

Loxias

Pour citer cet article :

Christine Rousseau,
" Tout est bien qui ne finit pas (toujours) bien... Violence et désillusion dans les contes de fées de Madame de
Murat Loxias, Loxias 46.,
mis en ligne le 07 septembre 2014.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7872>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site 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 Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice 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 Revel.

Tout est bien qui ne finit pas (toujours) bien...
Violence et désillusion dans les contes de fées
de Madame de Murat

Christine Rousseau

Docteur en littérature, qualifiée en 9^e section CNU, Christine Rousseau s'est spécialisée dans l'analyse stylistique du vaste corpus des contes de fées mondains parus à la fin du XVII^e siècle. Après avoir étudié la répétition en tant que modèle structurel générique (rhétorique et poétique), puis mis en évidence la variété spécifique de l'écriture galante des contes dans des mémoires de Maîtrise et de DEA, elle s'est attachée à définir l'esthétique hyperbolique du corpus de la centaine de contes publiés par une dizaine d'auteurs (Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme de Murat, Mlle Lhéritier...) entre 1690 et 1709 dans une thèse de doctorat (« *Les Enchantements de l'éloquence : contes de fées et stratégies hyperboliques au XVII^e siècle* ») soutenue en octobre 2013 à l'Université Stendhal-Grenoble 3.

Participant de la vogue des contes de fées mondains de la fin du XVII^e siècle, les textes de Mme de Murat se distinguent dans ce vaste corpus éditorial, non par le style, les décors ou les personnages qui reprennent les *topoi* du genre, mais par une mise en scène singulièrement négative des intrigues héroïques. Si la plupart des contes de la période présentent des opposants nécessaires qui contrarient le parcours héroïque pour mieux en révéler la réussite, les récits merveilleux de la conteuse annoncent fréquemment l'échec des protagonistes et les adjuvants traditionnels que sont les fées ne parviennent pas systématiquement à (r)établir *in fine* une situation heureuse. Les dénouements et les commentaires auctoriaux volontiers pessimistes affichent alors la désillusion d'une femme sur le mariage et l'amour à son époque.

Taking part in the popular fairy tales of the seventeenth century, the tales of Madame de Murat can be distinguished in this vast editorial corpus, not by the style, the scenery or the characters that take up again the *topoi* of the genre, but by a remarkably negative performance of the heroic plots. While most of the tales of that period show necessary opponents who impede the heroic route in order to reveal better the outcome, the wonderful accounts of the story-teller frequently herald the failures of the protagonists and the fairies, the traditional adjuvants, do not systematically manage *in fine* to establish a happy situation. The willingly pessimistic endings and comments of the author then display the disillusionment of a woman on marriage and love in her time.

Mme de Murat, contes, mariage, femme, merveilleux

XVII^e siècle

France

À la fin du XVII^e siècle, renaît dans les salons, sous la plume de mondains et surtout de mondaines, un genre ancestral traditionnellement raconté par les nourrices aux enfants. Le conte de fées, dépoussiéré par l'aristocratie parisienne, réinvestit et renouvelle les schémas-types de héros tous nobles et beaux soumis aux vicissitudes de destinées contrariées par des opposants avant de bénéficier *in fine* d'une vie éternellement heureuse.

Au sein de cette vogue très prolifique¹, se détache une conteuse, Mme de Murat, par la tonalité particulièrement pessimiste de certains de ses textes². Si quelques auteurs proposent à l'occasion de contes d'avertissement des dénouements malheureux, voire la mort du héros, Mme de Murat expose une véritable grille de lecture désenchantée des traditionnelles épreuves héroïques³. Loin d'accéder systématiquement au bonheur éternel, les protagonistes de la conteuse subissent des souffrances et des revers plus accrus que dans le reste du corpus des contes parus entre 1690 et 1709 en ce qu'ils ne sont pas automatiquement compensés par des épisodes plus légers, voire comiques, et surtout par une fin réparatrice. Bien au contraire, l'intertextualité latente des autres œuvres de la comtesse comme l'intrusion régulière de commentaires auctoriaux assez amers dans les contes renforcent l'impression d'une œuvre illustrant un combat perdu d'avance.

Bien qu'elle s'inscrive dans le contexte d'une écriture merveilleuse commune à un groupe d'auteurs, nous verrons comment Mme de Murat retourne les *topoi* du genre pour affirmer une vision plus personnelle de la situation féminine. Nous verrons dans un premier temps quels sont les agresseurs principaux des héros et les

¹ Entre 1690 et 1709, une première vague éditoriale met sur le devant de la scène mondaine des contes merveilleux inventés, lus et écrits dans les salons par des aristocrates qui s'en divertissent parmi d'autres genres à la mode. Une majorité de femmes composent ces textes et si Perrault fait aujourd'hui autorité, ses onze contes sont loin d'être le modèle narratif de l'époque qui se fonde sur une prolifération lexicale et narrative proche du romanesque. Le corpus éditorial des contes merveilleux ou dits « de fées » de la fin du XVII^e siècle se compose de vingt-cinq contes de Mme d'Aulnoy, quatorze contes de Mme de Murat, quatorze contes du chevalier de Mailly, onze contes ou histoires de Mme d'Auneuil, neuf histoires merveilleuses à visée pédagogique de Fénelon, huit contes de Mlle de La Force, cinq contes de Mlle Lhéritier, quatre contes d'auteurs anonymes, trois contes de Mme Durand, deux contes de Jean de Préchac, deux contes de Mlle Bernard et une histoire de l'abbé de Choisy, soit 109 textes.

² Toutes les références aux contes de Mme de Murat renvoient au tome 3 de l'édition dirigée par Nadine Jasmin, intitulée « Bibliothèque des Génies et des Fées », que nous citons selon la formule suivante : *Titre du conte*, BGF 3 et pagination.

³ Si la majorité des contes de Mme de Murat propose un mariage héroïque conclusif, un nombre important de textes (5 contes sur 14, soit 35,7 %) dérogent au dénouement euphorique vers lequel tendent nécessairement les contes et s'achèvent par une fin en demi-teinte, voire totalement négative. Ces statistiques exceptionnelles dans le corpus des 109 contes parus entre 1690 et 1709 par plus d'une douzaine d'auteurs (12 auteurs et quelques contes anonymes) distinguent ainsi le pessimisme de Mme de Murat parmi ses contemporains qui très exceptionnellement soumettent une fin négative et la mort du héros (22 fins malheureuses au sens très large, soit 20 % – en incluant les contes de Mme de Murat –, dont 7 morts de héros). Il est par ailleurs à noter les corpus particuliers de l'abbé de Choisy et Mlle de La Force qui ne comportent aucune fin négative : 100 % des textes s'achèvent par un dénouement heureux à l'opposé de Catherine Bernard qui propose pour ses deux contes une fin décevante avec des commentaires amers sur le mariage. Entre ces extrêmes, Mme d'Auneuil, le chevalier de Mailly, Mlle Lhéritier ne présentent chacun qu'un ou deux contes avec un dénouement un peu moins favorable et Mme d'Aulnoy, Mme Durand, Fénelon, Perrault et un conte anonyme ont chacun au moins un dénouement très négatif avec la disparition d'un héros (qui est le plus souvent une surprise au regard de l'ensemble du récit et surtout de son ouverture).

situations violentes dans lesquelles ils sont plongés, puis comment le pessimisme de la conteuse influence les enjeux traditionnels des contes que sont le mariage et l'amour pour enfin tenter de percer le programme social induit par la subversion des marqueurs génériques topiques.

Violence et topique du genre

Les opposants traditionnels du héros se situent en premier lieu dans son cercle le plus intime : la famille. Dans la plupart des contes⁴, marâtres et pères impuissants sont souvent les antagonistes à l'initiative du méfait originel dont le dénouement verra la réparation. Or, dans les contes de Mme de Murat, il ne s'agit pas de pères faibles se laissant entièrement gouverner par une deuxième épouse acariâtre, mais bien de figures autoritaires qui décident arbitrairement du destin de leurs enfants.

Dans *Le Père et ses quatre fils*, le seigneur Mondor souhaite éprouver la valeur de ses enfants et les envoie à travers le monde pour faire fortune. Déçu à leur retour des viles ou faibles capacités qu'ils ont acquises (l'aîné est devenu nécromancien, le second escamoteur, le dernier artisan « sans aucun respect pour [sa] naissance »⁵ comme il le signale lui-même en implorant le pardon de son père, seul le troisième bénéficie de quelques compliments par son excellente capacité au tir), il leur enjoint de chercher un œuf magique pour tester leurs aptitudes puis il les mène auprès du roi pour lui annoncer que ses fils vont délivrer la princesse enlevée par un dragon. Ces actions se succèdent avec rapidité, rapportées par une énonciation sèche qui énumère strictement les faits, caractéristique d'une masculinité exacerbée. À chaque étape des épreuves, l'énonciation signale la détermination du seigneur à se faire obéir par de nombreuses tournures impératives « il faut » (six fois), « montez », « allez⁶ » ou des expressions révélant son autorité et son impatience : « Ce n'est pas assez », « Mondor, ne voulant point perdre de temps », « leur parlant avec l'autorité qui sied bien dans un chef de famille », « il les ramena chez lui », « Mondor mena sa famille à la cour⁷ », les deux derniers syntagmes rabaissant les fils à un statut d'agents subordonnés déplacés, manipulés, manœuvrés comme bon semble au père. Les quatre frères libèrent aisément la jeune fille et tentent ensuite de la convaincre d'en choisir un comme époux selon la volonté de leur père et du roi qui répond favorablement à l'injonction du seigneur. Ce n'est donc pas moins de six hommes qui souhaitent infléchir les sentiments de la princesse⁸. Le récit évoque alors tour à

⁴ Dans l'ensemble des 109 récits merveilleux que nous prenons en compte pour cette étude, 13 contes (soit 11,9 % du corpus) présentent un père agresseur (c'est-à-dire soit qu'il envoie ou laisse partir ses enfants dans une quête dangereuse, soit qu'il leur prescrit un mariage de façon autoritaire ou bien encore qu'il envisage, voire organise leur mort), 5 contes (soit 4,6% du corpus) mettent en scène des pères impuissants à contrecarrer les désirs néfastes de leurs épouses, 10 contes (soit 9% du corpus) présentent des belles-mères ou des figures maternelles substitutives agresseuses des enfants qui leur sont confiés et 19 contes (soit 17,4% du corpus) affichent des mères sources des malheurs de leur progéniture à cause de leur inconscience, de leur inconstance ou leur réelle agressivité.

⁵ *Le père et ses quatre fils*, BGF 3, p. 357.

⁶ *Le père et ses quatre fils*, BGF 3, p. 358.

⁷ *Le père et ses quatre fils*, BGF 3, p. 359.

⁸ Si cette configuration de l'autorité patriarcale et plus largement masculine est présente dans d'autres contes tels que *Le Rameau d'or* de Mme d'Aulnoy, *La Princesse Léonice* de Mme d'Auneuil ou *La Supercherie malheureuse* du chevalier de Mailly, l'effet de concentration et d'accumulation des personnages masculins oppresseurs, comme la cascade des injonctifs mis en scène dans ce conte de

tour les essais infructueux des prétendants qui sont repoussés par la jeune fille, amoureuse d'un pêcheur rencontré pendant sa captivité sur l'île du dragon. Alors qu'il attendait l'avis de sa fille, le roi apprend les raisons de son refus et, en proie à la colère, lui ordonne de choisir un des quatre fils de Mondor. Ce n'est que grâce à l'arrivée opportune du pêcheur révélant sa noble naissance que la princesse peut échapper au mariage imposé. Ce texte, exceptionnellement très *masculin* (huit figures humaines ou merveilleuse de sexe masculin pour une seule femme) illustre parfaitement la mainmise des hommes sur leur destinée et surtout sur celle des femmes : les pères décident pour les enfants, les hommes pour les femmes. La princesse est ainsi le jouet des désirs et des décisions des hommes de son entourage : un dragon oppressant, un seigneur concupiscent ou de jeunes hommes conquérants. L'amour et les habitudes du genre lui permettent d'échapper *in extremis* à un joug extérieur, pour en subir un plus heureusement choisi.

Dans *Le Sauvage*, le roi qui se désole de n'avoir que des filles laides, car « il était persuadé qu'une belle fille coûte moins à marier qu'une laide⁹ » les accorde aux seuls candidats venus se présenter à son appel d'offre (l'interrogation au discours indirect libre « Que faire de telle marchandise¹⁰ ? » souligne bien la qualité d'objet de négociation qu'il attribue à ses filles). Ces prétendants sont « trois chevaliers aussi disgraciés de la nature que les trois princesses, l'un était bossu, et se nommait Magotin, l'autre était borgne et boiteux, et son nom était Gambille, pour le troisième, il n'avait qu'un bras et une jambe, on l'appelait Trottemal¹¹ ». À aucun moment les filles n'ont été consultées dans le choix des futurs époux et c'est d'ailleurs davantage la facilité et le dépit qui président à l'assortiment des jeunes gens. Pour la quatrième fille, qui naît exceptionnellement belle, le roi, dépossédé de la plupart de ses biens par les trois unions précédentes, décide de la marier contre toute attente « à un de ses officiers qui était un homme sans biens, sans mine et sans esprit¹² » alors qu'elle pourrait par sa beauté prétendre à de meilleurs partis. La reine qui craint une mésalliance pour le royaume tente de l'infléchir, mais en vain, le roi s'entête et annonce à sa fille sa décision. La princesse Constantine a beau lui demander de la laisser *jeune fille* plutôt que d'épouser un tel homme, il refuse et organise le mariage sans tarder. Le vocabulaire utilisé pour désigner le déroulement de la scène met en avant la rigidité et l'autoritarisme de la prise de décision royale et paternelle : la narration insiste ainsi sur le caractère irréfléchi du roi « qui s'avisait toujours de beaux expédients » et l'inflexibilité de sa résolution car dès qu'il « se mit en tête » le mariage de sa fille, malgré les arguments de la reine « l'obstination du roi l'emporta sur ses raisons¹³ ». L'extrême rapidité entre l'intention et l'application transparait également dans les groupes verbaux qui scandent le passage ; les passés simples martèlent les actions du roi : « il fit connaître sa volonté », « il fut inexorable », « Il prit jour » et s'opposent aux imparfaits : « fondait en larmes », « priait la reine », « mêlait ses larmes avec les siennes¹⁴ » qui

Mme de Murat révèlent la préoccupation particulière de l'auteur.

⁹ *Le Sauvage*, BGF 3, p. 281.

¹⁰ *Le Sauvage*, BGF 3, p. 282.

¹¹ *Le Sauvage*, BGF 3, p. 282.

¹² *Le Sauvage*, BGF 3, p. 283.

¹³ *Le Sauvage*, BGF 3, p. 283.

¹⁴ *Le Sauvage*, BGF 3, p. 283.

marquent l'impuissance des femmes. L'intransigeance du père est ainsi la cause de la fuite de l'héroïne qui, avec l'aide de sa mère, quitte le château sous un déguisement masculin, seule apparence permettant de décider de sa propre destinée¹⁵.

Ces deux exemples montrent avec efficacité les principes de soumission à l'autorité paternelle et masculine qui orientent la destinée des enfants et en particulier des femmes en fonction des convictions patriarcales.

Les mères ne sont également pas épargnées par les descriptions péjoratives de l'auteur. Si elles sont le plus souvent présentées dans une situation de faiblesse par rapport à un mari ou un oppresseur extérieur, deux contes mettent en scène des figures maternelles particulièrement agressives.

Dans *Le Parfait amour*, les jeunes héros sont tous victimes des femmes de leur famille. Descendants de la nymphe Calypso qui a ébranlé la fidélité d'Ulysse et l'a retenu sur son île pendant sept ans, les parents des protagonistes souffrent d'une filiation féminine négative. La fée Danamo qui revendique cet héritage et refuse toute forme d'amour ne s'est abaissée au mariage que pour étendre son royaume. Parce qu'elle a une conception perversée du mariage, elle tente autoritairement de construire des alliances en fonction de ses besoins ou de ses convictions. Ainsi après avoir attaqué et fait tuer son frère pour annexer son domaine, elle recueille son fils et prétend le marier avec sa propre fille. Elle annonce donc à celle-ci « le choix qu'elle avait fait pour elle¹⁶ » qui correspond aux sentiments de la princesse mais pas à ceux du prince qui est amoureux de son autre cousine. Cette dernière a été confiée par sa mère mourante aux soins de sa sœur. Par sa mort, elle expose sa fille à la toute-puissance de sa tante malfaisante. Les amants sont ensuite protégés par une autre tante, la fée Favorable qui les soutient face à Danamo, mais seulement d'un point de vue pratique car elle ne connaît et ne comprend pas l'amour. Elle les abandonne à la mort dans une indifférence cruelle, parce qu'elle ne pardonne pas au prince d'avoir consommé trop vite un des vœux qu'elle lui avait confiés pour se protéger. Qu'ils subissent un abandon passif ou une agression délibérée, les héros sont donc victimes de figures maternelles défaillantes. Le dénouement est finalement heureux, mais n'est possible que grâce à une conversion providentielle de la fée Favorable à l'amour, arrivée d'un *deus ex machina* fréquent dans les contes merveilleux de la fin du XVII^e siècle. Mme de Murat semble donc hésiter, pour le premier texte féerique de son recueil, entre conte d'avertissement totalement négatif et tradition romanesque heureuse.

Elle pousse le procédé encore plus loin dans le conte *La Fée princesse* en mettant en scène une mère qui devient l'agresseur de sa propre fille. Aigrie par l'infidélité et le départ de son mari, la reine, qui avait confié les clefs du fard de jeunesse à sa fille qui l'a totalement dispersé, la poursuit de ses attaques incessantes pour contrecarrer son bonheur avec un jeune prince. Devant la menace de sa mère de l'enfermer pour dix ans si son père ne revient pas avant la fin de l'année, la Fée princesse fuit le château familial avec une gouvernante. Semblant avoir quelques remords quand elle apprend le départ de sa fille, la reine lui envoie un sort de préservation qui la rend

¹⁵ Voir à ce sujet : Guyonne Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Catherine Velay-Vallantin, *La fille en garçon*, Carcassonne, Garae/Hésiode, 1992.

¹⁶ *Le Parfait amour*, BGF 3, p. 58.

invisible à moins de vingt pas. Or, elle espère qu'à cause de ce sort, la jeune fille, contrainte à la solitude, reviendra rapidement auprès d'elle : c'est encore un désir égoïste qui la fait agir contre l'intérêt de sa fille. Loin de rentrer au château, l'héroïne s'éprend d'un jeune chevalier promis à une autre princesse, fille du géant de l'île Funeste. Également amoureux, il se dédit de son engagement en tuant le géant, mais il est enlevé par un éléphant ailé envoyé par la mère de la Fée princesse et jeté sur une île. La gouvernante lui envoie alors une bague magique, mais il est transformé en buisson avant de pouvoir l'attraper et se retrouve dans les jardins de la reine. La Fée princesse rentre implorer le pardon de sa mère et erre ensuite tristement dans le royaume. Elle passe régulièrement près du buisson et semble attirée par celui-ci : elle l'arrose et le contemple souvent sans avoir qu'il s'agit du prince. Sa mère, qui l'a remarqué, lui demande un jour avec malice de couper une branche du buisson qui se met alors à crier et à saigner. La princesse tombe évanouie et n'obtient son salut que grâce à l'arrivée impromptue de son père, que la gouvernante avait convaincu de revenir. Sur son instance, la reine toujours amoureuse de son mari, rend sa forme première au prince presque mort et fait célébrer le mariage des jeunes gens. L'acharnement dont fait preuve la mère envers sa fille tout au long du récit est exceptionnel dans le corpus des contes de la période. Les figures féminines oppressives sont en effet principalement des substituts maternels (belles-mères, marraines ou tantes) et les mères véritablement sources des malheurs de leur progéniture le sont traditionnellement de façon passive ou accidentelle (par absence, faiblesse, passivité ou inconscience du danger¹⁷). La jalousie et la vengeance féminines qui s'exercent ici à l'égard de l'enfant proposent un personnage incapable de supporter un reflet amélioré de son être, origine fantasmée de son abandon par son mari, sur laquelle elle projette alors tous ses échecs¹⁸.

Cet avant-dernier conte des recueils de Mme de Murat reflète la noirceur croissante de ses textes et fait écho à d'autres écrits qui mettent également en scène des filles victimes de parents agressifs. On peut ainsi y lire les mêmes souffrances rapportées dans *Mémoires de Madame la Comtesse de M***** où la narratrice évoque la haine de sa mère qui, à la naissance de son fils, se détourne d'elle et lui oppose la même aversion jusqu'à sa mort en la déshéritant. Espérant vainement un changement d'attitude au décès de son frère, l'héroïne tente d'expliquer l'hostilité permanente que sa mère lui porte : « soit qu'elle s'imaginât que la dureté qu'elle avait eue à mon égard m'empêcherait de l'aimer, ou qu'elle conservât toujours un penchant à me nuire¹⁹ ». Elle ouvre d'ailleurs le récit par sa mise à l'écart brutale du domicile maternel afin de prévenir toute concurrence féminine et d'éviter de marquer davantage l'âge de la génitrice. Sa présence a donc toujours été une gêne pour sa mère qui le lui reproche incessamment.

Dans *Les Lutins du château de Kernosy* comme dans *Mémoires de Madame la Comtesse de M***** Mme de Murat insiste notamment sur les tractations financières liées aux mariages arrangés et aux conséquences malheureuses de telles unions. Celle des *Mémoires*, source des nombreuses calomnies subies ensuite par l'héroïne,

¹⁷ Voir note 4.

¹⁸ Voir à ce sujet Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, T. Carlier (trad.), Paris, Laffont, 1976.

¹⁹ *Mémoires de Madame la Comtesse de M*****, II, p. 101-102.

lui fait s'exclamer : « Qu'une fille est à plaindre quand ses parents ne cherchent que leur intérêt en l'établissant ! Je vais dire les raisons que mon père avait de me sacrifier à ce gentilhomme²⁰. » Comme le montre Geneviève Clermidy-Patard dans sa thèse, *Les Lutins du château de Kernosy* seraient une version optimiste du texte référentiel des *Mémoires*, puisque l'héroïne y bénéficie d'une fin heureuse²¹.

Autre source de rivalités et de difficultés pour le protagoniste merveilleux au sein de sa famille, les frères et sœurs sont un contre-point privilégié de révélation héroïque. Hormis les enfants uniques, seuls descendants d'une lignée et nécessairement désignés en tant que héros du récit, les personnages issus de fratries plus ou moins nombreuses doivent avant tout s'en distinguer pour accéder au statut premier. L'élimination des rivaux est alors plus symbolique que réelle et s'effectue généralement par l'attestation de qualités supérieures et la réussite aux épreuves qualifiantes.

Deux contes de Mme de Murat, *Anguillette* et *L'Heureuse Peine*, rejoignent et dépassent les conséquences néfastes proposées par les textes les plus impitoyables pour les concurrents du héros que sont *Les Fées* de Perrault ou *Les Enchantements de l'éloquence* de Mlle L'héritier qui provoquent la mort de la sœur opposante. Dans ces deux derniers contes, le lecteur est moins touché par le sort malheureux des jeunes filles car la narration s'est évertuée à les dépeindre avec de nombreux défauts et la répulsion est créée dès l'ouverture du conte²². Dans ceux de Mme de Murat, le dénouement funeste intervient de façon plus surprenante et arbitraire, même si la destinée de l'une des sœurs s'annonçait sur un mode tragique.

En effet, dans *L'Heureuse Peine*, les jumelles qui ont reçu des prédispositions opposées²³ s'éprennent du même prince et vivent des aventures parallèles et antithétiques jusqu'au moment de leurs retrouvailles qui accomplit leur destin. Voyant les amants réunis et apprenant leur projet de mariage, Naimée se jette dans la rivière et meurt, vite oubliée par le reste de la famille. Le commentaire énonciatif « elle ne fut point regrettée » et la mention des « quelques larmes²⁴ » versées par sa sœur soulignent la dépréciation portée au personnage éliminé. La réduction de la rivalité sororale est donc particulièrement efficiente et ajoute une tonalité pessimiste à la scène finale puisque le bonheur de l'héroïne ne peut se réaliser qu'aux dépens de son double dégradé.

Dans *Anguillette*, le dénouement s'avère quant à lui déceptif pour les deux sœurs et sombre dans un tragique débridé. Hébé et Ilérie sont amoureuses du prince Atimir qui promet le mariage à la première avant de s'enfuir avec la seconde pour l'épouser. Après quelque temps, où Hébé semble avoir oublié sa peine avec un

²⁰ *Mémoires de Madame la Comtesse de M****, I, p. 82. Nous soulignons.

²¹ Geneviève Clermidy-Patard, *Madame de Murat et la « défense des dames »*. *Un discours au féminin à la fin du règne de Louis XIV*, Paris, Garnier, 2012. Dans *Les Lutins du château de Kernosy*, le récit inséré de Mme de Briance relate également son mariage avec un homme beaucoup plus âgé qu'elle alors qu'elle est amoureuse d'un jeune homme.

²² Ainsi la méchante sœur de la douce jeune fille dans *Les fées* est à l'image de sa mère et elles sont « toutes deux si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles » (BGF 4, p. 219) ; de même, la belle-sœur de Blanche dans *Les Enchantements de l'éloquence* « était un monstre en laideur aussi bien qu'en grossièreté » (BGF 2, p. 72).

²³ La première est très belle et la seconde est détestable en tous points ; leur nom reflète d'ailleurs le sentiment qu'elles suscitent : Aimée et Naimée.

²⁴ *L'Heureuse Peine*, BGF 3, p. 196.

nouveau prince, les deux couples se retrouvent au château familial, malgré les mises en garde de la fée Anguilette. Les premiers amants (Hébé et Atimir) s'éprennent à nouveau l'un de l'autre pour le malheur de leur conjoint. Les princes rivaux se battent en duel et Atimir meurt pendant que le prince de l'île Paisible tombe évanoui. Arrivée devant leurs corps inanimés, Hébé se suicide. Le texte se clôt sur la douleur des parents des princesses, la transformation des amants maudits en arbres, le désespoir éternel d'Ilérie et la peine du prince de l'île Paisible qui retourne dans son royaume. Tous les acteurs du conte sont ainsi victimes de l'inconstance des sentiments du couple principal qui a engendré une cascade de désordres sentimentaux et des dommages collatéraux pour les personnages secondaires. Alors qu'un double mariage avait eu lieu et aurait pu former un dénouement traditionnel, Mme de Murat ajoute un épisode surnuméraire généré par le désir de l'héroïne et conclut le récit de façon négative. La prolongation accessoire renverse ainsi la destination du texte qui met en avant la désobéissance et surtout l'impossibilité pour la princesse de se contenter d'un mariage de raison avec un autre homme. Ce renversement déroutant conforte la vision négative de la conteuse qui semble ainsi vouloir montrer que l'amour est davantage une source de tristesse que de bonheur et qu'il est difficile à dominer.

Les situations de conflit proposées dans les contes de Mme de Murat correspondent globalement aux *topoi* du genre qui placent généralement le protagoniste au sein de rivalités familiales desquelles il doit nécessairement sortir victorieux pour concrétiser son statut héroïque. Cependant, la violence exacerbée des rapports familiaux et le traitement négatif de certains textes de la conteuse centrés autour des sentiments et des choix amoureux mal récompensés soulignent à la fois l'importance du thème de l'amour qui est au cœur de ses récits, mais aussi l'appréciation personnelle d'une femme sur la difficulté à aimer et être aimée durablement.

Un pessimisme marqué

Premier thème des contes de fées de la fin du XVII^e siècle et de ceux de Mme de Murat en particulier, l'amour et le mariage sont les principaux enjeux de la narration et font l'objet de tractations politiques souvent dénoncées.

Si l'amour se déclare promptement dans les cœurs des héros, il leur fait commettre également de nombreuses erreurs aux lourdes conséquences. Malgré les avertissements de conseillers bienveillants, princes et princesses sont gouvernés par leurs sentiments et subissent des revers parfois malheureux. Dans *Le Parfait Amour*, le prince Ormond, uniquement guidé par son désir de revoir sa bien-aimée, utilise l'un des quatre vœux de la bague magique que lui a donnée sa tante pour le prémunir des quatre attaques de la fée Danamo et de ses troupes lancées à sa poursuite. Quand il se retrouve à court de ressource et emprisonné par la cruelle fée, Favorable reste inflexible et refuse de le sauver car il ne lui a pas obéi. Sans l'ultime revirement de situation dû à la conversion inattendue de Favorable à l'amour, les deux héros étaient promis à une mort certaine. Le conte est ici ambivalent puisqu'il montre que l'amour est à la fois la cause mais aussi la solution des problèmes des amoureux : c'est parce qu'il a refusé d'épouser la fille de Danamo que le prince est pourchassé mais c'est la révélation du sentiment à la fée qui autorise le jeune couple à être uni.

Malgré un déroulement plutôt alarmiste, le dénouement heureux permet de laisser une lueur d'espoir au lecteur.

Antithèse de l'amour, l'infidélité est le premier vecteur de souffrances et de production textuelle. De nombreux contes de Mme de Murat s'engagent en effet à partir du récit d'un amour finissant ou déçu par la trahison d'un des époux qui entraîne alors une suite d'événements en cascade. Les contes *La Fée princesse*, *Jeune et Belle*, *Le Turbot*, *Anguilette* et dans une moindre mesure *Le Prince des Feuilles* font de l'infidélité le thème majeur de la diégèse.

La Fée princesse s'ouvre sur un micro-contes qui relate le mariage d'une reine-fée et le délaissement qu'elle subit de la part de son mari parce qu'elle a vieilli et qu'il est particulièrement volage. L'abandon du domicile familial par le roi provoque la colère de la fée qui reporte toute sa haine sur sa fille et lui refuse le bonheur qu'elle n'a pu garder. La relation liminaire pessimiste offre ainsi une version négative de la destinée héroïque et avertit la princesse (et le lecteur) des dangers potentiels de son union future.

Jeune et Belle présente la même structure initiatique de la désillusion conjugale initiale d'une mère qui espère protéger sa fille de possibles infidélités en la conservant « toujours aimable²⁵ » grâce à la magie. Elle entend en effet lui éviter sa propre déception face à un mari qui « cessa de l'aimer dès qu'elle ne fut plus belle²⁶ ». Le récit introductif permet d'apporter une justification *a priori* des épreuves et vérifications qu'opère ensuite la jeune princesse auprès de son amant pour s'assurer de son amour avant qu'elle se révèle à lui.

Dans *Le Turbot*, en plaçant au milieu du récit et juste après le mariage de sa protégée la justification des métamorphoses successives dues à l'infidélité de son mari, la fée Turbodine expose à la princesse les lourdes conséquences de son emportement. Adoptant une position ambiguë, la fée regrette son geste et minimise la faute de son époux pour qui elle éprouve toujours des sentiments : la punition qu'elle lui a infligée semble lui coûter davantage qu'à son mari.

Le Prince des Feuilles revêt quant à lui un caractère étiologique en évoquant la transformation en papillons de tout un peuple aux mœurs volages. Le dieu Amour a voulu les empêcher de répandre leur légèreté à travers le monde en leur donnant la forme de ce qu'ils éprouvent. Ce récit secondaire, rapportant l'origine des papillons et introduit pour désennuyer l'héroïne, offre un exemple contradictoire de la prophétie que doit accomplir la princesse : rester « fidèle aux premières impressions²⁷ » de son cœur afin de se garantir un bonheur parfait.

L'infidélité masculine est ainsi un embrayeur narratif qui permet de développer les conséquences de la faute morale et d'illustrer les conduites réprouvées par la conteuse. Le récit devient alors un *exemplum* par lequel les lecteurs (et en particulier les lectrices) doivent être avertis des dangers de l'amour et surtout du mariage. C'est en effet toujours au sein d'unions légitimées par la loi que surgit la trahison de l'époux.

Dans les contes, miroirs grossissants de leur époque, le mariage revêt souvent un caractère stratégique. Afin de conquérir ou de protéger des royaumes, les souverains

²⁵ *Jeune et Belle*, BGF 3, p. 120.

²⁶ *Jeune et Belle*, BGF 3, p. 119.

²⁷ *Le Prince des Feuilles*, BGF 3, p. 159.

organisent des alliances qui doivent assurer la stabilité et la pérennité de leur pouvoir²⁸. Ainsi de nombreux textes présentent des unions où au moins l'un des deux époux n'est pas partie prenante et subit une volonté exogène. Il s'agit pour la plupart de jeunes filles soumises au désir parental et à la concupiscence de prétendants avides. Dans *Le Palais de la vengeance*, la Belle Imis est convoitée et enlevée par l'enchanteur Pagan ; dans *Le Turbot* la fée Mandarine a promis sa fille au roi des Météores ; dans *Anguillette*, la fée tente de faire oublier à Hébé le prince infidèle en lui promettant le bonheur avec un autre ; dans *Le Prince des Feuilles* la fée entend contraindre les sentiments de son neveu Ariston et d'une princesse qui lui a été confiée en les forçant à vivre ensemble dans un lieu isolé du reste du monde, et dans *Le Père et ses quatre fils*, Mondor, ses quatre fils et le roi essaient de convaincre la princesse de choisir pour mari un des quatre jeunes seigneurs.

Dans *Le Sauvage*, les rois donnent leurs enfants à marier sans discernement : Richardin accorde ses trois filles laides et toutes ses possessions aux premiers chevaliers hideux qui se présentent et sa dernière fille à un de ses officiers sans fortune, tandis que le roi des Canaries demande pour son fils particulièrement laid la belle Fleurianne qui est amoureuse de Constantin ; après toutes les péripéties du conte, lorsque l'identité féminine de Constantin est révélée, la fée Obligeantine déclare que « le Sauvage [...] doit être l'époux de la charmante princesse Fleurianne » et devant la surprise de la princesse, elle justifie son choix par le fait qu'il s'agit d'« un prince digne » d'elle, que « c'est le roi des îles Aimantines que la colère d'une injuste fée, qui s'en voulait faire aimer malgré lui, tient sous cette forme depuis plusieurs années, et qui ne devait la perdre que par le mariage de la princesse Constantine avec le roi de Sicile ». La fée demande ensuite le consentement du roi et la narration rapporte simplement les « marques de [la] soumission²⁹ » de la princesse. L'enchaînement extrêmement rapide des décisions et de leur application ne laisse aucune possibilité de refus aux premiers concernés par le mariage.

Le conte *Le Roi porc* propose plusieurs situations de mariages contraints : la princesse Ondine est assujettie à l'amour du fleuve Pactole et un prince à naître doit rester à l'état de cochon « jusqu'à ce qu'il ait épousé trois femmes » par le caprice d'une vieille fée errante qui semblait avoir « trop bu au festin d'où elle sortait³⁰ » ; les deux grisettes que le prince cochon épouse successivement et qui lui sont enlevées lors de la nuit de noces afin que s'accomplisse la prophétie, sont mariées « richement³¹ » après toutes les péripéties à quelque gentilhomme pour les récompenser. Ces unions semblent d'ailleurs gouvernées par un préjugé de caste qui verrait un mariage heureux pour les basses classes uniquement à travers son aspect financier.

Versant opposé et dégradé de l'autorité patriarcale, des femmes, généralement laides et malfaisantes, entreprennent également d'assujettir les jeunes hommes pour

²⁸ Louis XIV épouse ainsi Marie-Thérèse d'Autriche, fille du roi d'Espagne afin d'honorer une clause du traité des Pyrénées visant à rapprocher la France et l'Espagne et à définir la frontière entre les deux pays. L'infante d'Espagne n'a encore jamais rencontré son futur époux et ne parle pas un mot de français.

²⁹ *Le Sauvage*, BGF 3, p. 300.

³⁰ *Le Roi porc*, BGF 3, p. 201.

³¹ *Le Roi porc*, BGF 3, p. 222.

lesquels elles ont une forte inclination. Dans *Le Parfait Amour* la fée Danamo veut unir respectivement ses neveux et nièces, le prince Parcine-Parcine et la princesse Irolite, à sa fille Azire et au prince Ormond, pour contenter son appétit de domination ; dans *Jeune et Belle* la vieille fée Mordicante poursuit le berger Alidor de ses assiduités ; de même dans *Le Turbot* la fée Mandarine tente de séduire le prince en lui exposant les avantages de s'unir avec elle : « je crois que je suis un parti assez avantageux pour un cadet, je suis riche, et pour avoir une fille de seize ans, je puis encore passer pour jeune, et ma beauté n'est pas si médiocre que j'en vaille bien une autre³² » ; dans *L'Aigle au beau bec* une princesse repoussée par le roi de Lydie, réussit à se faire épouser grâce à un subterfuge magique opéré par sa marraine-fée. La proposition de mariage arrangé devient même une épreuve qualifiante dans *La Fée princesse* pour vérifier la fidélité du prince envers l'héroïne. Enfin, un récit secondaire du *Palais de la vengeance* rapporte l'origine de la transformation de nombreux hommes en arbres par la fée Céoré qui les avait rendus follement amoureux puis les avait rejetés. Le renversement de la situation traditionnelle d'une jeune fille promise à un homme mûr par une vieille coquette avec un jeune homme permet par comparaison d'en dénoncer l'incongruité.

Par ailleurs, bien que les récits affichent le bonheur (souvent instantané) de certaines unions, la méthode autoritaire reste la loi et les amants sont soumis aux volontés du destin exprimées par des tiers. Ainsi la fée Turbodine présente à Risette « celui que le destin [lui] ordonne de prendre pour époux, et qui le doit être dès aujourd'hui³³ ». Echappée de son royaume avec un enfant illégitime, la princesse n'a d'autre choix que de se conformer à celui que la fée a prévu pour elle. L'intrigue du conte comme les conséquences pour tous les personnages qui y sont liés sont entièrement conduites par les décisions de la fée qui corrige les répercussions de sa maladresse initiale en influençant les destinées des autres personnages à son avantage jusqu'à remplacer le père supposé de l'enfant de la princesse, Mirou le fol, par Fortuné, le frère de son mari, afin de le libérer d'un sort. Le récit explicatif, fourni par la fée et confirmé par la princesse, qui intervient pour justifier *a posteriori* cette substitution et les différents retournements de situation corrélés, apparaît de façon surprenante dans le cours de la narration et souligne le caractère arbitraire des arrêts féériques.

Quelles que soient donc les ordonnateurs des unions, celles-ci sont fréquemment imposées par une figure parentale à de jeunes personnes peu expérimentées et surtout dépourvues de prérogatives en la matière.

Le faisceau d'éléments négatifs en rapport avec l'amour et le mariage permettent d'affirmer le penchant pessimiste de la conteuse pour cette thématique. Loin de se conformer à l'unique modèle du *happy end* des contes de la fin du XVII^e siècle, Mme de Murat met en scène un univers dysphorique qu'elle peine à contrebalancer par quelques propositions audacieuses.

Désillusion et programme social

Parmi les témoins des difficultés de l'amour, les fées s'avèrent des cristalliseurs privilégiés et leur échec patent renforce la portée négative des contes de Mme de

³² *Le Turbot*, BGF 3 p. 331.

³³ *Le Turbot*, BGF 3, p. 311.

Murat. Femme forte et protagoniste majeur de la nouvelle vogue des contes de la fin du XVII^e siècle, la fée est particulièrement décrédibilisée dans les textes de la conteuse face à un sentiment qu'elle ne semble pas comprendre et encore moins maîtriser. Plusieurs récits mettent ainsi en scène des fées incapables d'aider leurs protégés ou qui les condamnent au malheur parce qu'elles sont elles-mêmes défaillantes dans le domaine amoureux.

Dans *L'Île de la Magnificence*, la fée Plaisir qui a recueilli à la naissance trois garçons et trois filles, entre dans une colère folle quand elle apprend que les garçons ont failli à leur mission parce qu'ils folâtraient avec les jeunes filles lors d'une soirée de noces. Le narrateur oppose à sa fureur une explication logique :

[...] ce qui l'avait abusée, c'est qu'elle ne connaissait pas l'amour par elle-même, et elle ne savait pas qu'il est dangereux de donner des emplois de cette conséquence à des gens atteints de cette passion, qui n'a pas trop d'un cœur et d'un esprit pour exercer sa puissance³⁴.

La fée ne peut donc mesurer les conséquences potentielles de l'amour, puisqu'elle n'a jamais expérimenté ce sentiment. Son incompetence est alors la source des péripéties du conte, les trois garçons fuyant le royaume par crainte des représailles.

Les héros du *Parfait Amour* quant à eux échappent de peu à la mort, abandonnés dans un premier temps à leur sort par une fée qui « avait fait gloire de l'insensibilité de son cœur³⁵ » avant d'être enfin touchée elle-même ; dans *Le Prince des feuilles*, la fée qui seconde son neveu Ariston espère arriver à le faire aimer par celle qu'il désire en lui procurant des pouvoirs supplémentaires ; cependant la narration annonce une future déconvenue en révélant son inexpérience en la matière : « la fée, qui n'avait jamais aimé, ignorait que le secret de plaire ne se trouve pas toujours, quels que soient l'empressement et l'ardeur avec lesquels on le cherche³⁶ » ; c'est pourquoi, lorsque les héros sont dans un embarras sentimental, certaines fées ne leur proposent que la fuite et s'effacent devant la difficulté.

La fée Anguilette tente ainsi à plusieurs reprises d'avertir Hébé des dangers de l'amour, mais sans lui opposer de forte résistance, comme si son action devait nécessairement rester vaine. À chaque fois qu'elle voit sa protégée se méprendre, elle soupire et lui rappelle sa prédiction négative. Quand la princesse constate la défection de son amant, au lieu de l'aider à reconquérir le prince, la fée lui propose de quitter son royaume pour aller dans l'Île Paisible où elle pourra oublier sa tristesse. Les nouvelles interdictions d'Anguilette n'empêchent cependant pas Hébé de retourner voir son ancien amant ce qui les conduit à un dénouement fatal. *In fine*, la fée ne fait que constater et confirmer les mauvais choix de la princesse en métamorphosant en arbres les amants décédés.

De même dans *Peine Perdue*, après avoir tenté d'infléchir les sentiments du prince Isabel en faveur de sa fille, mais voyant qu'elle ne peut vaincre l'amour qu'il a pour une autre princesse, la fée lui propose d'aller adoucir sa peine au pays des Injustices de l'Amour où elle pourra comparer son chagrin avec celui d'autres personnes qui ont vécu des déconvenues similaires. La fée, limitée dans son champ d'action, n'apporte aucune réparation au méfait et ne peut offrir qu'une faible

³⁴ *L'Île de la Magnificence*, BGF 3, p. 233.

³⁵ *Le Parfait Amour*, BGF 3, p. 83.

³⁶ *Le Prince des feuilles*, BGF 3, p. 162.

compensation, une pseudo-tranquillité, loin du bonheur éternel promis par le dénouement traditionnel des contes. En outre, l'existence d'un tel pays (le pays des Injustices de l'Amour) aussi peuplé dans le monde merveilleux implique que pour beaucoup d'autres personnages *tout est bien qui ne finit pas bien*.

Personnage tout-puissant qui fait et défait les destinées, figure de proue d'un genre renouvelé, la fée est réduite au rang de simple spectatrice des démêlés de l'amour et apparaît tout au plus une Cassandre aux prophéties inaudibles dans les contes de Mme de Murat. Quelles que soient donc les forces en présence, l'amour reste le nœud gordien des contes de Mme de Murat et, qui tente de le contraindre s'expose à la souffrance et au malheur. L'impuissance féerique est renforcée par une mise en scène énonciative et narrative qui affiche le pessimisme ostensible de l'auteur.

Dès l'ouverture des récits, la conteuse annonce d'emblée l'échec des personnages à trouver satisfaction et instruit par avance son lecteur du dénouement négatif. Dans *Anguillette* le narrateur prévient en effet dès la première ligne du texte que le bonheur n'est jamais exempt de tristesse ; dans *Le Palais de la vengeance* un roi et une reine découvrent par l'oracle d'une fée que leur fille doit subir une destinée emplie de malheurs ; dans *L'Heureuse Peine* une fée, par vengeance, promet au roi une fille qui « sera autant haïe de tout le monde³⁷ » qu'elle l'a jadis aimé et dans *Peine Perdue* une fée appelle ainsi sa fille en raison des « malheurs que l'amour [lui] préparait³⁸ » et qu'elle ne pouvait empêcher. Telle une tragédie antique, le conte exhibe la fatalité qui doit s'abattre sur le personnage élu.

La titrologie explicite également d'emblée le malheur final du héros dont la destinée est érigée au frontispice du texte : *Le Palais de la vengeance* promet un lieu de torture et représente le cadeau empoisonné offert au couple principal ; l'oxymore de *L'Heureuse Peine* révèle un futur bonheur dégradé et *Peine Perdue*, conte éponyme, affiche le poids du destin qui repose sur l'héroïne et la résignation désenchantée d'un auteur qui ne promet plus rien à ses personnages.

Le schéma narratif des contes de Mme de Murat reprend les étapes traditionnelles du genre et les personnages qui y sont liés : un couple élu qui se distingue par des qualités supérieures, des opposants qui tentent de les séparer et des péripéties qui conduisent naturellement, après divers enlèvements et tortures, à des retrouvailles ultimes³⁹. Jusqu'à la fin du récit, les personnages sont confirmés dans leurs sentiments et semblent pouvoir accéder à l'épiphanie euphorique conclusive. Or, Mme de Murat brise la chaîne traditionnelle « méfait-réparation du méfait-bonheur éternel » et propose des accidents narratifs singuliers qui s'inscrivent dans une dénonciation générale des défaillances matrimoniales.

Si l'union et la félicité des amants se concrétisent *in extremis* dans *Le Parfait amour* et *La Fée Princesse* mais auraient pu facilement basculer dans la tragédie, dans *Anguillette*, *Le Palais de la vengeance*, *L'Aigle au beau bec* et *Peine Perdue*

³⁷ *L'heureuse Peine*, BGF 3, p. 181.

³⁸ *Peine Perdue*, BGF 3, p. 395.

³⁹ Voir à ce sujet Vladimir Propp, *Morphologie du conte et Les transformations du conte merveilleux*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux, L'Étude structurale et typologique du conte d'E. Méletinsky*, Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, Claude Kahn (trad.), Paris, Le Seuil, 1970.

rien ne vient sauver les héros : pire le narrateur soutient et commente cet aboutissement nécessaire.

Anguillette présente une structure similaire au conte *Le Rameau d'or* de Mme d'Aulnoy : tous les deux mettent en scène des protagonistes qui sont aidés par des instances féeriques en récompense de leur valeur morale sur le modèle du don/contre-don. Cependant, la fidélité constante des amants du *Rameau d'or* est gratifiée par un mariage harmonieux alors que la légèreté des héros d'*Anguillette* les mène à leur perte. La versatilité des sentiments conduit à celle des événements et par les différents retournements de situation amenant à la catastrophe, l'auteur transgresse le tracé héroïque de la finalité heureuse traditionnellement prescrite par le statut du protagoniste. Un commentaire inséré à l'annonce du mariage des amants avait/aurait dû alerter le lecteur : « Atimir n'eut plus alors nul sujet de crainte, état dangereux pour un amant qu'on veut conserver toujours fidèle. » Le commentaire se poursuit sur le paragraphe suivant : « Dès que le prince fut assuré de son bonheur, il lui devint moins sensible⁴⁰ » et introduit la découverte de l'amour que lui porte la sœur de sa promise. Le prince opère alors aussitôt un transfert de sentiments car comme le souligne le narrateur avec misandrie « son cœur était accoutumé à être volage, et rarement peut-on se corriger d'une si dangereuse habitude⁴¹. »

Dans *Peine Perdue*, la princesse qui est apparemment désignée comme l'héroïne, car porteuse du nom érigé en titre et présentée à l'ouverture du récit selon les *topoi* du genre (descendances prestigieuse, qualités exceptionnelles, omniprésence) se révèle devenir l'opposante d'un couple fidèle en tentant de se faire aimer du prince par diverses actions magiques. Elle échoue et sort définitivement de la vie du couple qui s'unit sans plus se préoccuper d'elle.

De même, dans *L'Aigle au beau bec*, le roi, pseudo-héros désigné au seuil du texte, est à la fois victime et bourreau puisqu'il repousse les avances d'une princesse de sa cour qui, de dépit, le fait transformer en aigle pour sept ans. Le roi tombe alors amoureux de la princesse Belle qui lui préfère un autre homme. Finalement abandonné par le magicien qui lui apportait régulièrement une aide et qui baisse les armes face au mariage, le roi est uni sans le savoir à la première princesse qui a pris l'apparence de Belle. Abusé par tous, il doit se contenter de cet *ersatz* décevant comme l'approuve avec cynisme le narrateur : « il fallut bien que le roi de Lydie se consolât, et qu'il fît de nécessité vertu⁴² ».

Loin de rétablir *in fine* une situation heureuse pour les héros, le conte les amène à une extrémité néfaste inattendue dans un système merveilleux. Même si ces récits purement négatifs restent minoritaires dans la production de l'époque et de celle de Mme de Murat, les versions positives proposées par la conteuse sont parfois modulées par des mentions mélancoliques qui minimisent le succès initialement exhibé et confirment le caractère pessimiste de l'ensemble.

Après avoir accompli un cheminement triomphal et éliminé une sœur rivale, les amants du conte *L'heureuse Peine* se marient selon les lois du genre. Or, l'auteur-narrateur intervient brutalement et refuse d'en faire la description. Il justifie son infraction aux codes génériques en affirmant que « quoi que se promette l'amour

⁴⁰ *Anguillette*, BGF 3, p. 95.

⁴¹ *Anguillette*, BGF 3, p. 97.

⁴² *L'Aigle au beau bec*, BGF 3, p. 380.

heureux, une noce est presque toujours une triste fête⁴³ ». La morale qui suit immédiatement cette déclaration la redouble et indique que pour un auteur (et un amant) seuls les tourments de l'amour sont productifs et prolifiques.

Dans *Le Père et ses quatre fils*, le plus ingénieux des prétendants qui est repoussé par la princesse, lui offre en cadeau de mariage une boîte à double fond qui permet de cacher des portraits. Il déclare être bien vengé de son rival si la boîte se retrouve prochainement remplie de portraits d'autres hommes. Le don révèle le peu de foi du personnage, et derrière lui du narrateur, dans la fidélité conjugale.

Par ailleurs, les dénouements topiques qui présentent un mariage conclusif heureux insistent sur le caractère exceptionnel des cas qui semblent ne pouvoir exister que dans le cadre de la fiction. Des adjectifs exprimant l'irrégularité du phénomène apportent ainsi une minoration à l'identification lectorale qui ne peut se réaliser totalement et se trouve ramenée sur le plan de la fiction.

Dans *Le Parfait Amour* le narrateur précise que les mariés « jouirent du rare bonheur de brûler toujours d'un amour aussi tendre et aussi constant dans une fortune tranquille, que pendant leurs malheurs il avait été ardent et fidèle⁴⁴ » ; dans *La Fée Princesse* les amants « vécurent parfaitement heureux, parce qu'ils s'aimèrent avec la plus grande constance qui fût jamais⁴⁵ » et dans *Anguillette* la fée, pour préserver le bonheur de ceux qu'elle a unis, bâtit un temple spécifique où « contre la coutume des autres royaumes, on y pouvait être époux, amoureux et constant⁴⁶ ». Cependant, ce lieu magique n'empêche pas la princesse de vouloir retrouver son ancien amant et le stratagème de la fée échoue, confirmant encore une fois que le mariage contraint est rarement heureux.

Le dénouement du *Palais de la vengeance* est particulièrement transgressif puisqu'il renverse le succès apparent des héros en malédiction. Ne pouvant en effet obtenir de la jeune Imis qu'elle l'aime, l'enchanteur Pagan condamne les amants à rester ensemble éternellement dans un palais de cristal. Au lieu d'être la conclusion tant attendue par des héros régulièrement séparés au cours de l'intrigue, la promiscuité incessante devient un supplice et ils n'aspirent plus qu'à se quitter. La morale appuie avec cruauté le constat d'échec en soulignant que « Pagan leur fit trouver le secret malheureux, / De s'ennuyer du bonheur même⁴⁷. »

Ces contes sont des cas discordants dans l'ensemble du corpus merveilleux de l'époque et révèlent l'imaginaire pessimiste de Mme de Murat pour qui le bonheur ne s'accomplit pas nécessairement pour tous dans le mariage. Le constat désabusé de la conteuse sur les nombreuses unions qu'elle met en scène invite à lire dans la réussite de quelques-unes un programme social subversif.

Devant le discrédit des alliances arrangées et la faillite récurrente des mariages d'amour, le projet de la conteuse semble reposer sur une union choisie, libre et fondée principalement sur la fidélité comme l'attestent deux contes : *Le Prince des feuilles* et *Jeune et Belle*. Le premier rapporte le bonheur ultime des amants qui se retrouvent et « régnèrent avec toute la félicité imaginable, et furent toujours heureux, parce qu'ils ne cessèrent jamais d'être amoureux et fidèles ». Bien que la

⁴³ *L'heureuse Peine*, BGF 3, p. 196.

⁴⁴ *Le Parfait Amour*, BGF 3, p. 84. Nous soulignons.

⁴⁵ *La Fée Princesse*, BGF 3, p. 393. Nous soulignons.

⁴⁶ *Anguillette*, BGF 3, p. 108. Nous soulignons.

⁴⁷ *Le Palais de la vengeance*, BGF 3, p. 158.

morale immédiatement postposée (« Hélas ! que l'on serait heureux, / S'il suffisait d'être fidèle⁴⁸ ») tempère l'euphorie déployée, il est intéressant de noter qu'il n'est fait aucune mention de mariage entre les deux amants, comme si l'omission ou le refus du terme autorisait la réussite amoureuse.

Le second est encore plus audacieux puisqu'il propose une union libre entre les amants et oppose ouvertement mariage et bonheur. Après avoir rapporté les différents cadeaux de la princesse-fée envers son amant afin de l'établir féeriquement et socialement (don de l'art de féerie et rétablissement dans le royaume de ses ancêtres), le conte présente alors leur prospérité éternelle : « on assure qu'ils s'aimèrent toujours, parce qu'ils furent toujours aimables, et que l'hymen ne se mêla point de finir une passion qui faisait la félicité de leur vie⁴⁹ ». L'énonciation de type oralisante qui introduit l'explication revendique une transmission testimoniale à valeur véridique. Les assertions par courtes propositions, le présent gnominique et l'enchaînement logique mettent en avant un principe pseudo-scientifique, une équation dont l'exemple présenté doit servir de modèle aux futurs amants. Mme de Murat présente donc ici les conditions de réussite de l'amour qui consistent en une élection choisie, une fidélité permanente et surtout une liberté absolue qu'aucun acte législatif ne peut contraindre.

Utilisant les ressources du merveilleux et réinvestissant les *topoi* génériques du conte, Mme de Murat présente une vision originale de la finalité héroïque alors dominante dans le mouvement éditorial de la fin du XVII^e siècle. Si la majorité de ses récits présentent des dénouements heureux conformes au modèle de réussite héroïque mis en avant par ses consœurs, Mme de Murat soumet également des textes discordants qui dénoncent par leur irrégularité des exemples qui ne peuvent avoir de validité que dans la fiction. Les commentaires pessimistes et les prises de position audacieuses qu'elle insère dans ces récits reflètent le parcours d'une femme blessée qui entend témoigner et avertir des conséquences néfastes des pratiques matrimoniales alors en vigueur. En détournant les procédés typiques du conte, elle entend transformer de l'intérieur un schéma trompeur pour en proposer un plus personnel, qui servirait à édifier ses lecteurs.

Œuvres de Mme de Murat

*Mémoires de Madame la Comtesse de M****. Avant sa retraite, ou la défense des Dames*, Paris, C. Barbin, 1697

*Contes de fées. Dédiés à Son Altesse Sérénissime Madame la Princesse Douairière de Conty. Par Mad. la Comtesse de M*****, Paris, C. Barbin, 1698 [Le Parfait Amour, Anguilette, Jeune et Belle]

*Les Nouveaux Contes des fées. Par Madame de M***, Paris, C. Barbin, 1698 [Le Palais de la Vengeance, Le Prince des feuilles, L'Heureuse Peine]

*Histoires sublimes et allégoriques. Par Madame la Comtesse D****. Dédiées aux Fées Modernes*, Paris, F. et P. Delaulne, 1699 [Première partie : Le Roi Porc, L'Île de la magnificence, Deuxième partie : Le Sauvage, Le Turbot]

*Voyage de campagne. Par Madame la Comtesse de M*****, Paris, Vve Claude Barbin, 1699 [Le Père et ses quatre fils, Peine perdue]

⁴⁸ *Le Prince des feuilles*, BGF 3, p. 177.

⁴⁹ *Jeune et Belle*, BGF 3, p. 140.

Ouvrages de Mme la C. de Murat, inédit, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit 3471, 1708-1709 [Journal pour Mademoiselle de Menou]

Les Lutins du château de Kernosy, nouvelle historique, Par Madame la Comtesse de M***, Paris, J. Le Febvre, 1710

L'Esprit folet ou le Sylphe amoureux, dans *Aventures choisies*, Paris, P. Prault, 1714

Études

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, T. Carlier (trad.), Paris, Laffont, 1976

CLERMIDY-PATARD Geneviève, *Madame de Murat et la « défense des dames »*. *Un discours au féminin à la fin du règne de Louis XIV*, Paris, Garnier, 2012

DEFRANCE Anne, *Les contes de fées et les nouvelles de Mme d'Aulnoy (1690-1698) : L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998

JASMIN Nadine, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy*, Paris, Champion, 2002

LEDUC Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte et Les transformations du conte merveilleux*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, *L'Étude structurale et typologique du conte d'E. Mélétsky*, Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov, Claude Kahn (trad.), Paris, Le Seuil, 1970

RAYNARD Sophie, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, G. Narr, 2002

ROBERT Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle* [1982], nulle édition avec supplément bibliographique (1980-2000) établi par N. Jasmin et C. Debru, Paris, Champion, 2002

SERMAIN Jean-Paul, *Métafictions. La réflexivité dans la littérature d'imagination (1670-1730)*, Paris, Champion, 2002

SERMAIN Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005

VELAY-VALLANTIN Catherine, *La fille en garçon*, Carcassonne, Garae/Hésiode, 1992