, et l'image figure la réunion heureuse et très morale de deux amies, grâce à un oiseau magique qui n'est plus qu'adjuvant. Les jeunes filles sont d'ailleurs désormais habillées pareillement et elles ne se contentent pas d'une robe de grosse toile qui couvrent bras et jambes, elles portent aussi chacune une cape plus foncée — Marillier semble avoir oublié que l'oiseau avait ordonné à sa passagère de se dévêtir : sinon, elle aurait enlevé au moins cette cape.

Un seul indice érotique demeure dans le dessin de 1785 — il convient de clore notre étude sur celui-ci. Dans l'image, le pied de Plus Belle est central, et la patte de l'oiseau qui s'y accroche semble lui éviter de perdre son soulier, en écho à celui qui est au sol. À la lecture du texte, on comprend que le dessinateur a bel et bien créé une certaine ambiguïté pour dissimuler le sens véritable de ce pied : central, il symbolise à lui seul l'union charnelle que tout le reste du dessin élude. La chaussure qui gît au sol s'y trouve sans doute depuis la première visite de l'oiseau à Désirs ; elle n'est donc pas tombée en vol mais a été posée là, et elle ne permet donc plus de justifier ce qui avait pu sembler une précaution de l'oiseau enserrant la cheville de Plus Belle. Le contact entre la patte et le pied presque nu de la jeune fille n'a plus qu'un seul sens : même si les amants ne se regardent plus, il symbolise le jeu érotique qui a eu lieu entre eux. Si Marillier n'exploite pas cette lecture plus avant, il place tout de même ce détail significatif au centre de son dessin. Nous voyons bien ici que deux enjeux se sont succédés ; en 1717, la gravure illustrative de « L'Oiseau bleu » accompagnait une lecture ostensiblement galante de la rencontre entre une princesse et un oiseau. Un siècle plus tard, c'est sur le merveilleux qu'est mis l'accent. De la même manière que Gracieuse et Percinet n'étaient plus en 1850 en situation de parade amoureuse, mais en contemplation devant le spectacle d'hommes miniatures dansant devant eux, l'illustration souligne l'évolution d'un public qui, peu à peu, ne voit plus se nouer d'intrigue amoureuse, mais plutôt écarquille les yeux devant des phénomènes magiques. L'image va vers la représentation d'un merveilleux pur, gratuit, duquel se sont éclipsés les symboles sexuels. Phraates métamorphosé ne jouit plus d'un contact physique avec Plus Belle que Fée mais, dans l'illustration de Marillier, il met son personnage merveilleux d'oiseau au service de deux jeunes amies.

Conclusion

Ainsi, les premières illustrations des contes français du XVIII^e siècle mettent en scène deux espaces. Le premier est occupé de manière générale par une société mondaine, soutenant une morale bienséante. Danse, musique, repas chez « Gracieuse et Percinet », tour du château de Florine dans « L'Oiseau bleu », sage passivité féminine de Désirs dans « Plus Belle que Fée » : la société, avec ses règles plus ou moins implicites, est incarnée ici. Mais de ce premier espace émerge un second, qui lui donne tout son sens, et dans lequel des désirs plus libres s'épanouissent. Le sous-bois où se rencontrent Gracieuse dévêtue et Percinet, le ciel dans lequel le bec de Charmant peut toucher Florine, la montagne sur laquelle s'opère le contact entre Plus Belle et Phraates : autant de lieux qui rendent possible et figurent une sortie hors des codes sociaux. Mais dès le milieu du XVIII^e siècle, les images issues des contes versent dans un registre différent, et offrent le genre aux enfants. Dès lors s'opère naturellement une simplification de l'espace, qui s'unifie : les jeux d'enfants et la mise en abyme de regards émerveillés attirent un public nouveau. Ce changement amorcé alors explique, aujourd'hui, le long dédain des études littéraires pour le conte ; celui-ci gagne peu à peu à n'être plus seulement lu par des enfants. Nous espérons, en soulignant par ces analyses toute l'intensité transgressive et érotique que mettent en scène certains contes, participer à la redécouverte de ces textes et de ces images, pour une part peu connues.