



**HAL**  
open science

**Voici des reines et des fées : étude stylistique de l'incipit de “ La Princesse Rosette ” de Madame d'Aulnoy, de “ Il était une fois un roi et une reine ” à “ et revint tout dire au roi. ”**

Frédéric Calas

► **To cite this version:**

Frédéric Calas. Voici des reines et des fées : étude stylistique de l'incipit de “ La Princesse Rosette ” de Madame d'Aulnoy, de “ Il était une fois un roi et une reine ” à “ et revint tout dire au roi. ”. Loxias, 2022, Autour des programmes d'agrégation et concours 2022, 75. hal-04309687

**HAL Id: hal-04309687**

**<https://hal.science/hal-04309687v1>**

Submitted on 9 Apr 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



#### **AVERTISSEMENT**

*Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

#### **Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.*



**Voici des reines et des fées : étude stylistique de l'incipit de « La Princesse Rosette » de Madame d'Aulnoy, de « Il était une fois un roi et une reine » à » et revint tout dire au roi. »**

Frédéric Calas

**Résumé**

L'objectif de cet article est de réfléchir dans une perspective stylistique et poétique aux fonctions de l'incipit du conte « La Princesse Rosette ». Comme tous les incipit des Contes au programme, cette ouverture renouvelle le pacte scénographique du recueil, puisque le titre est suivi de l'indication générique « conte ». Dominique Maingueneau appelle « scénographie » l'ensemble des procédés linguistiques, textuels et discursifs par lesquels un texte adopte un dispositif susceptible d'être reconnu par le lecteur, indépendamment de son genre. Or, ici scénographie et scène générique semblent coïncider (trop) parfaitement, notamment par le choix de deux marqueurs prototypiques : la mention générique « conte » et la formule « il était une fois ». Par ailleurs, les dispositifs scénographiques topiques sont ici le prétexte d'une réflexion discrète sur les faux-semblants de l'écriture. Outre l'incipit proprement dit, cette ouverture abrite une première séquence, topique elle aussi, liée soit à la difficulté d'avoir un enfant pour un couple royal, soit à une malédiction qui pèse sur l'enfant royal, et que le dispositif actantiel du conte cherchera à contourner ou à déjouer. Les contes offrent des textures et des scénarios propices à des variations, comme en musique, ces variations pouvant même devenir des reconfigurations (on pense aux réécritures des contes français par les frères Grimm à partir de 1810) ou à des reconfigurations intermédiaires, par les nombreuses adaptations qu'ils ont connues au cinéma, en littérature pour la jeunesse, en peinture ou en musique même. D'un conte à l'autre, Madame d'Aulnoy se livre déjà à ce jeu littéraire sur la variation, tissant et nouant de manière nouvelle des situations matricielles similaires, liées à la maternité, l'enfantement et la destinée. Nous verrons dans quelle mesure l'ouverture de « La Princesse Rosette » convoque tous les éléments topiques du « conte de fées » pour offrir une réflexion renouvelée sur la destinée des jeunes princesses.

Texte étudié : incipit de « La Princesse Rosette »

Il était une fois un roi et une reine qui avaient deux beaux garçons ; ils croissaient comme le jour, tant ils se faisaient bien nourrir. La reine n'avait jamais d'enfants qu'elle n'envoyât convier les fées à leur naissance ; elle les priait toujours de lui dire ce qui leur devait arriver. Elle devint grosse, et fit une belle petite fille, qui était si jolie qu'on ne la pouvait voir sans l'aimer. La reine ayant bien régalé toutes les fées qui étaient venues la voir, quand elles furent prêtes à s'en aller, elle leur dit : « N'oubliez pas votre bonne coutume, et dites-moi ce qui arrivera à Rosette » (c'est ainsi que l'on appelait la petite princesse). Les fées lui dirent qu'elles avaient oublié leur grimoire à la maison ; qu'elles reviendraient une autre fois la voir. « Ah ! dit la reine, cela n'annonce rien de bon : vous ne voulez pas m'affliger par une mauvaise prédiction ; mais je vous prie que je sache tout ; ne me cachez rien. » Elles s'en excusaient bien fort, et la reine avait encore bien plus d'envie de savoir ce que c'était. Enfin, la principale lui dit : « Nous craignons, Madame, que Rosette ne cause un grand malheur à ses frères ; qu'ils ne meurent dans quelque affaire pour elle : voilà tout ce que nous pouvons deviner sur cette belle petite fille ; nous sommes bien fâchées de n'avoir pas meilleures nouvelles à vous apprendre. » Elles s'en allèrent, et la reine resta si triste, si triste, que le roi le connut à sa mine : il lui demanda ce qu'elle avait. Elle lui répondit qu'elle s'était approchée trop près du feu, et qu'elle avait brûlé tout le lin qui était sur sa quenouille. « N'est-ce que cela ? » dit le roi. Il monta dans son grenier, il lui apporta plus de lin qu'elle n'en pouvait filer en cent ans. La reine continua d'être triste : il lui demanda ce qu'elle avait ; elle lui dit qu'étant au bord de la rivière, elle avait laissé tomber dedans sa pantoufle de satin vert. « N'est-ce que cela ? » dit le roi. Il envoya quérir tous les cordonniers de son royaume, et lui apporta dix mille pantoufles de satin vert. Elle continua d'être triste : il lui demanda ce qu'elle avait ; elle lui dit qu'en mangeant de trop bon appétit, elle avait avalé sa bague de noces, qui était à son doigt. Le roi connut qu'elle était menteuse, car il avait serré cette bague, et il lui dit : « Ma chère femme, vous mentez, voilà votre bague que j'ai serrée dans ma bourse. » Dame ! Elle fut bien attrapée d'être prise à mentir (car c'est la chose la plus laide du monde), et elle vit que le roi boudait ; c'est pourquoi elle lui dit ce que les fées avaient prédit de la petite Rosette, et que, s'il songeait à quelque bon remède, il le dît. Le roi s'attrista beaucoup, jusque là qu'il dit une fois à la reine : « Je ne sais point d'autre moyen de sauver nos deux fils qu'en faisant mourir la petite, pendant qu'elle est au maillot. » Mais la reine s'écria qu'elle souffrirait plutôt la mort elle-même ; qu'elle ne consentirait point à une si grande cruauté, et qu'il pensât à autre chose. Comme le roi et la reine n'avaient que cela dans l'esprit, on apprit à la reine qu'il y avait dans un grand bois proche de la ville un vieil ermite qui couchait dans le tronc d'un arbre, que l'on allait consulter de partout. Elle dit : « Il faut que j'y aille aussi : les fées m'ont dit le mal ; mais elles ont oublié le remède. »

Elle monta de bon matin sur une belle petite mule blanche toute ferrée d'or, avec deux de ses demoiselles, qui avaient chacune un joli cheval. Quand elles furent auprès du bois, la reine et ses demoiselles descendirent par respect de cheval, et furent à l'arbre où l'ermite demeurait. Il n'aimait guère à voir des femmes ; mais quand il vit que c'était la reine, il lui dit : « Vous, soyez la bienvenue ; que me voulez-vous ? » Elle lui conta ce que les fées avaient dit de Rosette, et lui demanda conseil : il lui dit qu'il fallait mettre la princesse dans une tour sans qu'elle en sortît jamais. La reine le remercia, lui fit une bonne aumône, et revint tout dire au roi<sup>1</sup>.

## Introduction

L'extrait retenu pour l'étude forme tout à la fois l'incipit et l'ouverture du conte relativement bref intitulé « La Princesse Rosette », contenant dans l'édition au programme, seize pages. Ce choix nous permettra de réfléchir à la notion de « seuil » et d'incipit, à la suite des travaux de Gérard Genette<sup>2</sup>. Qui plus est, cette ouverture renouvelle le pacte scénographique du recueil, puisque le titre est suivi de l'indication générique<sup>3</sup> « conte<sup>4</sup> ». Dominique Maingueneau appelle « scénographie<sup>5</sup> » l'ensemble des procédés linguistiques, textuels et discursifs, par lesquels un texte adopte un dispositif susceptible d'être reconnu par le lecteur, indépendamment de son genre. Les contes de Madame d'Aulnoy posent aussi la question de la « généricité », entendue à la suite des travaux d'Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, comme « processus de (re)mise en texte par redéploiement, contournement ou réorganisation des contraintes et attentes génériques<sup>6</sup>. » Or, ici, scénographie et scène générique semblent coïncider (trop) parfaitement, notamment grâce au choix de deux marqueurs prototypiques : la mention générique « conte » et la formule « il était une fois<sup>7</sup> ». Par ailleurs, les dispositifs scénographiques topiques sont ici le prétexte d'une réflexion discrète sur les faux-semblants de l'écriture.

Outre l'incipit proprement dit, cette ouverture abrite une première séquence, topique elle aussi, liée soit à la difficulté d'avoir un enfant pour un couple royal, soit à une malédiction qui pèse sur la descendance des souverains, et que le dispositif actantiel du conte cherchera à contourner ou à déjouer.

---

<sup>1</sup> Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, « La Princesse Rosette », [1697], éd. Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, « Folio-Classique », 2008, p. 158-160.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

<sup>3</sup> Selon la terminologie de Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>4</sup> Cette mention est systématiquement présente dans les neuf contes de l'édition au programme.

<sup>5</sup> Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 516.

<sup>6</sup> Préface de Delphine Denis, in Ute Heidmann et Jean-Michel Adam (dir.), *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 13. À la suite de Jean-Michel Adam, nous pensons qu'il est préférable de remplacer la catégorie du genre (imposant une approche plus essentialiste) par celle de *généricité*, offrant une conception plus dynamique et discursive, et qui désigne « l'inscription d'un énoncé dans un ou plusieurs genres de discours pratiqués dans une communauté discursive donnée », *Textualité et intertextualité des contes*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> Nous relevons sept mentions de « il était une fois » (*L'oiseau bleu*, *La princesse printanière*, *Le rameau d'or*, *Le nain jaune*, *La biche au bois*, *Belle Belle ou le chevalier fortuné*) et deux de « il y avait une fois » (*Gracieuse et Percinet*, *La belle aux cheveux d'or*).

Les contes offrent des textures et des scénarios propices à des variations, comme en musique, ces variations pouvant même devenir des reconfigurations (on pense aux réécritures des contes français par les frères Grimm à partir de 1810) ou à des reconfigurations intermédiaires, par les nombreuses adaptations qu'ils ont connues au cinéma, en littérature pour la jeunesse, en peinture ou en musique même. D'un conte à l'autre, Madame d'Aulnoy se livre déjà à ce jeu littéraire sur la variation, tissant et nouant de manière nouvelle des situations matricielles similaires, liées à la maternité, à l'enfantement et à la destinée.

Nous verrons dans quelle mesure l'ouverture de *La Princesse Rosette* convoque tous les éléments topiques du « conte de fées » pour offrir une réflexion renouvelée sur la destinée des jeunes princesses en général et des femmes en particulier, tout en permettant à l'auteure de conquérir par la topique du conte l'espace littéraire.

## I. Les embrayeurs scénographiques du conte de fées

### I. 1 Paratexte et Seuil(s)

Les seuils sont les dispositifs par lesquels l'auteur inscrit le texte dans une scénographie, c'est-à-dire dans la filiation de textes antérieurs dont ils prennent la forme et le dispositif textuel, mais aussi, selon la théorie du dialogisme comparatif d'Ute Heidmann<sup>8</sup>, en aval, avec de possibles textes postérieurs. Madame d'Aulnoy est la première à utiliser le terme « conte de fées », mais pour autant le genre existe déjà ou connaît d'autres appellations. La scénographie retenue pour chaque incipit des contes qui forment le recueil accrédite alors le genre du conte de fées par plusieurs phénomènes, qui sont autant des marques de fabrique générique que des stylèmes de l'auteur.

L'indication générique « conte » se trouve toujours placée après le titre du conte pour les neuf contes au programme et détachée par la typographie, formant alors plus un élément paratextuel que proprement titrologique. En raison de sa reprise systématique et de sa place entre le titre et le marqueur « il était » ou « il y avait une fois », il contribue à sceller le pacte scénographique, et opère comme embrayeur de fictionnalisation et de déréalisation, donnant accès à une histoire marquée du sceau du merveilleux.

La séquence anaphorique « toutes les fées<sup>9</sup> » reprend, par un procédé hybride d'anaphore fidèle infidélisée<sup>10</sup>, l'indication générique *Contes de fées*, faisant ainsi

---

<sup>8</sup> Sur la théorie de la comparaison différentielle, on se reportera à Ute Heidmann, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries* [En ligne], 8, 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 07 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/777>.

<sup>9</sup> Rappelons que pour l'*Académie*, les fées sont des « nymphes enchanteresses » (« C'étoit autrefois, selon l'opinion du peuple, une espèce de Nymphes enchanteresse, qui avoit le don de prédire l'avenir, & de faire beaucoup de choses au-dessus de la nature ») et que pour *Furetière*, *fées* est synonyme de « sorcières » ou « enchanteresses ».

<sup>10</sup> Sur l'anaphore fidèle infidélisée, voir l'article de Frédéric Calas et Anne-Marie Garagnon, « Fidélité, infidélisation, association : les tribulations de l'anaphore dans les *fables* de La Fontaine »,

coïncider le genre du texte et sa scénographie, et permettant de passer de la catégorie aux êtres qui l'incarnent, selon la logique de la fiction. C'est en cela que l'anaphore est fidèle (reprise de *fées*) mais aussi infidélisée par le choix du déterminant indéfini et le pluriel (*toutes les fées*). L'ancrage générique du texte repris du titre général à l'indication générique est dialogisé par les lexèmes (*grimoire, pantoufle de satin vert, quenouille, bourse, bague*), qui forment ici des attributs récurrents. On se reportera à l'analyse de Constance Cagnat-Deboeuf pour le terme « *grimoire* » dans la préface, où il est fait mention de la possible lecture métalittéraire du terme<sup>11</sup>. Plus que des *realia* qui ancrent le dispositif textuel dans la fonction référentielle, ces lexèmes confirment le décrochage fictionnel et l'entrée dans l'univers magique et merveilleux du conte.

## I. 2. « Voici des reines et des fées » : le personnel narratif du conte

Le conte de fées<sup>12</sup> relève d'une scénographie codifiée, qui, d'un point de vue axiologique, oppose souvent de manière binaire ou antithétique deux univers, le bien et le mal, les malédictions et leurs remèdes, la beauté et la laideur. Par là même, la construction des personnages et l'organisation du personnel narratif se trouvent affectées par cette codification scénographique. La hiérarchisation des personnages n'est pas seulement un effet de la lecture et de la réception du texte, mais appartient pleinement à « l'effet-personnage » propre aux personnages de contes de fées.

### « Le royaume de Féerie »

#### Les personnages de premier plan

Ce sont les personnages dynamiques et indispensables à la progression de la diégèse<sup>13</sup>. Ils sont totalement topiques et récurrents dans l'ensemble des contes de Madame d'Aulnoy (mais aussi de Perrault et des Frères Grimm dans les *Kinder und Hausmärchen*). Il s'agit principalement, surtout dans les passages de seuil des contes, des couples royaux (« *un roi et une reine* »), saisis au départ dans l'indétermination générique maximale. Très peu d'éléments viennent contextualiser ces deux personnages (peu de portraits, peu de référencement spatiale<sup>14</sup>). La mention la plus fréquente est liée à la descendance (souhaitée, attendue, ou constatée) de ce couple : « *un roi et une reine qui avaient deux beaux garçons* ».

---

in F. Calas et N. Viet (éd), *Séductions de la fable, d'Ésope à La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 313.

<sup>11</sup> Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 33 sq.

<sup>12</sup> L'expression « Voici des reines et des fées » est empruntée à Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, « À son altesse royale », p. 47.

<sup>13</sup> L'expression « Le royaume de Féerie » est aussi empruntée à Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, *op. cit.*, « À son altesse royale », p. 47.

<sup>14</sup> À titre de comparaison, on sait que le roi de « L'Oiseau bleu » est « un roi fort riche en terres et en argent », *Contes de fées*, *op. cit.*, p. 91.

Sans vouloir forcer le trait, on pourrait presque considérer que cette relative adjectivale déterminative redéfinit le roi et la reine de manière très restrictive pour épingler en quelque sorte, dans les mentions de seuil, cette caractéristique définitoire « avoir deux beaux garçons<sup>15</sup> », caractéristique déjà diégétisée si on lit cette relative comme prédicative. L'étude des relatives (explicatives, restrictives ou prédicatives), qui suivent les mentions du couple royal dans l'ensemble des contes, montre le jeu des reconfigurations génériques qui se réalisent dans la zone de seuil, et qui jouent un rôle important à la fois pour confirmer la scénographie générique du conte de fées et pour introduire les spécificités situationnelles et diégétiques propres à chaque conte. La mention du couple royal et l'ajout d'une relative adjectivale inscrivent immédiatement le thème et le contexte du conte à lire.

Le plus souvent, le conte a pour point de départ le désir d'enfant ou une difficulté liée à l'enfantement ou à la lignée royale. Sur cette base unique, de nombreuses variations vont se déployer, associant chez Madame d'Aulnoy cette question à celle des femmes et de leur rôle dans le mariage et l'enfantement<sup>16</sup> ; et plus généralement chez les conteurs (Perrault, Grimm, L'Héritier, D'Aulnoy) celle de la destinée de l'(ou des) enfant(s) royal(aux). Dans « La Princesse Rosette », l'ouverture opère un focus sur la Reine dans le premier paragraphe, où elle apparaît, par la reprise anaphorique fidèle en sujet unique de la phrase : « La reine n'avait jamais d'enfants qu'elle n'envoyât convier les fées à leur naissance ». L'imparfait et la négation temporelle (*ne... jamais*) décrivent un rituel, une habitude plus superstitieuse que proprement religieuse, liant immédiatement la question de l'enfant royal à celle de sa destinée, souvent exceptionnelle. On constatera que la part de l'incipit qui lui est consacrée est particulièrement développée pour un récit aussi bref que ce conte.

– L'anaphore fidèle participe de la construction de personnages-types. On passe de « *un roi et une reine* » (syntagmes actualisés par les articles indéfinis singuliers, qui opèrent une saisie tardive de l'objet) à « *le roi* » et « *la reine* » (les deux noms sont dissociés, dès lors que la saisie médiane opérée par l'article défini les particularise).

---

<sup>15</sup> Là encore, par comparaison, on trouve dans « La Princesse Printanière » une présentation identique du couple royal par relative restrictive : « un roi et une reine, qui avaient eu plusieurs enfants » (p. 133). La ponctuation ne doit pas masquer la portée de la relative, pour laquelle la lecture restrictive pour des raisons de reconfiguration scénographique et générique semble la meilleure. On trouve ailleurs « il y avait une fois un roi et une reine qui n'avaient qu'une fille » (« Gracieuse et Percinet », p. 49) ; il y avait une fois la fille d'un roi, qui était si belle qu'il n'y avait rien de si beau dans le monde (« La Belle aux cheveux d'or », p. 75) ; Il était une fois un roi, dont l'humeur austère et chagrine inspirait plutôt de la crainte que de l'amour (« Le Rameau d'or », p. 176) ; il était une fois une reine, laquelle il ne resta de plusieurs enfants qu'elle avait eus, qu'une fille qui en valait plus de mille (« Le Nain jaune », p. 214) ; Il était une fois un roi et une reine dont l'union était parfaite (« La Biche au bois », p. 239). « L'Oiseau bleu » et « Belle Belle » ne contiennent pas de relative après la mention du roi ou de la reine.

<sup>16</sup> Nous rejoignons l'analyse de Pascale Auraix-Jonchière et renvoyons à son article sur Madame d'Aulnoy et George Sand : « les contes de Madame d'Aulnoy sont le lieu d'une analyse sociale et de revendications féministes avant l'heure, fondées notamment sur une réflexion sur l'amour et le mariage et sur le statut de la femme écrivain. », « George Sand et Marie-Catherine d'Aulnoy : intertexte et condition féminine », in Laura Colombo et Catherine Masson (dir.), *George Sand et ses consœurs. La femme artiste et intellectuelle au XIX<sup>e</sup> siècle [Actes du XX<sup>e</sup> colloque international George Sand, Vérone, 2015]*, à paraître en 2022.

– L’anaphore infidèle participe également de la typification des personnages, mais introduit dans le discours une dimension hypocoristique. On passe de « deux beaux garçons » (le substantif est actualisé par le déterminant numéral « deux ») à « nos deux fils » (« deux » est prédéterminant, et le substantif est actualisé par le déterminant possessif « nos »). La reprise anaphorique (« garçons » / « fils ») est infidèle, effet lié au récit de parole (« “Je ne sais point [...] au maillot” »).

– Les combinaisons et les variations lexicales concernent la désignation du personnage éponyme, objet d’une lutte entre la vie et la mort, que transcrivent les variations lexicales, comme autant de ballottements désignationnels. On passe de « une belle petite fille » à « Rosette », à « cette belle petite fille », à « la petite Rosette », et enfin à « la petite ». Les lexèmes « belle », « petite », « fille » et le nom propre « Rosette » sont soumis à des combinaisons lexicales, qui confirment le dispositif scénographique des contes, lesquels ne détaillent que fort rarement les caractéristiques prosopographiques et éthopéiques des personnages. La beauté et la jeunesse sont les doubles caractéristiques de cette enfant, qu’elle partage avec nombre de ses sœurs littéraires. Le suffixe diminutif *-ette* vient le confirmer en résumant, dans une saisie hypocoristique, la jeunesse et la fragilité de la princesse. Rosette est une « petite rose ». Ce qu’elle possède en propre est lié à la fleur, elle-même topique (la rose), mais non plus seulement dans l’espace dialogique des contes mais dans la littérature en général<sup>17</sup>. Le SN à valeur hypocoristique « belle petite fille », repris en anaphore fidèle, revêt lui aussi une valeur hypocoristique. Le polyptote formé par les adjectifs « beaux » et « belle » permet de généraliser la caractérisation euphorique à l’ensemble de la fratrie. La caractérisation hyperbolique se fonde sur une séquence corrélatrice : « *qui était si jolie, qu’on ne la pouvait voir sans l’aimer* ».

Figurant parmi les personnages de premier plan et formant un des éléments du triptyque (Roi-Reine, Fées, Princesse Rosette) se trouvent les fées. Si ces syntagmes constituent une dialogisation fidèle infidélisée du titre *Contes de fées*, l’article opère une saisie précoce. Ce personnage, plus collectif qu’individualisé, est un élément de la topique du conte et plus précisément, l’un des éléments de la (re)configuration générique, surtout dans l’écriture de Madame d’Aulnoy, laquelle exploite, plus que d’autres écrivains, le fait qu’il s’agisse d’êtres féminins. On le voit ici dans la nature de l’invitation lancée par la reine, à laquelle le roi ne participe pas. On notera aussi cette réunion de femmes, sorte de goûter assez intime auquel la Reine invite ses amies les fées. Les fées deviennent des personnages de premier plan, moteur dans la progression narrative<sup>18</sup>. Le récit de parole (« “Nous craignons [...] à vous apprendre” ») et l’extraction métonymique de « la principale » tend à le confirmer.

---

<sup>17</sup> Cette petite rose sans épine est l’arrière-grand-maman de la romantique *Dornröschen*, reconfiguration germanique de *La Belle au bois dormant* : le dialogisme et les procédés de reconfiguration des contes sont infinis.

<sup>18</sup> C’est souvent le cas dans les moments-clés des contes (seuils d’ouverture ou de clôture), car elles interviennent pour énoncer des éléments de la destinée de l’enfant royal, ou pour tenter de corriger le cours de la destinée, lorsqu’elle est liée à une malédiction, par exemple.

## Les personnages de second plan

Comme d'autres contes, « La Princesse Rosette » offre un feuilletage actantiel et événementiel important, en faisant quasiment une historiette à tiroirs, multipliant les personnages secondaires (*ermite, batelier, servante, un bon vieillard*).

Dans l'ouverture, se rencontre un personnage important tout en restant secondaire, c'est l'ermite, qui est une sorte de double symétrique des fées. Comme très souvent dans l'univers des contes, un personnage sert d'adjuvant (*les fées m'ont dit le mal, elles ont oublié le remède*) pour contrecarrer les forces du destin ou les forces négatives : *un ermite qui couchait dans le tronc d'un arbre*. C'est cette liaison tellurique intrinsèque qui l'associe, par le biais du médiateur entre le monde d'en bas et le monde d'en haut qu'est l'arbre, aux fées. Il vit à l'écart « *dans un grand bois* ». Le motif du bois ou de la forêt est également un marqueur générique du « conte de fées ».

Le bois est un lieu ambivalent, tantôt effrayant ou menaçant pour les humains<sup>19</sup>, il peut aussi devenir protecteur, lorsque la menace est dans le château<sup>20</sup> ou lorsque la princesse (plus rarement les princes ou les enfants) est bannie. L'adjectif qualificatif antéposé *grand* suggère donc l'étendue de l'écart entre le monde de la reine (qui ne connaissait pas l'existence de cet ermite) et celui des forces telluriques et magiques liées à la forêt. Notons encore que dans ce conte, ce ne sont pas les fées qui sont à l'origine du sortilège concernant la princesse, elles ne font qu'office d'annonciatrices et n'interviennent pas dans la solution à apporter à la malédiction.

## Les personnages d'arrière-plan

Ce sont les personnages dont la caractérisation demeure imprécise, et dont la fonction narrative est plus accessoire et instrumentale.

– Le SN pluriel collectif construit autour des personnages de premier plan un personnel multiple : « *Il envoya quérir tous les cordonniers de son royaume, et lui apporta dix mille pantoufles de satin vert* » > « *tous les cordonniers* » sont COD du SV « *envoya quérir* », et l'effet de la coordination sans reprise du pronom sujet « il » est d'en faire de simples instruments du procès exprimé par le verbe « apporta ».

– Sans vraiment pouvoir parler de « personnage », on relèvera cependant l'emploi très intéressant du pronom personnel indéfini, *on*, qui élargit la vision en comprenant toute une assemblée de personnes à laquelle la narratrice s'associe. Le pronom personnel indéfini pose l'indifférenciation du sujet du procès : *on ne la pouvait voir sans l'aimer*. À la limite d'une rupture de l'illusion référentielle, *on* désigne toute

---

<sup>19</sup> C'est le cas pour *le petit Chaperon rouge* de Charles Perrault.

<sup>20</sup> Nous pensons, entre autres, à *Peau d'âne* de Charles Perrault, où la protection contre l'inceste paternel offerte par la peau de l'âne se double en quelque sorte par la protection de la chaumière cachée elle-même au fond de la forêt, où peu de gens osent s'aventurer, ou à *Blanche neige* des Frères Grimm, qui trouve refuge dans la forêt et dans la maison des nains.

personne de l'histoire rencontrant Rosette, mais aussi tout lecteur potentiel, dans une forme d'association avec le point de vue de la narratrice.

### La caractérisation

Conformément à la scénographie du conte de fées, qui tend à une opposition fortement axiologisée entre le bien et le mal, la caractérisation des personnages se fonde sur l'utilisation binaire et antithétique de marqueurs euphoriques et dysphoriques. Jean-Michel Adam a souligné la binarité à l'œuvre dans la plupart des contes de Perrault. On retrouve ce trait générique dans « La Princesse Rosette », entre les situations des deux royaumes et de deux rois (le frère de Rosette et le Roi des Paons), et entre les adjuvants (*ermite, bon vieillard*) et les opposants (*malédiction, servante*), entre les forces générées par les éléments, notamment l'eau (*mer*) et la terre (*arbre*).

L'ouverture ne les convoque pas tous, mais met en place un certain nombre de ces caractéristiques binaires et antithétiques qui seront le canevas du conte. Les marqueurs dysphoriques sont des supports linguistiques du tragique qui vient miner l'apparence trop lisse et trop idyllique de la situation initiale, puisque ce conte ne s'ouvre pas sur un manque, mais au contraire sur une abondance d'enfants (*deux garçons, une fille*). *A contrario* des marqueurs euphoriques, ils affectent les groupes verbaux et portent sur l'annonce funeste des fées, qui va servir de motif à l'histoire racontée dans la suite du conte sous une forme très inattendue, puisque ses frères seront emprisonnés par le Roi des paons, pour une raison très indirectement liée à leur sœur Rosette :

– Le groupe verbal « *ne cause un grand malheur à ses frères* » attribue à Rosette la fonction agent d'un procès connoté de façon dysphorique, et dont les frères sont les patients. Cette tension axiologique qui traverse le verbe et son complément est propre à lancer les événements constitutifs du récit, et à les colorer d'une perspective tragique.

– Les modes non personnels sont aussi porteurs de la marque dysphorique : le gérondif « *en faisant mourir la petite* » entre en tension avec le groupe infinitif « *sauver nos deux fils* » en ceci que la négation exceptive (« *Je ne sais point d'autre moyen de sauver nos deux fils qu'en faisant mourir la petite* ») met en tension le moyen de l'action (« *en faisant mourir la petite* ») et la fin poursuivie (« *sauver nos deux fils* »). Ainsi, les modes non personnels (l'infinitif et le participe présent constitutif du gérondif) sont-ils chargés d'une valeur puissancielle et pré-actualisante, elle aussi proleptique du tragique qui semble présider au récit.

### I. 3. Les dispositifs chronographiques et topographiques

Les éléments scénographiques du conte de fées permettent un décrochage du texte par rapport à la réalité référentielle. Dominique Maingueneau appelle « paratopie » le phénomène textuel par lequel l'œuvre s'autonomise par rapport aux normes référentielles, sociales et institutionnelles. Ce décrochage affecte à la fois le temps et

l'espace. Les décrochages chronographiques sont l'ensemble des dispositifs par lesquels le texte s'autonomise en construisant sa propre temporalité.

Le syntagme « Il était une fois » constitue ce que Jean Cocteau appelle « le *Sésame, ouvre-toi* de l'enfance<sup>21</sup> ». Il s'agit d'un *topos* du conte de fées, c'est-à-dire d'une configuration narrative récurrente. L'imparfait « était » et le syntagme « une fois » posent et revendiquent un décrochage chronographique, le transformant en un embrayeur discursif et narratif, par lequel le lecteur reconnaît le dispositif du conte de fées (à ce titre, il appartient aussi au dispositif scénographique). Avant d'être totalement lexicalisée, la séquence est une construction impersonnelle dont les verbes noyaux sont « être » ou « avoir », et qui, comme les présentatifs, a la propriété de poser l'existence des termes complétifs « un roi et une reine », mais sans les situer vraiment ni dans le temps ni dans l'espace, mais plutôt, comme l'écrit Jean-Michel Adam à la suite de Jean Pouillon, dans une localisation propre au « monde langage<sup>22</sup> ». Il est donc alors une marque de seuil et une marque de généralité, la marque de fabrique des contes<sup>23</sup>.

Les tiroirs-temps verbaux participent de la progression textuelle, mais y introduisent des effets de faux-semblants.

– L'imparfait pose des procès de second plan (sauf dans la formule inaugurale) et structure l'entrée dans l'espace paratopique du conte de fées : *était, avait, croissaient, priait, etc.*

– Le passé simple pose de manière classique et attendue des procès de premier plan dans la diégèse, et participe pleinement de la progression narrative : *devint, dit, continua, etc.* Or le premier verbe au passé simple est *devint* (*Elle devint grosse*), et par là même, la rupture avec l'équilibre initial n'est pas la prédiction tragique des fées, mais la naissance de Rosette. Le passé simple situe donc l'émergence du tragique dans la naissance de la fillette, qui est un faux-semblant et une illusion de joie.

La tension aspectuelle dans la proposition « *La reine continua d'être triste* » participe également des faux-semblants chronographiques : le verbe conjugué marque l'aspect duratif du procès. Le fait que la proposition soit répétée (avec une légère variation, et la reprise de « *La reine* » par le pronom personnel sujet « *elle* ») semble cependant miner et pasticher l'aspect duratif, par un effet de boursoufflure.

---

<sup>21</sup> *L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains humaines d'une bête qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable « Sésame ouvre-toi » de l'enfance : Il était une fois... Jean Cocteau*

<sup>22</sup> Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, op. cit., p. 241. Pour une analyse approfondie de la séquence, *il était une fois*, on se reportera aux pages 241 à 242 de leur ouvrage.

<sup>23</sup> Il ne peut être lu comme ironique qu'en raison de sa haute fréquence. C'est pourquoi la notion d'antiphrase proposée par la préface à l'édition au programme ne peut être qu'une option de lecture.

Les décrochages topographiques sont l'ensemble des dispositifs par lesquels le texte s'autonomise en construisant son propre espace. Grâce au patron syntaxique  $N_{personne} + de + N_{lieu}$ , qui pose une relation métonymique entre « cordonniers » et « royaume », le SN « tous les cordonniers du royaume » a une valeur topographique par métonymisation du désignateur locatif (« royaume »). Les substantifs « roi », « reine » et « princesse » désignent également la topographie du récit, par métonymisation implicite des personnages et de leur fonction politique. Les séquences verbales de type  $envoyer + V_{inf}$  participent de l'expression du mouvement et, par là même, de la distance, cristallisant ainsi l'élargissement de l'espace : « *qu'elle n'envoyât convier les fées* », « *qui étaient venues la voir* », « *Il envoya quérir* ». Il va également ainsi du verbe « s'en aller » (« *Elle s'en allèrent* »), qui exprime l'éloignement.

## II. Tensions entre la topique narrative et l'univers de la parole

Sur la trame scénographiée des ingrédients topiques attendus qui confirment l'entrée dans l'univers diégétique et l'univers représenté du conte, s'ajoutent des variations et des reconfigurations propres à chaque conte en particulier et à chaque écrivain. Ces variations sont tout autant liées à l'histoire racontée (péripéties, événements, renversements, épisodes à tiroirs, dénouements) qu'à la conduite de la narration et au traitement de la parole rapportée, laquelle (sauf formules magiques) est beaucoup moins topique et donne libre cours à de multiples variations.

Le conte abrite une importante polyphonie. Dans « La Princesse Rosette », l'isotopie de la parole nécessite une étude précise et approfondie, car, dès l'ouverture l'histoire est placée sous le signe d'une parole magique, celle des fées, capables d'annoncer l'avenir : *lui dire ce qui leur devrait arriver ; la principale lui dit*. Le verbe *dire*, verbe noyau de la parole rapportée, scande les différentes mises en voix de l'ouverture, que ce soit dans le dialogue de la Reine et des fées, de la Reine et du Roi, de la Reine et de l'Ermite. Il est le verbe introducteur de la parole rapportée, soit sous la forme du discours indirect, soit du discours direct.

Sur cette base neutre, qui sert de trame à l'agencement de la parole rapportée, se détachent les autres verbes *dicendi*, qui, selon une charge quasi didascalique, orientent et nuancent les propos, en précisant une intonation (*s'écrier*), un acte de langage (*demander, demander conseil*), un apport d'information (*annoncer*), un lien social (*remercier*), pour donner du relief à l'histoire et aux personnages.

L'un de ces verbes est intéressant, car il permet par sa polysémie des jeux de mise en abyme discrets, du moins par antanaclase : *elle lui conta ce que les fées avaient dit de Rosette*. Si « *conter* » est employé comme synonyme de *raconter*, le choix de la forme verbale demeure riche, puisqu'il permet d'établir un lien plus étroit avec l'indication générique « conte », sur la base d'une variation par isolexisme. Le contenu propositionnel du verbe est développé par la relative périphrastique « *ce que les fées avaient dit de Rosette* », qui est elle-même une parole rapportée, sous la forme d'une chaîne continue dont l'objet est le destin de la petite princesse. La

prédiction est alors racontée deux fois, dont l'une sous la forme d'une mise en abyme et en tension dans le cadre de l'ouverture, et qui conduira à l'épisode de l'enfermement de la princesse dans la tour.

## II. 1. La parole de la narratrice

Le conte est raconté par une narratrice omnisciente, hétérodiégétique et extradiégétique. C'est une narration à distance, ce qu'accrédite l'ouverture par la formule en effacement énonciatif : « il était une fois ». Cependant, les marques et interventions de la narratrice dans son récit sont relativement nombreuses dans ses contes, comme celles de Perrault dans les *Histoires et Contes du temps passé*. Ces interventions recouvrent selon Gérard Genette, dont on reprend ici la terminologie, plusieurs fonctions<sup>24</sup>.

La fonction de commentaire permet d'introduire des ruptures dans l'apparente continuité diégétique. Les énoncés parenthétiques accréditent la présence de la régie narrative par deux fonctions principales.

Ils peuvent avoir une fonction moralisatrice, redoublant en cela l'une des visées générales du conte de fées et du poème que Mme d'Aulnoy place en clausule de « La Princesse Rosette » (visée morale) : (*car c'est la chose la plus laide du monde*). Ainsi est inscrit dans la diégèse le point de vue de la narratrice.

Ils peuvent aussi avoir une fonction de commentaire de l'action : (*c'est ainsi que l'on appelait la petite princesse*), qui pourrait paraître redondante si ce commentaire n'avait pour fonction de creuser la perspective diégétique et temporelle du récit, pour lui donner une forme d'accréditation.

En effet, la fonction de commentaire est aussi ici une fonction de légitimation du nom du personnage et du nom du conte, donc une fonction de dénomination, qui est l'acte créateur de l'écrivain (et non pas seulement celui des parents dans la logique interne de la fonction). Le soulignement parenthétique, qu'affectionnent Perrault et Madame d'Aulnoy, participe de ce geste métalittéraire, qui peut de surcroît être ironique.

Sans relever de la sphère de la parole rapportée, la mention quasi parenthétique concernant l'ermite « *il n'aimait guère à voir des femmes* » livre des informations sur le point de vue de la narratrice sur les actants masculins de ce conte, notamment le roi et l'ermite. La mention même si elle suppose un choix religieux de chasteté de la part de l'ermite, surprend et montre la difficile conquête de la parole pour les femmes dans un monde d'hommes. Le connecteur adversatif *mais*, qui suit cette mention introduit un correctif d'ordre social, expliquant que l'ermite accepte la présence de cette femme parce qu'elle est la Reine, et sans doute uniquement pour cette raison.

---

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1986.

## II. 2. La parole des personnages

Les modalisations permettent de varier le point de vue de la régie narrative sur la progression diégétique. Les modalisations narratives sont saillantes dans la séquence ternaire (elle-même reprise deux fois), qui a pour effet d'établir une connivence entre la reine, la régie narrative et le lecteur. Symboliquement, le dispositif narratif déchoit le roi de son statut royal (il ignore que la reine lui ment) *La reine continua d'être triste* » → *il lui demanda ce qu'elle avait* → *elle lui dit qu' + gérondif*. C'est une pantomime tragique qui s'accomplit, derrière le dispositif narratif du conte de fées. La répétition du même schéma actantiel et dialogal scande le moment de l'ouverture et installe l'épreuve à laquelle est confrontée la Reine, et donne de la densité à la prédiction. Comme une formule magique, la scène se répète avec variation mais donne lieu par trois fois à une saynète dialoguée entre le Roi et la Reine. C'est l'occasion donnée à la narratrice d'explorer un autre type de parole : le mensonge, qui sera sanctionné par le commentaire moralisant entre parenthèses : *elle fut bien attrapée d'être prise à mentir (car c'est la chose la plus laide du monde)*. Avant d'être mensonge, cette série est aussi l'occasion d'explorer des possibles romanesques, qui sont autant de prétextes pour ne pas dire la vérité, pour ne pas non plus accréditer la malédiction rapportée par les fées :

- *Elle répondit qu'elle s'était approchée trop près du feu et qu'elle avait brûlé tout le lin qui était sur sa quenouille. (première contre-vérité)*
- *Elle lui dit qu'étant au bord de la rivière, elle avait laissé tomber dedans sa pantoufle de satin vert. (deuxième contre-vérité)*
- *Elle lui dit qu'en mangeant de trop bon appétit, elle avait avalé sa bague de nocces, qui était à son doigt. (troisième contre-vérité)*

On notera que ces possibles convoquent les éléments (*eau et feu*) et que dans une saisie tant magique que négative ici, le feu détruit les éléments allégoriques de la destinée (*lin, quenouille*). Seul le dernier prétexte est en décalage (un autre défaut est pointé implicitement par la narration, la gourmandise) et ne paraît pas vraisemblable. Cependant, l'humour de la narratrice fera que ce n'est pas l'in vraisemblance de la situation décrite par la reine qui est démasquée par le Roi, mais, par une déduction trop rationnelle dans ce contexte presque loufoque, le fait qu'il a lui-même rangé la bague. Peut-être se glisse-t-il dans cette ultime séquence une allusion grivoise. La bas corporel touchant autant la supposée glotonnerie que l'allusion sexuelle.

À chacun de ces obstacles, le roi trouve une solution, scandée par la négation qui amoindrit le mal présumé de la reine : « *N'est-ce que cela ?* », expression condescendante, et stéréotypée, mais qui, au passage, épingle des comportements masculins, mal perçus par les personnages féminins, Reine et narratrice associées ici.

Cette séquence entre le roi et la reine prend la forme d'un jeu de cache-cache, autour du véritable motif de la « tristesse » (l'adjectif attribut est répété deux fois de suite, *elle resta si triste, si triste, que...*). C'est l'occasion de montrer les différences entre

les hommes et les femmes, et dévoiler à quel point le roi est dans l'action immédiate (il est le sujet des verbes d'action, *il monta, il lui apporta, il envoya quérir*), là où la Reine s'abandonne à la mélancolie et cherche à s'isoler, car l'action contre la prédiction est plus délicate que de remplacer des objets purement matériels (*quenouille, bague, pantoufle*) ; l'enjeu pour elle est la vie de ses trois enfants. D'ailleurs, quand il connaîtra la vérité, le Roi envisage aussi une action radicale : faire « *mourir la petite, pendant qu'elle est au maillot* ». Le roi est associé à la mort dans le conte, du moins dans l'incipit, là où la Reine est du côté de la vie et de la préservation de la vie.

### II. 3. Dissonances dans le traitement des différents types de parole : prédiction, conte et mensonge

Loin d'être lisse et uniforme, la narration des *Contes de fées* est émaillée de différentes strates textuelles et de positionnements énonciatifs. C'est dans les nuances diégétiques et énonciatives que se réalise la reconfiguration générique et textuelle du « conte de fées ». On appréciera dans l'ouverture de « La Princesse Rosette » :

#### Les reprises arithmétiques

L'hyperbole est une figure dont la saillance dans les « contes de fées » est orientée vers le merveilleux. C'est l'une des figures donnant accès à un univers différent du nôtre, où les choses sont hypertrophiées ou fortement diminuées, un anti-univers de l'infiniment grand ou de l'infiniment petit. Les variations sur les nombres et sur les hyperboles contribuent également à la progression textuelle, quand elles sont mises en perspective par rapport aux autres phénomènes de reprise.

– Multiplication par cent, numéral symbolique par excellence : *en cent ans*, puis *dix mille pantoufles de satin vert*. L'hyperbole est aussi le signe du mensonge.

– Division par deux : *deux beaux garçons*, puis, *une fille* (le déterminant « une » n'est plus analysable comme article, mais comme déterminant numéral).

– Le fait que ces opérations arithmétiques soient effectuées indépendamment de l'objet considéré (*ans, pantoufles, et garçons, fille*) confirme bien leur statut de jeu implicite dans la progression textuelle. Des liens se tissent entre les objets, incitant le lecteur à une lecture herméneutique.

Autre caractéristique topique et générique du « conte de fées », le recours à des jeux de mise en abyme, jeux de miroirs (l'objet est souvent présent), histoires dans l'histoire, rappel de l'histoire racontée.

#### Les ruptures isotopiques et diaphasiques

L'écriture de Madame d'Aulnoy se distingue de celle de Charles Perrault, entre autres, par des décrochages lexicaux et diaphasiques importants. C'est le cas dans cet incipit avec les mentions triviales et totalement inattendues de la nourriture, servant de prétexte pour expliquer l'humeur rêveuse et triste de la reine : *elle lui dit*

*qu'en mangeant de trop bon appétit, elle avait avalé sa bague de nocces, qui était à son doigt.*

Plus largement le vocabulaire se répartit en trois grands ensembles : les termes relevant du registre merveilleux, que nous avons rapidement commentés *supra* (*grimoire, fées, ermite, prédiction*), les termes discordants, souvent familiers ou inattendus, soit appartenant aux *realia*, comme *quenouille, lin, brûler, grenier, manger de bon appétit, régaler*, ou encore *la petite* dans la parole du roi, terme livrant une intimité inattendue et presque bourgeoise pour ce souverain. C'est la même chose lorsque les fées disent avoir oublié leur grimoire *à la maison* : ce terme crée une forte discordance, inscrivant ces êtres surnaturels dans une quotidienneté banale et matérielle, faisant de leur monde un symétrique du nôtre. Enfin les termes plus neutres et attendus dans un récit littéraire, notamment ceux servant la narration et la parole rapportée (voir *supra* l'examen des verbes *dicendi*). Certains se trouvent à l'intersection des trois grands ensembles, comme *quenouille, grimoire, conta* et ouvrent la perspective métalittéraire et donnent à voir, en miroir, l'activité créatrice de Madame d'Aulnoy, tenant les rênes de son récit.

### **Les reprises par dispositif spéculaire**

La caractérisation spéculaire du roi et de la reine passe par l'isotopie du silence, d'abord associé à la reine (*le roi le connut à sa mine ; il lui demanda ce qu'elle avait*), puis, associé au roi (*elle vit que le roi boudait ; c'est pourquoi elle lui dit ce que les fées avaient prédit*). Dans l'un et l'autre cas, deux procès juxtaposés de part et d'autre du point-virgule peignent une sorte de saynète, entre silence et aveu, observation et réaction. Ces silences sont en tension avec les contenus propositionnels des passages dialogués où la Reine retarde chaque fois l'énoncé de la vraie raison de sa contrariété.

Les *topoi* sont des dispositifs récurrents attendus du lecteur. Or Mme d'Aulnoy entrecroise les *topoi* les uns avec les autres, à la manière d'un tissage textuel – l'image de cette « quenouille », hautement symbolique et polyfonctionnelle –, comme pour exhiber les faux-semblants des dispositifs inhérents au genre du conte de fées.

– Les adverbes temporels (*n'avait jamais d'enfants qu'elle n'envoyât, toujours*) accentuent la généralisation de la visite des fées à la naissance des enfants. Ce motif topique est donc revendiqué comme tel.

– Or l'isotopie de l'oubli (*N'oubliez pas votre bonne coutume, elles avaient oublié leur grimoire*) fait du dispositif de la récurrence topique un faux-semblant, l'oubli du grimoire étant un mensonge.

– Ce motif du mensonge est lui-même repris à propos du mensonge de la reine au roi (*Le roi connut qu'elle était menteuse, Elle fut bien attrapée à mentir*), à quoi s'ajoute une discordance de registre : léger archaïsme pour « connaître » au sens de « reconnaître », familiarisme dans l'emploi d'« attraper » au sens de « prendre sur le fait ».

## Conclusion

Le conte de fées se donne, sous la plume alerte de Madame d'Aulnoy, comme un genre très codifié, dans lequel les *topoi* sont particulièrement structurants. Mais, derrière l'apparente facilité et le caractère topique de l'incipit se dissimule un ensemble réfléchi de reconfigurations génériques et textuelles, par lesquelles le récit s'affirme et s'inscrit pleinement dans l'espace littéraire, fût-il une activité d'écriture et de lecture à la mode dans les salons littéraires du temps. Ce que nous montrent les productions publiées dans l'espace resserré de quelques années autour de 1697<sup>25</sup>, c'est que, grâce à la codification générique et par elle, le jeu littéraire des variations et des reconfigurations est infini. Il est justement traité par ces écrivains comme un jeu, source de plaisir et de créativité, pour adulte cultivé. « La Princesse Rosette » est une variation des autres contes du recueil, de « La Princesse Printanière » en particulier, avec lequel il forme un diptyque antithétique. Dans la reprise avec variation se travaillent et se reconfigurent les mille facettes du destin, incarné par les fées, les sortilèges et les prédictions. Le conte convoque aussi la parole des hommes face à la parole magique des fées pour tenter de lutter contre un destin souvent aveugle ou barbare. Par un jeu de miroir et de mise en abyme, que ce genre discursif bref affectionne, se donne à voir et à lire le combat, souvent tendu, des hommes, et plus singulièrement chez Mme d'Aulnoy, des femmes, contre cette destinée qui ne leur est pas toujours favorable, mais que tout être humain aimerait maîtriser.

### Texte

Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, « La Princesse Rosette », [1697], éd. Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, « Folio-Classique », 2008

### Études

AURAIX-JONCHIERE Pascale, « George Sand et Marie-Catherine d'Aulnoy : intertexte et condition féminine », in COLOMBO Laura et MASSON Catherine (dir.), *George Sand et ses consœurs. La femme artiste et intellectuelle au XIX<sup>e</sup> siècle [Actes du XX<sup>e</sup> colloque international George Sand, Vérone, 2015]*, à paraître en 2022

CALAS Frédéric et GARAGNON Anne-Marie, « Fidélité, infidélisation, association : les tribulations de l'anaphore dans les *fables* de La Fontaine », in F. CALAS et N. VIET (éd), *Séductions de la fable, d'Ésope à La Fontaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1986

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel (dir.), *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010

---

<sup>25</sup> Rappelons que Charles Perrault publie ses *Histoires ou Contes du temps passé*, en 1695 et 1697, Madame d'Aulnoy ses *Contes de fées* en 1697, Madame de Castelnau comtesse de Murat publie les *Contes de fées* en 1698 et les *Histoires sublimes ou allégoriques dédiées aux fées modernes* en 1699.

HEIDMANN Ute, « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries* [En ligne], 8, 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 07 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/777>

MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Le Seuil, 2002

### **Frédéric Calas**

Frédéric Calas est professeur de langue française, à l'Université Paul-Valéry, Montpellier.