

## Paul J. Smith

### FABLES ÉSOPIQUES ET CONTES DE FÉES : L'imitation différentielle dans les frontispices<sup>1</sup>

Dès son invention, le conte de fées littéraire cherche à se distinguer de la fable ésopique, représentée principalement par La Fontaine. Pour mettre en avant la spécificité du genre par rapport aux fabliers ésopiques, mais aussi pour mieux valoriser leurs propres recueils de contes face aux recueils de leurs concurrents, Perrault et Mme d'Aulnoy ont recours au frontispice. C'est dans la perspective de l'« imitation différentielle » (qui consiste à imiter et reconnaître son modèle tout en le dépassant) que nous nous proposons d'étudier les frontispices du fablier de Perrault (sa traduction des fables de Faërne), de son recueil de contes (manuscrit et première édition) et de ceux de Mme d'Aulnoy.

---

RELIEF 4 (2), 2010 – ISSN: 1873-5045. P27-51  
<http://www.revue-relief.org>  
URN:NBN:NL:UI:10-1-101242  
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services  
© The author keeps the copyright of this article

---

#### L'ombre de La Fontaine

Dès son invention au XVII<sup>e</sup> siècle finissant, le conte de fées littéraire cherche à se distinguer du genre ancien de la fable ésopique. Parmi les outils les plus appropriés pour faire valoir la spécificité générique du conte de fées, se trouve le frontispice<sup>2</sup>. Les créateurs du conte de fées littéraire, Charles Perrault et Mme d'Aulnoy, ainsi que leurs imprimeurs, y ont recours, non seulement pour mettre en avant la spécificité du genre par rapport aux fabliers ésopiques, mais aussi pour mieux valoriser leurs propres recueils de contes face aux productions de leurs concurrents. C'est cet aspect d'(auto)positionnement propre aux frontispices que nous nous proposons d'étudier ici. Mais avant de nous pencher sur la question, il est d'abord nécessaire de situer la rivalité entre fable et conte dans son contexte littéraire.

Remarquons d'abord que cette concurrence entre les deux genres s'est créée en réaction contre une certaine poétique fabuliste, qui, à l'inverse, dans le sillage de Quintilien<sup>3</sup>, cherchait justement à souligner

l'étroite parenté entre les deux genres. On se rappelle les mots de Jean de La Fontaine, qui, en 1678, bien avant les contes de fées de Perrault, écrivait déjà dans sa fable métadiscursive, *Le Pouvoir des fables* : « Si Peau d'Ane m'était conté / J'y prendrais un plaisir extrême » (La Fontaine, 1991, 297)<sup>4</sup>. Cependant, dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes, la fable ésopique est souvent citée en opposition, afin de mieux faire ressortir la 'modernité' du conte de fées. Ainsi, dans la perspective nationaliste des Modernes, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, en élevant « l'antiquité Gaule » des vieux 'troubadours' au-dessus de l'Antiquité classique, écrit, dans une véritable apologie du conte, adressée à la comtesse de Murat :

Oui, ces Contes frappent beaucoup ;  
Plus que ne font les faits & du Singe & du Loup.  
J'y prenais un plaisir extrême.  
Tous les enfants en font de même:  
Mais ces Fables plairont jusqu'aux plus grands esprits,  
Si vous voulez belle Comtesse,  
Par vos heureux talents orner de tels récits.  
L'antiquité Gaule vous en presse :  
Daignez donc mettre dans leurs jours  
Les Contes ingénus, quoique remplis d'adresse.  
Qu'ont inventé les Troubadours.  
Le sens mystérieux que leur tour enveloppe  
Égale bien celui d'Esopé.  
(Lhéritier, *Œuvres meslées* (1696) cité et commenté dans Stedman, 371-372)

La référence aux « faits & du Singe & du Loup » montre bien que Mlle Lhéritier prend ses distances avec la fable ésopique, mais, en pastichant ensuite le vers précité de La Fontaine – « J'y prendrais un plaisir extrême » –, elle suggère également que sa pensée vise surtout la fable lafontainienne. En revanche, Perrault, le chef de file des Modernes, témoigne de son admiration pour ce grand fabuliste dans son livre *Les Hommes illustres* (1696), où l'on peut lire :

Jamais personne n'a mieux mérité d'être regardé comme original et comme le premier en son espèce. Non seulement il a inventé le genre de poésie où il s'est appliqué, mais il l'a porté à sa dernière perfection ; de sorte qu'il est le premier, et pour l'avoir inventé, et pour y avoir tellement excellé que personne ne pourra jamais avoir que la seconde place dans ce genre d'écrire. (Perrault, *Les Hommes illustres*, cité par Mongrédien, 200)

En rendant ainsi hommage à La Fontaine pour avoir su moderniser la fable ésopique, à un point tel qu'il peut être considéré comme l'inventeur du genre, Perrault parvient donc, dans une habile stratégie, à présenter celui qui reste (un peu malgré lui) l'une des figures de proue du camp des Anciens, comme étant un moderne sans le savoir.

### **Perrault fabuliste**

La renommée de La Fontaine est telle que tout fabuliste après lui souffre d'une sorte de complexe d'infériorité – voire même d'un complexe œdipien. Perrault lui-même ne fait pas exception, lorsqu'il traduit en français les fables néo-latines de Gabriel Faërne. Dans l'Avant-propos précédant cette traduction, qui date de 1699, il se sent obligé de parler de La Fontaine et d'avouer la supériorité de celui-ci :

[L]es nôtres [les *Fables de Faërne* et de Perrault] ressemblent à un habit d'une bonne étoffe, bien taillée et bien cousue, mais simple et toute unie ; les siennes [de La Fontaine] ont quelque chose de plus, et il y ajoute une riche et fine broderie qui en relève le prix infiniment. (Avant-propos)

Dans un article à paraître prochainement, intitulé « Perrault aux prises avec La Fontaine : imitation, compétition et correction dans les *Fables de Faërne* (1699) », Sander Becker montre comment Perrault, dans son fabliaire, à la fois imite La Fontaine et s'en distancie, selon le principe de l'*imitation différentielle* (qui consiste à imiter et reconnaître son modèle tout en le dépassant)<sup>5</sup>. Pour illustrer cette imitation différentielle, qui se fait surtout au niveau du style et du vocabulaire, citons un exemple parmi de nombreux autres. Dans sa version de la fable *Le Corbeau et le Renard*, Perrault écrit :

Sur le haut d'un chêne, un Corbeau  
Tenoit dans son bec un fromage.

Ces vers sont d'abord une imitation révérencieuse des célèbres vers de La Fontaine (32) :

Maître Corbeau, sur un arbre perché,  
Tenait en son bec un fromage.

Mais cette imitation comporte aussi une correction, dévoilant ainsi une aspiration à dépasser l'original : en simplifiant la structure syntaxique

du premier vers, trop difficile pour de jeunes lecteurs, Perrault corrige son modèle, et ce faisant, il annonce déjà la critique que fera Jean-Jacques Rousseau (353) de cette fable.

Dans un récent article, Jean-Pierre Collinet a clairement démontré que ce complexe d'infériorité par rapport au fabuliste est aussi très présent dans les contes de fées de Perrault. Il y a, entre les deux auteurs,

une relation étroite et paradoxale, à la fois de filiation et d'opposition ou de contre-pied. [...] Tout se passe comme si [Perrault] se doublait non tant d'un modèle qu'il imiterait que d'un instigateur dont l'existence, antérieure à la sienne, le gêne et l'irrite à tel point que sa présence en creux se discerne constamment auprès du narrateur. (Collinet, 199)

Cette tendance à l'imitation différentielle se perçoit également au niveau des frontispices. Considérons d'abord, pour commencer, celui de la première édition des fables de Perrault (fig. 1), dont voici la légende explicative :

La Fable a des charmes si doux  
Pour ces jeunes enfans dont l'ame est innocente  
Que même sous la forme et des ours et des loups  
Son simple recit les enchante.



**Fig. 1.** Perrault, Charles, *Traduction des fables de Faërne*, Paris, J. B. Coignard, Paris, 1699. Frontispice par I. Mariette.

La différence par rapport au frontispice traditionnel est tout de suite frappante. Nous en présentons ici l'un des exemples les plus illustres, celui de Wenceslas Hollar, réalisé pour le fablier *Aesop paraphras'd* (1665) de John Ogilby (fig. 2) : ce fablier, bien connu en France, puisqu'il a inspiré La Fontaine et le Père Commire (Smith 1996 et 2004), présente en frontispice la figure difforme d'Ésope, en compagnie d'animaux. Ésope est le symbole du genre qu'il a créé : sa difformité physique, en le rapprochant des animaux dont il est entouré, évoque la partie narrative de la fable, mais son intériorité, riche et pleine de sagesse, se réfère à sa morale. Pour La Fontaine, Ésope a la même fonction allégorique : quoiqu'il ne le fasse pas figurer dans les frontispices de son œuvre, il place sa vie légendaire en tête de ses propres fables. Le frontispice de Perrault, en revanche, propose une image autrement allégorique : le laid Ésope y est remplacé par une jeune et belle femme, symbole de la 'vérité' de la fable. Cette femme allégorique est entourée d'un public d'enfants, à qui elle présente les masques des animaux dont elle parle : on y remarque les têtes d'un loup, d'un ours et d'un éléphant.



**Fig. 2.** Ogilby, John, *Fables of Æsop Paraphras'd in Verse*, Londres, Thomas Roycroft, 1665. Frontispice par Wenceslas Hollar.

Cette configuration présente une triple référence à la tradition ésopique et lafontainienne. D'abord elle réaffirme l'opposition, propre au genre, entre le masque (l'extérieur laid et bestial) et ce qu'il cache, c'est-à-dire la beauté intérieure de la fable.

En second lieu, elle souligne l'importance pédagogique de la fable. Cette ambition éducative du genre, encore absente dans l'illustration de Hollar (qui ne représente que des adultes), avait été timidement amorcée par La Fontaine dans ses Préfaces, mais aussitôt contredite par le fabuliste lui-même, qui, comme le résume Collinet (192), avait « négligé l'éducation de son propre fils et manifesté son manque de sympathie pour ce 'petit peuple' qui saccage impitoyablement, maraude, se montre imprudent par inconscience du danger, indocile, paresseux, gratuitement cruel à l'occasion, bref à l'écart duquel il convient de se tenir avec méfiance. » Perrault, en revanche, affiche l'ambition pédagogique de son recueil, en faisant figurer un public composé non plus d'adultes, mais exclusivement d'enfants, nullement indociles ni paresseux, mais au contraire très attentifs. Ce faisant, Perrault est le premier fabuliste à représenter un jeune public dans son frontispice, afin de mettre en avant ce souci éducatif qui le distingue de ses devanciers. Ce que Collinet (192-193) observe au sujet de la nouveauté des *Contes* de Perrault vaut aussi pour ses fables : « [...] conscient de ses responsabilités paternelles, [il] ne néglige pas de les assumer : avec lui, l'on se sent entré dans un autre temps, ainsi que dans une catégorie sociale un peu différente : plus embourgeoisée et d'origine moins provinciale. »

En troisième lieu, toujours en référence à la thématique du masque, le frontispice renvoie à une image très répandue dans le métadiscours fabuleux : à savoir la fable comme pièce de théâtre. On se rappelle, à ce sujet, la célèbre définition de La Fontaine, qui la qualifie d'« Une ample comédie à cent actes divers / Et dont la scène est l'univers. (La Fontaine, 1991, 178).

Cette théâtralité de la fable est souvent thématisée dans le métadiscours du genre fabuleux, ainsi que dans les frontispices des fabliers. L'un des exemples les plus importants de cette thématique se trouve dans un fablier anonyme, *l'Esbatement moral des animaux* (Anvers, 1578) (fig. 3), que Perrault a lu et dont il s'inspire parfois pour le vocabulaire et les rimes de son propre recueil de fables<sup>6</sup>. Le frontispice de *l'Esbatement moral* – réalisé par l'illustrateur Marcus Gheeraerts – montre,



Fig. 3. Anon., *Esbat[ement] moral des animaux*, Anvers, Gerard Smits pour Philippe Galle, 1578. Frontispice par Marcus Gheeraerts l'Ancien.



Fig. 4. Anon., *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier*, Prague, Sesse, 1608. Frontispice par Gilles Sadeler.

conformément au titre (*esbatement* signifie 'petite comédie'), une scène de théâtre : les animaux y jouent, tandis qu'un public constitué d'hommes et de femmes assiste au spectacle. Le singe est le seul animal qui soit vêtu, et il regarde directement non pas le public, mais le lecteur, dont il constitue ainsi le lien avec la scène théâtrale représentée. Tout comme le fou du roi, dont il porte les attributs traditionnels, à savoir le bonnet et la marotte, cet animal exprime de façon paradoxale la vérité en disant des 'bêtises' (au sens étymologique du mot). Il invite ainsi le lecteur à 'singer', à suivre l'exemple des animaux, c'est-à-dire à en tirer une leçon morale.

Cette même thématique théâtrale se retrouve dans l'imitation allemande de l'*Esbatement moral*, l'anonyme *Theatrum morum. Artliche geschprach der thier* (Prague, 1608), dont le frontispice (fig. 4) inspirera plusieurs illustrateurs de fabliers français du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui place lui aussi le singe au centre de l'image en bas, le regard toujours fixé vers le lecteur<sup>7</sup>. Nous retrouverons encore cet animal à signification métadiscursive dans les frontispices des contes de fées.

On constate donc pour les frontispices des fabliers des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles une imagerie allégorique métadiscursive très sophistiquée. Afin de mieux comprendre la sophistication qui caractérise aussi ceux des *Contes* de Perrault et de Mme d'Aulnoy, il importe de nous attarder sur deux autres exemples tirés des œuvres de La Fontaine.

Si les premières éditions des fables de La Fontaine n'ont pas de frontispice, l'édition hollandaise de ses *Contes* (Amsterdam, 1685), la seule édition illustrée parue de son vivant (fig. 5), est ornée d'un frontispice fort intéressant. La réputation de son illustrateur, Romain de Hooghe, ajoute au prestige de cette édition, qui se fit rapidement connaître en France. Le mot *Contes* n'a pas ici le sens de « contes de fées », mais celui de contes érotiques, dans la tradition des auteurs dont les noms sont mentionnés sur la gravure : Boccace, L'Arioste et Rabelais. Le portrait de l'auteur est manquant, mais il est remplacé, grâce à une onomastique ludique, par une fontaine qui jaillit à gauche, en bas de l'image. À droite se trouve la figure de Cupidon, qui fournit à la Muse de La Fontaine son thème d'inspiration, celui de l'amour. Quant aux cornes de toutes espèces, à droite en bas de l'image, elles en précisent le sujet : ce sont des histoires de maris 'cornards'.





**Fig. 5.** La Fontaine, Jean de, *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, Henry Desbordes, 1685. Frontispice par Romain de Hooghe.

Cette illustration réclame donc un mode de lecture interprétative, qui est tout autant requis pour interpréter le frontispice des *Fables* réalisé par le célèbre illustrateur Bernard Picart pour l'édition de 1728 (fig. 6). La tendance allégorisante de ce frontispice à nombreux personnages, groupés autour du portrait de La Fontaine, situé à gauche du centre, atteint ici son point culminant, et nécessite une légende explicative :

Deux Genies puisent de l'eau dans la fontaine d'Hypocrene, & en presentent à M. de la Fontaine. Sa Muse le sollicite à mettre en Vers les Fables qu'Esopé lui dicte, en lui montrant la Verité sur un nuage, envelopée par la fable d'un voile, où l'on voit en broderie divers animaux Sujets de fables. La Morale, Compagne inseparable de l'une & de l'autre, paroît à leurs côtez.

Tout comme les frontispices de Gheeraerts, Sadeler et De Hooghe, celui de Picart va rapidement devenir un modèle canonique. Ainsi, le fablier allemand *Neue Aesopische Fabeln* (1740) sera pourvu d'un frontispice inspiré par celui de Picart, à la différence près que le portrait de La Fontaine sera remplacé par celui de son auteur allemand, Daniel Triller<sup>8</sup>.

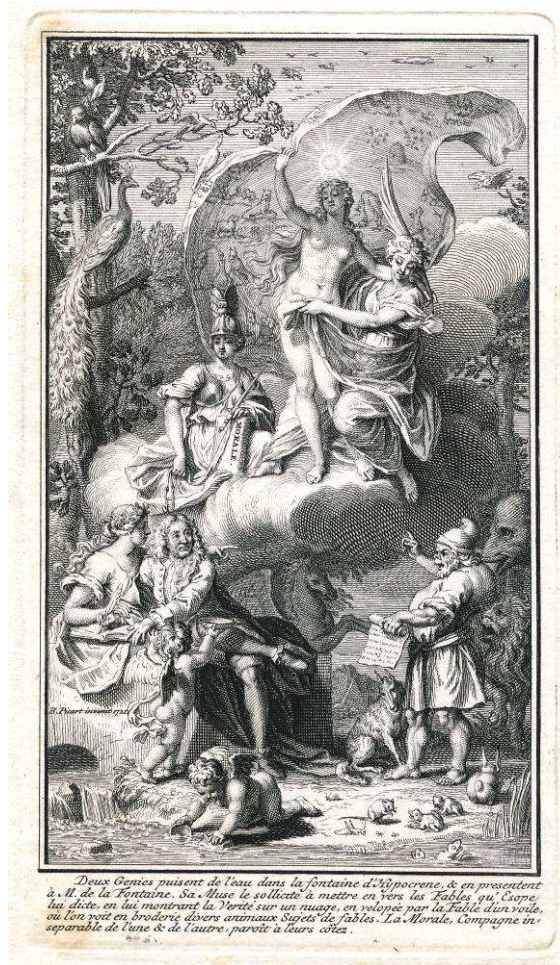


Fig. 6. La Fontaine, Jean de, *Fables choisies, mises en vers [...]*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1728. Frontispice par Bernard Picart.

### Les frontispices des *Contes de Ma Mère l'Oye*

C'est donc en gardant à l'esprit ces deux tendances, à savoir le goût pour une lecture allégorisante de l'image et l'effet canonisant de celle-ci, que nous nous tournons vers les frontispices des contes de fées. Les premiers du genre, à savoir ceux des *Contes de Ma Mère l'Oye*, publiés en 1697 (fig. 7), mais présentés à Mademoiselle, nièce de Louis XIV, dès 1695, sous la forme d'un manuscrit calligraphié (fig. 8), sont restés célèbres à juste titre. Depuis les études de Louis Marin (1985), Ségolène Le Men (1992) et Gabrielle Verdier (1993), on a beaucoup écrit sur les aspects métadiscursifs de ces frontispices – mais curieusement, sans les confronter aux frontispices des fabliers, et notamment à celui des *Fables de Faërne*. Or, cette confrontation est justement propice à souligner les aspirations de ce nouveau genre que constituent les contes de fées.

En considérant la question de plus près, on constate tout d'abord que les deux genres ont tendance à s'inventer une figure fondatrice my-

thique. La figure archétypale d'Ésope (voir fig. 2), dont les contemporains de Perrault (y compris La Fontaine lui-même)<sup>9</sup>, surtout depuis les études de Richard Bentley (1697), commençaient à mettre en doute l'historicité, est remplacée ici par une figure tout aussi mythique, mais issue, cette fois, de la culture nationale, Ma Mère l'Oye. En opérant ce changement, Perrault semble ainsi réaffirmer l'opposition entre l'ancien (d'origine étrangère) et le moderne (de souche française).

Les frontispices soulignent aussi un autre type de déplacement, situé au niveau du *gender* : si la fable est une affaire d'hommes, le conte de fées est un genre plutôt féminin. Cela se vérifie non seulement dans le choix du narrateur, mais aussi à travers le public visé. À ce titre, la comparaison avec le frontispice des *Fables de Faërne* est particulièrement révélatrice : alors que celui-ci met en scène un public uniquement composé de garçons, le frontispice des contes publié en 1697<sup>10</sup> présente un public mixte, constitué d'une fille et de deux garçons. On note d'autres dissemblances entre fable et conte : si dans le manuscrit de 1695, Perrault choisit une vieille femme pour allégoriser ses contes, force lui est de choisir, en 1699, pour illustrer ses propres fables, non plus une vieille femme, ni même un vieillard à connotation ésopique, mais une belle jeune femme. L'opposition dans la mise en scène de l'acte narratif mérite aussi d'être soulignée : il se déroule en extérieur et de jour dans le cas de la fable – l'exemple de Hollar (fig. 2) prouve d'ailleurs que le plein air appartient à la thématique traditionnelle de l'iconographie ésopique –, mais à huis clos dans le cas du conte, dans un intérieur sans fenêtres, porte fermée, où la lumière ne vient pas du dehors, mais de la bougie et du feu de cheminée, détails qui dénotent la tombée de la nuit.

Les critiques se sont penchés sur certains autres détails des frontispices de Perrault, parmi lesquels les objets représentés : la bougie, le chat, la cheminée, le trou de serrure et le verrou de sûreté – autant d'éléments qui jouent un rôle important dans les contes (Le Men, 25). Cette façon mnémonique de référer à la thématique du recueil est peut-être inspirée par les fabliers. Dans les recueils antérieurs à *l'Esbatement moral*, le frontispice montre souvent, dans un but mnémonique, les objets emblématiques de la vie légendaire d'Ésope dont le fablier va faire le récit (Smith, 2006, 49-52). De même, le frontispice de Hollar (fig. 2) illustre avec précision les animaux-protagonistes des fables présentées, et s'appuie en outre sur un jeu intertextuel plus développé :



Fig. 7. Perrault, Charles, *Contes de Ma Mère l'Oye*, Paris, Barbin, 1697. Frontispice par Antoine Clouzier.



Fig. 8. Perrault, Charles, *Contes de Ma Mère l'Oye*, manuscrit calligraphié, présenté à Mademoiselle, nièce de Louis XIV, ca. 1695. Frontispice anonyme. Pierpont Morgan Library, New York, cote MA 1505.

le singe (sans queue) et le renard renvoient non seulement à la fable *Le Singe et le Renard*, mais ils constituent encore une citation picturale, puisqu'ils sont directement tirés de l'illustration qu'avait faite Marcus Gheeraerts pour la fable correspondante dans *l'Esbatement moral*.

Un autre sujet de discussion parmi les critiques porte sur l'identification des enfants figurant dans les frontispices du manuscrit et de la version imprimée. On a suggéré notamment que le garçon assis à droite était le portrait de celui qui a signé le recueil, Pierre (Darman-court) Perrault, le fils de Charles Perrault (Soriano (1968) et *Le Men*, 24). Ce n'est pas impossible, surtout dans le cas du manuscrit, car il s'agit d'un document à caractère très personnel, comportant dédicace et calligraphie, et mettre le portrait de l'auteur dans le frontispice parmi les produits de sa fiction était fréquent, comme on a pu le voir dans les cas d'Ésope et de La Fontaine. Notons aussi la ressemblance frappante – dans ses vêtements, son physique ainsi que dans son attitude corporelle – entre ce jeune homme et celui qui se trouve au milieu des autres garçons sur le frontispice des fables de Perrault. Mais cette ressemblance n'est peut-être que pure coïncidence.

### **Les frontispices de Mme d'Aulnoy**

Si les frontispices des *Contes* de Perrault s'articulent donc, du moins en partie, à partir de ceux des fabliers ésopiques, les frontispices des contes de Mme d'Aulnoy se définissent quant à eux par rapport à ceux de Perrault. L'attitude de réaction que prennent contre Perrault Mme d'Aulnoy et d'autres conteuses, notamment Mlle Lhéritier et la comtesse de Murat, a déjà fait l'objet de nombreuses études<sup>11</sup>. Aussi nous contenterons-nous de reprendre ces travaux en y apportant quelques précisions.

Présentons d'abord les trois frontispices qui nous intéressent. Le premier (fig. 9), d'origine néerlandaise, pose un problème de datation. Dans sa thèse de doctorat, Daphne Hoogenboezem<sup>12</sup> a démontré que, contrairement à ce qu'avance Verdier (489), ce frontispice n'avait pas été conçu pour illustrer les *Contes* du Chevalier de Mailly, publiés par Meindert Uytwerf à La Haye en 1698, ni réutilisé par la suite pour l'édition de 1708 des *Contes* de Mme d'Aulnoy : il était destiné dès le départ à une édition de Mme d'Aulnoy dont Verdier n'a pas eu connaissance, à savoir l'édition de 1698, également parue chez Uytwerf. Le deuxième frontispice a été gravé par Jan van Vianen pour l'édition

des *Nouveaux contes de fées*, publiée par Uytwerf en 1700 et par Pierre Mortier pour Étienne Roger à Amsterdam en 1708 (fig. 10).

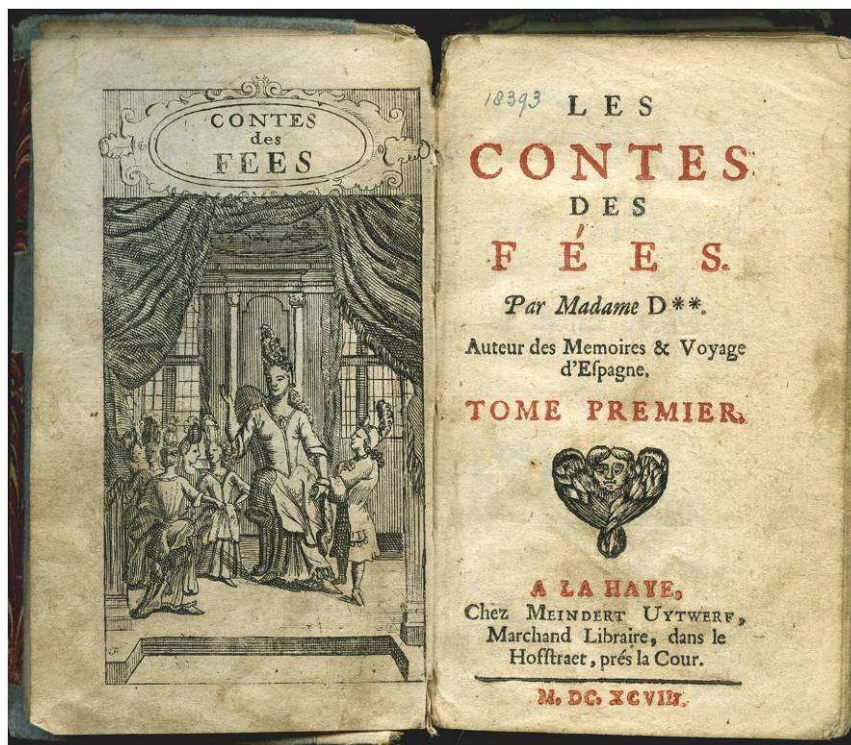


Fig. 9. Aulnoy, Marie-Catherine, baronne d', *Les Contes des Fées*, La Haye, Meindert Uytwerf, 1698. Page de titre et frontispice anonyme.

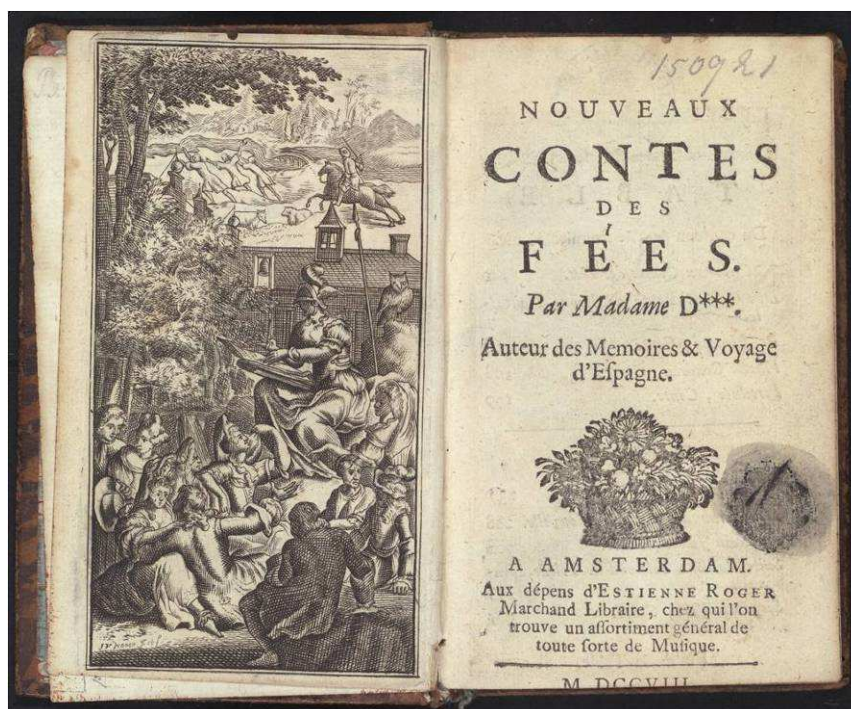


Fig. 10. Aulnoy, Marie-Catherine, baronne d', *Nouveaux contes de fées*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1708. Page de titre et frontispice par Jan van Vianen.



**Fig. 11.** Aulnoy, Marie-Catherine, baronne d', *Suite des Contes nouveaux, ou des Fées à la mode*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1711. Frontispice par Raymond.

Le troisième, dû à un certain Raymond (fig. 11), appartient à une édition française : *Suite des Contes nouveaux, ou des Fées à la mode*, Paris, 1711. Remarquons, par ailleurs, un détail d'importance dans la genèse des frontispices de Mme d'Aulnoy, par rapport à ceux de Perrault. Ce dernier, en raison de l'intérêt qu'il portait à la peinture, avait sans aucun doute pris une part active dans l'illustration de ses propres recueils de contes et de fables. Dans son cas, le frontispice fait donc partie intégrante de sa stratégie d'auteur, alors que, dans celui de Mme d'Aulnoy, morte en 1705, les frontispices sont en première instance l'affaire des

éditeurs. Ils illustrent, néanmoins, avec pertinence, selon nous, les idées de la conteuse, et afin de ne pas trop compliquer notre propos, nous avons pris la liberté de parler des 'frontispices de Mme d'Aulnoy', sans problématiser davantage.

Cela étant dit, il s'avère que la confrontation des frontispices des deux conteurs offre un bon exemple d'imitation différentielle. Dans les deux cas, il s'agit d'une mise en scène du conte narratif, représentant la conteuse et son public enfantin, dans un espace plus ou moins fermé. Cependant, comme les critiques l'ont justement souligné, les frontispices de Mme d'Aulnoy comportent de nombreux aspects différentiels, qui correspondent parfaitement à sa poétique du conte. Ainsi, dans celui de 1698, on constate que Ma Mère L'Oye, à qui la tradition prête une apparence paysanne, voire moyenâgeuse, est remplacée par une jeune et imposante narratrice, d'allure aristocratique. Son public est composé d'enfants, vêtus comme des petits adultes – on note même une étonnante ressemblance dans la mise et la coiffure entre la narratrice et la jeune fille située à sa gauche, qui semble être son reflet en miniature. On en conclut que, contrairement à Perrault, la conteuse vise un public idéal (mais sans doute pas réel) appartenant à la même classe sociale qu'elle, à savoir la haute aristocratie. Cette conteuse représentée sur le frontispice est peut-être Mme d'Aulnoy elle-même, comme le suggère Daphne Hoogenboezem dans sa thèse, mais elle est probablement aussi une narratrice fée. C'est en tous les cas ce que suggère le titre « contes des fées », mis à la place de « contes de fées ». Tout comme dans les titres *Contes de Ma Mère l'Oye* ou *Fables d'Ésope*, nous avons affaire ici à un génitif subjectif (les contes sont racontés *par* les fées), et non pas à un génitif objectif (les contes portant *sur* les fées)<sup>13</sup>.

Soulignons aussi la différence d'ambiance : la scène narrative reste à l'intérieur, il est vrai, mais contrairement à la chaumière obscure imaginée par Perrault, les hautes fenêtres assurent le passage de la lumière, ainsi qu'une ouverture vers le monde extérieur, qui est représenté par les arbres visibles à travers les fenêtres.

On remarque aussi une différence de taille dans la façon dont les enfants sont représentés. Si la version imprimée du frontispice de Perrault met en scène une fille et deux garçons, celui de Mme d'Aulnoy représente une multitude de filles et un seul garçon. Notons que ce garçon ressemble beaucoup à celui du frontispice de Perrault. Non seulement il est placé sur le côté, mais il porte également les mêmes vêtements, et offre un visage et des cheveux assez semblables. Il n'est donc pas im-



possible qu'en disposant ainsi les enfants – les filles à gauche, le garçon à droite – et en jouant sur la ressemblance entre les deux garçons, l'illustrateur souligne la redevance à Perrault (à la différence des filles, le garçon est en contact direct avec la narratrice fée), tout en soulignant les différences avec celui-ci.

### **Minerve et la Sibylle de Cumès**

C'est selon cette même perspective d'imitation que nous allons considérer le frontispice des éditions de 1700 et de 1708 des *Contes* de Mme d'Aulnoy (fig. 10), à cette distinction près qu'ici, l'imitation semble avoir pour sujet non pas les frontispices de Perrault, mais celui de l'édition des *Contes* de Mme d'Aulnoy de 1698. Aussi cette imitation est-elle moins différentielle que corrective. En effet, les différences par rapport à l'édition de 1698 sont importantes. La scène narrative est à l'extérieur, les petits adultes sont devenus de vrais adultes, et l'ambiance suggérée est celle d'une convivialité amoureuse – ce qui correspond au contenu des contes de Mme d'Aulnoy, qui sont, beaucoup plus que ceux de Perrault, des petites histoires d'amour. La disposition générale fait penser un peu à celle des frontispices allégoriques de La Fontaine (figs. 5 et 6). On note, tout comme dans les frontispices de celui-ci, la présence d'une déesse – la Muse de La Fontaine devient Minerve chez Mme d'Aulnoy. Minerve, reconnaissable à ses vêtements, et à son oiseau symbole, la chouette, ne raconte pas, mais *écrit*, ce qui apporte au recueil un certain prestige littéraire. Tout comme le frontispice ésopique peut faire allusion à une fable précise, celui de Mme d'Aulnoy représente une scène qui correspond sans doute à l'une de celles racontées dans les contes (Harries, 1997, 161) – même si son identification reste difficile à préciser. L'évocation de la figure de Minerve mérite d'être notée, car elle ôte au recueil de contes sa spécificité française et son caractère nationaliste, en faveur d'une connotation vaguement classiciste. Il avait également échappé aux critiques que la femme représentée un peu à part, à droite de Minerve, d'une taille un peu plus grande que celle des autres hommes et femmes, est probablement Mme d'Aulnoy elle-même (fig. 12). Cela apparaît plus clairement lorsque l'on compare ce détail à son portrait gravé (fig. 13). La position de Mme d'Aulnoy dans l'ensemble de ce frontispice, quelque peu excentrée, comme médiatrice directe de la divinité, et plus généralement la nature allégorisante de l'ensemble font effectivement penser au frontispice la-

fontainien, et plus particulièrement à celui gravé par Bernard Picart, vingt ans plus tard.

Cette tendance allégorisante atteint son apogée dans le frontispice de la *Suite des contes* de Mme d'Aulnoy, qui date de 1711 (fig. 11). Celui-ci combine la thématique des trois frontispices que nous avons étudiés jusqu'ici, mais en s'appuyant avant tout sur celui de Perrault, dont il puise de façon détournée les différentes thématiques. Il reprend ainsi



Fig. 12. Aulnoy, Marie-Catherine, baronne d', *Nouveaux contes de fées*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1708. Frontispice par Jan van Vianen (détail).



Fig. 13. Portrait de Mme d'Aulnoy, gravé par Grabado de Bassan, s.d.

l'intimité de la chaumière, mais sans le feu des bougies et de la cheminée, qui restent éteints, et en ajoutant une fenêtre, pour y faire entrer le jour. Le public des enfants est présent, mais ils semblent plus âgés que ceux de Perrault. On retrouve la vieille, mais cette fois, elle n'est plus pourvue de sa quenouille : ni fileuse, ni même conteuse, elle *lit*, un détail souligné par le fait qu'elle porte des lunettes.

Verdier (486) note que cette figure est « comparable par son attitude et son costume aux sibylles de Michel-Ange. » Une observation récemment reprise par Roswitha Böhm (34), qui nous précise que cette femme est une allusion directe à la célèbre représentation de la Sibylle de Cumès, peinte par Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine à Rome (fig. 14). Les ressemblances sont en effet frappantes : l'attitude, la position et la disposition des personnages (la vieille femme et les deux enfants qui écoutent) sont comparables, et l'analogie vaut aussi pour les vêtements de la Sibylle. Se pose inévitablement la question de l'interprétation de



Fig. 14. Michel-Ange, « La Sibylle de Cumès », Chapelle Sixtine, Vatican, 1510.

cette référence : s'agit-il d'une allusion simplement plaisante ? Ou cette référence est-elle faite pour rehausser et souligner la valeur artistique du frontispice ? Ou bien s'agit-il de souligner le côté littéraire et savant des contes – la sibylle se substituant à la déesse Minerve de l'autre frontispice ? En ce cas, pourquoi l'illustrateur a-t-il justement choisi la Sibylle de Cumès, et pourquoi pas, par exemple, l'une des autres sibylles de Michel-Ange ? Commençons par élucider ce dernier point : il est fort possible que l'illustrateur fasse référence, à travers Michel-Ange, aux deux textes les plus célèbres où figure la Sibylle de Cumès, à savoir l'*Énéide* de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide. Or, les points communs entre ces deux récits et les contes de Mme d'Aulnoy méritent d'être soulignés. Dans l'*Énéide*, la Sibylle guide le héros Énée dans son voyage initiatique au Royaume des Morts – ce qui correspond aux voyages dans l'Autre Monde que nous propose la lecture des contes. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la Sibylle raconte sa propre histoire amoureuse : jeune, elle était aimée du Dieu Phoebus, qui lui permit de faire un vœu. Elle choisit la vie éternelle, mais malheureusement sans choisir la jeunesse éternelle. Elle devint donc éternellement vieillissante. Le vœu irréféré est un autre thème récurrent du conte de fées. De plus, le texte d'Ovide est une histoire d'amour, tout comme la plupart des contes de Mme d'Aulnoy.

C'est surtout cette dernière référence à Ovide qui semble être thématifiée dans ce frontispice. À ce sujet, remarquons la présence du très jeune enfant en bas de l'image : il n'écoute pas la vieille femme qui lit, mais préfère jouer avec un singe. Visiblement cet enfant ne représente pas le public visé, comme dans les autres frontispices que nous avons évoqués, où tous les enfants, sans exception, écoutent attentivement. Il semble plutôt être placé en antithèse avec la Sibylle de Cumès : si celle-ci, éternellement vieillissante, symbolise l'ancienneté vénérable du genre du conte, ce jeune enfant représente peut-être cette touche de modernité que Mme d'Aulnoy a su donner aux vieux contes de Perrault. Voici en effet l'ambition paradoxale de la conteuse : créer du nouveau à partir de l'ancien. La jeune fille à gauche montre bien l'importance de cette modernité pour le lectorat visé : si elle écoute d'une oreille la femme sibylline, elle semble en même temps distraite par le couple du jeune enfant et du singe.

Considérons ce couple de plus près. L'enfant, selon Verdier (486), est « un gros poupard ressemblant à un Amour », remarque reprise par Böhm (34) : « Das dritte Kind, als pausbächiger Engel am Boden sitzend,

ähnelt Amor ». Sur son front, l'enfant porte peut-être un bandeau relevé – le bandeau étant l'attribut traditionnel de Cupidon aveugle –, mais la façon dont l'illustrateur l'a représenté est trop peu précise pour l'affirmer avec certitude. Néanmoins, s'il s'agit effectivement ici de Cupidon, il aurait la même signification que celui figurant dans le frontispice des *Contes de La Fontaine* (fig. 5), et annoncerait la principale thématique du recueil : l'amour.

Quelle interprétation faut-il donner au singe ? Selon Verdier (486), le singe « introduit une touche d'exotisme », et il rappelle de plus « l'héroïne de [...] *Babiole*, la jolie guenon 'raisonnante' qui répondait 'comme une sibylle à cent questions spirituelles et savantes' »<sup>14</sup>. On pense aussi aux singes 'métadiscursifs' que nous avons rencontrés dans les frontispices des fabliers traditionnels, et qui invitent le lecteur (représenté par la jeune fille à gauche, qui regarde attentivement le jeu entre Cupidon et le singe) à tirer une leçon des histoires amoureuses que sont les contes de Mme d'Aulnoy. Il est aussi possible que le singe symbolise tout simplement la création artistique, qui procède par mimésis : il évoque ici l'image traditionnelle de l'artiste, 'singe' de la nature.

Cette interprétation est corroborée par une remarque de Christine Jones (64), qui nous renvoie de nouveau aux fresques de Michel-Ange : « the child is playing with a monkey [...], touching its forefinger to the monkey's in the fashion of Michelangelo's Adam and God » (figs. 15 et 16). Jones signale en outre les ressemblances entre la Sibylle et l'enfant : « The posture of the child is so similar to that of the woman, who is also seated, that the child seems to represent the woman, perhaps her imagination, which is the source of her tales. The intimate relationship between the child and the monkey, which recalls the image of God and man, itself refers to an act of creation » (Jones, 65). Ajoutons que cette allusion à la célèbre scène de la création de l'Homme est d'autant plus plausible que, dans l'ensemble des fresques de la Chapelle Sixtine, cet épisode voisine avec l'image de la Sibylle de Cumès.

Mais peut-être ne faut-il pas prendre trop au sérieux cette dernière référence à Michel-Ange. Les petits sourires de Cupidon et du singe évoquent une certaine légèreté, qui n'est pas sans rappeler les allusions intertextuelles caractérisant les contes de Mme d'Aulnoy – il suffit de penser aux allusions aux fables de La Fontaine que l'on trouve, par exemple, dans son conte *La Belle aux cheveux d'or*, extrait de ses *Contes des Fées* (1697) : « ma commère la Carpe » ; « le corbeau [...] vint se percher sur un arbre » ; « monsieur du Corbeau » (D'Aulnoy, 2008,

79, 85). Ces références ne témoignent pas d'une imitation complexe, comme chez Perrault ; elles n'ont d'autre prétention que d'être des badinages spirituels.



Fig. 15. Aulnoy, Marie-Catherine, baronne d', *Suite des Contes nouveaux, ou des Fées à la mode*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1711. Frontispice par Raymond (détail).

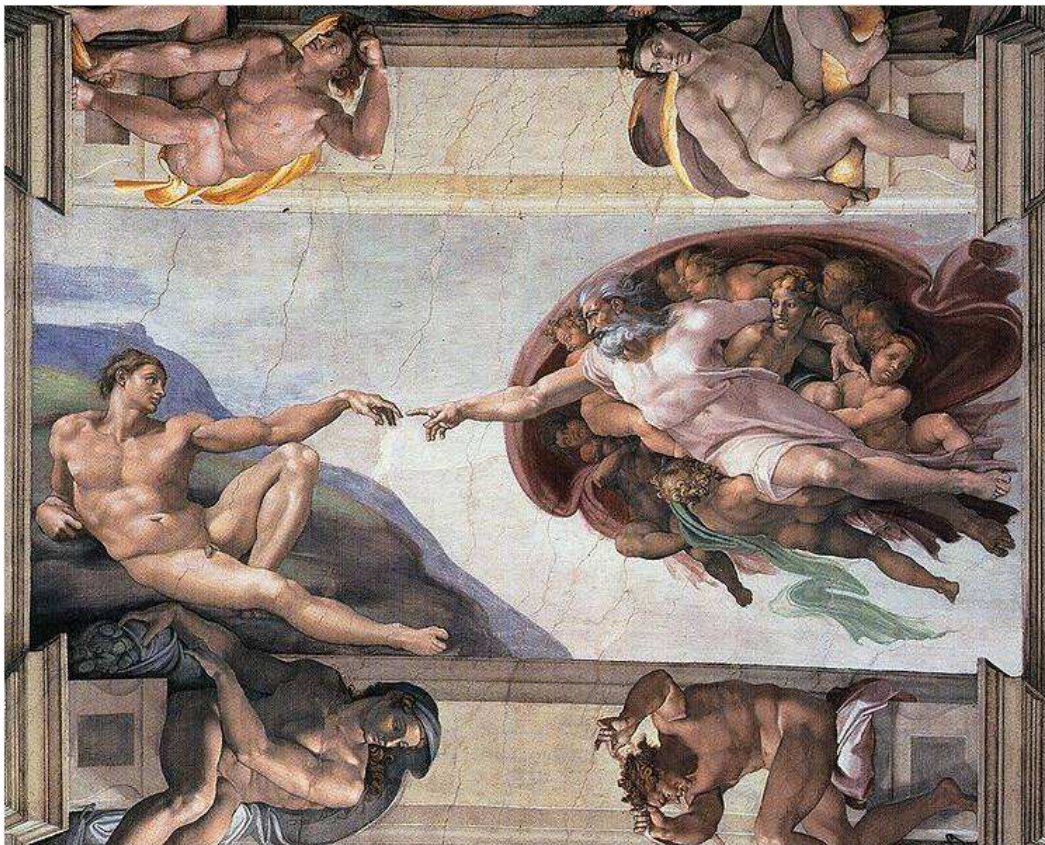


Fig. 16. Michel-Ange, « La création d'Adam », Chapelle Sixtine, Vatican, 1510.

### À titre de conclusion

Tout au long de cet article, nous avons esquissé les références intertextuelles et intertextuelles qui relient entre eux les frontispices des fabliers

ésopiques, ceux des fabliers de La Fontaine et de Perrault, et ceux des *Contes* tant de Perrault que de Mme d'Aulnoy. Ces références s'avèrent problématiques : dans le cas de Perrault, elles témoignent d'une attitude complexuelle vis-à-vis de La Fontaine, que nous avons analysée dans la perspective de l'imitation différentielle. Cette notion s'est aussi avérée utile pour décrire l'acte d'émancipation que représentent les *Contes* de Mme d'Aulnoy par rapport à ceux de Perrault.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, fable et conte de fées continuent à s'influencer mutuellement. Pensons, par exemple, à ce conte moral que Mme de Charrière a envoyé à Marie-Antoinette en 1790, intitulé *Aiglonette et Insinuante, ou la Souplesse*, et qui présente une réécriture, sous forme de conte de fées, de la fable *Le Chêne et le Roseau* de La Fontaine (Smith 1995). Signalons aussi un cas intéressant, beaucoup plus proche de notre corpus de textes et d'illustrations, et qui, du reste, confirme notre analyse. En 1738 est publié un recueil de fables de Phèdre, traduit en allemand par Emanuel Sincerus, et intitulé *Fabularum Aesopiarum libri*. Cette traduction est pourvue d'un frontispice<sup>15</sup> qui est nettement inspiré par celui des *Contes* de Mme d'Aulnoy de l'édition de 1711. Il représente la même scène de la Sibylle de Cumès, tirée de Michel-Ange. Chose remarquable : si l'idée de cette scène a été sans aucun doute inspirée par le frontispice de Mme d'Aulnoy, l'illustrateur allemand prouve qu'il a reconnu la référence à Michel-Ange, car il ne se contente pas de recopier servilement le frontispice de Mme d'Aulnoy, mais retourne à la source même, à savoir la fresque de Michel-Ange. Une comparaison précise montre en effet que le frontispice, surtout dans la représentation des deux enfants qui écoutent la Sibylle, est plus proche de Michel-Ange que de son imitateur français. Il offre ainsi un autre exemple de la validité conceptuelle de cette notion d'imitation différentielle, qui, dans le présent article, nous a servi de fil conducteur.

## Notes

1. Nous tenons à remercier Aurore Evain et Daphne Hoogenboezem pour leurs remarques critiques sur une première version du présent article.
2. Nous utilisons le terme 'frontispice' dans son acception indiquée par le *Petit Robert* : « Planche illustrée avant la page de titre ; gravure placée face au titre ».
3. « Qu'on apprenne donc immédiatement aux élèves à conter les fables d'Esopé, qui viennent après les contes des jeunes nourrices » (*Institution oratoire*, 129).
4. Si cette citation indique la parenté entre les deux genres, elle ne permet pas de préciser le jugement favorable ou défavorable du fabuliste sur les contes de fées.
5. Pour cette forme 'complexuelle' de l'imitation, voir Dubois 1977.

6. Voir l'article précité de Becker.
7. Les cuivres du *Theatrum morum* ont été utilisés dans [Raphaël Trichet du Fresne], *Figures diverses tirées des Fables d'Ésope et d'autres expliquées par R.D.F.* (Paris, 1659) et dans le fablier anonyme *Fables d'Ésope avec les figures de Sadeler. Traduction nouvelle* (Paris, 1689). Ils ont été imités par Isaac Briot pour ses illustrations du fablier de Jean Baudouin, *Les Fables d'Ésope Phrygien* (Paris, 1631). Pour une analyse de ces frontispices, voir Smith, 2006, 49-71.
8. Voir ce frontispice dans *Fabula docet*, 185, no 115.
9. Comme le rappelle La Fontaine, on doute de la véracité des 'vies' d'Homère et d'Ésope : « la plupart des savants les tiennent toutes deux fabuleuses ; particulièrement celle que Planude a écrite » (La Fontaine, 1991, 11).
10. Dans le frontispice manuscrit, le sexe de l'enfant au milieu n'est pas clair. Selon Soriano, 318, il s'agit des enfants de Perrault.
11. Citons, parmi les plus récentes: Robert (1982), Seifert (1996), Harries (2001), Böhm (2003), Jones (2003), Tucker & Siemens (2005).
12. Cette thèse, intitulée *Le conte de fées en images. Intermédialité dans les contes de Charles Perrault et de Marie-Catherine D'Aulnoy et leurs avatars néerlandais et anglais (1695-1800)* va être soutenue sous peu à l'Université de Groningue.
13. Nous nous appuyons ici sur l'observation de Jones (67), qui résume : "With d'Aulnoy's expression, the fairy is the source, not simply the content of the story".
14. Interprétation confirmée par Böhm (34).
15. Pour une illustration de ce frontispice, nous renvoyons au catalogue *Fabula docet*, 191, no 119.

### Ouvrages cités

- Anon., *Esbatement moral des animaux*, Anvers, Gerard Smits pour Philippe Galle, 1578.
- Anon., *Fabula docet. Illustrierte Fabelbücher aus sechs Jahrhunderten. Ausstellung aus Beständen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und der Sammlung Dr. Ulrich von Krieger*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1983.
- Anon., *Theatrum morum. Artliche gesprach der thier*, Prague, Sesse, 1608.
- Marie-Catherine, baronne d'Aulnoy, *Les Contes des Fées*, La Haye, Meindert Uytwerf, 1698.
- , *Nouveaux contes de fées*, Amsterdam, Pierre Mortier, 1708.
- , *Suite des Contes nouveaux, ou des Fées à la mode*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1711.
- , *Contes de fées*, éd. Constance Cagnat-Debœuf, Paris, Gallimard ('Folio classique'), 2008.
- Roswitha Böhm, *Wunderbares Erzählen. Die Feenmärchen der Marie-Catherine d'Aulnoy*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2003.
- Jean-Pierre Collinet, « Perrault et La Fontaine », *The Romanic Review* 99 (2008), 191-209.



- Claude-Gilbert Dubois, « Imitation différentielle et poétique maniériste », *Revue de littérature comparée* 54 (1977), 142-151.
- Elizabeth Wanning Harries, « Fairy Tales about Fairy Tales : Notes on Canon Formation », dans Nancy L. Canepa, *Out of the Woods. The Origin of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, 152-175.
- , *Twice upon a Time. Women Writing and the History of the Fairy Tale*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Christine Jones, « The Poetics of Enchantment (1690-1715) », *Marvels & Tales. Journal of Fairy-Tales Studies* 17, no 1 (2003), 55-74.
- Jean de La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Amsterdam, Henry Desbordes, 1685.
- , *Fables choisies, mises en vers [...]*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1728.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard ('Bibliothèque de la Pléiade'), tome I, 1991.
- Sécolène Le Men, « Mother Goose illustrated; from Perrault to Doré », *Poetics Today* 13 (1992), 17-39.
- Louis Marin, « Les enjeux d'un frontispice », *L'Esprit créateur* 27, no. 3 (1987), 49-57.
- Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII<sup>e</sup> siècle relatifs à La Fontaine*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique, 1973.
- John Ogilby, *Fables of Æsop Paraphras'd in Verse*, Londres, Thomas Roycroft, 1665.
- Charles Perrault, *Traduction des fables de Faërne*, Paris, J. B. Coignard, Paris, 1699.
- Quintilien, *Institution oratoire*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, tome I, 1975.
- Jean-Jaques Rousseau, *Emile ou de l'éducation* dans *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard ('Bibliothèque de la Pléiade'), tome IV, 1969.
- Paul J. Smith, « Madame de Charrière lectrice de La Fontaine », dans Yvette Went-Daoust (éd.), *Isabelle de Charrière (Belle de Zuylen). De la correspondance au roman épistolaire*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995, 49-63.
- , « Autour d'un inédit. La Fontaine a-t-il traduit *Gallus* de Commire ? », dans Kees Meerhoff et Paul J. Smith (éds.), *Fabuleux La Fontaine*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, 87-109.
- , « La Fontaine et Ogilby, Chauveau et Hollar : imitations poétiques et picturales », *Le Fablier* 16 (2004), 19-25.
- , *Het schouwtoneel der dieren. Embleemfabels in de Nederlanden (1567-ca. 1670)*, Hilversum, Verloren, 2006.
- Marc Soriano *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.
- Allison Stedman, « Proleptic Subversion : Longing for the Middle Ages in the Late Seventeenth-Century French Fairy Tale », *The Romanic Review* 99 (2008), 364-380.
- Holly Tucker & Melanie Siemens « Perrault's Préface to *Griselda* and Murrat's 'To Modern Fairies' », *Marvels & Tales. Journal of Fairy-Tales Studies* 19, no 1 (2005), 125-130.
- Gabrielle Verdier « Figures de la conteuse dans les contes de fées féminins », *XVII<sup>e</sup> siècle* 45 (1993), 481-499.