

**LES TOPOÏ DE L'IMAGINAIRE GALANT DANS LES CONTES DE
FÉES DU XVIIIÈ SIÈCLE**

**THE TOPOÏ OF THE GALLANT IMAGINARY IN FAIRY TALES OF
THE XVIIIth CENTURY**

**LOS TOPOÏ DEL IMAGINARIO GALANTE EN LOS CUENTOS DE
HADAS DEL SIGLO XVII**

Christine ROUSSEAU¹

Résumé

Les espaces pseudo-naturels investis par les héros galants des contes de fées de la fin du XVIIIe siècle s'inscrivent tous dans une mise en scène du spectaculaire, une machinerie merveilleuse qui déforme à l'excès territoires et habitats pour les (re)créer à l'aune d'une mondanité hyperbolique. Palais et jardins précieux ou forêt mythique, ces topoï imaginaires à la référentialité paradoxale, se mettent en scène et sont les lieux nécessaires et passages obligés du genre.

Ces lieux de l'imaginaire contribuent à l'élaboration du récit en ce qu'ils forment un réceptacle dramatique, pathétique et surtout esthétique aux aventures héroïques. La topographie merveilleuse offre ainsi un écrin en harmonie avec l'exceptionnalité des protagonistes, un décorum ostentatoire défini par un modèle galant en quête d'un exotisme familial.

Mots-clés : topographie, ornement, hyperbole, spectacle, foisonnement

Abstract

The pseudo-natural areas invested by the gallant heroes of fairy tales of the late XVIIIth century are all part of a performance of what is spectacular, a wonderful machinery which excessively deforms the territories and housing to (re)create them from a hyperbolic society. Whether they are precious palaces and gardens or mythical forests, these imaginary topoï, with a paradoxical referentiality, are the necessary locations of the required standards of the genre and are turned into theatrical performances.

Those places of the imagination contribute to the development of the story they forming a dramatic, pathetic and above aesthetic gathering place for the heroic adventures. The beautiful topography thus provides a nest in harmony with the specialty of the protagonists, an ostentatious decorum defined by a gallant pattern in search of a familiar exoticism.

Keywords : topography, ornament, hyperbole, show, proliferation

Resumen

Los espacios seudonaturales ocupados por los héroes galantes de los cuentos de hadas de finales del siglo XVII, forman parte de una puesta en escena de lo espectacular,

¹ christine.rousseau44@free.fr, Université Stendhal-Grenoble 3, France

una maquinaria maravillosa que deforma excesivamente los territorios y áreas para (volver a) crearlos en términos de una mundanidad hiperbólica.

Palacios y jardines preciosos, selvas míticas, estos topoï imaginarios con una referencialidad paradójica, se juegan de las representaciones y son los lugares necesarios y obligatorios del género.

Estos lugares de la imaginación contribuyen al desarrollo de la historia ya que forman un receptáculo dramático, patético y sobre todo estético a las aventuras heroicas. La topografía maravillosa proporciona un ejemplo de armonía con la excepcionalidad de los protagonistas, un decoro ostentoso definido por un modelo galante en busca de un exótico familiar.

Palabras claves: topografía, adorno, hipérbola, espectáculo, abundancia

Les espaces investis par les personnages des contes de fées de la fin du XVIIe siècle s'inscrivent tous dans une mise en scène (du) spectaculaire, une machinerie merveilleuse qui dé/re/forme à l'excès territoires et habitats pour les (re)créer à l'aune d'une mondanité hyperbolique.

Ces lieux de l'imaginaire emphatique contribuent à l'élaboration du récit en ce qu'ils forment un réceptacle dramatique, esthétique et pathétique aux aventures héroïques. En concordance avec l'état d'esprit du personnage ou sa situation narrative (euphorie amoureuse ou dysphorie de l'enfermement par exemple), la topographie merveilleuse offre un écrin en harmonie avec l'exceptionnalité des protagonistes, une scénographie ostentatoire définie par un modèle galant.

La multiplicité des lieux et l'énumération, voire l'accumulation des éléments décoratifs hypertrophiés qui les composent, participent de l'imaginaire du foisonnement mis en place et en pratique dans les contes. Mêlant intimement fantasmagorie et référentialité, les décors s'appuient sur des évocations contemporaines et les subliment à travers le prisme de l'écriture merveilleuse qui autorise toutes les libertés architecturales et déjoue les lois de la physique.

Nous verrons comment l'hyperbole transfigure les lieux du conte pour les adapter aux exigences mondaines et en quoi l'exubérance de ces éléments hétéroclites édifie une mise en scène du spectaculaire en contribuant à la construction diégétique.

Architectures débridées

Les lieux de résidence des protagonistes des contes de fées mondains présentent une unité dans l'hyperbole en ce qu'ils proposent la répétition des mêmes types d'habitats somptueux et exubérants, quelle que soit leur

localisation, terrestre, aquatique ou souterraine¹. Comme le souligne Raymonde Robert dans son ouvrage *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*,

*à qui les lit un peu vite, les descriptions de ces luxueuses demeures paraissent toutes constituées des mêmes éléments, associés, sous tous les climats, à l'idée de richesse et de splendeur.*²

Les palais investis par les protagonistes semblent en effet tous bâtis avec les mêmes matériaux précieux et affichent un même désir d'ostentation spectaculaire. Le faste en vigueur chez les protagonistes royaux transparait dans un appareil immobilier qui concentre une collection extravagante de gemmes et de matières rares.

Les constructions inventorient ainsi des quantités « de jaspe, de porphyre et de nacre », « d'argent bruni et de cuivre de Corinthe »³ ou sont même entièrement constituées « d'or pur »⁴ comme le palais de la reine de l'Île des Plaisirs tranquilles, et possèdent des murs faits « de transparentes émeraudes »⁵ dans celui de la fée du Désert ou « de nacre de perles dont les ornements étaient de corail et de lapis » et des « colonnes torsées de cristal de roche de douze pieds de haut »⁶ dans le palais offert par la fée Turbodine au couple héroïque.

Afin de rendre compte de la profusion des matières précieuses, certaines descriptions se limitent à des énumérations qui exposent la richesse des lieux, à l'image de la structure du palais de la reine Plaisir qui présente « des lambris, des plafonds et des parquets d'agate d'Orient, de

¹ Rappelons l'hégémonie du personnel royal qui propose des habitats correspondants. Les rares cas de héros rustiques offrent peu de descriptions de leurs lieux de vie qui sont rapidement ou totalement évacués de la narration.

² Robert R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Champion, Paris, 2002, p. 372.

³ Toutes nos références aux contes renvoient à l'édition dirigée par Nadine Jasmin, intitulée « Bibliothèque des Génies et des Fées », que nous abrégeons en BGF 1 (tome 1 de l'édition qui comporte les contes de Mme d'Aulnoy), BGF 2 (tome 2 de l'édition qui comporte les contes de Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand et Mme d'Auneuil), BGF 3 (tome 3 de l'édition qui comporte les contes Mme de Murat) et BGF 4 (tome 4 de l'édition qui comporte les contes de Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et les contes anonymes), suivi de la pagination. L'orthographe, la syntaxe et la typographie y ont été modernisées.

BGF 3, p. 225.

⁴ BGF 1, p. 240.

⁵ BGF 1, p. 556.

⁶ BGF 3, p. 312.

turquoise, d'onyx, de cornaline et d'aventurine, de toutes couleurs » ou des meubles qui le garnissent parmi lesquels se trouvent « un sofa d'aventurine couleur de feu, [...] une banquette d'agate, des fauteuils de lapis, des tabourets de cornaline, et des canapés d'ambre, travaillés au tour »¹. Le narrateur de *Jeune et Belle* exhibe la gratuité des mentions topiques de l'architecture décorative en soulignant l'indifférence du prince qui admire la princesse et « ne remarqua presque pas » les « Quatre colonnes d'améthyste d'une beauté parfaite [qui] soutenaient un dais d'une étoffe magnifique, jaune et argent, en broderie de perles. »² Le détachement du héros révèle la supériorité de la beauté de la jeune fille qui dépasse toutes les beautés terrestres, mais manifeste également la convention de l'apparat (im)mobilier d'un genre qui (se) construit par supplément et excédent tels que l'habitude en affaiblit la portée.

Sans Parangon offre une synthèse des lieux communs des palais féériques mondains. L'excellence du héros dans tous les domaines l'amène à créer un nouveau château pour la fée Clairance qui lui prête sa baguette magique pour le réaliser. La description du bâtiment reprend alors les différentes caractéristiques des palais rencontrés dans la plupart des textes merveilleux de l'époque. La construction est tout d'abord « d'une étendue prodigieuse », les matériaux utilisés sont le « marbre », le « jaspe », « l'or, l'azur, les broderies, les belles peintures, et les cristaux » ; les pièces sont meublées « de glaces et de belles statues de marbre et de bronze, avec des peintures merveilleuses » ; enfin « L'or était si commun dans ce superbe palais, que tout en était couvert jusqu'au toit »³. La description qui occupe une page entière du récit participe à l'ornementation du conte et permet par ricochet de définir l'exceptionnalité du héros qui est capable d'accomplir, entre autres facultés, des prodiges architecturaux.

Les mondes exotiques traversés par les héros sont dirigés par des rois et reines dont les palais utilisent les mêmes codes architecturaux. Qu'il s'agisse de personnages humains, de fées ou de gnomes, l'habitat correspond toujours à la fonction et étend, dans une régularité aristocratique, l'apparat luxueux. Dans *Le Parfait Amour*, Irolite et Parcine-Parcine traversent successivement trois royaumes sur lesquels s'arrête la narration pour offrir à la fois une description pittoresque et épuiser les ressources de la bague magique qui les fait aller de l'un à l'autre. Le double emploi du passage dans les différents domaines (terrestre, marin et de feu) souligne

¹ BGF 3, p. 223-224.

² BGF 3, p. 133.

³ BGF 4, p. 699.

l'artificialité du procédé qui doit surexploiter l'objet féerique pour relancer l'intrigue. Chaque entrée dans un nouveau monde est alors l'occasion d'une description originale qui manie poncifs somptuaires et particularités dépayantes. La salle du palais du roi des Gnomes est « soutenue par des colonnes de terre luisante » mais elle est également « couverte d'ornements d'or »¹ ; les murs du palais aquatique « n'étaient que grandes nappes d'eau, qui tombant sans cesse également, formaient des salles, des chambres, des cabinets », et, dans les grottes de coquillages où sont conduits les amants, « brillaient le corail, les perles et toutes les autres richesses de la mer »² ; enfin les héros arrivent dans un palais « tout de feu »³ où on leur sert « un grand souper délicat et bien entendu » suivi d'« un feu d'artifice d'une beauté merveilleuse »⁴. Importés dans un territoire exotique, les critères définitoires des palais restent identiques : l'opulence et la richesse président à la réalisation de tous les éléments des édifices. Les auteurs transposent alors d'un monde à l'autre les *habitus* mondains et recréent un environnement favorable aux intrigues de type romanesque. Quelle que soit donc l'implantation géographique de la construction, les demeures seigneuriales sont toutes composées avec les mêmes principes d'exubérance des couleurs, des matériaux, des agencements, en une topique hyperbolique récréative. La multiplication des lieux affiche alors une hégémonie du modèle aristocratique, agrémenté de quelques variations fantaisistes et piquantes. Ainsi dans *La Chatte blanche*, la princesse invite son hôte dans un appartement où

*tout était tapissé d'ailes de papillon, dont les diverses couleurs formaient mille fleurs différentes. Il y avait aussi des plumes d'oiseaux très rares, et qui n'ont peut-être jamais été vus que dans ce lieu-là*⁵.

A l'opposé, dans *Le Rameau d'or*, le château de l'enchanteur est d'abord encerclé de « ronces [qui] étaient si hautes, qu'il semblait qu'on n'y avait pas marché depuis cent ans »⁶ et à l'intérieur l'héroïne découvre une salle qui

était tapissée d'ailes de chauves-souris, il y avait douze chats pendus au plancher, qui servaient de lustre, et qui faisaient un miaulis à faire perdre

¹ BGF 3, p. 73.

² BGF 3, p. 75.

³ BGF 3, p. 76.

⁴ BGF 3, p. 77.

⁵ BGF 1, p. 761.

⁶ On notera la référence amusée à *La Belle au bois dormant* de Perrault.

patience, et sur une longue table douze grosses souris attachées par la queue, qui avaient chacune devant elle un morceau de lard où elles ne savaient atteindre : de sorte que les chats voyaient les souris sans les pouvoir manger, les souris craignaient les chats et désespéraient de faim auprès d'un bon morceau de lard.¹

La description devient alors une saynète sadique qui annonce l'agressivité du propriétaire. Ces lieux, qui se détachent des palais luxueux par leur utilisation de matériaux originaux, conservent la même topique de l'excès définitoire qui s'appuie sur la profusion imagée de ses éléments constitutifs.

Les palais et châteaux forment donc le cadre privilégié des aventures des héros qui résident, se rendent et sont uniquement accueillis dans des constructions à leur image, leur offrant un écrin à la mesure de leur statut et participant de l'ostentation généralisée du genre merveilleux mondain.

Cependant, ces intérieurs mondains sont trop explicites, trop référentiels pour être totalement a/intemporels. Ancrés dans la sphère galante, ils évoquent les pratiques aristocratiques du siècle, comme l'indique Raymonde Robert :

Quand elle entreprend de créer le décor merveilleux du monde idéal de la féerie, l'imagination des conteurs recourt donc au meilleur moyen de satisfaire l'autocomplaisance de ses lecteurs : elle transcrit pour eux, dans le registre du discours hyperbolique, les modèles qu'elle emprunte - probablement pas à leur univers personnel, la plupart des auteurs n'étant pas très riches - mais à des réalisations exemplaires auxquelles le groupe social des privilégiés identifie son image collective.²

La re/récréation verbale offerte par les contes invite à une lecture standardisée du merveilleux qui transpose des exemples contemporains pour les intégrer et les normaliser dans un univers qui autorise par définition une exagération débridée.

Prolongeant les constructions monumentales ostentatoires, les espaces naturels apparaissent modelés et modélisés selon les mêmes principes d'une démonstration esthétique de la profusion et de la magnificence.

¹ BGF 1, p. 324.

² Robert, R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Champion, Paris, 2002, p. 388.

Re/récréations naturelles

Loin d'offrir une représentation authentique et rigoureuse de la nature qu'ils évoquent, les contes de fées la magnifient par une re/composition humaine qui la transforme, la sublime et l'accorde à ses désirs et ses pratiques aristocratiques. Partant, des végétaux luxuriants, agencés et façonnés selon les codes de l'esthétique contemporaine, servent à réaliser mobilier, jardins et édifices divers. Mêlant merveilleux et référentialité, la nature est alors *architecturée* pour offrir une création originale au service des aventures galantes.

Éléments d'un pittoresque remarquable, de nombreux objets et constructions utilisant des végétaux décorent les résidences des protagonistes. Dans *Jeune et Belle*, toute la cabane du héros est « tapissée d'un tissu de jasmin et de fleurs d'orange ; les rideaux de son lit étaient de la même espèce, relevés par des guirlandes d'œillets et de roses »¹ et un des appartements de la fée Jeune et Belle est uniquement meublé « de myrtes toujours fleuris » à l'image du reste du petit château, aménagé « seulement de fleurs »² ; dans *L'Heureuse Peine*, la reine découvre « six jeunes hommes magnifiquement vêtus, endormis sur des lits de gazon sous des pavillons de feuillages »³ ; dans *Anguilette*, la cour se repose près du château d'Hébé sur « des sièges de gazon »⁴ ; dans *Le Turbot*, Rissette et Turbodine s'assoient sur « un siège de mousse couvert de fleurs »⁵ pour converser et, pour se délasser, la reine de l'île des Roches et Rissette se promènent « dans un labyrinthe d'orangers »⁶.

L'imaginaire du conte façonne donc la nature pour répondre aux besoins physiques et de divertissements des personnages et permettre de renouveler avec fantaisie le décor. Sublimée par le merveilleux, la nature devient alors une (re)construction idéalisée, exempte de vraisemblance, qui ajoute aux nombreuses extravagances féériques.

Les jardins des palais sont l'occasion de prouesses sculpturales qui exaltent l'arrangement de la nature par le talent des protagonistes. Souvent identiques dans leur composition, les jardins évoquent un Versailles codifié et standardisé dont ils reprennent les fontaines, les bassins et les multiples

¹ BGF 3, p. 123.

² BGF 3, p. 132.

³ BGF 3, p. 182.

⁴ BGF 3, p. 94.

⁵ BGF 3, p. 319.

⁶ BGF 3, p. 319.

parterres. Ainsi, le roi magicien qui survole le monde, descend près de la terre pour admirer :

des jardins qui lui parurent d'une beauté enchantée, des parterres faits de différentes manières, chargés de toutes les plus belles fleurs qu'on se peut imaginer, des bassins remplis d'une eau vive et claire, poussée dans les airs en cent figures différentes, autant de jets d'eau, qui s'élevaient d'une hauteur prodigieuse.¹

La profusion des tournures hyperboliques qui refusent toute *mimesis* offre une représentation normalisée des *topoi* horticoles des contes, où la régularité des motifs prévaut sur la créativité de l'imaginaire.

Véritable hypotypose, la traversée des jardins du palais créé par Sans Parangon se transforme en une apologie de la maîtrise des éléments de la nature par l'homme. Le parc est envahi de jeux d'eau qui montrent la virtuosité du savoir-faire humain à travers « de grands bassins de marbre blanc, avec des jets d'eau, des nappes, des gerbes et des cascades »², ainsi que la conception paysagiste de la nature, agencée pour le plaisir de la déambulation grâce à :

de charmants parterres et de belles allées d'orangers, en sorte qu'on se trouvait toujours embarrassé à choisir par où l'on commencerait la promenade, parce qu'on aurait souhaité de tout voir à la fois.³

La variété des techniques hydrauliques et leur mise en valeur hyperbolique, telles les « rivières, qui au lieu de serpenter comme elles font ailleurs, remontaient dans le ciel, et rejaillissaient jusques dans les nues »⁴ glorifient la suprématie de l'artifice sur la nature.

De même, quand la fée Turbodine offre au couple héroïque un palais à la mesure de leur amour, elle n'oublie pas de l'intégrer à un jardin qui fait l'objet d'une description avant et après celle du palais. Le parcours de visite des lieux permet ainsi de doubler la longueur de l'interruption diégétique et de s'attarder sur le pouvoir de la fée et de ses créations mondaines. Le premier espace végétalisé est un guide pour atteindre le bâtiment principal ; composé de « cinq allées merveilleuses d'orangers, de rosiers, de grenadiers, et de jasmins d'une grandeur extraordinaire »⁵, le chemin vers le château

¹ BGF 4, p. 514.

² BGF 4, p. 699.

³ BGF 4, p. 699-700.

⁴ BGF 4, p. 699.

⁵ BGF 3, p. 311-312.

introduit la diversité chromatique de l'ensemble. La deuxième partie des jardins qui fait pendant se compose d'un parc où les substances se mêlent. L'organique est ainsi investi d'orfèvrerie, de céramique et de cristallerie qui structurent, rigidifient et subliment les éléments naturels. Le vocabulaire fusionne et transcende les matières, à l'image du buis dont « la broderie était d'or émaillé de vert », des « vases de cristal et de porcelaines des plus fines remplis de fleurs inconnues » et des « palissades couvertes de fruits de toutes les saisons »¹ où les plantes semblent émerger du minéral et des boiseries dans une intrication ornementale qui rappelle l'art rococo². La longue suspension descriptive qui se poursuit sur plusieurs pages et énumère parmi les décors les occupations des protagonistes semble avoir des difficultés à clore le conte (le mariage du couple héroïque devrait conventionnellement mettre un terme au récit) dans une prorogation complaisante qui s'égrène lentement. Lors de nouvelles précisions sur les jardins, les personnages entrent en confidence et le texte reprend avec deux récits secondaires rétrospectifs. La représentation du cadre fournit ainsi un moyen privilégié de ralentissement diégétique, description apparemment superflue et pourtant essentielle dans la poétique du conte mondain. C'est en effet un des marqueurs de la reconnaissance et de la définition héroïques, comme un moyen de production esthétique : le discours du décor est également un discours décoratif qui participe de la profusion généralisée du conte.

Quand elle n'apparaît pas ostensiblement marquée de la main de l'homme, la nature est (re)présentée comme un cadre idéal pour accueillir les intrigues héroïques, un lieu de perfection qui semble être spontanément généré. La description de l'île de la Félicité évoque ainsi dans son ensemble un lieu édénique par l'exceptionnalité des éléments qui la constituent :

[...] l'air y était tout parfumé, la rosée d'excellente eau de Nafre et de Cordoue, la pluie sentait la fleur d'orange[r], les jets d'eau s'élevaient jusqu'aux nuées, les forêts étaient d'arbres rares et les parterres remplis de fleurs extraordinaires, des ruisseaux, plus clairs que le cristal, coulaient de tous côtés avec un doux murmure, les oiseaux y faisaient des concerts plus charmants que ceux des meilleurs maîtres de musique, les fruits y venaient naturellement sans être cultivés³.

¹ BGF 3, p. 313.

² Voir à ce sujet Laufer, R., *Style rococo, Style des « Lumières »*, José Corti, Paris, 1963. Voir également Maistre Welch, M., « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n° 28-1, 1993, p. 75-85.

³ BGF 1, p. 135-136.

Le tableau vivant que découvre le prince Adolphe ouvre une série de descriptions du même goût (jardins, palais, nymphes) qui le conduisent jusqu'à la reine de l'île. La progression géographique du personnage est ainsi corrélée à une progression de l'exposition des différentes beautés qui culmine avec celle de l'héroïne. Chaque étape de son parcours s'appuie sur la précédente et ajoute de nouveaux éléments de magnificence dans une surenchère esthétique pour offrir un écrin conforme et proportionné à la perfection de l'héroïne.

Ainsi les lieux des contes s'harmonisent à l'état ou l'état d'esprit du héros. Quand l'héroïne de *Serpentin vert*, devenue la reine Discrète, est emmenée dans son nouveau domaine, elle découvre un lieu enchanteur où

[...] les myrtes et les orangers joignaient leurs branches ensemble pour former de longues allées couvertes, et des cabinets où le soleil ne pouvait pénétrer ; mille ruisseaux de fontaines qui coulaient doucement contribuaient à rafraîchir ce beau séjour¹.

L'atmosphère apaisante correspond à la nouvelle sensibilité et à la nouvelle apparence de la princesse qui s'intègre alors logiquement dans cet environnement adéquat. Esthétisée, la nature est ainsi au service du plaisir de la reconnaissance lectoriale dans une re/récréation mêlant référentialité architecturale et fantaisie créative.

Décor *a priori* naturel, espace du merveilleux par excellence, la forêt des contes occupe un territoire à part, une zone hors du temps qui concentre tous les espoirs et les malheurs des personnages. Lieu de transition et de transgression, la forêt est souvent un lieu obligé du parcours héroïque, passage choisi ou subi, qui transfigure la destinée du personnage.

La forêt, lieu de tous les possibles²

La forêt semble tout d'abord résister à la transformation humaine en ce qu'elle apparaît hyperbolique par *nature*. L'introduction narrative souvent opportune et la mise en scène superlative systématique qui caractérisent l'exposition des forêts en font un lieu (re)marqué et particulièrement stratégique.

Réinvestissant l'archétype de la forêt profonde et obscure véhiculée par le folklore populaire, les descriptions théâtralisent un espace au fort

¹ BGF 1, p. 596-597.

² Sur l'imaginaire de la forêt, voir Harrison, P., *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010.

pouvoir évocateur. La principale caractéristique des forêts merveilleuses réside dans son immensité, démesure marquée par de nombreux superlatifs. Ainsi, dans *Peine Perdue*, le lieu de résidence habituel de la fée se situe dans « une forêt à perte de vue où il ne paraissait pas que l'on pût jamais voir le soleil » et son château « était dans l'endroit de la forêt le plus écarté, et où le bois était le plus épais »¹. C'est également « dans le plus épais de la forêt »² que se tient nécessairement l'ancre affreux d'un dragon et c'est « dans l'endroit du bois le plus épais »³ que l'on consulte les fées ; le bûcheron essaie de perdre le Petit Poucet et ses frères « dans une forêt fort épaisse »⁴, puis il les conduit lors de sa seconde tentative « dans l'endroit de la forêt le plus épais et le plus obscur »⁵ pour être plus sûr de réussir dans son entreprise. C'est enfin « dans une des plus sombres allées de la forêt »⁶ que Laideronnette croise pour la première fois Serpentin vert, son *alter ego* héroïque. L'emploi du superlatif dramatise la scène par un décor inquiétant qui prépare l'intrusion du monstre et répond à son apparence sinistre. Qu'il s'agisse de présenter le lieu lui-même ou un élément qui en émane, les descriptions sont très courtes et soulignées par une exagération modalisante (et modélisante) qui permet de convoquer facilement l'imaginaire du lecteur. La forêt est ainsi un motif merveilleux nécessairement hyperbolique qui renvoie en premier lieu aux mythes et aux croyances comme à une actualité morbide exagérée par l'imaginaire collectif⁷. Les conteurs jouent ainsi sur des représentations communes qui ancrent les récits dans un potentiel effrayant.

Manipulant les évocations de la forêt, les auteurs peuvent également aménager leurs propres définitions du lieu et même les renverser pour les faire coïncider à leur versatilité. Dans *L'Île de la Magnificence*, le prince Esprit, qui vient de fuir le palais de la fée Plaisir pour avoir commis une erreur vénielle, arrive dans une forêt « si vaste que, quoiqu'il marchât presque tout le jour, il n'y trouvait point d'issue »⁸, forêt dont « le couvert en

¹ BGF 3, p. 398.

² BGF 2, p. 518.

³ BGF 4, p. 509.

⁴ BGF 4, p. 242.

⁵ BGF 4, p. 244.

⁶ BGF 1, p. 578.

⁷ Quand Perrault dans *Le Petit Chaperon rouge* ou Mlle Lhéritier dans *Les Enchantements de l'Eloquence* mentionnent la présence de loups dans les forêts de leurs récits, ils transposent la réalité du siècle et les nombreuses attaques de loups recensées dans les villages.

⁸ BGF 3, p. 235.

était à l'épreuve des rayons du soleil les plus pénétrants »¹. Superficie et densité sont ici accentuées à un point tel que la forêt semble d'une grandeur infinie et totalement impénétrable. Néanmoins, aussitôt après la rencontre avec un rossignol qui lui confie une mission, la dimension du lieu préalablement élevée au maximum qui impressionnait le personnage se trouve réduite au minimum puisqu'il « sortit en peu de temps de la forêt »². Selon les besoins de la dramaturgie merveilleuse, l'espace s'étend ou se condense avec désinvolture et complaisance, soulignant la liberté et l'arbitraire des choix auctoriaux. Dans le même conte, le prince Mémoire, qui vit des aventures identiques à celles de son frère Esprit, sort sans difficulté de la « grande forêt »³ dans laquelle il était entré pour se cacher, cependant qu'une première description précisait la particulière obscurité du lieu. La rapidité de l'action, simplement évoquée par l'expression « Ils sortirent de la forêt »⁴, affiche le désintérêt et la désinvolture de l'auteur qui s'est précédemment attardé sur le récit rétrospectif du personnage secondaire rencontré par le prince dans la forêt. Une fois utilisée comme lieu emphatique de convergence, la forêt est évacuée pour laisser la place à la poursuite des aventures héroïques. Elle a donc essentiellement servi de raccord narratif artificiel et ostentatoire aux différentes intrigues. Le passage dans la forêt revêt en effet pour les protagonistes de ce conte un enjeu diégétique majeur : c'est l'acquittement d'un service auprès des personnages en difficulté qui compense la faute initiale et leur permet de rentrer au palais de la fée Plaisir auréolé de gloire. Lieu transitionnel par excellence, la forêt est ici le pivot symbolique des parcours héroïques.

Opportunément, les héros se perdent, découvrent ou sont envoyés dans des forêts qui leur permettent de réaliser les péripéties essentielles à la concrétisation de leur destin. Dans *Gracieuse et Percinet*, Grognon, qui tente d'éliminer sa belle-fille, la fait escorter par des gardes jusque « dans une grande forêt où personne n'osait passer, parce qu'elle était pleine de lions, d'ours, de tigres et de loups »⁵. L'énumération des bêtes féroces renforce la dangerosité du lieu qui devient un espace de potentielles tortures exceptionnelles. Alors que la présentation initiale correspond au projet fatal de la marâtre, la princesse est en effet abandonnée « au milieu de cette horrible forêt »⁶, la suite du texte, qui introduit l'arrivée de Percinet dans le

¹ BGF 3, p. 234.

² BGF 3, p. 235.

³ BGF 3, p. 246.

⁴ BGF 3, p. 250.

⁵ BGF 1, p. 160.

⁶ BGF 1, p. 160.

même espace, transfigure totalement le lieu et propose une mise en scène mondaine surprenante. Les arbres portent alors « plusieurs lustres remplis de bougies »¹ et une allée conduit à un palais de cristal. Selon les changements de projets du narrateur, la forêt est décrite et connotée positivement ou négativement et passe d'un mode à l'autre sans transition ni réelle motivation, si ce n'est la nécessité de renouveler le récit.

La densité sylvestre est également souvent source d'égarement pour des princes chasseurs qui font alors des rencontres déterminantes pour leur destin : dans *Grisélidis*, le prince découvre l'héroïne éponyme sous une « sombre [...] verdure »² ; le prince des *Enchantements de l'éloquence*, en chassant un sanglier dans une forêt proche de la fontaine où Blanche va puiser de l'eau, la blesse et en tombe amoureux ; dans *Ricdin-Ricdon*, le prince se perd deux fois en forêt où il déjoue d'abord l'illusion d'un démon qui, sous l'apparence d'une belle princesse, lui offre son amour, puis entend les mots magiques qui permettront à Rosanie de se libérer de l'emprise du même démon ; dans *Quiribirini*, le prince, s'étant enfoncé dans la forêt en poursuivant un cerf, découvre dans le serpent qu'il a sauvé de la mort, le magicien Bienfaisant qui lui fait don du pouvoir d'intégrer le corps de n'importe quel animal récemment mort. Les pratiques aristocratiques sont ici un moyen commode d'introduire une péripétie essentielle à la progression narrative. L'insertion de l'événement dans un espace pourtant proche (les forêts entourent ou côtoient les palais royaux), mais dont la localisation particulière n'a jamais été découverte auparavant, affiche le caractère extraordinaire de la conjoncture, favorisé par le prodige de la forêt.

Le double hasard (l'égarement ou l'arrivée imprévue dans la forêt et la rencontre) particulièrement bienvenu est ainsi à l'origine d'un rebondissement diégétique de premier ordre qui réoriente le parcours héroïque et le conduit sur le (bon) chemin de sa destinée. La coïncidence toujours heureuse, se révèle souvent à double détente : outre le plaisir temporaire d'un compagnon de route, d'une distraction, ou même d'un but en soi (quand il s'agit de conquérir une femme), le héros bénéficie *in fine*, par un retour du bienfait qu'il a effectué, d'une aide déterminante pour son épiphanie ultime.

Lieu de refuge, la forêt permet enfin d'échapper à un malheur, une malédiction ou une poursuite ennemie. Souvent après une longue marche (nouvelle épreuve physique pour des personnages princiers), les héros arrivent dans des forêts qui s'avèrent être d'un réconfort bienveillant en leur

¹ BGF 1, p. 161.

² BGF 4, p. 116.

procurant commodément des moyens de subsistance ou de répit. Quand il rapporte l'origine de sa transformation en lion, Grandimont explique qu'il s'est caché « promptement [dans] la forêt la plus proche »¹. Fuyant les quolibets de la cour qui la désolent, Rosanie « passa dans les jardins, et en se promenant toujours, se trouva dans un bois fort épais qui était au bout du parc. »² Le décor naturel ténébreux est alors en harmonie avec l'*ethos* du personnage qui cherche à disparaître. De même, Gracieuse, qui doit supporter le mariage de son père avec l'affreuse Grognon, s'écarte du palais et rejoint « un petit bois fort sombre »³ où elle laisse éclater ses lamentations. Le prince Guerrier, qui désespère de ne pouvoir revoir la princesse Désirée, part secrètement de la cour pour chercher la solitude et arrive « dans une vaste forêt, si sombre par l'épaisseur des arbres, si agréable par la fraîcheur de l'herbe et des ruisseaux qui coulaient de tous côtés »⁴ à l'intérieur de laquelle il trouve asile chez une vieille femme. La forêt est ainsi le lieu privilégié des épanchements solitaires des personnages qui trouvent un écho environnemental décoratif à leurs plaintes. Théâtralisée, la forêt s'harmonise justement avec l'*ethos* du personnage et amplifie le *pathos* de la scène.

Loin de se limiter à une étendue couverte d'arbres, la forêt est parfois habitée (de nombreuses fées y ont leur palais) et singulièrement incrustée de constructions décoratives diverses qui dénaturent le modèle primitif et référentiel pour en proposer un nouveau, plus conforme à l'idéal du merveilleux mondain. Ainsi dans la forêt de *L'Ile de la Magnificence* se trouvent :

*[...] de belles fontaines dont les eaux étaient merveilleuses, l'on n'y faisait pas vingt pas sans trouver des arbres chargés de toutes sortes de fruits, des millions d'oiseaux de toutes espèces y faisaient des concerts continuels, de petites rames que l'on rencontra de temps en temps formaient des cabinets propres à se reposer.*⁵

Pure création mondaine, la forêt n'a plus rien des profondeurs terrifiantes habituelles, mais exhibe une civilité édénique qui repose sur une hyperbole généralisée, où la multiplication des objets, eux-mêmes intrinsèquement amplifiés, étend l'espace dans un élargissement infini.

¹ BGF 3, p. 250.

² BGF 2, p. 146.

³ BGF 1, p. 155.

⁴ BGF 1, p. 708.

⁵ BGF 3, p. 234.

De même, dans *Le Mouton*, l'héroïne Merveilleuse s'étonne de trouver, au milieu de la forêt où elle a été abandonnée, un gros mouton « couché sur des fleurs d'oranges » et protégé du soleil par « un pavillon de drap d'or suspendu en l'air »¹. L'espace se réduit à un cadre artificialisé par la créativité divertissante de la transposition des *habitus* royaux.

La nature est ainsi adaptée, modelée et recrée pour correspondre au fonctionnement hégémonique du conte : l'aristocratie merveilleuse. Quand ils investissent des espaces naturels, les héros y (re)établissent leurs conventions environnementales et fabriquent un univers qui utilise les moyens de la nature pour les (re)composer.

Lieu de ressources multiples, la forêt devient un embrayeur narratif important qui accueille et dérouté fréquemment les personnages pour les sublimer et actualiser leur statut héroïque. Lieu de passage, de transition et de transfiguration, la forêt incarne un merveilleux particulièrement efficace qui déclenche et révèle les destins. Toujours introduite par des superlatifs qui marquent son inquiétante profondeur et partant sa potentialité infinie, la forêt, théâtralisée, dramatisée et parfois dénaturée, est un espace pseudo-naturel qui concentre de nombreux fantasmes et fantasmagories.

La scénographie ostentatoire des espaces du conte (dé)montre principalement la fonction ornementale des lieux investis par les protagonistes. Cependant (pré)fabriquée, esthétisée et dramatisée, la topographie merveilleuse est autant au service de l'apparat héroïque que de la construction narrative. Se substituant à l'action en de longues descriptions ou énumérations expansives et redondantes ou se réduisant à de courtes mentions superlatives qui exhibent la genericité topique, la théâtralisation des lieux offre un cadre d'apparat qui s'harmonise avec les désirs et les pratiques des héros galants.

Proposant un écrin de choix aux aventures des protagonistes, les espaces sont façonnés pour correspondre à l'hégémonie du beau et satisfaire le plaisir visuel fondé sur une extériorisation emphatique. S'inscrivant dans un paradigme de l'exceptionnalité, les lieux de l'imaginaire merveilleux orchestrent la narration par leur présentation hyperbolique : c'est ainsi, grâce à l'ornementation démesurée qui (dé)marque les lieux stratégiques, que sont annoncées et révélées les péripéties majeures, à l'origine du renversement ou de l'accomplissement des destinées héroïques.

¹ BGF 1, p. 412.

Bibliographie

Corpus d'étude

- Mme d'Aulnoy, *Contes des fées suivi des Contes nouveaux ou les fées à la mode*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 1, Paris, Champion, 2004
- Mlle Lhéritier, Mlle Bernard, Mlle de La Force, Mme Durand, Mme d'Auneuil, *Contes*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 2, Paris, Champion, 2005
- Mme de Murat, *Contes*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 3, Paris, Champion, 2006
- Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes, *Contes merveilleux*, Bibliothèque des génies et des fées, tome 4, Paris, Champion, 2005

Ouvrages de références

- Defrance, A., *Les contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy (1690-1698) : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Droz, Genève, 1998
- Harrison, P., *Forêts, essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010
- Jasmin, N., *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Champion, Paris, 2002
- Laufer, R., *Style rococo, Style des « Lumières »*, José Corti, Paris, 1963
- Robert, R., *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIème à la fin du XVIIIème siècle*, [1982], Claire Debru, Nadine Jasmin (éd.), Champion, Paris, 2002
- Maistre Welch, M., « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », *Revue Romane*, n° 28-1, 1993, p. 75-85
- Sermain, J-P., *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Desjonquères, Paris, 2005
- Thirard, M-A., *Les contes de fées de Mme d'Aulnoy : une écriture de subversion*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999