

Daphne M. Hoogenboezem

MAGIE DE L'IMAGE :

Altérité, merveilleux et définition générique dans les contes de Charles Perrault

Dans les premières illustrations des contes de Charles Perrault on ne trouve point de loups habillés, aucune fée au chapeau pointu et pas une seule métamorphose. Ces images n'ont-elles rien de merveilleux, ou trouve-t-on un autre type de magie ? La présente étude offre une analyse des stratégies visuelles de l'illustrateur des *Contes de ma Mère l'Oye*, ainsi que quelques éléments de réponse à la question pourquoi elles ont été employées.

RELIEF 4 (2), 2010 – ISSN: 1873-5045. P1-26

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UE:10-1-101241

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

La magie est l'un des ingrédients principaux du genre du conte de fées tel qu'il se développe dans les salons parisiens à la fin du XVII^e siècle. Cela vaut pour les conteuses mais également pour l'un des rares auteurs de contes masculins de l'époque, Charles Perrault. Quoique les coups de baguette soient moins abondants dans les contes de l'Académicien que dans ceux des conteuses, le merveilleux en constitue néanmoins un élément important. Dans ses contes, Perrault met en scène des animaux parlants, des fées, des ogres, des métamorphoses et des objets magiques tels que la clef du cabinet de La Barbe bleue ou les bottes de sept lieues du Petit Poucet.

L'illustration, absente dans les premiers contes de fées français, est introduite dans le recueil de contes par Perrault, qui ajoute un frontispice et six vignettes au manuscrit de ses contes en prose de 1695, intitulé *Contes de ma Mère l'Oye*. Les dessins, malheureusement anonymes, sont faits à l'encre de chine et coloriés à la gouache.¹ Deux ans plus tard, en 1697, les gouaches du manuscrit servent de modèle au graveur Antoine Clouzier, qui fait les gravures pour la première édition imprimée, publiée par Claude Barbin sous le titre *Histoires ou Contes du temps passé*.

La signature de l'artiste ne paraît que dans le frontispice, cependant Clouzier a sans doute également produit les vignettes.

On s'attendrait à ce que les aspects merveilleux, si présents dans le texte des contes, soient également représentés dans les illustrations. Or, lorsque des images paraissent pour la première fois dans le célèbre recueil de Perrault, le merveilleux en est curieusement absent. Les gouaches du manuscrit et les cuivres de Clouzier représentent presque uniquement des scènes aux sujets réalistes. Comme l'a remarqué Christophe Martin (118), il n'y a que trois illustrations dans lesquelles on pourrait trouver un soupçon de magie : premièrement le loup couché dans le lit, puis la disproportion entre le petit poucet et l'ogre et enfin, la scène la plus magique représentant la rencontre entre un faucheur et un chat debout, démesuré et chaussé de bottes. C'est un résultat un peu décevant. De plus, ces images paraissent naïves et maladroitement, ce qui enlève encore plus de leur caractère magique, comme l'affirme Alain-Marie Bassy (1984, 141) : « Quand la littérature s'invente des artifices plaisants – comme ceux des contes de fées dans les dix dernières années du siècle – l'illustration demeure fruste, maladroite et à cent lieues du merveilleux ».

Mais est-ce qu'on ne se trompe pas ? Est-ce qu'on ne cherche pas dans ces images une sorte de merveilleux que l'artiste n'a pas voulu y mettre ? Peut-être qu'il y a plusieurs types de merveilleux. Il y a le merveilleux que l'on trouve dans les scènes représentées. Ce type de merveilleux apparaît dans les éditions du XVIII^e siècle, à partir de l'édition de 1742. Cette édition, illustrée de gravures de Simon Fokke et Jacques de Sève, marque la transition d'une imagerie, qui, quoique moins allégorique et savante que les illustrations des emblèmes et des fables, porte encore l'empreinte de la tradition emblématique, à une imagerie narrative et plus merveilleuse. Nous reviendrons sur les aspects innovateurs de cette édition rarissime à la fin de cette analyse.

Cependant, dans les premières illustrations du recueil de Perrault, la magie est à chercher ailleurs, non pas dans ce qui est représenté mais dans la forme. Les gouaches du manuscrit et les gravures de l'édition princeps sont naïves, en effet, mais elles le sont délibérément. C'est un effet créé par l'auteur, qui, à l'aide des illustrations, associe ses contes à une tradition iconographique médiévale ou populaire, une tradition qui à l'époque de Perrault persiste dans les éditions de la Bibliothèque bleue.² Ces images ne représentent pas un monde de fées, elles

évoquent un monde bien réel mais ignoré (dans les deux sens du terme) : un monde médiéval, populaire ou paysan.

Un autre monde

Ce monde médiéval, populaire ou paysan est alors aussi méconnu que méprisé. L'intérêt scientifique pour le Moyen Age ne s'épanouit qu'au XVIII^e siècle. Cependant grâce à une conscience historique plus nette, cette période est déjà devenue étrange pour l'homme rationaliste du XVII^e siècle, qui l'associe à des superstitions traditionnelles telles que la croyance aux sorcières ou aux fées. Ainsi, dans une lettre à Claude Brossette, Boileau s'étonne de l'attitude crédule de son ami et éditeur par rapport à la faculté divinatrice de Jacques Aymar dit l'homme de la baguette, un paysan de Saint Marcellin en Dauphiné à quatorze lieues de Lyon, en écrivant :

En vérité Monsieur, je ne saurais vous cacher que je ne puis concevoir qu'un aussi galant homme que vous a pu donner dans un panneau aussi grossier, que d'écouter un misérable dont la fourbe a été entièrement découverte, et qui ne trouverait pas même présentement à Paris des enfants et des nourrices qui daignassent l'entendre. C'était au siècle de Dagobert et de Charles Martel qu'on croyait à de pareils imposteurs, mais sous le règne de Louis le Grand, peut on prêter l'oreille à de pareilles chimères [...]. (Boileau, lettre du 30 septembre 1706 citée dans Hazard, 163)

Les croyances superstitieuses décrites par Boileau n'opposent pas seulement des classes sociales. L'opposition est également géographique, puisqu'en province (la région de Lyon en l'occurrence), on trouve encore des paysans qui cultivent ces pratiques remontant, selon Boileau, au Moyen Age. L'opposition entre le monde rationnel et celui où l'on croit aux fées et aux sorcières est à la fois sociale, spatiale et temporelle.

Recréer l'autre monde : références textuelles et visuelles

Pour Perrault cette matière merveilleuse, nationale et différente des classiques, constitue un héritage précieux qu'il emploie pour se positionner dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes. Les contes de fées, écrit-il dans la préface ajoutée à ses contes en vers en 1694, valent mieux que les fables antiques (1981, 49-53).

Dans le texte de ses contes de fées il évoque la matière médiévale par des motifs tels que des châteaux mystérieux, des princes amoureux

et vaillants, et des fées qui se rassemblent autour du berceau d'un prince ou d'une princesse pour offrir leurs dons, un véritable topos dans la littérature médiévale.³ Perrault décrit l'origine populaire des contes et leur transmission orale dans la lettre de dédicace de ses contes en prose, écrivant : « Il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore [...] » (1981, 127). De plus, il évoque les superstitions entre autres dans *La Belle au bois dormant*. Lorsque le prince demande aux paysans rencontrés pendant la chasse ce que c'est que ces tours qu'il voit au milieu du bois,

chacun lui répondit selon qu'il en avait ouï parler. Les uns disaient que c'était un vieux Château où il revenait des Esprits ; les autres que tous les Sorciers de la contrée y faisaient leur sabbat. La plus commune opinion était qu'un Ogre y demeurait, et que là il emportait tous les enfants qu'il pouvait attraper, pour les pouvoir manger à son aise, et sans qu'on pût le suivre, ayant seul le pouvoir de se faire un passage au travers du bois. (Perrault, 1981, 134)

Mais les références au populaire et au médiéval ne se trouvent pas uniquement au niveau de la trame de l'histoire ou des motifs employés. Elles se glissent aussi, de manière plus subtile, dans le langage même du conte. Au style relativement simple des contes, se rapprochant de celui du langage oral (Sermain, 369), Perrault mélange des expressions populaires ou archaïques. Ainsi, dans *Le Petit Chaperon rouge*, il n'écrit pas grand-mère mais 'Mère-grand' et 'ce chemin-ici' au lieu de ce chemin-ci. Il emploie également des mots enfantins, comme la galette (« un gâteau [...] qu'on fait pour les enfants et les domestiques », comme le précise Furetière. Perrault, 1981, 324), des onomatopées (« Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand ; il heurte : Toc, toc. »), et des formulettes (« Tire la chevillette, la bobinette cherra », « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? »). L'auteur emploie des tonalités et des expressions spécifiques pour évoquer l'origine supposée ancienne, populaire et orale des contes. Perrault attire l'attention du lecteur tant au contenu du texte qu'à sa forme et joue ainsi de la fonction poétique du texte littéraire. Ces expressions sont porteuses de sens à deux niveaux : elles désignent un référent mais également une époque ou un contexte d'énonciation spécifique.



Fig. 1. La vieille conteuse et son public. [Charles Perrault], *Contes de ma Mère l'Oye*, Manuscrit anonyme (1695), frontispice. Dessin à l'encre de chine colorié à la gouache. New York, Pierpont Morgan Library, MA 1505.



Fig. 2. Barbe bleue menaçant sa trop curieuse épouse dans la cour du château. [Charles Perrault], *Contes de ma Mère l'Oye*, Manuscrit anonyme (1695), 32. Dessin à l'encre de chine colorié à la gouache. New York, Pierpont Morgan Library, MA 1505.

La même chose est vraie pour les illustrations. Le célèbre frontispice (fig. 1) représentant la conteuse et son public évoque, comme nous le savons, les générations de conteuses anonymes qui auraient transmis oralement un folklore immémorial. Le plan du frontispice est ingénieux mais celui des vignettes l'est encore plus. Les vignettes ont dû surprendre les lecteurs lorsqu'elles apparaissaient dans le manuscrit et la première édition des contes. Les livres de contes étaient rarement illustrés avant Perrault, mais en outre les illustrations étaient remarquables à cause de leur aspect gauche et naïf. On y trouve quelques motifs médiévaux (un donjon, une enceinte crénelée), mais l'effet naïf et rustique est dû principalement à la forme, ou pour reprendre la notion de Régis Debray (35), au médium.⁴ Comme le langage du conte de fées, les illustrations sont porteuses de sens à deux niveaux : elles représentent des scènes du conte, mais la composition, la technique et le style contribuent tout autant au message.

Plusieurs aspects de la composition et de la technique des gouaches du manuscrit de Perrault rappellent l'iconographie médiévale.⁵ Ainsi, l'artiste a employé des couleurs chaudes et vivantes typiques des illuminations médiévales. L'art classique, au contraire, préfère les compositions sobres et les couleurs froides. Si les artistes ne respectent pas toujours cette règle, l'emploi des couleurs chaudes peut être considéré comme un aspect médiévaliste, comme l'affirme François Pupil (57) dans son étude sur les représentations du Moyen Age dans l'art du XVII^e et du XVIII^e siècle.⁶ D'ailleurs le manuscrit en entier est un objet de luxe, calligraphié avec soin, illustré, relié de marocain rouge et décoré des armes dorées de la princesse, ce qui n'est pas sans rappeler les manuscrits précieux du Moyen Age. De nombreux manuscrits étaient fabriqués à l'époque de Perrault. Ils circulaient entre autres dans les salons littéraires, mais il reste à voir de quelle qualité ils étaient et quel rôle y jouait l'illustration.⁷

Un autre aspect qui permet de créer cette apparence naïve est la proportion des personnages par rapport aux bâtiments. En effet, Barbe bleue et son épouse ont une taille prodigieuse par rapport au château (fig 2) : c'est une caractéristique typique de l'art médiéval qui n'est pas dû au manque de talent des artistes mais à la convention artistique du temps. Puis, les décors sont en général peu détaillés et les unités classiques ne sont pas toujours respectées. L'illustration de *Barbe bleue* nous montre des lieux séparés. La cour et l'extérieur du château sont visibles grâce à un mur qui a été supprimé, autre caractéristique que l'on voit

souvent dans l'art du Moyen Age. De plus, l'image évoque plusieurs passages du conte. Il y a Barbe bleue qui menace sa femme, la sœur Anne au sommet de la tour et enfin les frères qui arrivent au secours de leur sœur. Quoique proches dans la narration, ces passages ne constituent pas forcément une scène unique dans le sens classique. L'image rappelle ces tableaux du Moyen Age ou de la Renaissance qui représentent plusieurs scènes d'une narration dans un cadre unique et dans lesquelles un même personnage est parfois représenté plus d'une fois.

Perrault : unités classiques et sources populaires

Ces images représentant plusieurs scènes constituent une infraction aux règles classiques en vigueur à l'époque de Perrault, qui proclamaient la vraisemblance et l'unité de temps, d'espace et d'action. Une infraction d'autant plus surprenante que Perrault était parfaitement conscient des règles et sévère dans leur application dans d'autres circonstances, comme le montrent ses observations sur le tableau *Les Pèlerins d'Emmaüs* du peintre Véronèse. Perrault reproche au peintre de ne pas avoir observé la règle de l'unité d'action :

[...] comme un Tableau est un poëme muet, où l'unité de lieu, de temps & d'action doit estre encore plus religieusement observée que dans un Poëme véritable, parce que le lieu y est immuable, le temps indivisible, & l'action momentanée ; Voyons comment cette regle est observée dans ce tableau. Tous les personnages sont à la vérité dans la mesme chambre, mais ils y sont aussi peu ensemble que s'ils estoient en des lieux separez : [...]. Seroit-il pas plus raisonnable que ces trois sujets formassent trois Tableaux differens que de n'en composer qu'un seul qu'ils ne composent point. (Perrault, 1979, Tome I, 223)

L'aspect gauche et naïf a donc été créé délibérément dans le but d'évoquer l'iconographie médiévale qui à l'époque de Perrault continuait d'être employée dans l'édition populaire.

On trouve des aspects de l'iconographie médiévale entre autres dans les éditions de *Mélusine*. Cette histoire aux aspects merveilleux écrite en 1393 par Jean d'Arras est illustrée pour la première fois par Guillebert de Metz, dont les illuminations ornent le manuscrit de Coul-drette de 1410. Dans ce manuscrit ainsi que dans la plupart des éditions ultérieures, les artistes représentent entre autres la scène de Raymondin

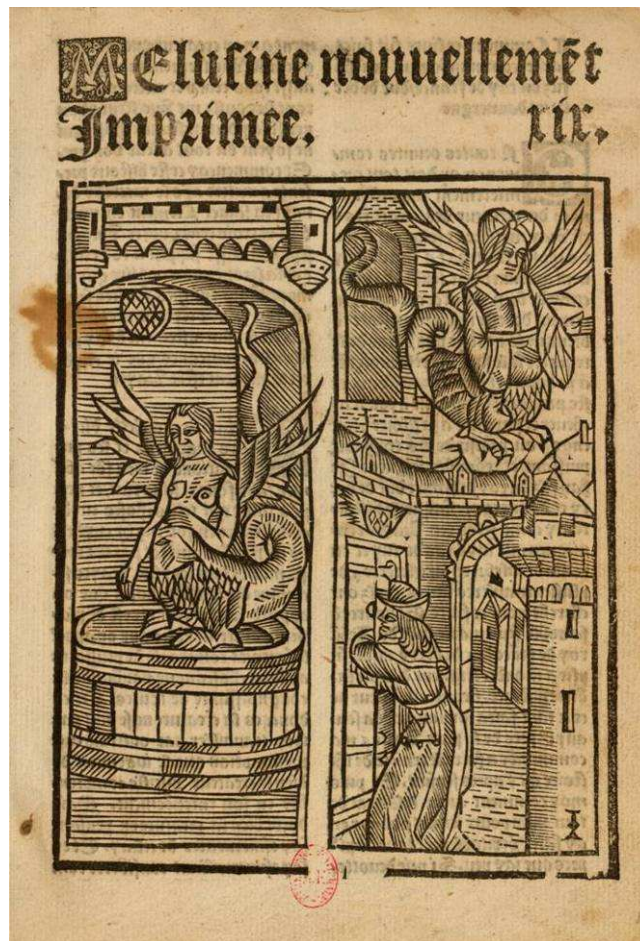


Fig. 3. Mélusine dans son bain et lorsqu'elle s'envole du château de Lusignan. [Jean d'Arras], *Mélusine, Nouvellement imprimée* (Paris, Jean Trepperel: 1527–1532), frontispice. Gravure sur bois anonyme. Paris, BnF : Rés P. Y² 2788.



Fig. 4. Barbe bleue menaçant sa trop curieuse épouse dans la cour du château. [Charles Perreault], *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez* (Paris, Claude Barbin: 1697), 57. Gravure sur cuivre d'Antoine Clouzier d'après la gouache du manuscrit. Paris, BnF : Rés. P. Y² 263.

qui regarde à travers le trou dans la porte et découvre Mélusine, moitié femme, moitié serpent. D'une édition à l'autre on retrouve dans les représentations de cette scène des éléments typiques de l'iconographie médiévale. Ainsi, le frontispice de l'édition *Mélusine nouvellement imprimée* (fig. 3) publié vers 1527 par Jean Trepperel, évoque plusieurs passages de l'histoire. L'héroïne de l'histoire est représentée deux fois, lorsqu'elle prend son bain et lorsqu'elle s'envole du château de Lusignan. De plus, un mur de la chambre de Mélusine est supprimé, un autre est figuré en coupe, comme dans l'illustration de *La Barbe bleue*. Cette illustration, contraire aux unités classiques ainsi qu'à la vraisemblance, est utilisée trois fois, comme frontispice sur la couverture de l'édition, et deux fois dans le texte pour illustrer les deux passages qu'elle évoque. Une copie de cette gravure sur bois a été utilisée entre autres par les éditeurs Nicolas Oudot et Jacques Febvre dans la bibliothèque bleue en 1660, 1677, et 1692.

Il se peut que Perrault se soit inspiré des bois naïfs des éditions bleues, comme celle de *Mélusine*, pour réussir son coup. Ceci est d'autant plus probable qu'il évoque cette source à plusieurs reprises. Perrault connaît la version populaire de *Grisélidis*, revêtue de « son papier bleu », comme l'atteste la lettre de dédicace « A Monsieur » jointe à cette nouvelle publiée en 1691. Puis, dans *L'apologie des femmes* (1694, préface, non numérotée), Perrault signale le grand débit des éditions populaires tels que *Jean de Paris*, *Pierre de Provence*, *La misère des clercs*, *La malice des femmes* et les almanachs « imprimés à Troyes au Chapon d'Or », l'adresse où demeure l'éditeur des éditions de *Mélusine*, Nicolas Oudot.

Les gravures pseudo-naïves de Clouzier

Si les gouaches s'inscrivent déjà clairement dans une tradition iconographique remontant au Moyen Age, l'effet gauche et rustique est plus prononcé encore dans les gravures sur cuivre d'Antoine Clouzier, faites pour l'édition Barbin. Il est sans doute significatif qu'on a dit quelquefois que les illustrations de Clouzier sont des bois, alors que l'empreinte que la planche de cuivre a laissée sur le papier, typique de l'impression en creux, montre que l'emploi de la technique de la gravure sur bois est ici exclu.⁸

Rappelons qu'à l'époque de Perrault la gravure sur cuivre est une technique relativement nouvelle dans l'édition. Si les premiers livres avec tailles douces paraissent vers la fin du XV^e siècle (Duportal, 74),

l'emploi de cette technique dans l'illustration des livres ne se généralise qu'à partir du XVII^e siècle. La mode de la gravure sur cuivre, plus belle et plus agréable, l'emporte alors sur les bois, considérés désormais comme difformes et grossiers (Duportal, 76). L'avantage principal de la gravure sur cuivre est qu'elle permet un plus grand détail dans les représentations que les gravures sur bois. Les bois continuent cependant d'être employés dans les éditions populaires.

Grâce à son plus grand raffinement, la gravure sur cuivre répond à l'ambition classique de vraisemblance. En effet, la doctrine classique de *l'Ut pictura poesis* impose non seulement des sujets dignes d'un traitement artistique, c'est-à-dire des sujets inspirés par l'écriture religieuse ou par la mythologie (Lee, 40), mais aussi un art mimétique. La matérialité (toile, papier, dessin, couleurs) n'est que le moyen pour arriver à l'illusion parfaite. La surface peinte ou gravée doit s'effacer le plus possible, devenir transparente et invisible. L'image se veut une fenêtre, « ouvrant sur un prolongement de l'espace réel » (Hénin, 51).

Or, dans les gouaches du manuscrit et plus encore dans les gravures de Clouzier, la matérialité des images est loin d'être invisible, elle est au contraire très présente et soulignée, autant par la composition que par la technique. La surface des images saute aux yeux, grâce à la naïveté des compositions, l'aspect plat des personnages et des décors, grâce enfin au mur figuré en coupe divisant l'image de *Barbe bleue* en deux parties (fig. 4). Cet effet est renforcé par les traits parallèles et anguleux, qui rappellent la gravure sur bois, tandis que dans les gravures sur cuivre on emploie généralement des lignes plus onduleuses qui se croisent pour suggérer des ombres et des volumes.

Lorsqu'on compare les gravures que Clouzier a faites pour les contes de Perrault avec d'autres ouvrages de l'artiste on se rend compte qu'il s'agit probablement d'un effet voulu qui n'est pas dû au manque de talent du graveur. Si le frontispice représentant la conteuse et son public (fig. 5) est déjà plus raffiné que les vignettes, les illustrations faites, en 1700, pour une édition de *Don Quichotte*, montrent plus clairement encore de quoi Clouzier était capable. Les gravures pour cette édition, de taille duodécimo comme les contes, représentent quelquefois plusieurs scènes dans un cadre unique (et perpétuent donc une tradition iconographique plus ancienne), mais elles sont plus correctes



Fig. 5. La vieille conteuse et son public. [Charles Perrault], *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez* (Paris, Claude Barbin: 1697), frontispice. Gravure sur cuivre d'Antoine Clouzier d'après la gouache du manuscrit. Paris, BnF : Rés. P. Y² 263.

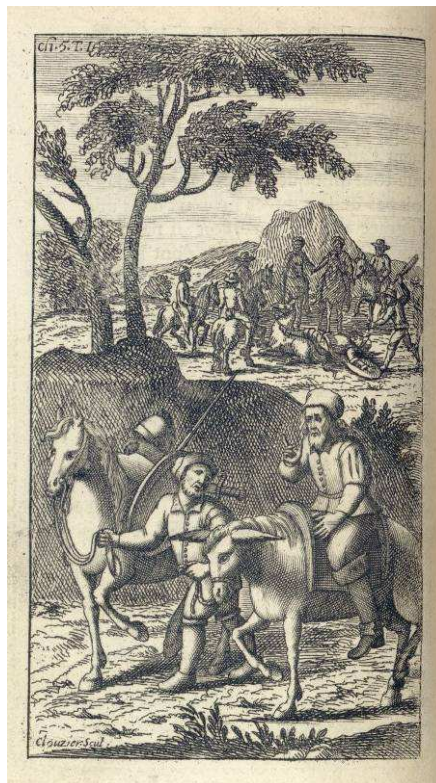


Fig. 6. Illustration représentant deux scènes de l'histoire de don Quichotte. Michel de Cervantes (traduit par Filleau de Saint Martin), *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* (Paris, Compagnie des Libraires : 1700), planche en regard de la page 53. Gravure sur cuivre d'Antoine Clouzier. Site internet « Iconographie de Don Quichotte ».

du point de vue de la perspective et des proportions et le style est beaucoup plus raffiné (fig. 6). S'agit-il d'une question financière ? Clouzier a-t-il fait les vignettes des contes de Perrault à la va-vite parce qu'elles ne lui rapportent pas assez ? Peut-être, mais il est aussi possible qu'il suit les indications de l'auteur. Cette dernière option paraît d'autant plus probable que l'auteur a visiblement prêté beaucoup d'attention aux illustrations du manuscrit. Ceci suggère qu'il les considérait comme un élément important du recueil.⁹

L'effet gauche n'est pas dû non plus à la taille réduite des vignettes des contes de Perrault. Quelques mois seulement après avoir illustré le recueil de Perrault, Clouzier fait également les gravures pour les quatre tomes des *Contes des Fées* de Marie-Catherine d'Aulnoy, publiés également par Barbin en 1697. Les illustrations pour cette édition sont du même format mais elles sont moins naïves du point de vue de la composition et du style. Les arrière-plans sont plus détaillés et les personnages sont souvent habillés à l'antique (fig. 7), comme pour refléter les nombreuses références à la mythologie antique incluses dans les contes de D'Aulnoy.

En revanche, pour le recueil *La tour ténébreuse et les jours lumineux ; Contes Anglois, Accompagnez d'Historiettes, & tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, Roy d'Angleterre*, écrit par Marie-Jeanne L'Héritier, la nièce de Perrault, et publié par la veuve de Claude Barbin en 1705, Clouzier fait un frontispice représentant le roi dans un donjon fait de grandes briques et avec une fenêtre à barreaux (fig. 8). Richard porte des souliers à la poulaine, une armure et un casque à grand panache, élément fantaisiste employé pour donner aux tenues militaires une touche chevaleresque (Lanson, 30). Outre le décor et les habits vaguement médiévisants, on remarque dans cette gravure sur cuivre l'épaississement du trait, qui donne à l'image un effet rustique rappelant la gravure de *La Barbe bleue*. L'artiste s'est servi, semble-t-il, d'un style naïf pour le frontispice de cet ouvrage situé de manière explicite au Moyen Age.

Nous n'avons aucun témoignage de la collaboration de Perrault avec le graveur Clouzier, mais tout porte à croire que l'effet naïf des illustrations des contes de Perrault a été créé délibérément pour évoquer l'apparence d'un livre ancien ou populaire.

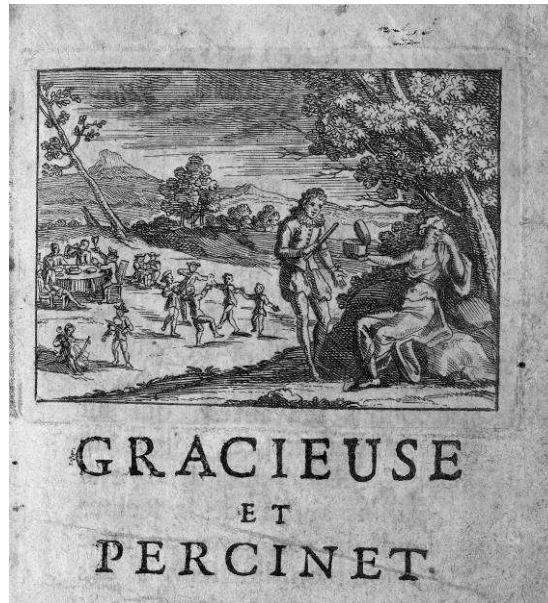


Fig. 7. Illustration pour le conte « Gracieuse et Percinet ». [Marie-Catherine d'Aulnoy], *Les contes des fées par Madame D***, (Paris, Claude Barbin : 1698), page non numérotée. Gravure sur cuivre d'Antoine Clouzier. Boulder, Bibliothèque de l'Université de Colorado : PQ 1711.A85 C66 1698.



Fig. 8. Le roi Richard Cœur de Lion dans la donjon. [Marie-Jeanne L'Héritier], *La tour ténébreuse et les jours lumineux ; Contes Anglois, Accompagnez d'Historiettes, & Tirez d'une ancienne Chronique composée par Richard, surnommé Cœur de Lion, Roy d'Angleterre* (Paris, La Veuve de Claude Barbin : 1705), frontispice. Paris, BnF : Y2-62736.

Le conte de fées emblématique

Dans le manuscrit ainsi que dans l'édition Barbin, Perrault emploie une mise en page tripartite, réunissant la vignette, le titre et le début du conte. Pour le lecteur du XVII^e siècle, cette mise en page rappelle celle des emblèmes et des fables emblématiques, composés en général d'une *pictura*, d'un *motto* et d'un *subscriptio*. Ségolène Le Men (21) affirme que la mise en page des contes de Perrault a probablement été inspirée par celle des fables de Jean de la Fontaine. En effet, ce recueil, publié par Barbin en 1668, contient 118 vignettes qui paraissent en tête de chaque fable. Or, l'initiative pour copier cette mise en page est sans doute venue de Perrault, et non pas de l'éditeur. La collaboration de Perrault, en 1679, au recueil de fables emblématiques, *Le Labyrinthe de Versailles*, sa publication du *Cabinet des beaux arts* (1690), ainsi que les nombreuses devises qu'il a composées, témoignent de l'intérêt de Perrault pour la forme emblématique. D'ailleurs, Perrault emploie cette mise en page déjà dans le manuscrit des contes, qui sert ensuite de modèle pour l'édition imprimée.

Les deux genres, l'emblème et la fable, ont un but moralisant et sont employés dans l'enseignement. Les fables de La Fontaine sont offertes au dauphin, dont les armes paraissent sur la page de titre. Dans la lettre de dédicace, l'auteur développe le but éducatif de l'édition :

L'apparence [des fables] est puérole, je le confesse ; mais ces puérolités servent d'enveloppe à des vérités importantes. [...] la lecture de son ouvrage [Fables d'Esopé] répand insensiblement dans une âme les semences de la vertu ; et lui apprend à se connaître *sans qu'elle s'aperçoive de cette étude, et tandis qu'elle croit faire toute autre chose*. (3. Nous soulignons.)

Perrault souligne, lui aussi, le but moral de ses contes. Dans sa préface des contes en vers, il se souvient du *motto* d'Horace, *Utile dulci*, employé communément dans les préfaces des livres d'emblèmes et des fables, mais le choix des mots fait écho à la préface des fables de La Fontaine :

Ils [les gens de bon goût] ont été bien aise de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient *enveloppées* n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui *instruit et divertit tout ensemble*. (1981, 49. Nous soulignons.)

Dans une étude récente, Collinet (2008, 191-192) a démontré que Perrault imite le fabuliste, dans ses paratextes ainsi que dans ses ouvrages littéraires, mais cherche en même temps à le concurrencer. En employant la forme emblématique, Perrault se sert d'un mode de lecture toujours vivant auprès de ses lecteurs pour se démarquer de manière subtile de La Fontaine.

Comme les contes en prose de Perrault, les fables de La Fontaine ont été illustrées dès la première édition. Les vignettes pour l'édition princeps ont été gravées par François Chauveau, l'un des meilleurs spécialistes du temps. Nous ne savons pas quel a été la part de La Fontaine dans l'élaboration des illustrations. Chauveau, de son côté, avait illustré de nombreux autres livres, dont le poème héroïque *Alaric ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry (fig. 9). Les gravures pour ces ouvrages sont en général très raffinées. Or, les cuivres des fables semblent maladroits et naïfs. Le graveur n'a pas cherché à créer des représentations fidèles des animaux et l'exécution des planches semble assez rustique. Les traits sont plus épais et anguleux que d'habitude (fig. 10). A cause de cet aspect rustique, les gravures de Chauveau rappellent les bois naïfs qui ornaient les éditions plus anciennes ou populaires des fables.

Il est peu probable que la rusticité des vignettes des fables est due à des raisons financières. Les fables paraissent d'abord dans une somptueuse édition in quarto (1668), avant de paraître en duodécimo (Collinet, 1991, LXIII). En outre, contrairement à la majorité de ses contemporains, qui n'éprouvent que du dégoût pour les bois réputés grossiers, Chauveau s'intéresse à la technique et l'a même employée lui-même. Dans *Les Délices de l'Esprit* (1658), Chauveau s'est amusé pour ainsi dire à des exercices de style en réalisant les mêmes motifs décoratifs tantôt sur cuivre, tantôt sur bois (Duportal, 76-77). Par conséquent il connaît le caractère propre des bois de sa propre expérience et a pu en imiter le charme naïf dans les illustrations des fables. D'ailleurs, Chauveau semble avoir employé la même stratégie dans la première édition de *L'école des femmes* de Molière en 1663. Dans le frontispice pour cette pièce, on remarque la même raideur des traits (Collinet, 1991, LXIV). Dans les illustrations de cette pièce comme dans celles des fables, « la simplicité de l'artiste est voulue, et [...] elle dénote chez lui le souci de mettre le style de l'image en accord avec le genre [...] » (Collinet, 1991, LXIV). Les gravures de Chauveau évoquent la tradition iconographique du genre, mais, contrairement aux gravures sur bois plus anciennes, les cuivres de



Fig. 9. Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue* (Paris, A. Courbé : 1654). Gravure sur cuivre de François Chauveau. (Reproduite dans Canivet, fig. 23).



Fig. 10. Jean de la Fontaine, *Fables choisies, mises en vers [...]* (Paris, Claude Barbin : 1668), page non numérotée. Gravure sur cuivre de François Chauveau. La Haye, Musée Meermanno : 106 E 004.

Chauveau ont une composition savante.

Ainsi la composition de la gravure de la première fable, *La cigale et la fourmi*, avec l'arbre au milieu, à première vue maladroite, sert en fait à diviser la planche en deux parties. Au premier plan on voit les animaux figurant dans la fable, tandis que la scène du fond représente des vagabonds se chauffant près du feu à côté d'une ferme dont la prospérité est symbolisée par le large tas de fumier. Cette seconde scène évoque la morale laissée implicite dans le texte de la fable (Collinet, 1991, LXIV-LXV). Une autre illustration complexe est celle de la fable « La besace ». Comme l'a montré Paul Smith (1994, 91), la composition de cette image mime le parcours narratif du texte de la fable. Dans ces deux exemples il y a une interaction subtile entre le texte des fables et les images.

La Fontaine et Perrault ajoutent tous les deux des illustrations naïves à leurs recueils. La facture rustique des gravures de Clouzier a peut-être été inspirée par les cuivres de Chauveau. Dans les deux cas, les cuivres émulent les bois naïfs dans le but de mettre le style de l'image en accord avec le genre. La matérialité des gravures est soulignée par ce style délibérément gauche et la disposition maladroite des objets (La Fontaine : l'arbre au milieu qui barre la vue. Perrault : le mur figuré en coupe).

Dans les fables de La Fontaine, cette naïveté apparente des illustrations est compensée par une composition savante. Tout comme les illustrations des emblèmes, les gravures de Chauveau complètent le texte des fables. « L'image fabuleuse », écrit Aurélia Gaillard (253), « a ceci de particulier qu'elle développe les sens cachés de la fable : elle met au jour, selon des moyens qui lui sont propres, ces lectures secondes qui caractérisent le fabuleux ». Dans ses *Hommes illustres*, Perrault avait remarqué cette richesse significative des illustrations de Chauveau.¹⁰ Or, dans les illustrations des contes, cet aspect est moins évident. Si dans la vignette du Chaperon, la position du loup, couché sur la fille en séducteur-violeur, annonce l'interprétation que suggère Perrault dans sa *Moralité* (Gaillard, 254), l'effet de seconde lecture est moins présent dans les autres vignettes. On remarque dans les illustrations des contes de Perrault un glissement de l'imagerie allégorique et savante des emblèmes et des fables de La Fontaine vers une imagerie narrative.

Dans les fables, genre d'origine modeste comme le conte, l'illustration a souvent été employée pour augmenter le statut littéraire

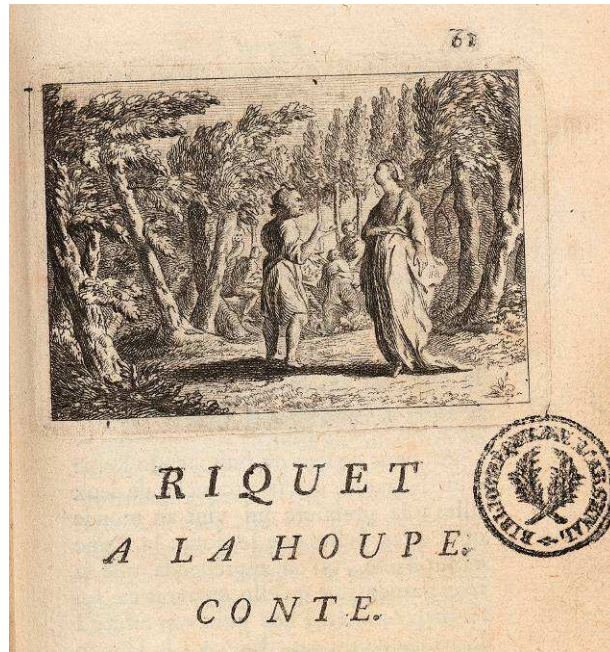


Fig. 11. Vignette pour *Riquet à la Houpe*. Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé* (A La Haye, [s.n.] : 1742), 61. Gravure sur cuivre de Simon Fokke d'après Jacques de Sève. Paris, BnF, Arsenal : Réserve 8-BL18884.



Fig. 12. Le Petit Chaperon rouge et le loup (avec bonnet?). Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé* (A La Haye, [s.n.] : 1742), planche en regard de la page 1. Gravure sur cuivre de Simon Fokke d'après Jacques de Sève. Paris, BnF, Arsenal : Réserve 8-BL18884.

(Smith, 2003, 538). Les illustrations de Chauveau, avec leurs compositions savantes, ne font pas exception. Or, Perrault semble avoir employé les illustrations de son recueil de contes dans un but contraire. Au lieu d'augmenter le statut littéraire du genre, les illustrations soulignent la naïveté du genre en évoquant une iconographie provenant d'une matière médiévale ou populaire, une matière méprisée par la plupart des contemporains. Les contes en prose permettent ainsi à Perrault d'émuler La Fontaine tout en se démarquant de lui.

Vers un nouveau merveilleux

Si les illustrations des premières éditions des contes portent encore l'empreinte de la tradition emblématique, on remarque un glissement vers l'imagerie narrative. Ce glissement se perpétue dans les éditions des contes de Perrault du XVIII^e siècle. L'édition de 1742, mentionnée plus haut, marque la transition. Cette édition, illustrée de gravures du Hollandais Simon Fokke (1712–1784) d'après les dessins de l'artiste français Jacques de Sève (?–1788), contient un frontispice et dix-huit illustrations. Les huit contes en prose de Perrault sont illustrés de deux images par conte, une vignette placée en tête de chaque conte et une planche sur le verso de la page de gauche. Le dernier conte, *Les aventures de Finette*, de Marie-Jeanne L'Héritier, n'est illustré que d'une vignette à mi-page.

Les vignettes rappellent la tradition emblématique par leur format et emplacement dans le recueil. De plus, il en émane une ambiance classique. Les décors sont stéréotypés, les intérieurs calmes, universels, souvent évoqués par quelques draperies ou par des colonnes, la nature par une végétation égale assez maladroitement (fig. 11). Si les vignettes se caractérisent par une vraisemblance universelle, les planches représentent le vrai, l'unique.¹¹ On y trouve une nature subjective, pleine d'arbres et de plantes différentes. Outre les personnages principaux des contes, on y trouve de nombreux figurants. Les habits intemporels des vignettes ont été remplacés par des étoffes et des coupes plus diverses. Dans les vignettes, les poses des personnages sont théâtrales, figées, alors que dans les planches elles paraissent plus naturelles et on ressent une attention particulière pour le mouvement. Les intérieurs sont plus individuels. Ils rappellent les scènes de genre de l'école flamande et hollandaise. Par mille détails allant de la porte coupée au plancher usé en passant par les cartons à chapeau entassés sur le lit clos, le petit tabouret



Fig. 13. Des roses, des perles et des diamants tombant de la bouche de l'héroïne du conte *Les fées*. Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé* (A La Haye, [s.n.] : 1742), planche en regard de la page 6. Gravure sur cuivre de Simon Fokke d'après Jacques de Sève. Paris, BnF, Arsenal : Réserve 8-BL18884.



Fig. 14. Riquet à la houppe et la princesse. Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé* (A La Haye, [s.n.] : 1742), planche en regard de la page 61. Gravure sur cuivre de Simon Fokke d'après Jacques de Sève. Paris, BnF, Arsenal : Réserve 8-BL18884.

et le pot, les illustrateurs évoquent l'intérieur de la maison de la mère-grand du petit chaperon rouge (fig. 12).

Malgré le réalisme des décors, les planches sont plus merveilleuses que les vignettes (dans cette édition et les précédentes). Ou plutôt, autrement merveilleuses. Si dans les premières illustrations des contes de Perrault l'aspect rustique des images soulignait l'altérité des contes de fées en évoquant leur appartenance à une tradition populaire remontant au Moyen Âge, dans l'édition de 1742, ce n'est plus le médium qui évoque l'autre monde, ce sont les scènes représentées, auxquelles les illustrateurs ajoutent de nombreux éléments merveilleux.

Ainsi la planche du conte *Le Petit chaperon rouge* nous montre un loup dont la position est plus humaine et qui semble porter un bonnet. L'image constitue un contresens par rapport au texte de Perrault, inchangé dans cette édition, qui ne mentionne point le déguisement du loup. Ce déguisement, ainsi qu'une fin moins tragique calquée peut-être sur la fin du conte *Le loup et les chevreaux*, seront intégrés dans la version des frères Grimm publiée au XIX^e siècle dans leurs *Kinder- und Hausmärchen*, mais le bonnet paraît dans l'illustration de Fokke et Sève dès 1742. L'image atteste peut-être l'existence d'une variante du conte contenant un déguisement du loup dans le circuit oral. Catherine Velay-Vallantin (156) a remarqué un cas comparable. Elle décrit une autre illustration du même conte employée dans une édition bleue publiée par Madame Garnier (1750). L'image représente l'abattage d'un âne ou une vache, scène suggérant un dénouement heureux. Il est également possible que le déguisement du loup ait été intégré au texte du conte sous l'influence de l'illustration de Fokke et Sève, qui a été employée dans d'innombrables éditions. Ce qui est sur, c'est que nous apercevons dans cette illustration de Fokke et Sève, comme dans les autres planches dans ce recueil, une tendance vers la représentation des motifs merveilleux.

Pour le conte *Les fées* (fig. 13), la rencontre de la fée auprès de la fontaine est reléguée à l'arrière plan. Sur le devant de la scène, la fille cadette raconte son aventure tandis que des roses, des diamants et des rangs de perles tombent à ses pieds. Pour la planche du conte *Riquet à la Houppe* (fig. 14), les illustrateurs ont repris la scène de l'original représentant la rencontre de Riquet et la princesse tandis qu'au fond on aperçoit une longue table autour de laquelle sont assis plusieurs personnages qui font des préparatifs pour le repas de noce. Or, dans l'image de Fokke et Sève, la table (déjà mise) apparaît d'un large gouffre, évoquant la cuisine souterraine, le passage le plus magique du texte de Perrault.

Plusieurs petits personnages la portent, tandis que d'autres portent des chaises et des ustensiles de cuisine. Dans la planche de *La Belle au bois dormant* l'ambiance merveilleuse est renforcée par les personnages endormis et la forêt touffue entrevue par la baie de la porte, éléments qui correspondent aux deux tours de magie de la fée. Le Petit Poucet tire les bottes de l'ogre dans l'illustration de Clouzier comme dans celle de l'édition de 1742, mais Fokke et Sève ont accentué la différence de taille et d'âge : l'ogre est encore plus gigantesque, le Petit Poucet à un physique plus clairement enfantin. De plus, le merveilleux est plus présent dans les costumes et les décors. L'ogre porte des habits de pirate et une épée dont la manche à la forme d'une tête de mort tandis qu'à l'horizon on devine un palais, annonçant la fin heureuse du conte.

Conclusion

Nous pouvons conclure que dans les contes en prose de Perrault, les stratégies textuelles et visuelles sont analogues et elles ont un même objectif. Le style simple du texte évoque le langage de la conteuse modeste du frontispice, tandis que les vignettes rappellent les illuminations médiévales et les bois naïfs des éditions populaires. Ainsi le texte et l'image se complètent et se renforcent et permettent d'associer le genre du conte de fées à un héritage culturel populaire et national remontant au Moyen Age. L'approche de Perrault est originale parce qu'il ne mentionne pas seulement une source, mais l'évoque aussi à travers le médium : c'est-à-dire le langage du conte et l'apparence du recueil.

Perrault emploie une mise en page rappelant celle des emblèmes et des fables de La Fontaine. Si la facture délibérément gauche des gravures de Clouzier a peut-être été inspirée par celle des gravures de Chauveau, Perrault se démarque de la tradition emblématique ainsi que du fabuliste. Au lieu d'une composition savante, Perrault en crée une qui est plus narrative qu'allégorique et qui, en outre, mime celle des bois naïfs ornant les livres populaires ou anciens.

Dans les premières illustrations des contes de Perrault, il y a un manque de représentations de scènes merveilleuses, si courantes dans l'imagerie des contes de nos jours. Mais les gouaches du manuscrit et les gravures de l'édition princeps permettaient de créer un effet d'altérité. Si la manipulation du médium et son but sont moins perceptibles pour nous, lecteurs modernes, le clin d'œil aux éditions anciennes ou populaires était sans doute évident pour les lecteurs du XVII^e siècle. Peut-être qu'ils s'émerveillaient de cet héritage devenu étranger qu'ils

redécouvraient dans le recueil de Perrault. C'est une autre forme de magie que nous trouvons dans les premières illustrations de Perrault, mais une forme de magie tout de même.

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que l'imagerie du conte se renouvelle. Dans les illustrations de Fokke et Sève, le genre du conte de fées s'émancipe de la tradition emblématique. La vignette est concurrencée par la planche et l'illustration narrative l'emporte sur l'allégorie savante. De plus, le médium redevient transparent. Ce n'est plus l'aspect rustique qui permet de créer l'effet merveilleux, c'est dans les scènes représentées que le lecteur retrouvera la magie du conte de fées.

Notes

1. Le débat sur la paternité des contes a fait couler beaucoup d'encre. La même question se pose pour les gouaches du manuscrit. Qui en est l'artiste ? Dans quel but ont-ils été ajoutés au manuscrit ? Les dessins ne sont pas signés, mais plusieurs indices suggèrent qu'ils sont de la main de Charles Perrault. Comme le montrent ses mémoires, il s'intéresse à l'illustration et dessine quelquefois lui-même (Perrault, 1993, 113, 124, 132, 200). De plus, la lettre de dédicace à Mademoiselle qui ouvre le manuscrit des contes est précédée d'une devise. Les devises étaient une source de fierté pour Perrault (Perrault, 1993, 132). Jacques Barchilon affirme que, l'écriture dans la devise du manuscrit pourrait être de Perrault (Perrault, 1956, 28-31).

2. La ressemblance entre les illustrations des premières éditions des contes de Perrault et celles dans les éditions populaires a été constatée avant par Christophe Martin et Tony Gheeraert. Nous proposons une analyse plus poussée des stratégies visuelles dans les contes.

3. On trouve le motif du don des fées entre autres dans le roman de *Perceforest* (1330-1344).

4 [Le] Médium n'existe pas per se, comme unique et visible en soi [...] Il désigne en effet plusieurs réalités, de nature différente. Elles ne se contredisent pas, se superposent souvent mais ne peuvent en aucun cas se confondre. Un médium peut désigner : 1/ un procédé général de symbolisation (parole articulée, signe graphique, image analogique) ; 2/ un code social de communication (la langue utilisée par le locuteur ou l'écrivain) ; 3/ un support physique d'inscription et stockage (pierre, papyrus, support magnétique microfilms, CD-ROM), et 4/ un dispositif de diffusion avec le mode circulation correspondant (manuscrit, imprimerie, numérique).

5. Une partie de l'analyse qui suit, a paru, sous une forme différente, dans Alicia C. Montoya, Sophie van Romburgh, Wim van Anrooij (éds.), *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production* (Hoogenboezem).

6. Les peintres des personnages 'espagnols' avaient effectivement doté leurs figures rétrospectives de cette parure. La hiérarchie des matières et des couleurs, la valeur du 'Manteau d'honneur' fait d'écarlate et de fourrure, toutes ces informations pittoresques ont pu aider à représenter le Moyen Age d'une manière vivante. L'attention

portée à l'aspect matériel des choses et le désir de flatter le regard ont été curieusement associés à l'étude d'un passé différent des classiques. Au moment où l'avènement du néo-classicisme a promu des œuvres au style dépouillé et aux couleurs froides, l'idée du Moyen Age s'est enrichie d'images animées et colorées. (Pupil, 57)

7. Dans son *Etude sur les livres à figures*, 73, Jeanne Duportal précise qu'au XVII^e siècle, la miniature est "toujours préférée comme le texte manuscrit, pour les recueils destinés aux grands personnages." Elle donne trois exemples de manuscrits, *La Guirlande de Julie* (1641), *Le Temple de la Gloire* pour Anne d'Autriche (1647) et *L'Adonis* pour Fouquet (1658). De plus amples études permettront d'approfondir la question du rôle de l'illustration dans les manuscrits du XVII^e siècle.

8. Tony Gheeraert évoque les gravures de l'édition Barbin, « de simples vignettes sur bois fort naïves ».

9. Perrault a vraisemblablement produit les esquisses sur la page de titre du manuscrit des *Hymnes de M. l'abbé de Santeuil* (1690), puisque l'écriture des légendes correspond à la sienne. Il a visiblement prêté moins d'attention aux illustrations de ce manuscrit (Barchilon dans Perrault, 1956, 32).

10. Perrault loue les illustrations de Chauveau écrivant : « Personne n'a peut-être jamais eu une imagination plus féconde pour trouver et disposer des sujets de Tableaux ; tout y étoit heureux pour la beauté du Spectacle, tout y étoit ingénieux pour la satisfaction de l'Esprit et il entroit dans ses Desseins encore plus de Poésie que de Peinture. Cela se peut vérifier dans le nombre presque infini d'Ouvrages qu'il nous a laissez, & particulièrement dans les Estampes qui représentent ce qui est contenu dans les livres où elles sont. Il n'y en a point qui n'explique admirablement la pensée de l'Auteur, & qui souvent l'enrichisse agréablement & judicieusement par de certaines circonstances Poétiques qu'il y ajoute » (*Les hommes illustres*, Tome 2, 99).

11. L'opposition dans l'art du XVIII^e siècle entre le vrai et la vraisemblance a été décrite par Bassy (1982, 191) comme celle « de la nature vraie, c'est-à-dire la représentation subjective mais cependant authentique d'une Nature ressentie comme vraie – au monde trompeur du stéréotype, du factice, de la galanterie et, aussi, de l'allégorie ».

Ouvrages cités

[Jean d'Arras], *Méhusine, nouvellement imprimée*, Paris, Jean Trepperel, 1527-1532 ; Troyes, Nicolas Oudot, 1660 & 1677 ; Troyes, Jacques Febvre, 1692.

[Marie-Catherine D'Aulnoy], *Les Contes des fées*, par Madame D***, Tome 1, Paris, Claude Barbin, 1698.

Alain-Marie Bassy, « Le paradoxe du réalisme et du merveilleux dans l'illustration des Fables de La Fontaine au XVIII^e siècle », *L'illustration du livre et de la littérature au XVIII^e siècle en France et en Pologne*, Les cahiers de Varsovie (1982), 189-204.

———, « Le texte et l'image », dans Chartier, R., et Martin, C., *Histoire de l'édition française, Le livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Promodis, 1984, 140-161.

- Diane Canivet, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1957.
- [Michel de Cervantes], *Histoire de l'Admirable Don Quichotte de la Manche*, Paris, Compagnie des Libraires, 1700.
- Jean-Pierre Collinet, « La Fontaine et ses illustrateurs », dans *La Fontaine, Œuvres complètes I, Fables, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991, LXIII-CXLVIII.
- , « Perrault et La Fontaine », *The Romanic Review* 99, No. 3-4 (2008), 191-209.
- Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000.
- Jeanne Duportal, *Etude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris, Champion, 1914.
- Jean de la Fontaine, *Œuvres complètes I, Fables, Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1991.
- Aurelia Gaillard, *Fables, Mythes Contes, L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, 1996.
- Tony Gheeraert, « De Doré à Perrault », <http://lettres.acrouen.fr/sequences/tl/perrault/perrault.htm>, 2005, pages non numérotées, (site consulté en juin 2010).
- Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard, 1961.
- Emmanuelle Hénin, « À la surface de l'image : l'inscription comme indice de la matérialité de la peinture » dans Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé et Daphne M. Hoogenboezem, « Medievalism and Magic: Illustrating Classical French Fairy Tales », dans Alicia C. Montoya, Sophie van Romburgh, Wim van Anrooij (éds.), *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*, Leiden, Brill, 2010, 149-283.
- Nathalie Kremer (dir.), *Aux limites de l'imitation. L'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e - XVIII^e siècles)*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2009, 51-67.
- Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme & théorie de la peinture. XV^e - XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1998.
- René Lanson, *Le goût du Moyen Age en France au XVIII^e siècle*, Paris, Bruxelles, G. Vanoeist, 1926.
- Marie-Jeanne L'Héritier, *La tour ténébreuse et les jours lumineux*, Paris, Veuve de Claude Barbin, 1705.
- Christophe Martin, « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », *Cahiers de l'Association Internationales des Etudes Françaises* 57 (2005), 113-132.
- Ségolène le Men, « Mother Goose illustrated », *Poetics Today* 13 (1992), 17-39.
- Charles Perrault, *Le Parallèle des Anciens et des Modernes*, Fac-similé de l'édition de Jean Baptiste Coignard, 1688, Genève, Slatkine, 1979.
- , *L'apologie des femmes*, Paris, Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694.
- , *Histoires ou contes du temps passé*, La Haye, [s.n.], 1742.
- , (Jacques Barchilon éd.) *Perrault's Tales of Mother Goose. The Dedication Manuscript of 1695 reproduced in collotype Facsimile with introduction and critical text*, 2 vol., New York, The Pierpont Morgan Library, 1965.
- , *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Fac-similé de l'édition d'A. Dezallier, 1696-1700, Genève, Slatkine, 1970.
- , (Collinet éd.), *Contes*, Paris, Gallimard, 1981.

François Pupil, *Le Style Troubadour, ou la nostalgie du bon vieux temps*, Presses Universitaires de Nancy, 1985.

Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

Site internet « Iconographie de Don Quichotte » :

<http://www.csdl.tamu.edu:8080/dqiDisplayInterface/doSearchImages.jsp?id=543&page=1&orderBy=1>, (site consulté en juin 2010).

Paul J. Smith, « La Fontaine et la fable emblématique », dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, 83-98.

———, « Titelprenten van Marcus Gheeraerts », dans Marc van Vaeck, Hugo Brems, Geert H.M. Claassens (éd.), *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*, Peeters, 2003, 535-557.

Catherine Velay-Vallantin, « Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues », dans Roger Chartier (dir.), *Les usages de l'imprimé (XV^e –XIX^e siècle)*, Paris, Fayard, 1987, 129-185.