

Du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans « Serpentin vert » de Madame d'Aulnoy

Sylvie Ballestra-Puech



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/204>
DOI : 10.4000/edl.204
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011
Pagination : 221-242
ISBN : 978-2-940331-26-0
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Sylvie Ballestra-Puech, « Du fil des Parques au fil des fées : la fabrique du conte dans « Serpentin vert » de Madame d'Aulnoy », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/204> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.204>

DU FIL DES PARQUES AU FIL DES FÉES :
LA FABRIQUE DU CONTE DANS « SERPENTIN VERT »
DE MADAME D'AULNOY

Dans le conte «Serpentin vert» de Marie-Catherine d'Aulnoy, l'épreuve du filage imposée à l'héroïne par la fée Magotine, qui assume le rôle de Vénus dans le conte d'Amour et Psyché, loin d'être imputable à la seule fantaisie de la conteuse, témoigne du jeu intertextuel très subtil qui caractérise ce conte et en fait un manifeste esthétique. Ce motif se justifie d'abord en tant que réminiscence du texte d'Apulée et de sa réécriture par La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*. En suggérant que son héroïne doit filer son propre destin et celui de son amant, Marie-Catherine d'Aulnoy condense en une image son interprétation de Psyché comme «belle farouche», tout en exploitant les riches potentialités symboliques du fil. La figure d'Arachné s'associe à celle de la Parque pour symboliser le passage du fil du destin à celui de l'écriture.

«Serpentin vert» semble être l'un des contes de Marie-Catherine d'Aulnoy qui exercent sur les lecteurs la plus vive fascination. Flaubert enfant coloria l'illustration de ce conte et Maurice Ravel a consacré l'une des cinq pièces de *Ma Mère L'Oye* à «Laideronnette, Impératrice des Pagodes»¹. Ce conte jouit aussi d'une place privilégiée dans les études critiques sur Marie-Catherine d'Aulnoy qui se sont multipliées au cours des dernières décennies. Approche psychanalytique, lecture dans la mouvance des *gender studies*, étude de la dimension parodique, telles sont les trois grandes orientations qui se dégagent de ces travaux critiques (voir

1. *Contes choisis de Madame d'Aulnoy*. L'illustration de Serpentin vert est disponible sur le site du Centre Flaubert de l'Université de Rouen : http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/album1/a-serpen.html. Maurice Ravel écrit trois versions de cette suite pour piano, orchestre et ballet entre 1908 et 1912.

infra). Je voudrais, pour ma part, entrer dans ce conte dont la complexité narrative a été justement soulignée², par ce qui peut apparaître comme une porte dérobée. Il s'agit des deux premières épreuves imposées à l'héroïne du conte par la fée Magotine, qui assume ici le rôle de Vénus dans le conte d'Amour et Psyché. J'essaierai de montrer que celles-ci sont particulièrement révélatrices de la subtilité du jeu intertextuel qui caractérise ce conte et en fait un manifeste esthétique. Avec lui, Marie-Catherine d'Aulnoy invite ses lecteurs à entrer dans «la fabrique» du conte, pour reprendre l'image de Francis Ponge, grand admirateur, comme on sait, de la littérature du XVII^e siècle.

La *fabella* d'Amour et Psyché telle qu'on la trouve dans *Les Métamorphoses* d'Apulée est une source d'inspiration particulièrement importante pour Marie-Catherine d'Aulnoy³. Lors de la parution des quatre volumes des *Contes des fées* en 1697, le premier s'ouvre sur «Gracieuse et Percinet» tandis que le quatrième se clôt sur la nouvelle «Don Fernand de Tolède» qui inclut «Le Nain jaune» et «Serpentin vert». Le premier et le dernier conte du recueil sont donc des variations sur le conte antique, explicitement mentionné dans les deux cas. Dans le premier, l'héroïne assiste à une représentation des «amours de Psyché et de Cupidon, mêlés de danses et de petites chansons»⁴, qui évoque pour le lecteur la «tragédie-ballet» de Molière et Corneille créée en 1671, l'une de ces chansons s'adressant à Gracieuse et explicitant le parallèle entre les héros du conte et ceux de l'opéra. Dans «Serpentin vert», le jeu devient plus ouvertement métatextuel : non seulement Laidronnette lit «l'histoire de Psyché, qu'un auteur des plus à la mode venait de mettre en beau langage»⁵ mais «elle aurait eu bien du regret de ne pas imiter sa devancière Psyché»⁶. Comment ne pas entendre dans cette assertion un commentaire ironique sur le travail de réécriture auquel se livre la conteuse et dont elle prend ses lecteurs à témoin, dans un dispositif

2. M.-A. Thirard, «Un nouvel art du conte à la fin du XVII^e siècle en France».

3. Sur ce dialogue intertextuel quasiment ininterrompu de Madame d'Aulnoy à Angela Carter, voire à Walt Disney, voir aussi dans ce volume les articles de D. Haase, U. Heidmann et M. Monnier.

4. Madame d'Aulnoy, «Gracieuse et Percinet», dans *Contes des fées*, tome premier [1697], éd. critique N. Jasmin, Paris, Champion Classiques, 2008, p. 125. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition.

5. Madame d'Aulnoy, «Serpentin vert», p. 648.

6. *Ibid.*, p. 650.

ouvertement ludique? Si «le conte de fées correspond exactement à l'idée de "métافiction" puisqu'il prend pour objet une fiction et se constitue comme réflexion à son égard»⁷, cette dimension est, en l'occurrence, des plus explicites, première caractéristique qui invite à faire de ce conte une lecture métatextuelle. Marie-Catherine d'Aulnoy s'y emploie notamment à caractériser le jeu intertextuel qu'elle pratique par rapport à d'autres formes de réécriture, notamment celle de La Fontaine. La désignation de celui-ci par l'expression «un auteur des plus à la mode» entre en résonance avec le titre général du recueil dans lequel le conte est publié: *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, titre dans lequel Marie-Claire Vallois voit une réponse ironique aux *Histoires et contes du temps passé* de Perrault⁸. Ce souci de la mode conduit les deux auteurs à privilégier «le goût du siècle» tel que le définit La Fontaine dans sa préface:

Mon principal but est toujours de plaire: pour en venir là, je considère le goût du siècle. Or, après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie: non que l'on méprise les passions; bien loin de cela, quand on ne les trouve pas dans un roman, dans un poème, dans une pièce de théâtre, on se plaint de leur absence, mais dans un conte comme celui-ci, qui est plein de merveilleux, à la vérité, mais d'un merveilleux accompagné de badineries, et propre à amuser des enfants, il a fallu badiner depuis le commencement jusqu'à la fin; il a fallu chercher du galant et de la plaisanterie⁹.

Le badinage est omniprésent dans les contes de Marie-Catherine d'Aulnoy, presque toujours teinté d'ironie comme l'a bien montré Jean Mainil¹⁰. En affirmant que son héroïne «aurait eu bien du regret de ne pas imiter sa devancière Psyché», la conteuse exhibe la contrainte narrative à laquelle elle prétend se soumettre¹¹, alors même qu'elle s'est livrée auparavant à un plaisant jeu d'inversion, souligné par les paroles de Bellotte, la sœur de Laidronnette: «l'on dit à Psyché qu'elle avait un

7. J.-P. Sermain, *Métafictions (1630-1730)*, p. 358.

8. M.-C. Vallois, «Des *Contes de ma Mère L'Oye* ou des "caquets" de Madame d'Aulnoy», p. 128.

9. J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, p. 38.

10. J. Mainil, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*.

11. Je rejoins ici V. Gély qui affirme à propos de ce passage: «Psyché est devenue, à la lettre, le modèle et le miroir de tous les contes, qui ne conduisent leur récit qu'à mesure de la lecture qu'ils en font» (*L'Invention d'un mythe*, p. 320).

monstre pour époux, et elle trouva que c'était l'amour; vous êtes entêtée que l'amour est le vôtre, et assurément c'est un monstre»¹², énonçant une vérité que le lecteur connaît déjà¹³. Nulle surprise pour lui mais seulement le plaisir de la variation sur un schéma connu lorsqu'il lit :

Mais quels cris épouvantables ne fit-elle pas, lorsqu'au lieu du tendre amour, blond, blanc, jeune, tout aimable, elle vit l'affreux Serpentin Vert aux longs crins hérissés¹⁴.

A ce principe d'inversion succède un jeu de déplacement dont La Fontaine a pu fournir le modèle. Ainsi les fourmis qui aident Psyché à surmonter la première épreuve infligée par Vénus chez Apulée, le tri des graines, reviennent sous une forme inattendue dans le « premier emploi » que Magotine prétend imposer à sa victime :

Comme elle cause, dit la fée, voici un docteur d'une nouvelle édition, votre premier emploi sera d'enseigner la philosophie à mes fourmis [...]

Si la torture des souliers de fer, qui rappelle évidemment le supplice du brodequin, se substitue à la fustigation du conte latin, l'épreuve qui suit semble, à première vue, ne pas avoir d'équivalent chez Apulée ni La Fontaine :

Oh ça, dit Magotine, voici une quenouille chargée de toile d'araignée, je prétends que vous la filiez aussi fine que vos cheveux, et je ne vous donne que deux heures. Je n'ai jamais filé, Madame, lui dit la reine, mais, encore que ce que vous voulez me paraisse impossible, je vais essayer de vous obéir¹⁵.

L'épreuve est redoublée car, lorsque Laidronnette est venue à bout de cette première tâche, grâce à l'aide de la fée Protectrice que lui a procurée Serpentin vert, Magotine lui demande à nouveau de filer, cette fois des « filets [...] assez forts pour prendre des saumons ».

Cette épreuve apparaissait déjà dans « Gracieuse et Percinet », sous une forme très proche mais au symbolisme plus explicite. La duchesse

12. Madame d'Aulnoy, « Serpentin vert », p. 650.

13. Laidronnette a été sauvée du naufrage par Serpentin vert qui a disparu dans les flots en constatant « la frayeur épouvantable qu'elle avait » (p. 637) mais le lecteur a toutes les raisons de l'identifier à l'invisible amant qui lui déclare ensuite son amour.

14. Madame d'Aulnoy, « Serpentin vert », p. 650.

15. *Ibid.*, p. 652-653.

Grognon y joue le rôle de Vénus, avec le même jeu consistant à substituer un parangon de laideur à la déesse de la beauté. Le lien de filiation entre Grognon et Magotine ne fait d'ailleurs aucun doute puisque la première est qualifiée de « magote »¹⁶. Mais Grognon, contrairement à Magotine, n'a pas reçu le don de féerie et doit donc faire appel à une fée pour inventer les épreuves auxquelles elle veut soumettre sa malheureuse belle-fille :

Cependant la mauvaise Grognon avait envoyé quérir une fée qui n'était guère moins malicieuse qu'elle : « Je tiens, lui dit-elle, ici une petite coquine dont j'ai sujet de me plaindre : je veux la faire souffrir, et lui donner toujours des ouvrages difficiles dont elle ne puisse venir à bout, afin de la pouvoir rouer de coups sans qu'elle ait lieu de s'en plaindre : aidez-moi à lui trouver chaque jour de nouvelles peines. » La fée répliqua qu'elle y rêverait, et qu'elle reviendrait le lendemain. Elle n'y manqua pas ; elle apporta un écheveau de fils, gros comme quatre personnes, si délié que le fil cassait à souffler dessus, et si mêlé qu'il était en un tapon, sans commencement ni fin. Grognon, ravie, envoya quérir sa prisonnière, et lui dit : « Ça, ma bonne commère, apprêtez vos grosses pattes pour dévider ce fil, et soyez assurée que si vous en rompez un seul brin, vous êtes perdue, car je vous écorcherai moi-même ; commencez quand il vous plaira, mais je veux l'avoir dévidé avant que le soleil se couche. » Puis elle l'enferma sous trois clefs dans une chambre. La princesse n'y fut pas plus tôt, que regardant ce gros écheveau, le tournant et retournant, cassant mille fils pour un, elle demeura si interdite, qu'elle ne voulut pas seulement tenter d'en rien dévider ; et le jetant au milieu de la place : « Va, dit-elle, fil fatal, tu seras cause de ma mort [...] »¹⁷.

Comme le souligne Aurélia Gaillard, « la métaphore est alors transparente : si le fil casse, l'héroïne sera tuée »¹⁸. Pour la conteuse comme pour ses lecteurs contemporains, l'allusion mythologique n'est pas moins transparente : c'est la figure de la Parque qui se profile ici comme dans « Serpentin vert » et Marie-Catherine d'Aulnoy avait quelques raisons de l'introduire dans ses réécritures du conte d'Apulée. Dans celui-ci, en

16. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », p. 115. N. Jasmin rappelle en note la définition de « magot » par Furetière : « Signifie aussi un gros singe. Se dit assurément des hommes difformes, laids, comme sont les singes, des gens mal bâtis ».

17. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », p. 131-132.

18. A. Gaillard, « De la quenouille et de quelques objets de filage », p. 216.

effet, le filage n'apparaît pas directement comme une épreuve imposée à Psyché par Vénus mais il surgit au sein de l'une d'elles, dans le discours de la Tour qui met en garde l'héroïne contre les « vieilles tisseuses » (*textrices anus*) qu'elle rencontrera lors de sa descente aux Enfers. Voici le texte latin et sa traduction par Montlyard, la seule qui fut rééditée au cours du XVII^e siècle :

Transito fluvio modicum te progressam textrices orabunt anus telam struentes manus paulisper accomodes, nec id tamen tibi contingere fas est.

Quand vous serez delà l'eau, vous n'irez guère avant que ne trouviez pareillement quelques vieilles filandières et tisserandes faisant une pièce de toile, lesquelles vous requerront de leur prêter un peu la main. Il ne vous est néanmoins licite de les gratifier en cela¹⁹.

En traduisant *textrices* par « filandières et tisserandes » Montlyard s'efforce sans doute de justifier l'interprétation proposée par le commentateur humaniste Filippo Beroaldo qui identifie ces *textrices anus* aux Parques :

textrices anus: Hoc ad Parcas commodissime referri potest, quae vitam mortalium nere dicuntur, texere filis inexorabilibus, admonetur Psyche, ne textricibus obtemperet, subdolas preces adhibentibus, ossam unam dari deposcentibus: haec enim omnia insidiarum genera, ad miseram Psychen opprimendam excogitata Veneris astu et vafricia fuerunt²⁰.

vieilles tisseuses: cela peut très justement se rapporter aux Parques, qui, dit-on, filent la vie des mortels, tissent avec des fils implacables; Psyché est mise en garde: elle ne doit pas obéir aux fileuses qui lui adressent des prières perfides, exigeant qu'on leur donne une vie: car toutes ces sortes de pièges ont été inventées par la ruse et la fourberie de Vénus pour accabler la pauvre Psyché.

On entend d'ailleurs l'écho de Beroaldo dans le commentaire de Montlyard lui-même :

vieilles filandières: Ce sont les Parques, qui filent la vie et durée des hommes, et la tissent de filets inexorables.

19. Apulée, *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses*, p. 202.

20. Ph. Beroaldo, *Commentarii conditi in Asinum aureum Lucii Apuleii*, p. 747.

Cette interprétation fait autorité à la Renaissance et se trouve largement diffusée, notamment grâce à la série de trente-deux gravures accompagnées de huitains qui paraissent en Italie puis arrivent en France où elles inspirent les vitraux de la Galerie de Psyché du château d'Ecouen, qui se trouvent aujourd'hui à Chantilly. Les huitains français figurent en particulier dans le recueil de Jean Maugin, qui connaît quatre éditions de 1546 à 1586, et dans la traduction d'Apulée par Jean Louveau qui paraît en 1553 puis est régulièrement rééditée jusqu'en 1586. La probabilité pour que Marie-Catherine d'Aulnoy ait connu ces huitains paraît donc forte et l'on peut même se demander s'ils ne sont pas directement à l'origine de « Serpentin vert » dans la mesure où le monstre qu'est supposée avoir épousé Psyché y est désigné de façon systématique par le terme de serpent, ce qui n'est pas le cas dans le conte latin ni dans celui de La Fontaine²¹. Ainsi le huitain correspondant à la treizième gravure, la scène promise à une grande fortune iconographique où Psyché découvre à la lueur de sa lampe le corps de son mari, débute ainsi :

Le glaive prest, tenant la lampe Ardente,
Psyché venoit pour tuer le Serpent :
Cogneut Amour, le voyant se repent.

Je ne saurais affirmer pour autant que ces huitains constituent un intertexte avéré de « Serpentin vert » et je m'y réfère seulement en tant que document précieux sur la réception du conte d'Apulée à la Renaissance et, en l'occurrence, comme preuve qu'écrivains et artistes reprennent à leur compte l'identification des tisserandes d'Apulée aux Parques²². La gravure 26 qui illustre ce passage du récit est associée au huitain suivant dans le recueil de Maugin :

21. Celui-ci préfère le terme « monstre », à une notable exception près dans l'un des passages où la distance ironique par rapport à sa source latine et à l'in vraisemblance du conte est particulièrement sensible : « Ce que la belle avait trouvé si délicieux au toucher, et si digne de ses baisers, était donc la peau d'un serpent ! Jamais femme s'était-elle trompée de la sorte ? » (La Fontaine, *Les Amours de Psychée*, p. 92). En revanche, on rencontre plusieurs fois les serpents de l'Envie, avec, à mon sens, un déplacement tout à fait délibéré et significatif : ce sont eux et seulement eux qui ont le pouvoir de métamorphoser l'être aimé en monstre dans l'esprit de Psyché.

22. Sur l'importance symbolique du fil et du filage dans la tradition gréco-romaine des Moires et des Parques, voir dans ce volume les articles de V. Dasen et de V. Pirenne-Delforge et G. Pironti.

Estant Psiché aux voyes infernales
 Aucun esprit ne la peut arrester,
 Non mesmement les trois filles fatales
 Voulants au long son sort interpreter:
 Mais bien prudente elle voulut traiter
 Le gros matin Cerberus d'un potaige,
 Puys s'en alla. Ne fut elle pas saige?
 Il luy falloit en autre lieu troter²³.

Mon hypothèse est donc que Marie-Catherine d'Aulnoy a choisi de reprendre dans son conte le motif du fil fatidique, mais en lui faisant subir une transformation très révélatrice de la perspective dans laquelle elle entend réécrire le conte antique. Le texte de La Fontaine a pu contribuer à ce choix car, tout en supprimant le motif des *textrices anus* tel qu'il apparaissait chez Apulée dans le discours de la Tour, il introduit, en revanche, les Parques dans le discours de Proserpine, par un de ces déplacements ludiques dont il est coutumier :

Cette harangue eut tout le succès que Psyché pouvait souhaiter. Il n'y eut ni démon ni ombre qui ne compatît au malheur de cette affligée, et qui ne blâmât Vénus. La pitié entra pour la première fois au cœur des Furies, et ceux qui avaient tant de sujet de se plaindre eux-mêmes mirent à part le sentiment de leurs propres maux, pour plaindre l'épouse de Cupidon. Pluton fut sur le point de lui offrir une retraite dans ses États; mais c'est un asile où les malheureux n'ont recours que le plus tard qu'il leur est possible. Proserpine empêcha ce coup. La jalousie la possédait tellement que, sans considérer qu'une ombre serait incapable de lui nuire, elle recommanda instamment aux Parques de ne pas trancher à l'étourdie les jours de cette personne, et de prendre si bien leurs mesures qu'on ne la revît aux enfers que vieille et ridée²⁴.

Mais c'est surtout la comparaison fréquente de la femme aimée en train de filer et de la Parque dans la poésie précieuse d'inspiration mariniste

23. J. Maugin, *L'Amour de Cupido et de Psyché*, XXVI. Ces vers seraient de Mellin de Saint-Gelais si l'on en croit le manuscrit 523 de la bibliothèque de Chantilly. Voir J. Balsamo, «Trois "poètes renommés de ce tems", Claude Chappuys, Antoine Héroët, Mellin de Saint-Gelais et la fable de Cupido et Psyché».

24. J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, p. 179-180. Il est intéressant de constater que le scénario d'une Psyché/Belle ou d'un Cupidon/Prince vieillissant est évoqués dans plusieurs réécritures modernes et contemporaines (voir l'article de E. W. Harries qui aborde aussi des questions liées à la politique de genre du conte).

qui a pu conduire Marie-Catherine d'Aulnoy à faire de son héroïne une jeune Parque. Inventé, semble-t-il, par Marino, le motif de la Parque d'amour a ensuite remporté un vif succès chez les marinistes italiens comme chez les poètes précieux. Pour m'en tenir ici à un seul exemple, je citerai le dernier tercet du sonnet de Georges de Scudéry intitulé « Pour une dame qui filait », variation probable sur celui de Marino, « Avvenimento di donna, che fila »²⁵ :

Aussi, depuis le temps qu'elle fille toujours,
C'est de la belle main, de cette belle Parque,
Que dépend mon destin, et le fil de mes jours²⁶.

Or il ne faut pas oublier que « Serpentin vert » est inséré dans la nouvelle « Don Fernand de Tolède », où il est conté par Don Fernand aux deux jeunes filles qui ont accepté de suivre leurs amants pour échapper à la tyrannie de leurs parents, et que les noms des protagonistes autant que l'intrigue renvoient aux romans précieux contemporains²⁷. Dans la mesure où l'épreuve du filage est redoublée dans « Serpentin vert », on peut penser qu'il s'agit pour Laidronnette de filer son propre destin puis celui de son malheureux amant, les deux étant évidemment indissolublement liés. Néanmoins elle ne surmonte l'épreuve que grâce à l'aide de la fée Protectrice dont Serpentin vert lui révèle alors l'existence et qu'il met à son service. Dans « Gracieuse et Percinet », l'épreuve n'avait pu être imaginée que par une fée et il fallait l'aide de Percinet « doué du don de féerie » pour en venir à bout. La filiation entre Parques et fées semble aller de soi pour la conteuse et a été discrètement rappelée dès l'ouverture de « Serpentin vert » avec la « salle des destins » dans laquelle se réunissent les fées mairaines²⁸. A partir du moment où Laidronnette a surmonté la double épreuve du filage, elle file effectivement le destin de Serpentin vert, non plus pour son malheur mais pour son salut. Devenue la « reine Discrète »,

25. G. Marino, « Avvenimento di donna, che fila », *Rime*, deuxième partie, p. 81. Voir aussi, du même, « Cloto che fila di Giovanni Valesio », *La Galeria*, t. 1, p. 42 ainsi que d'autres variations marinistes : Biagio Cusano, « Tre Belle », *Opere scelte di Giovanni Battista Marino e dei marinisti*, t. 2, p. 334 et Bernardo Morando, « Bellissima filatrice di seta », p. 225. Cette liste n'est évidemment pas exhaustive.

26. G. de Scudéry, *Poésies diverses*, p. 68-69.

27. Voir M.-C. d'Aulnoy, *Contes des fées*, p. 581, n. 2.

28. Pour plus de précisions sur cette filiation, je me permets de renvoyer au troisième chapitre de mon livre, *Les Parques*, p. 169-238.

elle se rend aux Enfers « pour retirer [son] époux de la sombre demeure où les ordres de Magotine le retiennent »²⁹ et, lorsqu'elle l'y retrouve, elle proclame : « Du Destin en ces lieux, je viens fléchir la loi »³⁰. L'épreuve de la descente aux Enfers, empruntée au conte d'Amour et Psyché – c'est d'abord Magotine qui envoie sa victime demander à Proserpine de l'Essence de longue vie – acquiert ainsi une autre dimension. Dans la suite de la nouvelle cadre, Léonore se trouve elle aussi en position de maîtresse du destin de son amant comme du sien, si bien que l'on peut considérer que le motif poétique de la Parque d'amour trouve dans la nouvelle et dans le conte qu'elle encadre une dramatisation originale.

L'hypothèse d'une interférence entre l'identification aux Parques des *textrices anus* d'Apulée et la vogue de la « Parque d'amour » inventée par Marino dans la poésie précieuse semble d'autant moins à exclure que l'iconographie du mythe de Psyché nous en fournit au moins un exemple que la conteuse pouvait connaître. Il s'agit de la Galerie de Psyché du château d'Ecouen déjà mentionnée³¹. Alors que le maître verrier s'inspire le plus souvent des gravures du Maître au Dé³², il s'en écarte curieusement pour le vitrail 26 et choisit un autre modèle, les Parques du Rosso gravées par Pierre Milan³³. Or celles-ci ne correspondent nullement à l'évocation qu'en fait le huitain puisqu'il ne s'agit pas de vieilles tisserandes mais de trois jeunes femmes nues représentées sur le modèle des trois Grâces, comme le confirme la position caractéristique du trio : deux de face et une de dos (fig. 1). Le rapprochement des deux triades peut s'autoriser de la caution d'Hésiode qui, dans la seconde généalogie des Moires, en fait les sœurs des Charites, ainsi que d'une tradition littéraire et artistique qui perdure jusqu'au XX^e siècle³⁴. Il existe une notable convergence entre ce phénomène de syncrétisme mythologique et la trajectoire qui conduit Laidronnette de la laideur à la beauté au terme d'une série d'épreuves que celle du filage inaugure.

Si, en faisant de Laidronnette la Parque qui file le destin de Serpentin vert, Marie-Catherine d'Aulnoy s'inscrit dans le droit fil d'une tradition

29. Madame d'Aulnoy, « Serpentin vert », p. 665.

30. *Ibid.*, p. 667.

31. Sur les rapports complexes entre choix des images et choix des textes dans cette série de vitraux, voir R. J. Ganim, « Through the Talking Glass ».

32. Sur la série de trente-deux estampes copiées par Du Cerceau d'après le Maître au Dé, voir A. Linzeler, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVI^e siècle*, t. I, p. 39-43.

33. *Ibid.*, p. 171.

34. Voir S. Ballestra-Puech, *Les Parques*, p. 366-369.

bien attestée de la poésie érotique précieuse, elle fait preuve de plus d'originalité lorsqu'elle imagine que celle-ci est d'abord une « Parque de soi-même » pour reprendre une expression de Valéry. En appelant son héroïne à filer son propre destin, ce dont celle-ci s'affirme d'abord incapable (« je n'ai jamais filé » / « une paresseuse qui ne sait pas filer »), elle symbolise peut-être le nécessaire mais difficile passage à une autonomie qui consiste à créer son propre destin au lieu de se borner à imiter celui de Psyché qu'elle a lu³⁵. Or l'écriture est aussi un attribut des Parques, d'origine latine, que la Renaissance a particulièrement remis à l'honneur : les Parques sculptées par Germain Pilon sont représentées en train de filer mais ont à leurs pieds un encrier qui rappelle qu'elles sont aussi chargées d'écrire le destin³⁶. A leur instar, Laidronnette manie aussi la plume : au cours de sa retraite dans le « château des Solitaires », elle « fit même quelques livres de réflexions »³⁷. Elle s'exprime en vers à plusieurs reprises et lorsque Serpentin lui répond sur le même mode, le commentaire ironique de Magotine attire l'attention du lecteur sur le talent poétique des deux époux :

Ah! ah! dit-elle, vous vous mêlez de rimer, et de vous plaindre sur le ton de Phébus; vraiment j'en suis bien aise. Proserpine, qui est ma meilleure amie, m'a priée de lui donner quelque poète à ses gages; ce n'est pas qu'elle en manque, mais elle en veut encore [...]³⁸

Ce talent participe donc du jeu métatextuel qui caractérise ce conte, au même titre que les histoires secrètes que les pagodes rapportent à Laidronnette dans le royaume de pagodie ou que le récit enchâssé des aventures du fils d'un Grand d'Espagne métamorphosé en serin dans le bois de la montagne. L'influence de La Fontaine est ici déterminante : Marie-Catherine d'Aulnoy entre avec lui dans un rapport d'émulation non seulement sur le plan de la structure narrative avec des effets d'enchâssement tout aussi nombreux et complexes, mais aussi sur celui du jeu

35. Je rejoins ici dans une large mesure l'interprétation d'A. Defrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy*, p. 247 : « Madame d'Aulnoy semble aller contre les idées reçues : *suivre la fable est négatif*, une conduite personnelle eût été salutaire. Manière peut-être d'indiquer qu'une femme ne peut trouver le salut que hors du modèle imposé, hors de la loi mâle, hors du mythe féminin, hors du discours de l'autre qui fait des hommes des monstres et des femmes asservies à leurs exigences. »

36. Pour d'autres exemples voir S. Ballestra-Puech, *Les Parques*, p. 152-156.

37. *Ibid.*, p. 634.

38. *Ibid.*, p. 655.

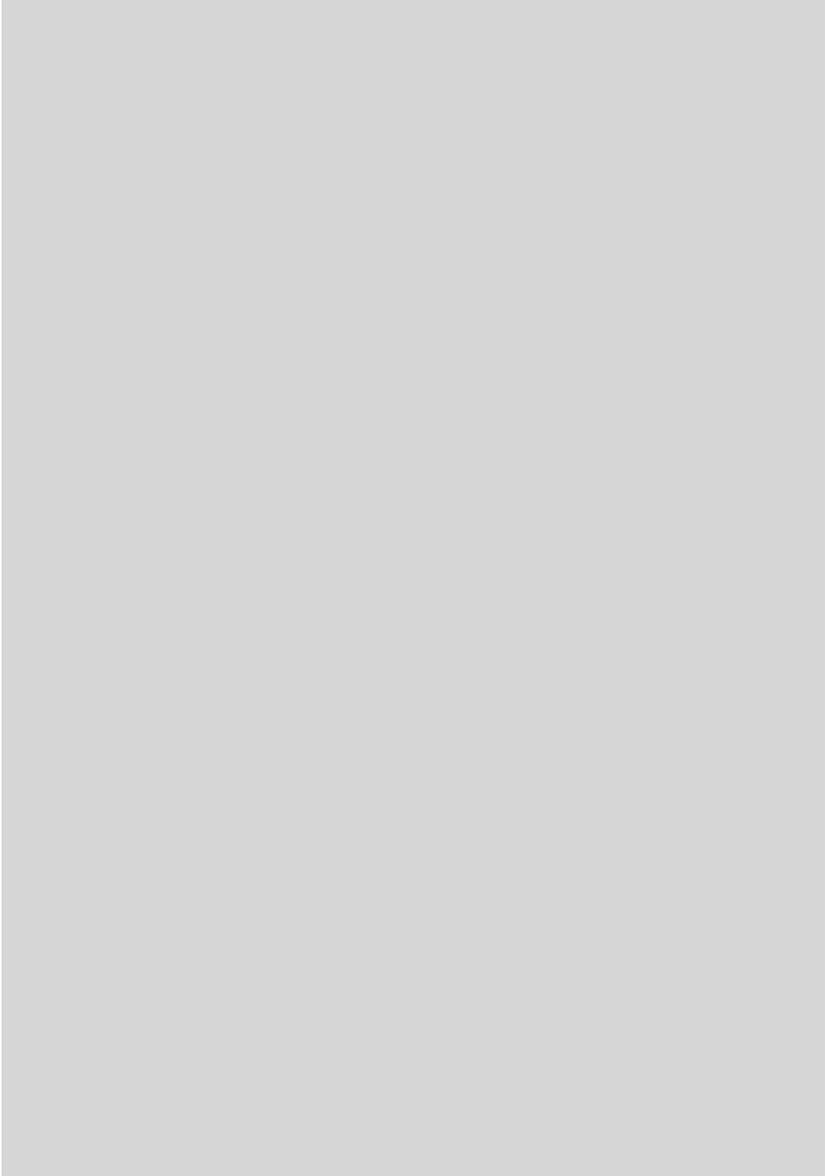


Fig. 1 — *Les Parques nues*, gravure de Pierre Milan d'après Rosso Fiorentino (vers 1537).

avec la tradition mythologique. Cette influence était déjà flagrante dans « Gracieuse et Percinet » où le « Palais de Féerie » apparaissait clairement comme une variation sur le palais de l'Amour de La Fontaine :

Aussitôt il dit à ses cerfs d'aller au Palais de Féerie. Elle entendit en arrivant une musique admirable ; et la reine avec deux de ses filles, qui étaient toutes charmantes, vinrent au-devant d'elle, l'embrassèrent, et la menèrent dans une grande salle dont les murs étaient de cristal de roche ; elle y remarqua avec beaucoup d'étonnement que son histoire jusqu'à ce jour y était gravée, et même la promenade qu'elle venait de faire avec le prince dans le traîneau : mais cela était d'un travail si fini, que les Phidias et tout ce que l'ancienne Grèce nous vante, n'en auraient pu approcher³⁹.

Le souvenir de La Fontaine est ici patent :

On fit ses murs d'un marbre aussi blanc que l'albâtre ;
 Les dedans sont ornés d'un porphyre luisant.
 [...]

 Psyché dans le milieu voit aussi sa statue,
 De ces reines des cœurs pour reine reconnue
 La belle à cet aspect s'applaudit en secret,
 Et n'en peut détacher ses beaux yeux qu'à regret.
 Mais on lui montre encor d'autres marques de gloire
 Là ses traits sont de marbre, ailleurs ils sont d'ivoire ;
 Les disciples d'Arachne, à l'envi des pinceaux,
 [...]

 Enfin, soit aux couleurs, ou bien dans la sculpture,
 Psyché dans mille endroits rencontre sa figure ;
 Sans parler des miroirs et du cristal des eaux,
 Que ses traits imprimés font paraître plus beaux.

Les endroits où la belle s'arrêta le plus, ce furent les galeries. Là les raretés, les tableaux, les bustes, non de la main des Apelles et des Phidias, mais de la main même des fées, qui ont été les maîtresses de ces grands hommes, composaient un amas d'objets qui éblouissait la vue, et qui ne laissait pas de lui plaire, de la charmer, de lui causer des ravissements, des extases ; en sorte que Psyché, [...] ⁴⁰

39. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », p. 124-125.

40. J. de La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, p. 64.

En usant de la périphrase « les disciples d'Arachne », La Fontaine convoque une autre tisserande célèbre de la mythologie : Arachné. Le destin de l'artiste trop orgueilleuse, victime de la jalousie de Minerve, était bien connu des lecteurs puisqu'il figurait en bonne place dans les nombreux ouvrages qui avaient pris les *Métamorphoses* d'Ovide pour sujet, par exemple, pour n'en citer qu'un, dans les *Métamorphoses en rondeaux* de Benserade⁴¹. L'allusion mythologique n'est en rien gratuite de la part de La Fontaine : elle lui permet de revendiquer le modèle de l'ekphrasis ovidienne. En effet, dans l'épisode d'Arachné qui ouvre le livre VI des *Métamorphoses*, la tapisserie de la mortelle représentant les amours des dieux métamorphosés, et tout particulièrement de Jupiter, met en abyme l'ensemble du poème. N'est-ce pas dès lors la mention d'Arachné dans ce passage du conte de La Fontaine, particulièrement apprécié par Marie-Catherine d'Aulnoy à en juger par la réécriture qu'elle en a faite dans « Gracieuse et Percinet », qui pourrait expliquer que Laidronnette doive filer de la toile d'araignée puis qu'elle doive en faire un fil destiné à confectionner des filets ? L'invention de ces derniers était, en effet, attribuée à Arachné par Pline⁴² et le motif fut abondamment repris dans la tradition mythographique, notamment à la suite du *De mulieribus claris* de Boccace⁴³.

Alors que la réécriture du conte de Psyché obéit à un principe d'inversion, dans un premier temps du moins, celle de la métamorphose d'Arachné se fait à rebours du récit mythique, de la laideur infligée par Magotine à la beauté retrouvée grâce à la fée Protectrice, la créativité n'étant plus la cause de la jalousie de Minerve, chèrement payée par la métamorphose, mais bien la conséquence de la disgrâce initiale et imméritée. L'épreuve du filage de la toile d'araignée réunirait donc la figure de la Parque et celle d'Arachné, comme le faisait déjà Marino qui célèbre aussi bien une « Aracne d'amor » qu'une « Parca d'amor » :

E strale, è stral, non ago
 Quel, ch'opra in suo lavoro
 Nova Aracne d'amor, colei, ch'adoro :

41. I. de Benserade, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, p. 153. Pour une vue d'ensemble sur la réception du mythe d'Arachné, voir S. Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné*.

42. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 7.196.

43. Boccace, *De mulieribus claris* [1361-1375], XVIII, t. X, p. 90.

Onde, mentre il bel lino orna, e trapunge,
 Di mille punte il cor mi passa, e punge,
 Misero, e quel sì vago
 Sanguigno fil, che tira,
 Tronca, annodo, assotiglia, attorce, e gira
 La bella man gradita,
 E il fil de la mia vita.

C'est une flèche, non une aiguille
 Dont use à son ouvrage
 Celle que j'adore, nouvelle Arachné d'amour :
 Alors qu'elle orne et brode le beau lin,
 Elle perce mon cœur, le point de mille traits,
 Hélas, ce beau fil rouge sang,
 Que tire, coupe et noue
 Affine, tourne et tord
 La belle main de l'aimée,
 C'est le fil de ma vie⁴⁴.

Dans ces poèmes de Marino comme dans leurs nombreuses imitations, l'accent est toujours mis sur la toute-puissance de la dame et sur la cruauté dont elle fait preuve envers son amant. Or c'est précisément dans cette direction que Marie-Catherine d'Aulnoy a orienté sa réécriture du conte d'Amour et Psyché. Ainsi le modèle de l'amour courtois affleure nettement dans « Gracieuse et Percinet » : c'est en tant que page que Percinet déclare son amour à Gracieuse puis en tant que chevalier qu'il défend ses couleurs face aux six chevaliers de Grognon. Mais la couleur médiévale marquée de ce conte sert de cadre à une héroïne dont le comportement semble entièrement déterminé par ce que Jean-Michel Pelous appelle la « métaphysique courtoise », qui fait d'un perpétuel refus la condition de la « prééminence féminine » :

Le moindre relâchement dans la politique de refus qui fonde la domination féminine peut tout compromettre. L'amour n'est un instrument de puissance qu'aussi longtemps qu'il n'est pas réciproque ; car malgré les belles protestations dont ils sont prodigues, les amants ne restent soumis que dans la mesure où ils sont frustrés⁴⁵.

44. G. Marino, « Donna che cuce », *Rime*, t. 2, p. 81 ; tr. J.-P. Cavaillé, p. 72-75.

45. J.-M. Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675)*, p. 64.

De fait, les refus de Gracieuse ne semblent pas avoir d'autre motivation, comme le souligne sa réaction lorsqu'elle aperçoit le château de Féerie dans la forêt « pleine de lions, d'ours, de tigres et de loups » où Grognon l'a fait abandonner : « Je suis seule, disait-elle : ce prince est jeune, aimable, amoureux ; je lui dois la vie. Ah ! c'en est trop ! Eloignons-nous de lui : il vaut mieux mourir que de l'aimer. »⁴⁶ Si la morale explicite du conte associe la dénonciation des ravages de la « triste et funeste Envie » à l'éloge de la constance amoureuse, un autre enjeu se dessine avec le couplet inséré dans l'opéra des amours de Psyché et de Cupidon à l'intention de Gracieuse :

L'on vous aime, Gracieuse, et le dieu d'Amour même
 Ne saurait pas aimer au point que l'on vous aime.
 Imitiez pour le moins les tigres et les ours,
 Qui se laissent dompter aux plus petits amours.
 Des plus fiers animaux le naturel sauvage
 S'adoucit au plaisir où l'amour les engage :
 Tous parlent de l'amour et s'en laissent charmer ;
 Vous seule êtes farouche et refusez d'aimer⁴⁷.

La dénonciation de ces « belles farouches », qui a déjà une longue histoire au moment où écrit Marie-Catherine d'Aulnoy – l'histoire de la bergère Marcelle dans *Don Quichotte* en constitue une étape importante – revient souvent sous la plume de la conteuse. La nouvelle « Don Fernand de Tolède » associe deux variations complémentaires sur ce motif. Dans « Le Nain jaune », l'héroïne Toute Belle, pour avoir trop longtemps dédaigné tous ses prétendants, fait son malheur et celui de l'homme qu'elle a trop tardivement choisi d'épouser. Comme le souligne Nadine Jasmin, « le portrait de la princesse Toute Belle présente des ressemblances frappantes avec celui que dresse Philippe Sellier de la “ précieuse ” : même refus de l'amour et du mariage au nom du “ repos ” de la vie, même souci de grandeur et de gloire relevant d'un narcissisme exacerbé, même orgueil d'une singularité érigée en supériorité absolue »⁴⁸. Si par son nom, Laidronnette apparaît d'emblée comme le reflet inversé de Toute Belle, elle ne s'en montre pas moins d'abord

46. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », p. 123.

47. *Ibid.*, p. 125-126.

48. N. Jasmin, *Contes des fées*, « Nain Jaune », note 1, p. 592-593. Elle renvoie à deux études de Ph. Sellier, « La Névrose précieuse » et « “ Se tirer du commun des femmes ” ».

farouche envers Serpentin vert. Le fait est d'autant plus remarquable que la conteuse s'écarte ici délibérément du conte d'Apulée : avant de devenir un époux invisible, Serpentin vert a d'abord été un amant éconduit. Les circonstances rappellent d'ailleurs celles de « Gracieuse et Percinet », moyennant l'inversion de la beauté en laideur. De même que Gracieuse préférerait le risque d'être dévorée par les bêtes sauvages à celui d'aimer Percinet, Laidronnette préfère mourir que devoir son salut à Serpentin vert. Une voix, que le lecteur peut attribuer à Serpentin ou, dans une lecture rétrospective, à la fée Protectrice, lui fait cependant remarquer que son dédain n'est guère justifié :

Apprends, Laidronnette, qu'il ne faut point mépriser Serpentin Vert, et si ce n'était pas te dire une dureté, je t'assurerais qu'il est moins laid en son espèce, que tu ne l'es en la tienne; mais bien loin de vouloir te fâcher, l'on voudrait soulager tes peines, si tu voulais y consentir⁴⁹.

Alors que dans le conte d'Amour et Psyché, l'interdiction qui est faite à Psyché n'a pas de justification explicite, celle qui est faite à Laidronnette de voir son époux semble bien n'être que la conséquence de son incapacité initiale à en supporter la vue. Ce n'est qu'après avoir surmonté la double épreuve du filage qu'elle triomphe aussi de sa répulsion et peut déclarer à son époux qui « crain[t] toujours de [lui] faire peur » :

Est-ce vous, Serpentin, cher amant, est-ce vous ?
 Puis-je revoir l'objet pour qui mon cœur soupire,
 Quoi ! je puis vous revoir, mon cher et tendre époux !
 O Ciel ! que j'ai souffert un rigoureux martyre,
 Que j'ai souffert, hélas !
 En ne vous voyant pas !⁵⁰

L'hypothèse d'un jeu délibéré de Marie-Catherine d'Aulnoy avec les deux figures marinistes de la « Parque d'amour » et de l'« Arachné d'amour » s'accorde donc bien avec l'interprétation psychanalytique de l'épreuve du filage proposée par Marguerite Loeffler-Delachaux pour qui elle évoque l'« éveil tardif, pénible et maladroit d'une libido qu'il a été nécessaire d'éduquer par des épreuves » alors que les conséquences du filage

49. Madame d'Aulnoy, « Serpentin vert », p. 637.

50. *Ibid.*, p. 655.

dans « La Belle au bois dormant » symboliseraient l'« aventure banale de l'initiation sexuelle compromise par impatience »⁵¹.

De « Gracieuse et Percinet » à « Serpentin vert » on observe cependant une notable évolution. Le dénouement du premier conte n'est pas exempt d'ambiguïté : lorsque Gracieuse refuse d'agréer l'amour de Percinet et de rester dans le château de Féerie, elle en provoque la disparition que l'amant éconduit commente en ces termes : « mon palais sera parmi les morts ; vous n'y entrerez qu'après votre enterrement »⁵². Si la fin du conte conduit le lecteur à réinterpréter cet oracle, Gracieuse étant enterrée vivante par Grognon mais parvenant ainsi à rejoindre le château où elle accepte enfin d'épouser Percinet, il en reste une connotation funèbre ou, à tout le moins, un rapprochement inquiétant entre la féerie et l'autre monde comme monde des morts⁵³. Il est vrai que l'héroïne s'y est montrée jusqu'à la fin une belle « farouche [qui] refuse d'aimer ». Dans « Serpentin vert », en revanche, le dénouement est indubitablement heureux, la réunion des époux sur laquelle se conclut le conte d'Apulée se doublant d'un passage de la laideur à la beauté, c'est-à-dire du triomphe de la Parque d'amour sur la Parque de mort incarnée par Magotine. La fin du conte présente très clairement un triomphe d'Eros sur Thanatos puisque c'est Amour qui sert de guide à celle qui est devenue la reine Discrète pour lui permettre d'arracher son époux au « ténébreux séjour ».

Mais le rôle de guide qu'assume Amour à la fin de « Serpentin vert » revêt aussi une dimension métatextuelle. L'époux de Psyché devient une synecdoque du conte de La Fontaine comme de celui d'Apulée et son rôle s'inscrit dans le droit fil de la nécessité faite à l'héroïne d'« imiter sa devancière Psyché ». La contrainte narrative issue du modèle antique revisitée garantit la fin heureuse du conte comme naguère elle justifiait les malheurs de l'héroïne. De nouveau, la soumission affichée au modèle n'en fait que mieux ressortir les libertés prises par la conteuse : l'ultime épreuve de la descente aux Enfers a été précédée d'un curieux séjour de trois ans dans le « bois de la montagne ». Le lecteur ne peut manquer d'y reconnaître une variation sur le séjour de la Psyché de La Fontaine auprès du Vieillard et des deux bergères, épisode qui condense, selon Boris Donné,

51. M. Loeffler-Delachaux, *Le Symbolisme des contes de fées*, p. 180.

52. Madame d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », p. 129.

53. Ces connotations funèbres constituent un *topos*, voir par exemple dans ce volume les articles de D. Haase, Ph. Kaenel, M. Hennard Dutheil de la Rochère et G. Viret.

« la leçon épicurienne du “ vivre caché ” »⁵⁴. Marie-Catherine d'Aulnoy a bien entendu cette leçon et offre aussi à son héroïne une pause réconfortante à l'abri des persécutions de Magotine, tout entière consacrée au plaisir des contes. La « reine Discrète » y écoute les histoires de ceux dont les fées ont châtié les excès par une métamorphose animale de type ovidien, emblématisées par les aventures du serin coupable d'« avoir trop aimé ». La métamorphose animale provoquée par le désir était déjà le sujet de la tapisserie d'Arachné dont l'esthétique correspond bien à la complexité narrative et aux effets de vertige qui en résultent dans « Serpentin vert ».

L'introduction de l'épreuve du filage dans « Serpentin vert », comme dans « Gracieuse et Percinet », trouve donc sa justification à plusieurs niveaux au point de fournir une clé d'interprétation non négligeable de l'ensemble du conte. Elle se justifie d'abord en tant que réminiscence du texte d'Apulée et de sa réécriture par La Fontaine qui révèle le principe de déplacement et de transformation auquel obéit la réécriture de Marie-Catherine d'Aulnoy. Le bref passage du conte latin dans lequel la Renaissance et l'âge classique reconnaissent, à la suite de Filippo Beroaldo, une évocation des déesses du destin passe au premier plan et permet à la conteuse d'exploiter les potentialités dramatiques de la Parque d'amour mariniste. En suggérant que son héroïne doit filer à la fois son propre destin et celui de son amant, Marie-Catherine d'Aulnoy condense en une image son interprétation de Psyché en tant que « belle farouche » tout en exploitant les riches potentialités symboliques du fil. Enfin la figure d'Arachné, déjà discrètement introduite par La Fontaine, s'associe à celle de la Parque pour suggérer le passage du fil du destin à celui de l'écriture et, plus largement, de la création artistique. Les deux auteurs antiques qui semblent avoir le plus inspiré la conteuse, Ovide et Apulée⁵⁵, se trouvent ainsi réunis pour célébrer une esthétique de la complexité narrative et de la subtilité symbolique sous le signe du jeu.

Sylvie BALLESTRA-PUECH
Université de Nice

54. B. Donné, *La Fontaine et la poétique du songe*, p. 280 sqq.

55. Voir la section intitulée « Les jeux avec deux œuvres-phares : sous le signe d'Ovide et d'Apulée » dans N. Jasmin, *Naissance du conte féminin*, p. 60-79.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- APULÉE, *L'Asne d'or, ou les Métamorphoses*, Paris, Abel L'Angelier, 1612.
- AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', *Contes des fées*, tome premier, 1697 (éd. critique Nadine Jasmin, Paris, Champion Classiques, 2008).
- BENSERADE, Isaac de, *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux*, imprimés et enrichis de figures, Paris, Imprimerie Royale, 1676.
- BEROALDO, Philippo, *Commentarii conditi in Asinum aureum Lucii Apuleii*, Bâle, H. Petri, 1504.
- BOCCACE, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere*, éd. V. Branca avec trad. italienne, Milan, Mondadori, 1967 (rééd. 1970) [1361-1375].
- Contes choisis de Madame d'Aulnoy*, Paris, Lefuel, 1822, dessins de Sébastien Leroy gravés par Jérémie Noël.
- LA FONTAINE, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, éd. par F. Charpentier, Paris, G. F. Flammarion, 1990 [1669].
- MARINO, Giambattista, *Rime*, Venise, G. B. Ciotti, 1603.
- , *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padoue, Liviana, 1979.
- , [Le Cavalier Marin], *Madrigaux*, éd. bilingue par J.-P. Cavaillé, Paris, La Différence, 1992.
- MAUGIN, Jean, *L'Amour de Cupido et de Psyché*, Paris, L. Gaultier, 1586 [1546].
- Opere scelte di Giovanni Battista Marino e dei marinisti*, a cura di G. Getto, Turin, UTET, 1954.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre VII, texte établi, traduit et commenté par R. Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
- SCUDERY, Georges de, *Poésies diverses*, éd. par R. Galli Pallegriani, Fasano di Puglia/Paris, Schena/Nizet, 1983-1984.

Travaux

- BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1999.
- , *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.
- BALSAMO, Jean, « Trois "poètes renommés de ce tems", Claude Chappuy, Antoine Héroët, Mellin de Saint-Gelais et la fable de Cupido et Psyché », in *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550), Actes du colloque international de Baltimore, 5-7 décembre 1996*, réunis et présentés par Gérard Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 241-259.
- DEFRANCE, Anne, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy, 1690-1698*, Genève, Droz, 1998.
- DONNÉ, Boris, *La Fontaine et la poétique du songe. Récit, rêverie et allégorie dans Les Amours de Psyché*, Paris, Champion, 1995.
- GAILLARD, Aurélia, « De la quenouille et de quelques objets de filage : filage et contage ou la métaphorisation de la mémoire dans les contes de fées de l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles) », in *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, textes réunis et présentés par Danielle Bohler, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 211-222 (coll. « Eidolon » 72).
- GANIM, Russel J., « Through the Talking Glass: Translucence and Translation in the Condé Museum's Psyche Gallery », in *The Shape of Change: Essays in Early Modern Literature and La Fontaine in Honor of David Lee Rubin*, ed. by Anne L. Birberick, Russel Ganim, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 53-89.
- GÉLY, Véronique, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, 2006.
- JASMIN, Nadine, *Naissance du conte féminin. Mots et Merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Champion, 2002.
- LINZELER, André, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVI^e siècle*, t. I, Androuet du Cerceau-Leu BNF, Département des estampes, 1932.
- LOEFFLER-DELACHAUX, Marguerite, *Le Symbolisme des contes de fées*, Paris, L'Arche, 1949.

- MAINIL, Jean, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées. Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675): essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Paris, Klincksieck, 1980.
- SELLIER, Philippe, « La Névrose précieuse: une nouvelle Pléiade » et « “ Se tirer du commun des femmes ” : la constellation précieuse », in *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003, p. 197-235.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1630-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- THIRARD, Marie-Agnès, « Un nouvel art du conte à la fin du XVII^e siècle en France, ou l'histoire d'un imbroglio narratif dans *Le Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy », *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Università di Pavia*, 37/1 (2002), p. 91-104.
- VALLOIS, Marie-Claire, « Des *Contes de ma Mère L'Oye* ou des “ caquets ” de Madame d'Aulnoy: nouvelle querelle chez les Modernes? », in *La Littérature, le XVII^e siècle et nous: dialogue transatlantique*, éd. par Hélène Merlin-Kajman, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 125-133.

Crédit iconographique

Fig. 1 :

Tiré de VERDIER, Philippe, « Fontainebleau: temple des arts », *Vie des Arts*, 17/70 (1973), fig. 2.