



HAL
open science

Marie-Catherine d'Aulnoy conteuse et poétesse : la culture galante dans les Contes de fées

Miriam Speyer

► **To cite this version:**

Miriam Speyer. Marie-Catherine d'Aulnoy conteuse et poétesse : la culture galante dans les Contes de fées. À la lisière de la littérature morale ? Les contes de Perrault et de Madame d'Aulnoy, Jan 2022, Paris, France. hal-03565497

HAL Id: hal-03565497

<https://hal.science/hal-03565497v1>

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Catherine d'Aulnoy conteuse et poétesse : la culture galante dans les Contes de fées

Version abrégée de la conférence donnée à l'occasion de la journée d'agrégation
« À la lisière de la littérature morale... », ENS Ulm, 15 janvier 2022.

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=nXyQEeD5m0Q>

Miriam SPEYER
Université de Paris

Marie-Catherine d'Aulnoy insère fréquemment des vers dans ses contes de fées : on en trouve 22 dans les seuls contes de l'anthologie au programme, et c'est sans compter les moralités en vers : seule *La Princesse Rosette* est dépourvue d'insertion poétique¹. Dans l'ensemble des contes réunis dans les recueils de 1697 et 1698, on trouve au total 53 pièces en vers (de nouveau, sans compter les moralités²), ce qui fait une moyenne de 2,2 pièces en vers par conte.

La conteuse se distingue sur ce point nettement de Perrault, chez qui l'écriture versifiée est réservée aux moralités (ou aux contes en vers). Mais elle se distingue également de la plupart de ses contemporaines et contemporains : pas de vers dans les *Illustres Fées* de Mailly, ni dans *La Tyrannie des Fées détruite* d'Auneuil, ni dans *Les Contes moins contes que les autres* de Préchac ; et chez L'Héritier, les vers sont réservés à la narration cadre / aux interventions de l'autrice³. Parmi les conteuses de la fin du XVII^e siècle, seules Caumont de La Force (seize poésies, dans huit contes → ø 2) et Murat (22, dans six contes → ø 3,67) sacrifient également aux vers dans leurs récits féeriques.

L'insertion de pièces poétiques – pour des raisons de facilité, je vais me permettre ici d'utiliser les termes « pièce poétique » et « composition en vers » comme synonymes, même si c'est là, bien évidemment, un raccourci – est le résultat d'un choix délibéré de la conteuse, elle n'est pas imposée par une quelconque, même tacite, règle du genre.

Dans cette communication, je vais donc proposer une réflexion autour du sens et de la portée de cette pratique de l'enchâssement de vers (exception faite des moralités) dans les *Contes de fées* : ceux-ci, telle est mon hypothèse, sont bien une clé pour l'interprétation des contes, mais aussi une clé pour entrer dans le cabinet de travail de la conteuse.

¹ Sont comptés comme « vers insérés » tous les passages séparés du texte, composés au moins de deux vers. Les répétitions (p. ex. la répétition de la formule dans *Oiseau bleu* n'ont pas été prise en compte).

² Et sans compter les nouvelles espagnoles. Si *Don Fernand* ne contient aucune pièce en vers, elles abondent dans *Don Gabriel Ponce de Leon* : 10 pièces en vers, de 4 à 20 vers. Dans l'ensemble des récits publiés dans les *Contes des fées* et les *Contes nouveaux, ou les fées à la mode*, seuls quatre contes (*La Princesse Rosette*, *La Bonne Petite Souris*, *Finette Cendron*, *La Grenouille Bienfaisante*) et deux nouvelles (*Don Fernand de Tolède* et *Le Nouveau Gentilhomme bourgeois*) sont dépourvus d'insertions versifiées

³ En particulier : citation des proverbes qu'elle va illustrer dans son conte.

I. Contes en prose, pièces en vers

Une précision pour commencer : l'insertion de poèmes, de chansons, comme d'ailleurs de lettres, dans une œuvre en prose n'est en rien exceptionnel au XVII^e siècle. Le mélange des formes, le brouillage des frontières génériques est en effet un vecteur de la tant appréciée diversité dans les œuvres, et ainsi une caractéristique des productions littéraires galantes.

1. Modalités d'insertion : prosimètre et citation

Une précision pour commencer : si tout ce qui est prosimètre mêle vers et prose, tout ce qui mêle vers et prose n'est pas prosimètre !

Autour du prosimètre

Le prosimètre en soi est une forme ancienne (Sénèque, *Apocoloquintose*, Boèce, *De Consolatione Philosophiæ*), pratiquée aussi au Moyen Âge et à la Renaissance (Alain Chartier, *Livre du Voir-dit*, Sannazar, *L'Arcadia*). Mais la forme connaît **un essor remarquable** dans la seconde moitié du XVII^e siècle et donne alors lieu à des théorisations sur lesquelles a travaillé Claudine Nédelec⁴. Comme le rappelle la critique, aucune de ces théorisations n'est à comprendre comme universellement admise, la question du prosimètre étant absente des poétiques parues à ce moment-là. Elles permettent toutefois de se faire une idée de la conception qu'avaient les contemporains de cette forme (en plus d'une étude simplement empirique).

La définition la plus connue est celle que Paul Pellisson formule dans le *Discours sur les œuvres de M. Sarasin* (1656) à propos de la *Pompe funèbre de Voiture* :

Enfin, ce qui donne beaucoup d'ornement à cet Ouvrage, c'est que les Vers n'y sont pas seulement meslez avecque la Prose, mais composent avec elle le corps d'une mesme narration [...].⁵

Cette définition attire l'attention sur un fait intéressant : un prosimètre n'est pas un texte en prose qui cite des vers. Dans un prosimètre, **la narration elle-même se développe tantôt en prose, tantôt en vers**. Selon Pellisson encore, le prosimètre se caractérise par un **registre particulier** : il se prête particulièrement aux « jeux de l'esprit »⁶, à la badinerie, mais il est inapproprié aux matières sérieuses.

Qu'en est-il alors de la pratique de l'insertion dans les *Contes des fées* et les *Contes nouveaux* de Marie-Catherine d'Aulnoy ?

Modalités de l'insertion chez D'Aulnoy

Chez d'Aulnoy, comme dans la plupart des fictions narratives du temps du reste, le cas de figure le plus fréquent est la citation : les personnages récitent, écrivent ou chantent des vers.

Fonctions ?

⁴ C. Nédelec, « Le prosimètre dans la théorie poétique », *L'Entre-Deux*, n° 6 (1), 2019. URL : <https://lentre-deux.com/index.php?b=79>

⁵ P. Pellisson, « Discours sur les œuvres de M. Sarasin », dans J.-F. Sarasin, *Œuvres*, Paris, A. Courbé, 1656, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

- reflet des pratiques du temps : airs d’amour chantés, p. ex. dans *Le Nain jaune*.
- énonciation gnomique : si la conteuse elle-même se plaît à insérer des sentences en prose dans sa narration⁷, les personnages les formulent généralement en vers, comme si, eux, ils citaient une maxime qu’ils avaient apprise antérieurement (voir *OB*, p. 117, *PPrint*, p. 152, *GP*, p. 62⁸)
- énonciation lyrique : le Roi des Mines d’Or, dans *Le Nain jaune*, nous est présenté comme un poète accompli et c’est ainsi en vers qu’il donne voix à son désespoir. Prisonnier de la fée du Désert, il écrit la pièce « Enfin je puis en liberté » sur le sable avant que n’arrive la sirène pour le sauver (231). Ces vers sont lyriques : les personnages font part de leur intériorité. Leurs confidences peuvent alors s’avérer dangereuses (≈ topos romanesque de la lettre perdue) → dégradation de la situation
 - *Belle Belle*, p. 303
 - *OB*, p. 110

Vers et inspirations

La répartition des pièces poétiques sur les contes est inégale. Si, dans *La Princesse Rosette* nous ne trouvons aucune pièce en vers, elles se multiplient dans *Le Rameau d’or*, dans lequel on en compte six. Le record en matière de vers insérés tient *Serpentin Vert*, réécriture de l’histoire de Psyché, avec neuf pièces insérées⁹. Une telle répartition des vers ne doit rien au hasard, mais s’explique par les **inspirations convoquées**.

En effet, c’est dans les contes d’inspiration pastorale, *La Princesse Carpillon* par exemple, mais surtout le passage dans *Le Rameau d’or* (193-207) que les vers se multiplient. Le berger, depuis Théocrite, est une figuration du poète, et une **métaphore courante de l’amoureux**¹⁰. Il est ainsi logique que Brillante réponde en vers à Sans-Pair (« Berger, lorsque je vous évite », 199) ou que celui-ci grave, en digne imitateur de Céladon, ses sentiments versifiés sur un arbre (« Belle fontaine, clair ruisseau », 205).

Cet épisode donne aussi lieu à un passage prosimétrique¹¹, les vers se coulent dans la narration. Aux pages 196-197, les rencontres entre Sans-Pair et Brillante sont d’abord décrites en prose, avant de se poursuivre en vers :

⁷ Penser aux fréquentes formules sur le comportement face aux « garçons ». Voir également dans *La Biche au bois* : « Qu’aurait-elle dit ? Elle avait tort et ne pouvait parler. Car ce n’est pas toujours une conséquence de ceux qui ont tort se taisent. » (274), « l’on a un penchant naturel à se persuader ce que l’on souhaite » (277), ...

⁸ Sauf indication contraire, les numéros de page renvoient à l’anthologie au programme (éd. C. Cagnat-Debœuf, Paris, Gallimard [folio], 2008).

⁹ Le grand nombre de vers insérés dans *Serpentin vert* s’explique sans doute par le modèle convoqué. Le conte est une réécriture de l’histoire de Psyché, et tout particulièrement des *Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, œuvre à laquelle la conteuse fait en outre explicitement allusion dans le récit (*Contes des fées*, éd. N. Jasmin, t. I, p. 648). L’œuvre de La Fontaine est proprement un prosimètre : D’Aulnoy entre ainsi doublement en rivalité avec le conteur et fabuliste : du point de vue de l’inspiration, et du point de vue de la forme.

¹⁰ On pense notamment à la question de M. Jourdain : « Pourquoi toujours des bergers ? » (*Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2, dans *Œuvres complètes*, éd. C. Bourqui et G. Forestier, Paris, Gallimard (Bib. de la Pléiade), 2010, t. II, p. 271). Sur l’énonciation lyrique dans la pastorale, voir p. ex. M.-G. Lallemand, « L’énonciation lyrique dans les fictions narratives en prose du début du XVII^e siècle », dans *La Poésie, entre vers et prose*, C. Dupouy (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2016, p. 103-118.

¹¹ Comme l’a montré N. Dauvois dans son ouvrage *De la satura à la bergerie*, le prosimètre est à la Renaissance la forme privilégiée pour les œuvres d’inspiration pastorale (penser à Montemayor, *La Diane* et Sannazar, *L’Arcadia*).

Chacun de son côté faisait réflexion à cette suite surprenante d'aventures qui leur étaient arrivées, et chacun commençait à s'inquiéter. Sans Pair la **cherchait soigneusement partout**.

Enfin toutes les fois qu'il la trouva seulette...

Sans Pair [...]

Cherche partout un moment pour l'apprendre [...]

Mais il le cherche vainement :

Brillante ne veut plus l'approcher ni l'entendre.

Elle l'évitait avec soin et se reprochait sans cesse ce qu'elle ressentait pour lui [...]. (197)

La prose et le vers sont soudés par la **continuité thématique** de la chasse-poursuite amoureuse : au verbe « chercher » dans la prose correspond « trouver » dans le premier vers. La fin du passage en vers, comme le début de la prose, développent la décision prise par Brillante et sa stratégie : « ne veut plus l'approcher ni l'entendre », « l'évitait avec soin ».

Dans le cas du quatrain p. 194, le **brouillage des frontières** est encore plus travaillé : la phrase, commencée en prose, se poursuit en vers :

... et l'herbe fraîche et fine sur laquelle elle s'était laissée tomber, paraissait orgueilleuse d'une charge si belle. C'est là

Qu'on voyait les violettes

À l'envi des autres fleurs,

S'élever sur des herbettes

Pour répandre leurs odeurs.

Les oiseaux y faisaient de doux concerts, et les zéphyrs retenaient leurs haleines, dans la crainte de l'éveiller ; un berger fatigué de l'ardeur du soleil, ayant remarqué de loin cet endroit, s'y rendit avec diligence [...] (194)

Le lexique du passage y contribue également : le vocabulaire poétique se trouve à la fois en vers et en prose, et d'ailleurs bien plus dans la prose que dans les vers. Le caractère topique de ce vocabulaire, qui décrit le *locus amœnus* de l'idylle bucolique se confirme quand on compare ce passage avec la chanson d'amour que compose le roi des Mines d'or pour Toute-Belle dans le *Nain jaune* :

Ces bois en vous voyant sont parés de **feuillages**,

Et ces prés font briller leurs charmantes couleurs.

Le **Zéphyr** sous vos pas fait éclore les **fleurs**.

Les **oiseaux** amoureux **redoublent leurs ramages**,

Dans ce charmant séjour

Tout rit, tout reconnaît la fille de l'Amour. (222)

Dans *Le Rameau d'or*, nous avons donc bien affaire à un passage en prosimètre, ce qui, somme toute, n'est pas surprenant dans un texte d'inspiration pastorale. Toutefois, à regarder de près, force est de constater qu'il y a un loup dans la bergerie d'Aulnoy. Plusieurs indices invitent en effet à une lecture ironique de ce prosimètre. C'est ainsi le cas de la rime « seulette »—« amourette », « amourette » ayant un sens péjoratif dès le XVII^e siècle. De plus, les vers de la page 197, au lieu de mener aux retrouvailles heureuses des deux héros, consacrent leur séparation. L'hypothèse d'un prosimètre ironique est corroborée par le comportement des deux personnages principaux. Ils se révoltent contre leur renaissance en beaux bergers : ignorant les codes du genre dans lequel la conteuse les a catapultés, ils regrettent la perte de leur statut social, et rêvent même de retrouver leur laideur initiale.

Le prosimètre dans *Le Rameau d'or* doit ainsi, me semble-t-il, se comprendre à la lumière de ce détournement des formes et des inspirations littéraires que pratique si souvent la conteuse.

Selon la définition de Paul Pellisson, le prosimètre se caractérise par un registre enjoué, badin, voire satirique. De plus, on l'a vu, c'est la forme galante par excellence. C'est bien là ce que fait Marie-Catherine d'Aulnoy dans son conte : le prosimètre, qui paraît de prime abord en phase avec l'inspiration pastorale, est un « jeu de l'esprit ». Par le choix de la forme d'écriture, elle souligne alors une fois de plus le caractère ironique, désinvolte de l'épisode pastoral du *Rameau d'or*, conte qui apparaît proprement comme le résultat d'un jeu de construction à partir d'influences, d'imaginaires et de traditions littéraires divers.

Cas particulier : La Biche au bois ou chanter le roi

La forme versifiée souligne le caractère citationnel et concourt à la modalisation du discours second¹² : le locuteur n'est pas l'énonciateur du propos, il cite une vérité générale, un énoncé qui le dépasse. Dans la *Biche au bois*, nous avons affaire à une configuration qui s'y rapproche. Dans sa tour, Désirée peut admirer « le port victorieux » et la « belliqueuse audace » de celui qui « gouverne la France sans une paix profonde » (246). Apprêtée pour son mariage avec le prince Guerrier, la princesse

[a] les mêmes attraits
Que fit briller Adélaïde
Quand l'Hymen lui servant de guide
Elle vint dans ces lieux pour cimenter la paix. (258)

Les deux passages sont des éloges de la famille royale. Les vers font le lien entre le royaume de féerie, hors temps, et le monde contemporain des lecteurs. Dans les vers deux voix se superposent : la voix de la conteuse, et celle de l'autrice D'Aulnoy elle-même, qui fait sa cour au roi et à sa famille.

2. Versifier / se distinguer

Manichéisme poétique

De même que l'on ne trouve pas des vers dans tous les contes, **tous les personnages ne sont pas habilités à en faire**. La composition en vers est, sauf exception, l'apanage des héros et des héroïnes. C'est avec des vers que le roi des Mines d'Or fait sa cour à Toute-Belle (*Le Nain jaune*), c'est en vers que conversent Sans-Pair et Brillante (*Le Rameau d'or*), la princesse Discrète et Amour (*Serpentin Vert*). Dans de nombreux contes, de plus, la narratrice attire l'attention sur la formation ou le talent des héroïnes dans la matière : Printanière reçoit le don de « faire des ouvrages en prose et en vers » (136), Florine a une « voix céleste », l'héroïne de Serpentin vert « chant[e] divinement bien » (éd. NJ, t. I, p. 634).

Comme l'ont montré Roswitha Böhm et Jean Mainil, la prise de pouvoir se fait souvent par la parole dans les contes d'Aulnoy, où ce sont justement les femmes, les princesses qui excellent par l'éloquence. Les personnages secondaires, voire les opposants, se caractérisent par la faiblesse de leur parole, voire leur mutisme, ce qu'illustrent de manière très frappante, et comique, les personnages du roi et de Fanfarinet dans *La Princesse Printanière* (sur l'importance de la belle parole, voir Tony Gheeraert, « Résolument modernes (5) : "... et la galanterie" », sur l'élitisme nobiliaire dans les contes, voir notamment N. Jasmin, *Naissance*

¹² Le concept de la « modalisation en discours second » vient de J. Authier-Revuz (1995).

du conte féminin. Mots et merveilles : les Contes de fées de Madame d'Aulnoy, Paris, Champion, 2004).

Mais en plus de souligner l'élitisme nobiliaire qui caractérise les contes d'Aulnoy, cette répartition de la belle parole sert aussi à **souligner le manichéisme du monde féerique** représenté. Contrairement aux héroïnes et aux héros, les personnages d'opposants sont difficilement intelligibles. Les méchantes fées ne font que « grommeler »¹³, parlent en « jargon » (*Printanière*, 134), rient aux éclats¹⁴ ou refusent de parler (*Rosette*). Dans le cas de Grognon, l'onomastique déjà dit tout du personnage.

L'usage de la parole, dont les vers, souligne donc non seulement l'appartenance à une caste sociale, mais aussi la répartition des forces bien- ou malveillantes dans le conte. Et ce manichéisme dans l'expression va même plus loin : il marque jusqu'à la métrique et aux rimes.

Manichéisme métrique ?

La plupart des pièces poétiques insérées dans les contes sont composées en vers mêlés, choix formel tout à fait habituel pour les compositions poétiques galantes du temps. Les mètres utilisés sont surtout l'octosyllabe et l'alexandrin, parfois l'hexasyllabe ou le décasyllabe. À l'époque classique, les vers impairs sont *a priori* considérés comme faux et donc absents des pièces poétiques. Or, on en trouve dans les *Contes de fées*.

Ainsi, la chanson du géant Galifron, « Où sont les petits enfants » (84), alterne des vers de sept et de huit syllabes. La malédiction de Carabosse se compose d'un hexasyllabe et d'un heptasyllabe (136 – le premier vers est en fait un morceau de prose dans l'éd. originale¹⁵). Le caractère dissonant de ces vers impairs reflète le caractère du personnage, et son rôle dans l'intrigue : il détruit l'harmonie et le bonheur du héros ou de l'héroïne.

Le choix des rimes corrobore cette observation : chez Galifron, pas d'alternance de rimes féminines et masculines (une erreur que la narratrice va excuser à propos de la réponse d'Avenant par la peur du héros¹⁶). Carabosse, quant à elle, rime le singulier (« guignonant ») avec un pluriel (« ans »), pratique proscrite depuis Malherbe¹⁷.

Les vers enchâssés dans les *Contes des fées* et les *Contes nouveaux* contribuent pleinement à la construction du sens des récits. Ils participent à l'intrigue, et en sont parfois même le moteur, notamment lorsque la malédiction est formulée en vers, ou que les chants amoureux des héros sont surpris, et amènent un (nouveau) rebondissement de l'histoire.

Mais les vers enchâssés, du moins certains d'entre eux, nous offrent aussi un accès à la bibliothèque et au cabinet de travail de la conteuse.

¹³ *Printanière*, 134 ; *Serpentin vert* (*Contes des fées*, éd. N. Jasmin, p. 632).

¹⁴ Carabosse dans *Printanière* (134, 136), ou la méchante fée dans *Le Prince Marcassin* (*Contes nouveaux ou les fées à la mode*, éd. N. Jasmin, p. 455).

¹⁵ Je remercie Mme B. Oberhausen pour les informations sur l'édition originale conservée à la WLB Stuttgart. Sur l'éd. originale, voir aussi la communication de V. Schröder lors de la journée d'agrégation du 15 janvier 2022, et plus généralement son blog anecdota.princeton.edu.

¹⁶ De plus, les vers d'Avenant ont des mètres pairs !

¹⁷ Précision supplémentaire : vers impairs possibles dans les chansons. Mais ce qui frappe dans les vers des « méchants », c'est qu'ils cumulent les maladroitures poétiques / métriques. Dans le cas de *Serpentin vert* : vers faux peut-être signe du décalage du personnage, métamorphosé par une mauvaise fée. Dans son cas, les rimes sont en fait parfaitement régulières.

II. Les Contes des fées, creuset de la culture galante

La plupart des vers insérés dans les contes sont des citations, on vient de le voir : la conteuse cite le discours direct, dit ou chanté, en vers. Dans certains cas, la narration donne des indices à propos d'une source extérieure au conte. Dans la *Princesse Printanière*, le rossignol chante des paroles qu'il a « apprises exprès d'Ovide », et c'est bien le cas : il s'agit d'une citation des premiers vers de la quatrième élégie d'Ovide, dans la traduction de l'abbé Jean Barrin de 1676¹⁸.

Dans *Gracieuse et Percinet*, la conteuse cite même deux fois. Lorsque l'héroïne conseille à Percinet la discrétion sur leur relation, elle précise « je me souviens là-dessus d'une maxime [...] qui m'agréa fort ». Cette maxime, un sizain d'octosyllabes, est en effet un souvenir de lecture : elle provient du récit *La Montre* de Balthazar de Bonnacorse, paru en 1666 et réédité plusieurs fois après¹⁹.

Quant aux vers que le jeune berger chante prétendument pour Gracieuse, ils ne sont pas non plus de la plume de Marie-Catherine d'Aulnoy. Il s'agit en effet d'un extrait de l'élégie « Cruel persécuteur... » que l'on trouve dans les diverses éditions du recueil dit « La Suze-Pellisson » à partir de 1680, et dans lequel la conteuse a simplement changé l'énonciateur (« Je » devient « L'on ») et remplacé « Florice » par « Gracieuse » (en synérèse).

Ces citations de vers donnent un indice sur les livres fréquentés par la conteuse. Le cas des vers d'élégie « L'on vous aime, Gracieuse... » dans *Gracieuse et Percinet* est particulièrement intéressant à ce sujet. L'élégie est publiée dans les diverses éditions du *Recueil de pièces galantes en prose et en vers* (Quinet, 1680-1685, Cavelier 1691 et 1698), dans lequel la poésie est attribuée à la comtesse de La Suze. L'attribution cependant est erronée : l'élégie est publiée dès 1662 dans les *Poésies nouvelles* du poète Jean Benech de Cantenac. La version citée peut cependant bien être rattachée au *Recueil* : la conteuse reproduit sa leçon « Tous parlent de l'amour »²⁰, et non celle de Cantenac : « Tous songent à l'Amour... »²¹.

Ces citations nous renseignent aussi sur les livres qu'a pu connaître son lectorat. Bien sûr, les contes sont compréhensibles sans que l'on sache que ces passages poétiques sont des citations allographes. Mais elles ajoutent au plaisir de la lecture le plaisir de la reconnaissance, du clin d'œil complice qu'une autrice adresse à son lectorat avec qui elle partage la même culture, et donc les mêmes lectures.

Dans le cas de citations fidèles, ces clin d'œil sont particulièrement frappants, mais ils sont loin d'être les seuls (voir la « Préface » de C. Cagnat-Debœuf dans l'édition au

¹⁸ *Les Epistres et toutes les elegies amoureuses d'Ovide. Traduites en vers françois*, Paris, C. Audinet, 1676, p. 92. Première publication : *Traduction des Elegies amoureuses d'Ovide*, Paris, C. Barbin, 1666. L'œuvre a connu un certain succès : elle a été rééditée à La Haye en 1685, à Lyon en 1692. L'élégie en question donne ensuite des conseils aux femmes pour tromper leur mari et retrouver leur amant – clin d'œil au « mariage » raté de Printanière ?

¹⁹ B. de Bonnacorse, *La Montre*, Paris, C. Barbin, 1666, p. 44.

²⁰ Voir p. ex. *Recueil de pieces galantes en prose et en vers*, Paris., G. Quinet, 1684, t. I, p. 74.

²¹ J. B. de Cantenac, *Poésies nouvelles et autres œuvres*, Paris, T. Girard, 1662, p. 70-71. Chez Cantenac, la pièce s'intitule *Idylle*.

programme, p. 21). Les échos qui se tissent avec d'autres créations de l'époque (poésie mondaine, spectacles en musique²², ...) témoignent de la grande familiarité de la conteuse avec la création littéraire et artistique contemporaine²³.

La conteuse établit partant une **relation particulière avec le lecteur de l'époque : références intertextuelles** ≈ « devinettes » **proposées aux contemporains** qui sont invités à y reconnaître des références partagées. C'est là donc aussi une manière d'identifier les destinataires privilégiés des contes : les lecteurs mondains parisiens forment un cercle plus ou moins clos, dont le périmètre est défini par des références littéraires et culturelles communes.

On pourrait multiplier ces exemples aussi dans la prose (voir à ce sujet T. Gheeraert, « Résolument modernes (5) : ... et la galanterie », N. Jasmin, *Naissance du conte féminin...*, notamment « La marmite des fées », ...).

En 1697 et 1698, la pratique de l'insertion de « beaux endroits » en vers dans des textes en prose diminue certes, mais elle continue de correspondre aux manières et habitudes du temps. D'une part, c'est une pratique courante dans les compositions littéraires au XVII^e siècle, de l'autre, il s'agit d'une pratique sociale répandue : dans les cercles mondains dans lesquels se retrouve la bonne société (parisienne en particulier), il est d'usage de passer le temps à composer des pièces de poésie et des chansons. À travers ses contes, Marie-Catherine d'Aulnoy se peint en honnête femme accomplie : comme Printanière, les fées l'ont gratifiée du don de « faire des ouvrages en prose et en vers » (136).

Les jeux d'écho avec les œuvres du temps, comme les qualités appréciées chez les personnages positifs des contes soulignent que chez D'Aulnoy, **nous avons véritablement affaire à des « fées à la mode »**. Les héroïnes, les bonnes fées, comme la conteuse partagent les codes d'expression (et de comportement) de la bonne société du temps → vs Perrault, *Histoires ou contes du temps passé*.

²² Sur l'engouement des mondains pour l'opéra et l'influence de ces spectacles, voir Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, notamment « “Le monde comme spectacle : les contes de fées et l'opéra », p. 388-403 et le récent billet de T. Gheeraert, « Résolument modernes (6) : “les plus beaux airs de l'opéra“ (p. 139) », 23 déc. 2021. URL : <https://merveilles.hypotheses.org/838>.

²³ La chanson populaire sert ainsi à ridiculiser des personnages, comme le montre K. Abiven dans son article « Faire du “grabuge“ dans le conte de fées. Lexique et phraséologie burlesques chez d'Aulnoy » (*Information grammaticale*, n° 171, 2021, p. 3-10).