

## Jonathan Hensher

### IMAGES DE MARQUE ?

#### Les illustrations du *Cabinet des fées* aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles

Mais qui pourrait exprimer la joie, les délices, les trépignements d'Abel, lorsque sa mère, ouvrant un volume du *Cabinet des Fées*, lui en montrait les estampes... (Balzac, 44)

Cet essai considère une série d'éditions parues entre 1823 et 1864 qui reprennent le titre du célèbre recueil illustré de contes de fées, *Le Cabinet des fées* (1785-89). En examinant le caractère matériel de ces éditions peu connues, et surtout celui de leurs illustrations, on peut retracer le développement du marché de livres pour enfants en cette période et élargir notre vision de l'illustration des contes au-delà des éditions plus célèbres qui ont jusque-là accaparé l'attention des chercheurs. Les changements stylistiques et thématiques (dans la vision du « passé » féerique, la tendance orientaliste, la représentation du fantastique) entraînés par des développements culturels ainsi que techniques, différencient l'illustration de ces éditions de la production antérieure. Pourtant, on constate aussi une forte tendance « nostalgique » dans nombre de ces illustrations, qui reprennent les modes visuels du XVII<sup>e</sup> siècle et avant, même si elles ne montrent que très rarement l'influence des célèbres illustrations de Marillier pour l'édition de 1785.

---

RELIEF 4 (2), 2010 – ISSN: 1873-5045. P109-141  
<http://www.revue-relief.org>  
URN:NBN:NL:UI:10-1-101245  
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services  
© The author keeps the copyright of this article

---

Si une référence balzacienne nous prouve qu'aux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, on se souvenait encore des célèbres gravures de Pierre-Clément Marillier pour les 41 volumes du *Cabinet des fées* (1785-89) compilé par le Chevalier de Mayer, ceci nous offre peu d'indices sur la façon dont on jugeait ces illustrations à l'époque de cette citation ou, plus généralement, sur les attentes des lecteurs en ce qui concerne l'interprétation visuelle des contes de fées dans le sillage de cette édition illustrée monumentale. Or, outre qu'elles symbolisent pour Balzac le raffinement, la galanterie et l'imagination du siècle révolu, les illustrations du *Cabinet des fées* sont visiblement restées dans la mémoire culturelle, comme en témoignent les nombreuses éditions illustrées portant le

même titre qui virent le jour au XIX<sup>e</sup> siècle. L'examen de ces éditions – peu traitées par les chercheurs, qui ont eu tendance jusqu'ici à se concentrer sur des ouvrages plus connus – nous permettra non seulement d'établir en quelle mesure les gravures de Marillier, souvent qualifiées de séminales, ont influencé le traitement iconographique subséquent des contes, mais aussi de peser l'impact des transformations techniques, sociales, idéologiques et commerciales du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'illustration – et le livre-objet plus généralement – pendant cette période.<sup>1</sup>

### **L'Intertitularité: l'exploitation de l'hommage ?**

Il convient de préciser dès l'abord qu'ici nous avons affaire moins aux éditions proprement dites d'un texte, qu'à l'appropriation d'un titre et des notions de prestige qui lui sont attachées. *Le Cabinet des fées* ne fut jamais une entité textuelle fixe : le recueil de Mayer – qui n'était pas, d'ailleurs, le premier à avoir porté ce titre, car on a recensé au moins un *Cabinet des fées* précédent, publié à Amsterdam chez Estienne Roger en 1717 (voir Defrance, 44) – rassemblait déjà des textes de divers auteurs et exhibait une forte hétérogénéité générique, regroupant sous la même rubrique « contes de fées » proprement dits et contes orientaux.

Ce qui distingue le recueil de Mayer et assura sa postérité est son ampleur et la splendeur de sa présentation : ce fut la première véritable édition de luxe d'une collection de contes de fées, notamment grâce à ses illustrations. De nombreuses éditions antérieures de contes, depuis la célèbre édition des *Histoires, ou Contes du temps passé* de Charles Perrault de 1697, avaient, certes, contenu des gravures. Pourtant, les planches de Marillier, par leur grande taille (135 x 80mm), leur qualité matérielle et esthétique, la célébrité de leur dessinateur, ainsi que leur rapport au texte (placées en regard du texte, soit au début d'un conte, soit en face de la page où survient l'épisode représenté), constituèrent une nouvelle étape dans l'illustration des contes.<sup>2</sup>

Ainsi, étant donné ces qualités matérielles ainsi que textuelles, il n'est pas étonnant que des recueils subséquents aient cherché à tirer profit de la renommée du *Cabinet de fées*, même si aucune d'entre elles n'a essayé d'émuler l'envergure encyclopédique du projet de Mayer. En effet, souvent les éditions beaucoup plus modestes du XIX<sup>e</sup> siècle que nous examinerons ici ne nomment même pas les auteurs des contes qu'elles contiennent, tout en affichant par leurs titres une affiliation avec le recueil de 1785, lequel cherchait plutôt à préserver soigneusement les traces du conte de fées en France. Vraisemblablement, les éditeurs du

XIX<sup>e</sup> siècle ont, dans ces cas, estimé que le seul titre du *Cabinet des fées* représentait une « marque » plus attirante que le nom d'un Perrault ou d'une Mme d'Aulnoy.

En même temps, les éditeurs et leurs illustrateurs se sont avérés nettement moins prêts à se réclamer d'une affiliation avec les illustrations de Marillier, soit par déclaration explicite, soit par leur choix d'épisodes à représenter ou leur approche picturale plus généralement. On peut attribuer ce phénomène de rupture iconographique à l'interprétation personnelle du texte par les dessinateurs et graveurs, mais il tient aussi, comme on le verra, de développements techniques et idéologiques ainsi que de la place de ces éditions dans un marché du livre en évolution accélérée.

### **L'enjeu de l'hétérogénéité technique : contexte commercial et caractère matériel**

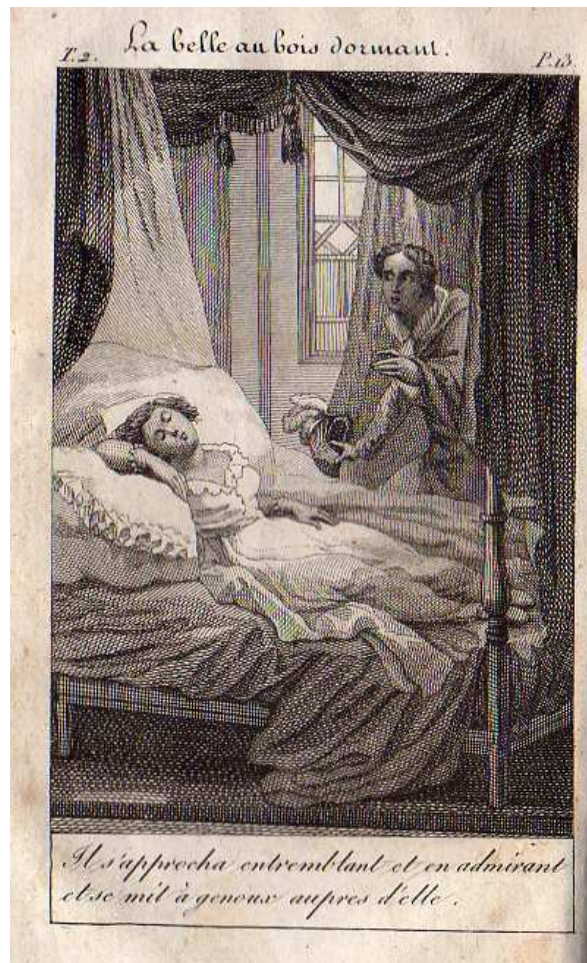
En regardant *Le Petit cabinet des fées*, publié par Alexis Eyméry en 1823, on remarque que très peu, en termes techniques et matériels, sépare ce livre de ceux du siècle précédent. Très représentatif de la production libraire de son époque, cet ouvrage de petit format (in-12, 135 x 80mm, la page entière mesurant donc autant qu'une des gravures de l'édition de 1785) imprimé sur du papier de fabrication artisanale d'une qualité assez moyenne, fait partie de cette fin de « l'ancien régime typographique » avant que n'arrivent les grands développements techniques des années 1830. Les éditeurs s'aventuraient peu dans des projets de luxe, se contentant plutôt de sortir des livres peu coûteux à produire comme à acheter, et donc moins risqués en termes commerciaux. En effet, dans l'« Avis de l'éditeur », Eyméry rassure le lecteur que l'édition est adaptée à un jeune public, à la différence de son illustre prédécesseur, mais s'attache aussi à vanter son caractère économique :

La Collection des Contes merveilleux, connue sous le nom de Cabinet des Fées, jouit d'une réputation méritée. On se plaint cependant, et du trop grand nombre de ses volumes, qui en élève le prix fort haut, et d'une partie des Contes dont elle est composée [...] Ce petit ouvrage sera plus utile et en même temps infiniment moins cher. (5)

Le prix du livre n'est pas mentionné dans cet « Avis », mais la *Revue encyclopédique* (438-39) indique que *Le Petit cabinet des fées* se vendait broché (c'est-à-dire, sans compter les frais de reliure) à 10fr 50, soit 1fr 75 le

volume, ce qui était raisonnable pour l'époque, où les livres illustrés de cette taille coûtaient, en général, environ 2 francs le volume (Mornet, 488). Cette édition était donc mieux adaptée au marché de la jeunesse que les 41 volumes de son prédécesseur, même si elle restait néanmoins inabordable pour un public vraiment « populaire », le salaire des ouvriers sous la Restauration commençant autour de deux francs par jour (Allen, 140).<sup>3</sup> En comparaison, le prix par volume du *Cabinet des fées* de 1785 n'avait rien d'excessif, compte tenu de la taille et de la qualité des tomes et des gravures, comme son éditeur s'en vantait : « il n'existe pas dans toute la Librairie, des Volumes *in-8o* ornés de trois planches, faites par les meilleurs maîtres, au prix de 3 livres 12 sols » (8).<sup>4</sup>

Curieusement, Eyméry ne fait aucune référence aux illustrations, ni à leur dessinateur, dans son « Avis », la seule indication de leur présence se trouvant sur la page de titre qui déclare que le livre est « orné de gravures ». Ces 21 planches, dessinées par Pierre Martinet (1781-18?) ne sont pas, il est vrai, d'une qualité matérielle et esthétique comparable aux gravures de Marillier, et elles sont beaucoup plus petites (100 x 60mm). Elles utilisent néanmoins la même technique de reproduction assez coûteuse : gravées d'abord à l'eau forte, elles ont été ensuite travaillées au burin (la taille-douce) pour obtenir des effets de texture et de modelage plus fins. Elles exhibent une forte régularité formelle dans leur représentation des événements des contes, montrant pour la plupart deux figures, souvent un homme et une femme, dans des décors intérieurs. Ce manque de variété visuelle et l'absence relative du merveilleux (à quelques exceptions près) donnent une impression d'immobilité et de théâtralité artificielle dans des cadres souvent romanesques qui sied mal au contenu des contes. Par exemple, l'illustration de « La Belle au bois dormant » (fig. 1) place ses deux protagonistes dans un intérieur bourgeois assez banal, et fait preuve d'une certaine maladresse gestuelle et expressive dans la représentation du prince qui émerge, les yeux brillants et la main « tremblante » (à en croire la légende), des ombres.



**Fig. 1.** Martinet, La Belle au bois dormant (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Eyméry, 1823, II, 13).

À l'exception de « La Barbe bleue », ces gravures n'illustrent pas les mêmes épisodes que celles de Marillier, car les contes qui figurent dans *Le Petit cabinet des fées* sont, pour la plupart, des textes qui n'étaient pas illustrés dans l'édition de 1785. Pourtant, par sa composition textuelle (elle contient toujours quelques contes orientaux, absents des éditions subséquentes) et son aspect matériel traditionnel, l'édition d'Eyméry reste assez proche du recueil de Mayer. Son exploitation de la « marque » du *Cabinet des fées*, d'ailleurs, va jusqu'à effacer les noms des auteurs des différents contes, ici présentés anonymement.<sup>5</sup>

Cet attachement semble avoir été cependant éphémère, car les illustrations de Martinet ont été réutilisées dans deux publications plus tardives d'Eyméry, *Le Petit conteur, ou ce qui plaît aux enfans* et *Les Fées, ou choix des plus jolis contes, propres à amuser l'enfance*. Ces deux ouvrages, publiés en 1830, étaient des réimpressions, respectivement, des volumes I et IV du *Petit cabinet des fées*. Peut-être que l'édition n'a pas eu le succès escompté, et l'éditeur a cherché à amortir son investissement, entre au-

tres dans les gravures de Martinet, en re-commercialisant le même produit sous un nouvel emballage. Malheureusement, faute de documentation, on n'est pas en mesure de prononcer une réponse concluante à cette question.

Si l'édition d'Eyméry nous montre à quel point le livre des années 1820 avait peu changé depuis le siècle précédent, une autre édition portant le même titre souligne au contraire que, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le livre illustré est devenu plus mobile, socialement, physiquement et esthétiquement parlant.

Ce deuxième *Petit Cabinet des fées*, publié par Marie-François Delarue et Louis-Joseph-Marie Castiaux, témoigne de l'élargissement du marché du livre sous la monarchie de Juillet, et des stratégies de « marketing » adoptées par les éditeurs dans une période de concurrence accrue. Les magasins du libraire parisien Delarue et de son associé lillois Castiaux servaient de vitrine à la production de l'imprimerie de Simon-François Blocquel, lequel se spécialisait dans la production de livres de colportage et d'imagerie populaire éphémère de toute sorte.<sup>6</sup> On ne s'étonnera donc pas que l'édition de Delarue et Castiaux ne reprenne pas le format établi du livre illustré du siècle précédent. Elle consiste en seize volumes très petits (110 x 65mm) reliés dans du papier marbré multicolore. Chaque volume porte une illustration gravée à l'eau forte en frontispice, mais cette fois il s'agit de gravures dépliantes, montrant ainsi des compositions horizontales plutôt que verticales mesurant 90 x 65mm. Ces seize volumes rentrent dans un petit coffret vert, lui-même décoré de deux gravures basées sur les frontispices de « La Princesse belle étoile » et « La Biche au bois ». Le coffret porte aussi des étiquettes ornementales sur les deux bouts (fig. 2). Ce recueil comportait donc une véritable débauche de détails visuels pour attirer le public.

L'édition n'est pas datée, mais la *Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie* de 1838 fait état sous la rubrique d'« Étrennes pour 1839 » d'un *Petit cabinet des fées* avec « étui » se vendant à 8fr, ce qui semble correspondre à cette édition éphémère.<sup>7</sup> Visant donc le nouveau marché de cadeaux et *keepsakes* en pleine expansion sous la Monarchie de Juillet, ce livre tente de maximiser son impact visuel pour justifier un prix relativement élevé étant donné la qualité de l'impression et du papier utilisé.<sup>8</sup> On peut donc voir l'adoption du titre du recueil de 1785 dans ce cadre d'exploitation commerciale.



**Fig. 2.** *Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838] : Coffret et sélection de volumes.

La présentation de cet ouvrage lui confère un aspect fort ludique, car les tomes ne sont pas numérotés, et aucun ordre de lecture n'est préconisé. La manière dont ils sont cachés à l'intérieur du coffret prête à la découverte imprévue de textes de la part du lecteur, car on ne peut pas savoir à l'avance sur quel volume on tombera. On peut facilement imaginer une manière quasi-rituelle de sélectionner une histoire pour lire ou se faire lire. Encore une fois, les auteurs ne sont pas nommés, seuls les titres des contes étant imprimés sur une étiquette turquoise collée sur chaque volume. Même s'il se limite à l'extérieur du livre, cet emploi de la couleur dans la présentation matérielle du recueil frappe par rapport aux éditions précédentes, les tons verts en particulier évoquant l'association nature-féerie-magie (de Vries, 226-28).

Les illustrations ont ici un caractère simple, pour ne pas dire rudimentaire. Dans beaucoup de cas, elles représentent une ou deux figures sur fond blanc, sous le titre du conte en question. L'effet d'immobilité sculpturale suggéré par ces personnages isolés, ainsi que la position des illustrations en début de chaque volume, séparées de l'épisode textuel auquel elles font référence, favorisent souvent un mode de lecture pour ainsi dire paradigmatique. Détachées du syntagme narratif comme du fond de l'image sans clair-obscur, ni (dans beaucoup de cas) détails de décors, les figures dans ces gravures deviennent presque emblématiques, établissant les attributs des personnages et projetant les détails d'un épisode sur l'ensemble du texte. Par

exemple, l'illustration de « Serpentin vert » (fig. 3), qui correspond à la première rencontre entre Laidronnette et son futur mari, met l'accent sur la peur de l'héroïne, réaction qui se reproduit en effet à maintes reprises dans le conte, même si Laidronnette s'habitue graduellement à l'apparence du prince métamorphosé. Pourtant, cette image tend à figer l'interprétation chez le lecteur, en le ramenant toujours vers cette première scène d'effroi. Notons d'ailleurs que l'artiste anonyme a évidemment consulté la célèbre gravure de Marillier pour sa représentation du malheureux serpent, l'une des rares références visuelles au *Cabinet* de 1785 dans ces éditions. Par leur emplacement, donc, et aussi par leur format dépliant, ces gravures affichent une certaine indépendance du texte, et même du livre-objet, s'imposant en tant que représentantes d'une vraie *imagerie* populaire.



Fig. 3. Anon., Serpentin Vert: illustration et page de titre (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838]).

L'édition de Delarue et Castiaux nous montre surtout que, dans une période d'évolution accélérée comme celle des années 1830-40, des productions assez « démodées » en ce qui concerne leurs aspects techniques, pouvaient coexister avec la nouvelle génération de livres illustrés. Car les illustrations gravées à l'eau-forte et tirées à part du texte que l'on retrouve ici avaient, à partir des années 1830, déjà largement cédé la place à une nouvelle technique entraînant un nouveau rapport texte-image, à savoir la gravure sur bois et la vignette intra-textuelle du livre romantique.



Ce nouveau procédé fut employé pour les illustrations du *Grand cabinet des fées*, publié chez Lebailly en 1845. Ce recueil de textes écrits par Perrault, Mme Leprince de Beaumont et Mme d'Aulnoy fut la première de nos éditions que l'on peut vraiment qualifier d'économique. Tenant dans un seul volume de petite taille (environ 120 x 75mm), cette édition semble avoir connu un succès durable, car la Bibliothèque Nationale de France en possède de nombreuses réimpressions sorties jusqu'en 1882.<sup>9</sup> Cette longévité peut être attribuée en grande partie à l'emploi de la gravure sur bois qui, grâce à la résistance des blocs de buis et le moindre degré de force requis pour l'impression par rapport aux plaques de cuivre, permettait un nombre beaucoup plus grand de tirages sans que la qualité des impressions ne se détériore. De toute évidence très rentable, on peut supposer que cette édition ne coûtait pas cher même si les indices manquent quant à son prix exact.

La modernité technique de cette édition, ainsi que la nouvelle stratégie de marketing abandonnant les volumes multiples pour des raisons d'économie, est donc évidente.<sup>10</sup> Pourtant, l'approche iconographique des illustrations, ainsi que la relation entre texte et image semblent volontairement archaïques. Une illustration est placée en tête de chaque conte (fig. 4.), rappelant la mise-en-page de la célèbre édition des *Histoires, ou Contes du temps passé* de Charles Perrault de 1697, tout comme les frontispices montrant des scènes de lecture qui introduisent les textes de chaque nouvel auteur (Le Men, 23-4). Cette reprise nostalgique des modes paratextuels du passé a, comme on le verra dans la section suivante, des conséquences pour l'interprétation de l'aspect temporel des textes, mais a peut-être aussi contribué au succès durable de cette édition, la détachant en quelque sorte de l'actualité visuelle changeante.

Les deux éditions suivantes sont très représentatives de deux facettes du nouveau marché libraire au milieu du dix-neuvième siècle. Au début des années 1850, Hachette avait créé, à l'instar de William Henry Smith en Angleterre, sa collection « Bibliothèque des chemins de fer », avec son volet littérature pour enfants, la « Bibliothèque rose illustrée ». Ces petites éditions économiques mais richement illustrées ont connu un grand succès, le titre phare des premières années de la collection étant sans aucun doute les *Nouveaux Contes de fées* de la Comtesse de Ségur (1857), illustrés par Gustave Doré. Que les autres éditeurs aient cherché à imiter ce modèle ne fait aucun doute, comme le montre le *Cabinet des fées* publié chez Desloges en 1863.

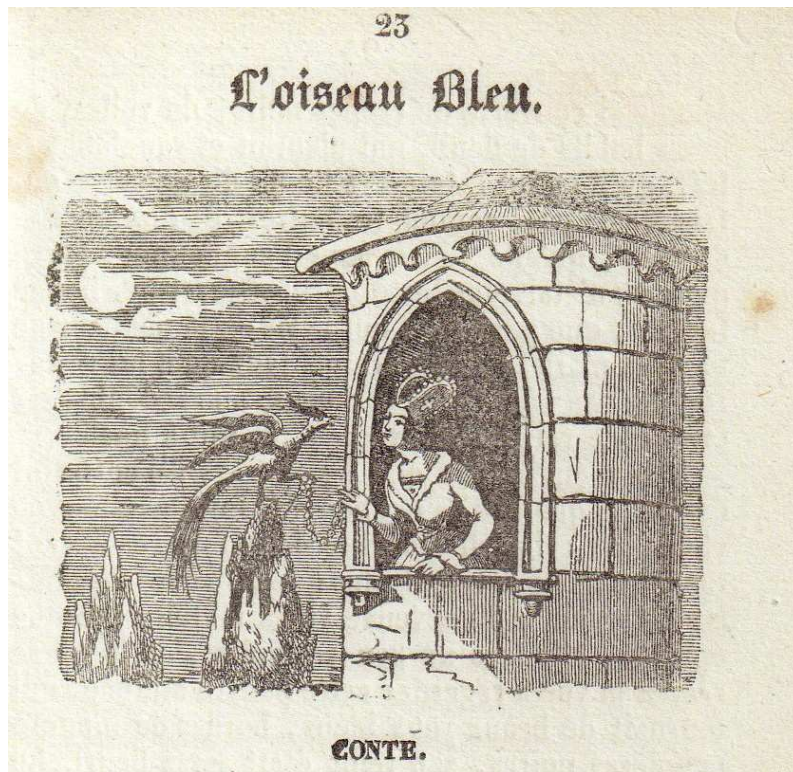


Fig. 4. Anon., L'Oiseau bleu (*Le Grand Cabinet des fées*, Paris, Lebailly, s.d. [1845], 23 - BNF Y2-58255).

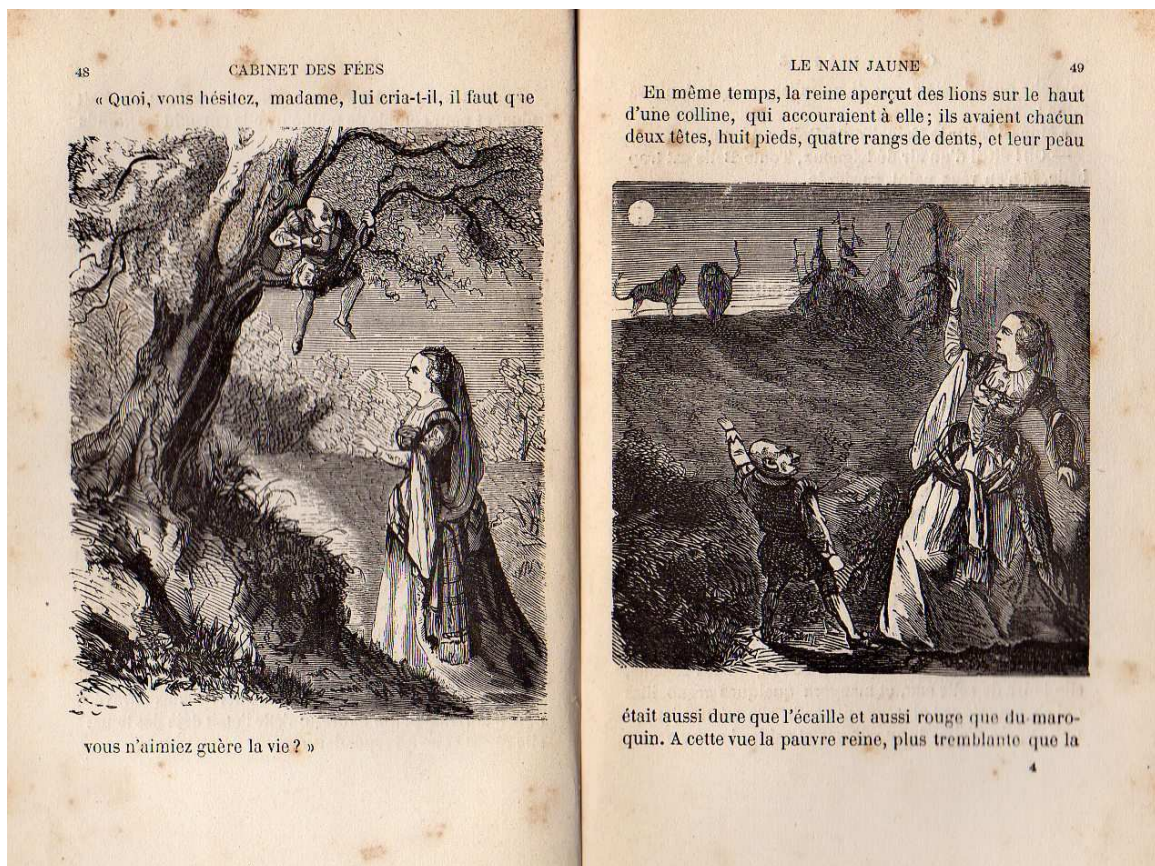


Fig. 5. Tob, Le Nain jaune (*Cabinet des fées*, Paris, Desloges, 1863 ; Renauld 1865, 48-49).

L'édition de Desloges réunit trois contes de Mme d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », « Le Nain jaune » et « Blanche belle », illustrés de 35 gravures sur bois dessinées par un certain Tob.<sup>11</sup> Exploitant cette fois toute la fluidité visuelle de la vignette intra-textuelle, ces illustrations apportent une nouvelle mobilité spatiale à la page, attirant le regard du lecteur alternativement au texte et aux images. La petite taille des pages par rapport aux images accentue cette impression, les gravures surgissant au milieu d'un texte poussé parfois jusqu'aux bords du champ de vision du lecteur (fig. 5). L'image déborde aussi à l'extérieur du livre sous forme d'un frontispice élaboré faisant office de couverture au livre broché et qui annonce d'ailleurs la thématisation du merveilleux et de l'exotique dans les illustrations (voir fig. 11).

Le prix très bas de cette édition, 1fr 50 pour l'impression originale chez Desloges (Reinwald 1863, 13) et 1fr seulement pour sa réimpression chez Renaud représentait un autre attrait dans un marché concurrentiel.<sup>12</sup> En comparaison, les *Nouveaux contes de fées* de la Comtesse de Ségur se vendaient à 3fr en 1857 et 2fr pour leur deuxième édition en 1860.<sup>13</sup> La qualité du papier et de l'impression de l'édition Desloges était pourtant bien inférieure à celle de la production de Hachette.

La dernière édition dont il sera question ici est *Le Nouveau cabinet des fées*, publié chez Charles Furne (le célèbre éditeur de la *Comédie humaine* intégrale illustrée) en 1864. Ce livre réunit plusieurs textes du recueil de 1785 très librement adaptés et élaborés par Louis Batissier. De format in-8 beaucoup plus grand (250mm x 170mm) que l'édition Desloges, il vise le secteur du marché établi par les belles éditions romantiques richement illustrées, à l'instar de *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* de 1835, avec ses 600 vignettes dessinées par Jean Gigoux (Paulin 1835, Dubochet 1838). Illustré de 190 vignettes et 13 gravures pleine page par Jean Antoine Valentin Foulquier (1822-96)<sup>14</sup> et A. Pasini, ce *Nouveau cabinet des fées* suit un modèle adopté par de nombreuses éditions luxueuses du milieu du siècle. Malgré son grand format et le nombre et la taille de ses illustrations, cette édition restait relativement économique, à 8fr. seulement, le même prix que l'édition Delarue-Castiaux de 1838 (Reinwald 1864, 19).<sup>15</sup>

Si cette édition rappelle l'opulence du recueil de 1785, elle adopte une approche très différente vis-à-vis de l'illustration. Privilégiant le merveilleux et le fantastique, les vignettes se concentrent surtout sur les personnages féeriques, qu'ils soient beaux ou grotesques. Ces nombreux portraits rappellent en effet les illustrations des romans réalistes,

comme celles de l'édition célèbre de la *Comédie humaine* (1842-49) chez ce même éditeur, qui mettaient l'accent sur la physionomie des personnages plutôt que sur les actions du récit. Cette approche « documentaire » est très en évidence dans l'essai de Batissier sur « Les fées et les génies » qui sert de préface, où les illustrations sont présentées de manière (parodiquement) « objectale » – c'est-à-dire ayant un « rapport direct à un objet, dont l'existence réelle ou présumée » (Bassy, 2007) – pour montrer ces êtres légendaires au lecteur. Ainsi l'illustration montrant le « moine bourru » (fig. 6) offre-t-elle une élaboration amusante de la courte description textuelle d'un être qui « va danser le soir dans les rues et sur les places de Paris, et frappe rudement les passants ».



Fig. 6. Foulquier, « Le moine bourru » (*Le Nouveau cabinet des fées*, Paris, Furne, 1864, 29).

## **La construction d'un univers féérique**

Comment ces images contribuent-elles à la (ré-)interprétation par le lecteur des textes qu'elles accompagnent ? Les contes sont souvent assez sommaires dans leurs descriptions, qu'il s'agisse de personnages, objets ou lieux d'action, et cette absence relative de l'« effet de réel » du genre romanesque laisse une place d'autant plus grande aux illustrations en ce qui concerne la concrétisation du monde du récit chez le lecteur.

## **Images du temps des fées : effet-temps de l'image**

L'un des aspects des contes que les illustrations ne peuvent éviter d'au moins suggérer, ne serait-ce que comme « sous-produit » visuel de leur travail de représentation, est leur cadre historique. La mise-en-images implique presque inévitablement la présence dans les illustrations d'indices culturels historiquement déterminés tels que vêtements, coiffures, outils, éléments architecturaux, etc..

Bien que le manque de références explicites à une époque historique précise soit un aspect avéré de beaucoup de contes, on ne s'étonnera sans doute pas que les illustrateurs aient choisi de représenter les actions de ces récits, peuplés de personnages aristocratiques maniant des technologies traditionnelles, dans un cadre pictural vaguement médiéval, avec moult dames en hennin et manches à gigot et des hommes en bas de laine et béret à plume évoluant dans des décors architecturaux plus ou moins « gothiques ». Un élément de continuité entre les illustrations du XIX<sup>e</sup> siècle et les gravures de Marillier, on peut comparer, par exemple, les costumes des figures dans l'illustration de Tob d'un épisode de « Gracieuse et Percinet » de Mme d'Aulnoy (fig. 7) avec celle de l'édition Lebaillly (1845) de l'« Oiseau bleu » par la même auteure (fig. 4). On constate aussi que ces illustrations reprennent des « chronotopes » textuels, c'est-à-dire des « temps-lieux », selon le concept élaboré par Mikhaïl Bakhtin, qui renvoient le lecteur vers des codes temporels établis, dans l'occurrence le temps « folklorique » (103-4) dénoté par l'idylle pastorale, ou encore le temps « chevaleresque » suggéré par le château (153).

Pourtant, si le signifié des images – les choses qu'elles montrent – joue un rôle dans cette « datation » implicite du texte, le signifiant – les moyens graphiques qu'elles emploient – peut aussi y intervenir de manière décisive. Car le style graphique et la technique de reproduction d'une illustration peuvent aussi participer, de par leurs connotations

culturelles, à ce processus de construction d'une identité historique du texte illustré. En général, nos images appartiennent au courant technique dominant du temps de leur apparition, que ce soit les gravures sur cuivre de l'édition Eyméry, représentantes assez tardives comme on l'a déjà remarqué de la même phase technologique de production que celles de Marillier, ou les gravures sur bois des éditions des années 1860, qui incarnent le moyen de reproduction contemporain le plus répandu et dont l'idiome stylistique, mélangeant néo-romantisme et graphisme influencé par la caricature de la presse illustrée, ne sort en rien de l'ordinaire de l'époque.

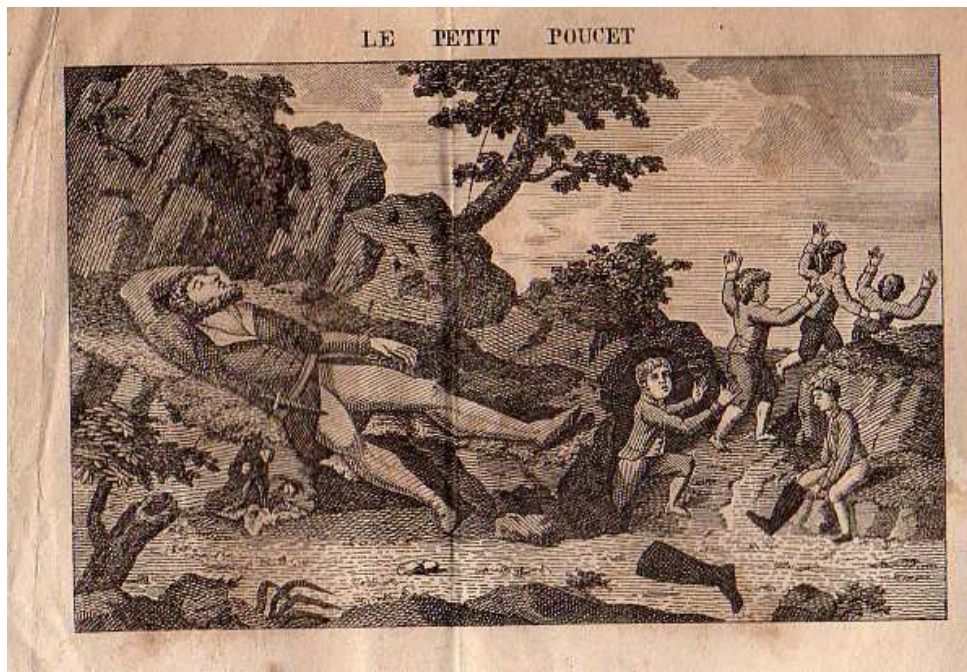
Pourtant, les éditions de Delarue et Castiaux (1838) et Lebailly (1845) font exception à cet égard. Les planches à l'eau-forte de la première auraient semblé assez démodées à la fin des années 1830, où la gravure sur bois était déjà devenue la norme pour la reproduction d'illustrations. En plus, leur format horizontal plutôt austère, ainsi que leur dessin très simple, voire naïf, rappellent la production imprimée des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. La simplicité de ces illustrations, ancrées dans le style graphique de l'imagerie populaire de colportage, est donc l'expression visuelle d'une certaine nostalgie qui correspond tout à fait à la description textuelle souvent simplifiée, sinon idéalisée, d'un passé imaginaire que l'on retrouve dans les contes.<sup>16</sup> Bien qu'elle emploie la technique plus « au point » de la gravure sur bois, l'édition de Lebailly exploite en fait cet effet de nostalgie à un degré supérieur. Comme on l'a déjà constaté, cette édition reprend la mise-en-page des premières éditions des contes de Perrault ; il est possible que ses lecteurs ne se soient pas rendu compte de cette relation « d'intervisualité » avec les éditions de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais d'autres éléments renforcent ce sens de distance temporelle. Tout d'abord, la typographie employée pour les titres des contes rappelle la gothique bâtarde des manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle.<sup>17</sup> Puis viennent les décors et autres détails des scènes à fort aspect médiéval. Finalement, le dessin des illustrations n'exploite pas du tout la subtilité de tonalité et la fluidité de trait qui caractérisent la gravure sur bois contemporaine. Les effets de contraste et les personnages assez grossièrement découpés rappellent les bois gravés des incunables plutôt que les illustrations du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.



**Fig. 7.** Tob, Gracieuse et Percinet (*Cabinet des fées*, Paris, Desloges, 1863 ; Renauld 1865, 12).



**Fig. 8.** Martinet, Le Maître chat ou le chat botté (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Eyméry, 1823, V, 226).



**Fig. 9.** Anon, Le Petit Poucet (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838]).

## Rapprochements temporels : l'exception de l'enfant

Pourtant, il y a des exceptions à cette tendance médiévisante. Dans l'illustration de Martinet (1823) pour le « Chat botté » de Perrault (fig. 8), par exemple, les habits des paysans – chapeau à larges bords, chemise et gilet pour les hommes, coiffe paysanne à bandeau relevé et robe de travail pour la femme – pourraient très bien situer la scène au XIX<sup>e</sup> comme au XVII<sup>e</sup> siècle. De plus, le carrosse du roi perçu au fond de la composition, avec ses grandes roues légères et la suggestion d'un essieu à suspensions, a plutôt l'air d'un fiacre contemporain, alors que le cocher et le cavalier à ses côtés semblent porter, des chapeaux à l'allure de bicornes napoléoniens. En choisissant de représenter cette scène agricole difficilement datable (à la différence du chronotope établi du château de l'ogre qui sera la prochaine étape du maître chat dans le récit) Martinet rapproche le cadre temporel de l'histoire à celui de sa lecture, effet absent du texte. Ceci sert certainement à rehausser l'étrangeté du chat bipède parlant – ici très peu anthropomorphisé avec ses longues pattes félines et son museau peu expressif – en plaçant cette figure invraisemblable parmi des éléments familiers du quotidien du lecteur.

Un élément en particulier échappe à ce mouvement général de « distanciation » temporelle visible dans ces illustrations. Il s'agit des enfants, qui sont presque toujours représentés de manière plus « moderne » que les adultes. Ainsi, les vêtements des garçons qui échappent au géant dans l'illustration du « Petit poucet » de l'édition Delarue-Castiaux de 1838 (fig. 9) correspondent-ils entièrement à la description donnée par Henri Rolland de « L'écolier » dans *Les Français peints par eux-mêmes* :

Un col de chemise chiffonné s'échappe inégalement de la cravate noire qui est jetée négligemment autour du col [...] un de ces habits ambigus qui participent à la fois de la veste et de l'habit [...] Vient ensuite le gilet, trop court [...] qui semble se séparer avec horreur du pantalon [...] des souliers informes, au cuir inflexible, aux semelles épaisses, aux clous acérés. (II, 136-37)

Plus surprenante encore est l'illustration de *Brinborion* dans l'édition de Lebailly.<sup>18</sup> Ici, le garnement du titre porte non seulement des vêtements d'écolier contemporains, mais est placé dans un décor tout à fait différent du médiévisme des autres images de la même édition (fig. 10). La maison devant laquelle pend un chat, victime des farces du vaurien éponyme, reflète le style architectural de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le propriétaire, courant à l'aide de l'animal



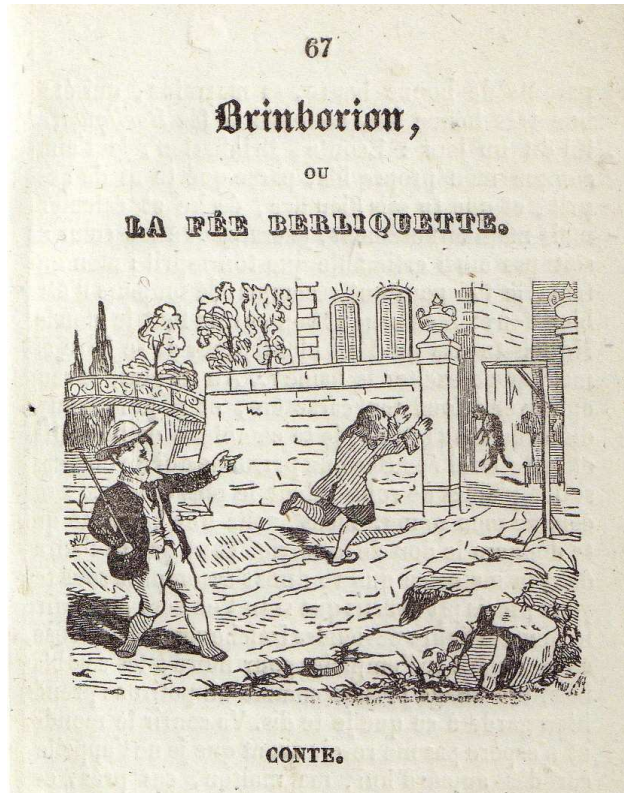


Fig. 10. Anon., *Brinborion, ou la fée Berliquette* (*Le Grand Cabinet des fées*, Paris, Le-  
bailly, s.d. [1845], 67-BNF Y2-58255).



Fig. 11. Tob, Frontispice (*Cabinet des fées*, Paris, Desloges 1863 ; Renauld, 1865).

souffrant, semble porter une sorte de redingote qui correspondrait à la même époque historique.

Alors, pourquoi ce décalage temporel lorsqu'il s'agit des enfants ? Il est peut-être question d'un manque de code vestimentaire enfantin facilement reconnaissable pour la période médiévale : Doré, par exemple, dans ses illustrations pour les *Nouveaux contes de fées* de Mme de Ségur, fait porter à ses personnages juvéniles des costumes du XVI<sup>e</sup> siècle semblables à ceux de leurs homologues adultes (Brown, 966). Pourtant, si cette tendance « modernisante » permet au lecteur de reconnaître ces personnages comme des enfants, il est tout aussi vrai qu'elle aide les jeunes lecteurs à s'identifier avec ceux-ci *en tant qu'enfants*. Ainsi ces lecteurs pourraient-ils mieux s'imaginer dans la peau des jeunes protagonistes, ou bien, d'une perspective plus didactique, reconnaître leurs propres défauts dans les méfaits d'un Brinborion si semblable à eux-mêmes.

L'exemple le plus frappant de ce phénomène de démarcation temporelle est le frontispice-couverture de l'édition Desloges (fig. 11). Ici, les enfants au premier plan sont identifiables par leurs vêtements, ainsi que leurs jouets (le cerceau de la petite fille), et le fait qu'ils savent visiblement lire et qu'ils sont munis de livres, comme des lecteurs contemporains. Pourtant, la scène crépusculaire de tours gothiques derrière eux appartient visiblement à un autre temps, nocturne et reculé, peuplé de créatures diaboliques qui semblent s'avancer vers les quatre enfants à leur insu.

La grande dame en cape brodée – sa nature féerique indiquée par l'étoile sur sa tête et sa baguette, avec laquelle elle arrête les apparitions au seuil – marque, visuellement et actantiellement, la frontière entre ces deux « mondes ». L'image évoque donc une sorte d'univers parallèle des contes, univers imaginaire mais qui semble néanmoins comporter des dangers pour les jeunes lecteurs qui y sont transportés. Car les figures du fond indiquent des dangers d'ordre psychologique posés par ces textes parfois effrayants, mais aussi d'ordre moral, dans les mauvais exemples des personnages méchants et, à en juger par l'aspect diabolique de ces figures, l'absence de morale explicitement chrétienne des contes. Le rôle de la figure de la fée dans cette illustration liminale pour ainsi dire « en vitrine » est donc non seulement de rassurer le jeune lecteur – ou peut-être l'acheteur adulte – en suggérant que le contenu des textes est régi par une autorité bienveillante (l'interprétation de ce personnage comme un portrait de l'auteure ne serait d'ailleurs pas exclue),

mais aussi de réconcilier – par son déploiement d’imagerie mariale telle que l’étoile à son front (la couronne d’étoiles étant un attribut iconographique de la Sainte Vierge) – le contenu « païen » des contes avec un contexte éducatif toujours chrétien.

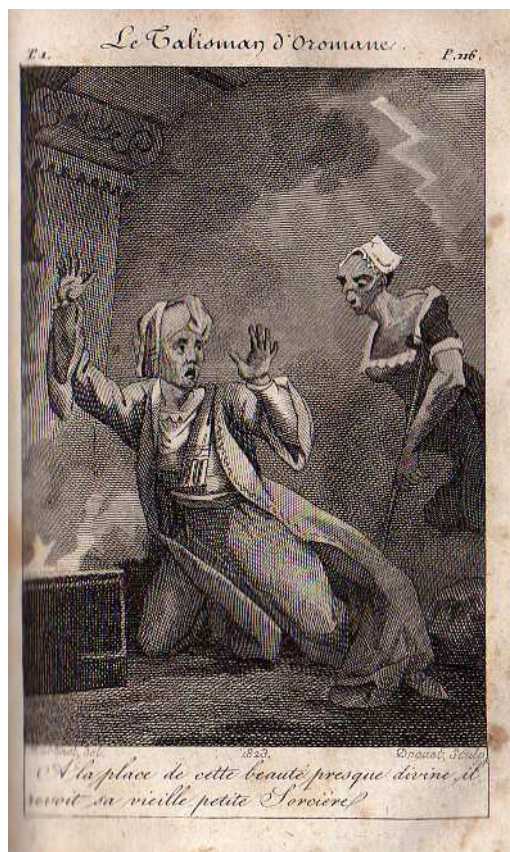
L’inscription visuelle du cadre temporel des contes a donc des effets allant bien au-delà de la simple évocation d’une époque historique, créant des rapports nouveaux entre jeunes lecteurs et ces textes déjà établis, et participant même à la stratégie de ciblage commercial des éditions.

### **L’exotisme oriental : perte et compensation**

Étant donné l’engouement croissant au XIX<sup>e</sup> siècle pour les thèmes orientaux dans la littérature ainsi que les arts visuels, la suppression dans toutes nos éditions, sauf le *Petit cabinet des fées* de 1823, des contes orientaux – qui constituaient néanmoins une proportion considérable du recueil de Mayer – peut paraître paradoxale. Les raisons de cette absence restent à éclaircir : symptôme d’un mouvement idéologique de séparation ethnographique – tout comme le discours colonial cherchait à empêcher l’hybridité des « races » humaines – ou bien d’un intérêt et un statut nouveaux accordés aux textes orientaux – comme l’attestent les nombreuses éditions illustrées des *Mille et une nuits* au XIX<sup>e</sup> siècle – il n’en reste pas moins qu’au niveau textuel, ces éditions se retrouvent privées d’un élément très attirant pour un public avide d’exotisme dans le sillage de la campagne d’Égypte et, dès 1830, la conquête de l’Algérie (MacKenzie, 48-50).

Pourtant, les illustrations de ces éditions vont, à un degré plus ou moins prononcé, jusqu’à compenser cette perte d’exotisme textuel en incorporant des représentations de personnages, costumes et décors orientaux. Fig. 12 est un exemple assez représentatif des illustrations des contes orientaux – ici un épisode du « Talisman d’Oromane » de Charles Morell – dans l’édition Eyméry de 1823. La lumière sombre, l’étrange fumée enveloppant la scène, l’aspect effrayant de la sorcière qui persécute le protagoniste, Abudah ; tout contribue à projeter une image ténébreuse, menaçante et mystérieuse du cadre oriental du conte, image qui se conforme aux stéréotypes négatifs habituellement imputés à l’Orient dans la production culturelle européenne (Said, 73). Pourtant, l’aspect ethnographique est peu développé car, outre quelques détails vestimentaires comme l’espèce de turban porté par le malheureux Abudah, le cadre non-européen de la scène reste relativement inexploité.

Ceci contraste donc avec l'approche beaucoup plus « orientalisante » adoptée par les illustrations de Marillier, qui préfiguraient à bien des égards les préoccupations de la production visuelle du siècle suivant (Hensher 2008, 389).



**Fig. 12.** Martinet, *Le Talisman d'Oromane* (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Eyméry, 1823, I, 116).

Les illustrations postérieures à celles de 1823 prennent la démarche inverse : elles rajoutent des éléments exotiques malgré leur absence textuelle, les contes orientaux étant alors supprimés. En général, ce phénomène survient de manière ponctuelle, dans des détails secondaires. Par exemple, la servante noire tenant une ombrelle dans la gravure montrant « La Belle aux cheveux d'or » de l'édition de 1838 n'apparaît pas dans la description textuelle de cette scène, mais fonctionne ici comme un indice de la richesse et du statut social de la princesse, et comme un objet d'intérêt et de plaisir visuel pour le spectateur (fig. 13). Une nuance exotique qui reste néanmoins périphérique est donc introduite par cette inclusion de marqueurs ethniques et culturels, créant une sorte d'« effet d'Orient » souvent à peine perceptible et sans grand impact sur l'interprétation du conte.

Pourtant, dans l'édition de 1863 ce processus atteint d'autres proportions. Ici on constate non seulement des ajouts orientalisants tels que les personnages africains dans une illustration de « Gracieuse et Percinet », mais de plus, un conte entier, « Le Nain jaune », est transposé par le seul moyen des illustrations dans un cadre orientaliste assez élaboré. Ici, personnages, détails architecturaux et créatures monstrueuses sont tous représentés selon un mode orientaliste, comme le montre fig. 14, où le costume islamique et les traits non-européens du Prince des Mines d'Or, ainsi que l'aspect indo-arabe des géants qui s'apprêtent à le tuer, créent un tableau exotique et troublant. En effet, le choix du *Nain jaune* pour ce processus « d'orientalisation » visuelle n'est pas anodin. L'un des contes les plus fantastiques et sombres de l'œuvre de Mme D'Aulnoy – les deux protagonistes connaissent un triste sort à la fin, le prince des mines d'or tué par le nain malveillant, puis transformé, avec la princesse, en palmier – ce texte prête à la concrétisation visuelle de l'Orient comme lieu d'exotisme, d'irrationalité, et de violence, même si, paradoxalement, cette orientalisation totale peut aussi conduire à une valorisation de l'autre, les héros comme les opposants étant représentés de cette manière exotique.<sup>19</sup>



Fig. 13. Anon., La Belle aux cheveux d'or (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838]).

L'Orient est certes moins thématiqué dans les illustrations du *Nouveau cabinet des fées*. Cependant, des éléments exotiques y font leur apparition

dans le texte comme dans les images. Par exemple, dans « La Princesse Hébé et le Prince Percin-Percinet », une version remaniée et librement extrapolée de « Anguilette » de la Comtesse de Murat, Batissier décrit la fée Lumineuse, qui habite « à la cour des Maures », comme « assise sur un trône de rubis, au milieu de douze Maouresses, vêtues de tuniques couleur de feu et or » (107). Ni le personnage ni le cadre oriental ne sont présents dans le texte de Murat, et ce passage rajouté fournit d'ailleurs le prétexte pour une illustration réunissant de nombreux tropes orientalistes, de la volupté des poses langoureuses des femmes noires à moitié nues, en passant par le luxe des tissus scintillants, à l'autorité implicite qu'instaure la blancheur de la fée assise au centre de la composition (fig. 15). Cette inscription du regard voyeuriste colonial (Alloula, 15) montre à quel point l'imaginaire orientaliste avait pénétré la production culturelle de l'époque, y compris les ouvrages destinés à un jeune public.

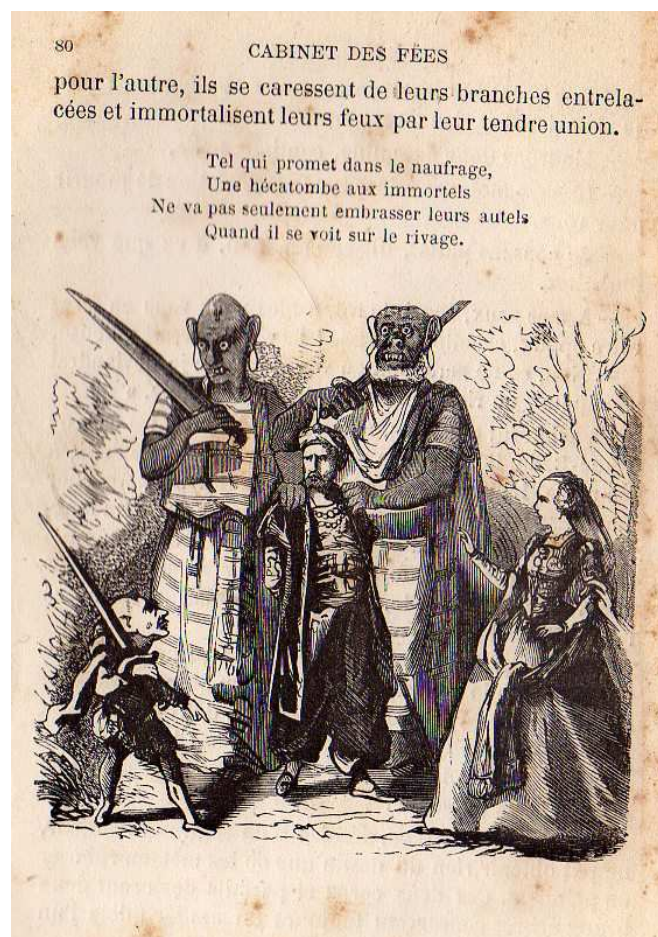


Fig. 14. Tob, Le Nain jaune (*Cabinet des fées*, Paris, Desloges 1863 ; Renauld 1865, 80).

était dans un salon, assise sur un trône de rubis, au milieu de douze Maresses, vêtues de tuniques couleur

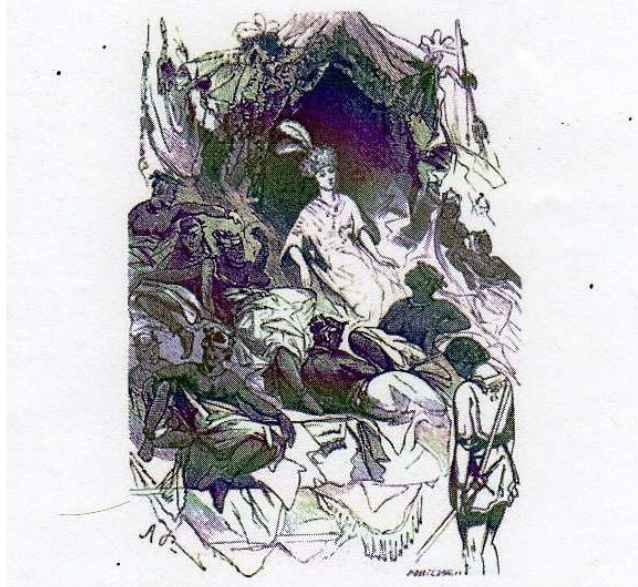


Fig. 15. Pasini, La Princesse Hébé et le Prince Percin-Percinet (*Le Nouveau cabinet des fées*, Paris, Furne, 1864, 107).

### **Tout mon(s)trer : la prolifération de l'inhumain**

Une dernière remarque doit porter sur la tendance du monstrueux, qui va pour ainsi dire de pair avec l'exotisme croissant des illustrations, étant donné, selon Gilbert Lascault, que « L'Orient serait le lieu où, paradoxalement, notre raison se désoriente et s'égaré, où son sommeil hypnotique enfante des monstres » (404).

Les illustrations de Marillier, quoiqu'elles abordent le thème du monstrueux, manifestent un souci de vraisemblance favorisant en général la beauté des corps et des sentiments. Au siècle suivant, pourtant, on constate un changement net, le hideux, l'effrayant et l'inhumain devenant un sujet de prédilection pour les illustrateurs. Sans doute des développements dans la culture visuelle ont-ils contribué à cette transformation, des illustrations du roman noir à la presse de caricature et les dessins humoristiques d'artistes comme J.-J. Grandville, Tony Johannot, Henri Monnier et d'autres, où l'hybridité et les transformations monstrueuses (et monstrueusement comiques) ont une place prééminente (Melot, 36).

On constate donc un nouvel accent sur l'illustration des contes où figurent des « opposants » monstrueux. Des contes particulièrement ri-

ches à cet égard, comme « Le Nain jaune » – qui n’était pas illustré dans l’édition de 1785 – ont fourni le prétexte à des représentations qui deviennent progressivement plus axées sur le fantastique. Ainsi voit-on la figure difforme et grimaçante du nain dans l’illustration de l’édition Delarue-Castiaux (fig. 16) ; dans l’édition Lebailly de 1845 son caractère repoussant est accentué par son étrange monture – un « chat d’Espagne » (fig. 17) – alors que, dans la dernière édition du texte de 1863, on rencontre une panoplie de créatures bizarres et effrayantes (figs. 14 et 18). L’adoption de la gravure sur bois, avec son évocation parfois sommaire des formes et sa plasticité accrue par rapport à la taille-douce, favorisa sans aucun doute ce mouvement vers le convulsif et l’exagéré.

Foulquier et Pasini déploient les moyens les plus variés pour représenter l’étrange et le monstrueux. De nouveaux modes représentationnels tirés de la culture populaire ainsi que de la science sont employés. Par exemple, la rangée de têtes d’ogres aux traits horriblement exagérés qui illustre un épisode de « Biribinker » (fig. 19) rappelle les caricatures de la presse illustrée, alors que l’abeille géante qui emporte le petit prince dans le même conte (fig. 20) mélange la précision microscopique (antennes, poils, yeux à facettes, structure des ailes) avec le ridicule (son bonnet de nourrice), pour produire un effet saisissant et inquiétant.



**Fig. 16.** Anon., Le Nain jaune (*Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838]).





Fig. 17. Anon., Le Nain jaune (*Le Grand Cabinet des fées*, Paris, Lebailly, s.d. [1845], 77 -BNF Y2-58255).



Fig. 18. Tob, Le Nain jaune (*Cabinet des fées*, Paris, Desloges 1863 ; Renauld 1865, 64).

avec les six ogres, et songea à se servir de l'œuf de colibri que lui avait donné la fée Mirabelle. Il le cassa, presque en tremblant, et en vit sortir, avec étonnement, un hippogriffe, qui acquit instantanément la



taille du plus fort cheval. Comme les ogres approchaient, il n'y avait pas à hésiter; aussi le prince se

Fig. 19. Foulquier, Biribinker (*Le Nouveau cabinet des fées*, Paris, Furne, 1864, 291).

la vigilance de l'abeille, laquelle serait suppliée de ne rien épargner pour le préserver des embûches que pourraient lui tendre et la fée Caprosine et toutes les laitières de l'univers.

L'abeille, qui n'était autre que la fée Melisotte, saisit Biribinker entre ses pattes et prit son vol. Le prince cria très-fort et se démena tant qu'il put dans ses langes, car on avait encore l'habitude barbare d'emmailoter, de momifier les petits enfants. Mais, ainsi que font la plupart des nourrices, l'abeille le



Fig. 20. Foulquier, Biribinker (*Le Nouveau cabinet des fées*, Paris, Furne, 1864, 257).

## Conclusion

Malgré leur célébrité, les gravures de Marillier ne semblent pas avoir beaucoup inspiré les illustrateurs du siècle suivant. Comment expliquer ceci ? Une raison possible tient dans les développements techniques du XIX<sup>e</sup> siècle : les instances de récupération « nostalgique » de styles antérieurs que nous avons repérées ici concernent surtout la reprise d'une approche matérielle plutôt rudimentaire par la « sous-exploitation » d'une technique plus développée. Il en va ainsi pour les gravures sur bois de l'édition Lebailly, qui imitent les bois gravés d'antan, comme pour les gravures sur cuivre « pseudo-naïves » exécutées par Antoine Clouzier pour l'édition Barbin des contes de Perrault (voir la contribution de Daphne Hoogenboezem à la présente collection). Or, par leur caractère matériel très raffiné, les gravures sur cuivre d'après les dessins de Marillier dans le *Cabinet des Fées* de 1785 dépassent la capacité de la gravure sur bois (la technique qui leur a succédé) à les reproduire de manière convaincante. Donc, toute tentative d'imitation des estampes de Marillier aurait impliqué une perte de qualité sensible vis-à-vis des originaux.

Bien sûr, cet argument basé sur la forme des images ne saurait expliquer pourquoi les illustrateurs ultérieurs n'ont pas repris le contenu (c'est-à-dire, les mêmes scènes et motifs) de ces gravures. Certes, les changements techniques peuvent entraîner des changements stylistiques, voire conceptuels dans l'approche à l'illustration d'un texte, comme en témoignent les vignettes intra-textuelles des années 1860. Pourtant, même les gravures de l'édition Eyméry de 1823 ont largement évité de reprendre les motifs des illustrations de Marillier, malgré leur similarité technique à celles-ci. Pratique courante ou exception au début du XIX<sup>e</sup> siècle ? On pourrait citer des exemples d'illustrations copiées d'originaux du siècle précédent (notamment dans le cas du *Roland furieux* ; voir Hensher 2010), mais pour répondre définitivement à cette question il faudrait entreprendre une étude plus systématique de ce phénomène.

Ce bref tour d'horizon de l'illustration du *Cabinet des fées* au XIX<sup>e</sup> siècle aura démontré, au moins, que l'histoire matérielle du livre peut informer et nourrir l'histoire de la réception des contes de fées en France. Fournissant – par leur prix et les stratégies de marketing adoptées par leurs éditeurs – des indications précieuses sur le public qu'elles visaient, ces éditions nous montrent surtout que l'illustration peut avoir des fonctions tout autres qu'ornementales, participant à l'encadrement

commercial, culturel, idéologique et même moral des contes. L'énorme hétérogénéité technique, esthétique et interprétative visible, ne serait-ce que dans l'échantillon d'images présenté ici, laisse deviner les richesses qui attendent les chercheurs comparatistes dans ce domaine.

### Tableau des éditions étudiées

1. *Le Petit Cabinet des fées ou Collection des contes merveilleux les plus propres à être mis sous les yeux de la jeunesse, orné de Gravures*, Paris, Eyméry, 1823.

Illustrateur: Pierre Martinet; graveur: Drouet

Technique: gravure sur cuivre; illustrations placées en regard de la page indiquée

Tome	Auteur	Titre du conte	Pages	Illustrations
1	Mme d'Aulnoy	Le Dauphin	7-46	20
	Ch.Perrault	Les Fées	47-51	Frontispice
	Chevalier de Mailly	La Reine des Fleurs	51-68	
	Ch. Morrell	Le Talisman d'Oromane	68-171	116
	Ch.Perrault	Le Petit Poucet	171-187	
	Chevalier de Mailly	Fortunio	187-213	188
	Chevalier de Mailly	Quiribirini	213-232	
2	Ch.Perrault	La Belle au bois dormant	5-20	13
	Ch.Perrault	Les Souhais ridicules	21-27	
	[1001 nuits]	Le Dormeur éveillé	27-160	Front.
	Ch.Perrault	Riquet à la Houpe	161-172	161
	Ch.Perrault	Peau d'Ane	173-196	
	Melle L'Héritier	L'Adroite princesse	196-237	215
3	Fénelon	Les Aventures d'Aristonous	5-22	
	Fénelon	Le Chat et les lapins	23-24	
	Fénelon	L'Assemblée des animaux pour choisir un roi	25-26	
	Fénelon	Histoire de Rosimond et de Braminte	27-38	
	Fénelon	Le Loup et le jeune mouton	39	
	Fénelon	L'Abeille et la mouche	40-41	
	Moncrif	Les Voyageuses	41-61	
	Comte de Caylus	Dakianos et les sept dormans	62-110	71
	Moncrif	Alidor et Thersandre	111-121	120
	Moncrif	Les Aïeux ou le mérite personnel	121-125	
	Mme d'Aulnoy	La Princesse Belle-Etoile et le Prince Chéri	126-215	201
4	Ch.Perrault	La Barbe Bleue	5-13	12
	Fénelon	Les Aventures de Mélésichtou	14-22	
	[1001 nuits]	La Lampe merveilleuse	23-209	108, 155
	Fénelon	Histoire d'Alibée, Persan	209-220	
	Ch.Perrault	Le Petit Chaperon Rouge	221-225	
5	Melle de Lubert	La Princesse Camion	5-82	13

	Chevalier de Mailly Francis Sheridan	L'Ile inaccessible Nourjahad, ou l'Abus de la fortune	82-96 96-222	101 + front.
	Ch.Perrault Chevalier de Mailly	Le Maître chat ou le Chat Botté La Supercherie malheureuse	222-230 230-249	226
6	[?] Ch.Perrault [?]  Chevalier de Mailly  Jonathan Swift Ch.Perrault	Le Dépôt violé Cendrillon Le Crime secret et son châti- ment inattendu La Princesse couronnée par les Fées Le Voyage à Lilliput Griselidis	5-31 31-42 42-136 136-147 147-198 198-230	34 94    204

2. *Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838].

Illustrateur: anon.

Technique: eau-forte

Tome	Auteur	Titre du conte	Pages	Illustrations
[ - ]	Mme d'Aulnoy Moncrif	Le Nain jaune Les Voyageuses	5-37 38-64	Front.
[ - ]	Ch.Perrault Mme Leprince de Beaumont	Petit Poucet La Belle et La Bête	7-27 28-62	Front.
[ - ]	Mme Leprince de Beaumont Mme Leprince de Beaumont Chevalier de Mailly	La Belle aux cheveux d'or Le Prince Désir La Reine des Fleurs	5-23 24-38 39-63	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy Moncrif	Serpentin Vert Alidor et Thersandre	5-50 51-64	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy	La Biche au Bois	5-62	Front. [manque, mais collée sur le cof- fret]
[ - ]	Mme d'Aulnoy Chevalier de Mailly Moncrif	La Princesse Fortunée Fortunio Les Ayeux ou le mérite per- sonnel	5-19 20-55 56-62	Front.
[ - ]	Ch.Perrault Mme Leprince de Beaumont Fénelon Mme Leprince de Beaumont	Les Fées Bellote et Laidronette L'Agneau de Gygès Le Voyage supposé Les Trois souhaits	5-10 11-32 33-48 49-58 59-63	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy	La Chatte blanche	5-54	Front.

	M.le Duc de Bourgo- gne	(Le Roi) Alfaroute	55-63	
[ - ]	Mme d'Aulnoy	Le Prince Lutin	5-57	Front.
[ - ]	Ch.Perrault Ch.Perrault Chevalier de Mailly	Riquet à la Houpe Cendrillon La Supercherie malheureuse	5-21 22-37 38-64	
[ - ]	Ch.Perrault Ch.Perrault Ch.Perrault Ch.Perrault Fénelon	La Barbe Bleue Le Petit Chaperon Rouge La Belle au bois dormant Le Chat Botté Florise	5-17 18-22 23-44 45-55 56-63	[manque]
[ - ]	Mme d'Aulnoy Chevalier de Mailly	La Bonne petite souris L'île inaccessible (La Princesse) Aurore	5-23 24-44 45-62	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy Mme Leprince de Beaumont Mme Leprince de Beaumont Mme Leprince de Beaumont	Finette Cendron Le Pêcheur et le Voyageur  Joliette  La Veuve et ses deux filles	5-32 33-42  43-57  58-64	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy Chevalier de Mailly	Gracieuse et Percinet Quiribirini	5-42 43-64	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy Fénelon	L'Oiseau bleu Rosimond et Braminte	3-50 51-64	Front.
[ - ]	Mme d'Aulnoy	La Princesse Belle Etoile et le Prince Chéri, ou Un bienfait n'est jamais perdu.	5-68	Front. [et collée sur le coffret]

3. *Le Grand Cabinet des fées recueil de contes féeriques les plus amusants pour les enfants des deux sexes, par les auteurs les plus célèbres*, Paris, Lebailly, s.d. [1845].\*

Illustrateur: anon.

Technique: gravure sur bois

Auteur	Titre du conte	Pages	Illustrations
Mme d'Aulnoy	La Belle aux cheveux d'or	5-22	5
	L'Oiseau bleu	23-66	23
	Brinborion ou la fée Berli- quette	67-76	67
	Le Nain jaune	77-107	77

\*L'édition contient aussi des contes de Perrault et de Mme Leprince de Beaumont

4. *Cabinet des fées contenant Gracieuse et Percinet, le Nain jaune et Blanche-belle, Illustré de 35 vignettes dessinées par Tob et gravées par Diolot*, Paris, Desloges, 1863 ; réimpr. Renaud, 1865.

Illustrateur: Tob ; graveur : Diolot.

Technique: Gravure sur bois

Auteur	Titre du conte	Pages	Illustrations
Mme d'Aulnoy	Gracieuse et Percinet	3-43	3, 3, 8, 9, 12, 16, 17, 20, 40
	Le Nain Jaune	44-81	48, 49, 57, 61, 64, 65, 72, 80, 81
	Blanche Belle	82-94	82, 88, 89

5. Louis Batissier, *Le Nouveau cabinet des fées*, Paris, Furne, 1864.

Illustrateurs: Valentin Foulquier, A. Pasini ; Graveurs: Pontenier et al.

Technique: Gravure sur bois

Auteur	Titre du conte	Pages	Illustrations
Batissier	Les Fées et les génies	1-38	[10 vignettes, 1 pleine-page]
Anon.	La Petite grenouille verte	39-80	[24 vignettes, 2 pleine-page]
Mme de Murat / Batissier	La Princesse Hébé [adapté « d'Anguilette »]	81-138	[20 vignettes, 3 pleine-page]
Caylus / Batissier	Bellinette	139-186	[24 vignettes, 3 pleine-page]
Charles Morrell / Batissier	Aventures du Négociant Evaric [adapté de <i>Tales of the Genii</i> ]	187-240	[62 vignettes, 2 pleine-page]
Christoph Wieland / Batissier	Biribinker [adapté de <i>Don Silvio de Rosalba</i> ]	241-330	[50 vignettes]

## Notes

1. Ray, par exemple, affirme – sans donner d'autre explication – que dans les illustrations d'Edmund Dulac pour *The Sleeping Beauty and Other Tales* (1910), « some indebtedness to the engravings for *Le Cabinet des fées* can be discerned » (209).
2. Les dimensions des illustrations données ici représentent la surface gravée plutôt que la taille de la page.
3. Les cabinets de lecture permettaient néanmoins aux lecteurs de consulter ou d'emprunter des livres qu'ils n'auraient pas pu acheter.
4. Le franc avait remplacé la livre en 1795.
5. Nisard a également noté la tendance chez les éditeurs de livres de colportage à inclure des textes d'autres auteurs, sans nommer ceux-ci, dans des éditions des contes de Perrault (574-75).
6. Voir Collins pour plus de détails sur cette dynastie éditoriale.
7. Gumuchian décrit un seul volume de cette édition, « Le Prince lutin » de Mme d'Aulnoy, mais semble ignorer que celui-ci fait partie d'une collection plus grande.
8. Voir Adhémar et Seguin, 124-126 pour une description des reliures des livres d'étrennes à cette époque.
9. BNF : Y2-48505 (1848) ; Y2-48506 (1853) ; Y2-75797 (1863) ; Y2-48516 (1866) ; Y2-75799 (1869) ; 8-Y2-14257 (1882).

10. Allen, 140. Le livre est divisé en trois sections, paginées séparément, chacune étant consacrée aux textes d'un des trois auteurs. Pourtant, ces trois « volumes » sont reliés ensemble et ne sont pas numérotés.
11. Cet artiste n'est pas mentionné par Osterwalder.
12. Le prix est marqué sur le dos de l'édition Renauld.
13. Prix trouvés dans le catalogue rattaché à Ferry et dans le *Journal Général de l'Imprimerie* (8).
14. Osterwalder, 383. Il n'y a aucune entrée pour Pasini.
15. En comparaison, l'édition in-8 du *Roland furieux* illustrée par Tony Johannot, Célestin Nanteuil et d'autres, avait coûté 18fr pour la première édition publiée chez Mallet en 1844, et 10fr pour la deuxième édition chez Morisot de 1865 (Lorenz, 67).
16. Dans sa contribution à la présente collection, Daphne Hoogenboezem a constaté un phénomène d'imitation « nostalgique » tout à fait semblable dans les illustrations des contes de Perrault au XVIIIe siècle.
17. Orgel a noté un emploi semblable d'une typographie délibérément archaïque dans les éditions anglaises de Chaucer.
18. Ce conte anonyme, erronément attribué ici à Mme d'Aulnoy, a fourni la base de nombreuses images populaires de type « images d'Épinal » au cours du XIXe siècle. Il semble constituer une variante du conte-type 675, « Le Garçon Paresseux » décrit par Delarue, mais sans « l'heureux dénouement » de ce modèle (II, 584-92).
19. Le palmier est évidemment un marqueur exotique déjà présent dans le texte de Mme d'Aulnoy, mais demeure le seul détail éventuellement non-européen dans le texte.

## Works cited

- Charles-Joseph Mayer (éd.), *Le Cabinet des fées ; ou Collection choisie des contes des fées et autres contes merveilleux, ornés de figures*, Paris, Cuchet, 1785-89.
- Le Petit Cabinet des fées ou Collection des contes merveilleux les plus propres à être mis sous les yeux de la jeunesse, orné de Gravures*, Paris, Eyméry, 1823.
- Le Petit Cabinet des fées*, Paris, Delarue ; Lille, Castiaux, s.d. [1838].
- Le Grand Cabinet des fées recueil de contes féeriques les plus amusants pour les enfants des deux sexes, par les auteurs les plus célèbres*, Paris, Lebailly, s.d. [1845].
- Cabinet des fées contenant Gracieuse et Percinet, le Nain jaune et Blanche-belle, Illustré de 35 vignettes dessinées par Tob et gravées par Diolot*, Paris, Desloges, 1863 ; réimpr. Renauld, 1865.
- Louis Batissier, *Le Nouveau cabinet des fées*, Paris, Furne, 1864.
- Jean Adhémar et Jean-Pierre Seguin, *Le Livre romantique*, Paris, Éditions du Chêne, 1968
- James Smith Allen, *Popular French Romanticism: Authors, Readers and Books in the 19<sup>th</sup> Century*, New York, Syracuse University Press, 1981.
- Malek Alloula, *The Colonial Harem*, trad. Myrna Godzich & Wlad Godzich, Manchester, Manchester University Press, 1987.
- Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays edited by Michael Holquist*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- Honoré de Balzac, *La Dernière fée ou la nouvelle lampe merveilleuse*, Paris, Barba, 1823.
- Penny Brown, "Gustave Doré's magical realism : the *Nouveaux contes de fée* of the Comtesse de Ségur", *The Modern Language Review*, 95 (2000), 964-977.



- Roger D.J. Collins, "Simon Blocquel, imagier et éditeur lillois", *Journal de la Société des océanistes*, 81, Vol. 41 (1985), 235-40.
- Anne Defrance, "Les Premiers recueils des contes de fées", *Féeries*, 1 (2004), 27-48.
- Gumuchian & Cie, *Les Livres de l'enfance du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gumuchian, 1930.
- Gabriel Ferry, *Scènes de la vie militaire au Mexique*, Paris, Hachette, 1858.
- Jonathan Hensher, "Engraving Difference: The Representation of the Oriental Other in Marillier's Illustrations to the *Mille et une nuits* and other *Contes orientaux* in *Le Cabinet des fees (1785-1789)*", *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 31 (2008), 377-91.
- , "Economies of Scale: patterns of gigantism and miniaturisation in late eighteenth-century editions of *Orlando furioso*", in Christina Ionescu (ed), *Book Illustration in the Long Eighteenth Century: reconfiguring the visual periphery of the text*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, 75-112.
- Journal Général de l'Imprimerie et de la librairie*, Paris, Au Cercle de l'imprimerie, de la librairie et de la papeterie, 1860.
- Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Michel Melot, "La Fabrique du monstrueux", in Sophie Harent & Martial Guédron (ed), *Beautés monstres : Curiosités, prodiges et phénomènes*, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, 27-38.
- Ségolène Le Men, "Mother Goose Illustrated: From Perrault to Doré", *Poetics Today*, 13 (Spring 1992), 17-39.
- Otto Lorenz, *Catalogue général de la librairie française pendant 25 ans (1840-1865)*, Paris, O. Lorenz, 1867.
- John M. Mackenzie, *Orientalism: History, theory and the arts*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- Daniel Mornet, "Les enseignements des bibliothèques privées (1750-1780)", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 17 (1910), 449-96.
- Stephen Orgel, "Textual Icons : Reading Early Modern Illustrations", in Rhodes & Sawday (ed), *The Renaissance Computer : Knowledge Technology in the First Age of Print*, London, Routledge, 2000, 59-94.
- Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustreurs 1800-1914*, Paris, Hubschmid & Bouret, 1983.
- Gordon N. Ray, *The Illustrator and the Book in England from 1790-1914*, The Pierpoint Morgan Library, Oxford University Press, 1976.
- Edward Said, *Orientalism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Charles Reinwald, *Catalogue annuel de la librairie française [...] Cinquième année - 1862*, Paris, C. Reinwald, 1863.
- , *Catalogue annuel de la librairie française [...] Sixième année - 1863*, Paris, C. Reinwald, 1864.
- Revue encyclopédique ou analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux-arts*, Paris, Bureau central de la Revue encyclopédique, 1824.
- Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam-London, North Holland Publishing Company, 1976.