

Fall 11-15-2016

# Performance of gender social status: social identity through clothes

Fanny M. Hamon  
*University of New Mexico*

Follow this and additional works at: [https://digitalrepository.unm.edu/fll\\_etds](https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds)



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Hamon, Fanny M.. "Performance of gender social status: social identity through clothes." (2016). [https://digitalrepository.unm.edu/fll\\_etds/116](https://digitalrepository.unm.edu/fll_etds/116)

This Thesis is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages & Literatures ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact [disc@unm.edu](mailto:disc@unm.edu).

Fanny Maëlle Yvonne HAMON

*Candidate*

Foreign Languages and Literatures

*Department*

This thesis is approved, and it is acceptable in quality  
and form for publication:

*Approved by the Thesis Committee:*

Dr. Pamela Cheek, Chair and Associate Professor of French, Chairperson

Dr. Stephen Bishop, Associate Professor of French

Dr. Susanne Baackmann, Associate Professor of German

**PERFORMANCE OF GENDER SOCIAL STATUS:  
SOCIAL IDENTITY THROUGH CLOTHES**

**BY**

**FANNY MAËLLE YVONNE HAMON**

**LICENCE LANGUES, LITTÉRATURE ET CIVILISATION ÉTRANGÈRE, spécialité ANGLAIS**

**MASTER LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DES LANGUES, spécialité FLE**

**MASTER OF ARTS, FRENCH, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, 2016**

**THESIS**

Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

**Master of Arts**

**French**

The University of New Mexico

Albuquerque, New Mexico

**December, 2016**

## DEDICATION

“Being a princess isn’t all it’s cracked up to be”

Diana, Princess of Wales

## ACKNOWLEDGMENT

Once upon a time, in the Foreign Languages and Literatures department at the University of New Mexico, there was a French girl who made her way through the realm of academia and who met her happy ending with a M.A in French.

I would like to address my warmest thanks to Dr. Pamela Cheek, who served as my committee chair. From the beginning until the end of my quest, she embodied the qualities of the most inspiring and challenging role model. Eloquent, kind and wise, she is what Perrault would have described as the best queen. I am eternally indebted to Dr. Cheek. My most sincere thanks for the work, patience, wisdom and trust she put in me.

I wish to extend a heartfelt thanks to the two other members of my thesis committee Dr. Susanne Baackmann, who introduced me to the realm of Fairy Tales and Dr. Stephen Bishop. Just as fairy godmothers, you offered me the best advice I needed.

I would like to thank my other teachers at the University of New Mexico including Pr. Marina Peters-Newell, Dr. Ann Murphy and Dr. Adriana Ramirez de Arellano, who contributed to my intellectual growth and open-mindedness.

I would like to acknowledge the work of the underground fairies of the Foreign Languages and Literatures department Eva Sanchez, Elvine Bologna and Evelyn Harris.

Thank you to my mother who was also absent from the narrative and to my sister who I have always pictured as Cinderella's sisters.

I would like to thank the one who became my prince during the writing process. Just like the prince in the fairy tales, he first saw me at court in my pretty clothes, but then unlike them, he continued to love me as I retreated in my *souillon* clothes to my office cave to research about opulent dresses.

I would like to thank François and Salma for their unconditional support and friendship.

# **PERFORMANCE OF GENDER SOCIAL STATUS: SOCIAL IDENTITY THROUGH CLOTHES**

by

**FANNY MAËLLE YVONNE HAMON**

**LICENCE LANGUES, LITTÉRATURE ET CIVILISATION ÉTRANGÈRE, spécialité ANGLAIS**

**MASTER LINGUISTIQUE ET DIDACTIQUE DES LANGUES, spécialité FLE**

**MASTER OF ARTS, FRENCH, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, 2016**

## **ABSTRACT**

I focus on the study of the role of the ball gowns in fairy tales, and I argue that Donkey Skin and Cinderella's civilization process happens through their clothes. I demonstrate that the garments bear considerable historic values in the narratives. The performance they put in place is allowed by the wealth of their dresses.

I apply Butler's performance theory to show that the performance of the two heroines is the inherent necessity to their social ascent and social recognition. For both heroines, the performance is a strategy to overcome the punitive aspects they underwent in their animal state. The two heroines embody the XVII's century notion of the *femme civilisée*. They perform the gendered royal social status according to the court expectations and they

engage in the ostentatious mode of appearance at Court by citing the court, hence, reinforcing the rules of appearance at court. The court society comes to believe in the performance. Hence, Donkey Skin and Cinderella construct their social identity through the performance of the royal status at court.

## TABLE OF CONTENTS

<b>Introduction</b> -----	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 : Comparaison des contes « <i>Peau d'Âne</i> » et « <i>Cendrillon</i> »</b> -----	<b>6</b>
<b><i>I. Comparaison des contes « <i>Peau d'Âne</i> » et « <i>Cendrillon</i> »</i></b> -----	<b>6</b>
<b>1) La représentation de la France à la fin du 17<sup>e</sup> siècle dans les contes</b> -----	<b>6</b>
a) La société française de l'Ancien Régime sous Louis XIV-----	6
b) La représentation de la cour de Versailles-----	9
<b>2) Les personnages principaux</b> -----	<b>13</b>
a) La licence des personnages-----	13
b) La construction de l'identité sociale-----	14
<b>3) Les habits</b> -----	<b>16</b>
a) L'identité au travers des habits-----	16
b) Le dialogue entre habits et statut social-----	20
<b>Chapitre 2 : Analyse de la fonction des habits dans les contes « <i>Peau d'Âne</i> » et « <i>Cendrillon</i> »</b> -----	<b>22</b>
<b><i>I. Le merveilleux dans les contes</i></b> -----	<b>22</b>
<b>1) Le merveilleux dans les contes</b> -----	<b>22</b>
a) La fonction symbolique du merveilleux-----	22
b) Le merveilleux naturel-----	23
c) Le merveilleux féérique-----	23
<b>2) Les objets de la scène d'essayage comme objets dépourvus de magie</b> -----	<b>24</b>
a) La bague et la pantoufle de verre comme objets non-magiques-----	24
b) La bague et la pantoufle de verre comme objets de désir-----	26
<b>3) La remise en question du merveilleux par les héroïnes</b> -----	<b>28</b>
a) Le questionnement du merveilleux-----	28
<b><i>II. La place du merveilleux dans les robes</i></b> -----	<b>29</b>
<b>1) Le rôle des fées dans l'obtention des robes</b> -----	<b>29</b>
a) Le pouvoir magique des fées-----	29
b) La limite du pouvoir des fées-----	30
c) Les robes comme don des fées-----	31
<b>2) La magie dans les robes</b> -----	<b>32</b>
a) Les robes issues de la magie-----	32
b) Les robes qui ne sont pas issues de la magie-----	33
<b>3) La description des robes</b> -----	<b>34</b>
a) Le merveilleux dans la description des robes-----	34
b) La perception des robes par les autres personnages-----	37
<b><i>III. Les différents habits des héroïnes</i></b> -----	<b>39</b>
<b>1) Les deux types de vêtements</b> -----	<b>39</b>
a) Les vêtements de souillon-----	39
b) Les robes de princesse-----	44
<b>2) La fonction du vêtement de souillon</b> -----	<b>53</b>
a) Le vêtement de souillon comme déguisement pour cacher une identité-----	53
b) Le vêtement de souillon comme résultat de la condition-----	58

3) Le regard de la société sur les vêtements .....	60
a) Sur l'habit de souillon .....	60
b) Sur les robes de princesse .....	65
<b>Chapitre 3 : Analyse de la performance du statut social mise en place par les jeunes filles à travers leurs robes .....</b>	<b>71</b>
<b><i>I. Les trois éléments de la performance .....</i></b>	<b>71</b>
<b>1) Définition de la théorie de la performance .....</b>	<b>71</b>
a) Définition de la théorie .....	71
b) La théorie appliquée aux contes .....	74
<b>2) La condition .....</b>	<b>78</b>
a) La condition de souillon .....	78
b) La régression vers la condition de souillon .....	81
<b>3) Le statut social .....</b>	<b>82</b>
a) Le statut social performé .....	82
<b>4) La performance .....</b>	<b>83</b>
a) La conscience de la performance .....	83
<b><i>II. Le déroulement de la performance .....</i></b>	<b>88</b>
<b>1) Les stratégies de la performance .....</b>	<b>88</b>
a) Les stratégies de la performance .....	88
b) Les destinataires de la performance .....	91
c) Les règles d'apparence à la cour .....	94
<b>2) Le déroulement de la performance .....</b>	<b>97</b>
a) La mise en place de la performance .....	97
b) Le contexte spatiotemporel de la performance .....	98
c) Le déroulement de la performance .....	103
d) Les bonnes manières des jeunes filles lors de leur performance .....	105
<b>3) La place du corps dans la performance .....</b>	<b>112</b>
a) Le corps dans la performance .....	112
<b>4) La réception de la performance .....</b>	<b>116</b>
a) Par la société .....	116
b) Par le prince .....	128
<b><i>III. Le résultat de la performance .....</i></b>	<b>130</b>
<b>1) Le changement de statut social .....</b>	<b>130</b>
a) Le discours de la société .....	130
b) Une ascension sociale .....	131
<b>2) L'identité sociale des personnages .....</b>	<b>133</b>
a) L'identité sociale au travers des vêtements .....	133
b) L'identité individuelle au travers des vêtements .....	135
<b>Conclusion .....</b>	<b>137</b>
<b>References .....</b>	<b>142</b>

## Introduction

« Fairy Tale Fashion », magnifique exposition de la conservatrice de musée Colleen Hill à la Fashion Institut of Technology à New-York, où étaient exposées des créations de grandes maisons de haute-couture telles que les chaussures Cendrillon de Christian Louboutin, présente des œuvres qui ont été inspirées par les contes de fées. S'il apparaît évident que les directeurs artistiques s'inspirent des contes de fées pour leurs créations, les conteurs s'inspirent eux-aussi de la mode qui leur est contemporaine pour décrire les robes ou autres vêtements qui apparaissent dans leurs contes. Même si, comme le relève Hill, chaque lecteur s'imagine le vêtement à sa façon. Hill explique que : « While the descriptions of garments in fairy tale certainly serve a narrative purpose, the appearance of the clothing is entirely up to readers' imaginations. Perrault's Cinderella wears a gold and silver dress, dotted with jewels, but we will all envisage this dress differently » (18).

Dans les contes de Charles Perrault (1628-1703), l'apparence et les habits des personnages sont primordiaux. En effet, il nomme la plupart de ses personnages tels que Le Petit Chaperon rouge, Le Chat botté, Cendrillon et Peau d'Âne d'après les vêtements que les personnages arborent. De plus, les vêtements décrits sont hautement représentatifs de la mode française sous l'Ancien Régime. L'auteur, qui a publié ses contes de fées durant la grande vogue de ce genre littéraire à la fin du XVIIe siècle en France et qui a publié trois contes en vers « Griseldis » en 1691, « Les souhaits ridicules » en 1693 et « Peau d'Âne » en 1694 et un recueil de contes intitulé Contes ou histoires du temps passé, avec des moralités aussi connu sous le titre Contes de ma mère l'Oye en 1697, accorde, dans ses contes, une

grande importance aux vêtements. Tatar rappelle qu'à cette époque les contes de fées étaient d'abord écrits pour les adultes et que lorsque nous lisons des contes de fées : « we discover preoccupations and ambitions that conform to adult anxieties and desires » (xii). En associant notre observation sur l'importance des habits dans les contes de Perrault au raisonnement de Tatar, il est possible de dire qu'une des préoccupations du public de lecteurs et auditeurs mondains des contes à la fin du XVIIe siècle en France était l'apparence et les habits. Sous l'Ancien Régime, les vêtements représentaient le statut social de celui ou celle qui le portait dans une société où le paraître définit l'être. Roche, qui a écrit un ouvrage de référence sur l'économie et la production vestimentaire aux XVIIe et XVIIIe siècles, assure que « Si le noble est avant tout ce qu'il représente, [...] [il] doit avant tout paraître » (1987, 93). Nous étudierons cette société du paraître au travers de la performance du statut royal de Peau d'Âne et de Cendrillon. Les contes de Perrault intègrent ainsi la signification sociale du vêtement au XVIIe siècle à la cour de Louis XIV et dans le royaume de France.

Tatar explique que Cendrillon est devenue « our culture's most celebrated fairy-tale heroine » alors que Peau d'Âne « its companion piece, [...] languishes, unfamiliar to all but the most ardent fairy-tale enthusiasts » (212-213). Nous avons remarqué que les contes « Peau d'Âne » et « Cendrillon » de Perrault présentent plusieurs similarités, dont principalement l'attention du conteur autour des vêtements des personnages. Dans ces deux contes, les habits tiennent une place centrale, et l'accent est mis en particulier sur l'apparat et la richesse des robes de ses héroïnes féminines, même si elles conservent leur nom de souillon. En apparence simple, l'usage que Peau d'Âne et Cendrillon font de leurs habits se révèle bien plus complexe car, dans les différentes étapes du conte, les

personnages principaux abordent des vêtements qui ne sont pas en adéquation avec leur rang social. Le problème que nous avons identifié, dans les deux contes, est que les deux jeunes filles utilisent leurs habits pour accéder au rang social le plus élevé de la cour et engendrent ainsi un va-et-vient constant entre habit et représentation sociale de cet habit et leur statut social réel. Il y a tout un dialogue entre les trois instances suivantes ; statut social, condition de vie et performance au travers de l'habit que nous souhaitons explorer puisqu'il ne se produit pas de la même manière dans les deux contes. Nous analyserons la mise en place d'un nouveau statut social au travers des habits par les jeunes filles grâce à la théorie de performance de Judith Butler.

S'il est impossible de parler de développement interne des personnages dans les contes de fées, nous souhaitons étudier comment les personnages principaux féminins Peau d'Âne et Cendrillon construisent leur identité sociale et se réalisent comme sujet dans la société. Tatar expose que lorsque l'on lit « Cendrillon » « we are fascinated more by her trials and tribulations at the hearth than by her social elevation » (xvi). Personnellement, nous nous différencions de cet argument de Tatar car nous souhaitons centrer notre travail de recherche sur la construction de l'identité sociale et démontrer comment Cendrillon et Peau d'Âne réussissent leur ascension sociale. Tatar ajoute que « Through labor and good looks, Cinderella works her way up to the social ladder of success » (29). Cependant, nous pensons que c'est à travers leurs habits, et particulièrement leurs robes d'apparat, que Peau d'Âne et Cendrillon prouvent leur rang et leur valeur sociale. Nous voulons montrer, que bien qu'elles se servent des éléments merveilleux, les jeunes filles comptent plus sur leur apparence et la valeur sociale de leurs vêtements qu'elles revêtent au sein d'une performance calculée et maîtrisée pour arriver à l'étape finale du conte. Le couple Opie

montre que dans les contes de fées : « A premium may be placed on beauty but not on virginity, on riches but not on learning, on worldly success but not on the means by which the success is achieved » (19). Nous souhaitons donc analyser le moyen utilisé par les héroïnes pour arriver à leur reconnaissance et leur succès social. Tatar écrit que Cendrillon est « the persecuted heroine who dresses and dances her way to riches » (349). Tatar touche, mais sans approfondir, l'aspect performatif de l'ascension sociale de la jeune fille. L'idée de performance renvoie à la théorie de performance de Judith Butler qui présente la construction d'identité comme une performance. La théoricienne écrit : « the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts » (1988, 521). Nous comprenons que si la théorie de performance de Butler est définie pour le genre, elle s'applique aussi pour la construction de l'identité sociale. En effet, la construction de l'identité sociale se réalise comme la construction de l'identité du genre puisqu'il s'agit d'une production d'actes copiés, imités et réitérés qui tentent à atteindre l'idée d'un modèle et d'exprimer un intérieur. Dans « Peau d'Âne » et « Cendrillon », les deux héroïnes mettent en place la performance du statut royal et ainsi accèdent à ce statut à la fin du conte. Il est intéressant d'appliquer cette théorie qui suggère que le sujet n'a pas d'essence propre et que sa réalisation en tant que sujet est une construction qui se réalise dans le temps à une période historique où le paraître est l'expression de l'être et où le sujet exprime son rang social en surface au travers d'une utilisation ostentatoire du vêtement.

La performance des héroïnes, dans les deux contes, nous amène à réfléchir à la question suivante : Dans quelle mesure la performance au sens butlerien d'un statut social au travers des habits permet-elle la réalisation de l'identité sociale performée par les

personnages féminins principaux dans les contes de fées « Cendrillon » et « Peau d'Âne » de Charles Perrault ?

Afin de répondre à notre question et démontrer comment les personnages Peau d'Âne et Cendrillon construisent leur identité sociale grâce à leurs vêtements, nous analyserons les contes de Perrault pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire, d'une part, des contes de fées qui répondent à des règles du genre et d'autre part, des textes inscrits et représentatifs de la fin du XVIIe en France. Nous commencerons par une analyse folkloriste des contes à laquelle nous associerons une étude socio-historique de l'habit. Nous partagerons notre recherche en trois grandes parties. Tout d'abord, nous comparerons les deux textes afin de montrer les similarités et les différences entre les deux textes. Ensuite, nous analyserons les différents rôles des habits des héroïnes dans la trame narrative avant d'introduire la théorie de performance de Butler pour approfondir notre analyse des différents statuts sociaux performés par les jeunes filles au travers de leurs habits.

## **Chapitre 1 : Comparaison des contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* »**

### ***I. Comparaison des contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* »***

#### ***1) La représentation de la France à la fin du 17<sup>e</sup> siècle dans les contes***

##### a) La société française de l'Ancien Régime sous Louis XIV

Pour les spécialistes des contes de fées, et particulièrement pour Zipes, les contes de fées français de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle représentent la société de l'Ancien Régime sous le règne de Louis XIV. Zipes s'attache, par ailleurs, à démontrer l'aspect français des contes : « the French language and particular cultural references stamp these tales as French » (2006, 72). Selon lui, les contes sont ancrés dans la réalité et peignent un tableau de la société dans laquelle ils ont été écrits. Il explique que les textes révèlent une perspective historique et que les contes de fées sont écrits selon l'usage coutumier de la société à un moment donné confirmant ainsi les mots de Burkert qui écrit qu'un récit est un chemin prescrit par le langage pour représenter la réalité. Zipes observe que, bien que les contes de fées possèdent un attrait universel à cause de leur manière de fonctionner, ils doivent aussi être compris dans leur contexte socio-historique. Selon lui, Perrault a écrit ses contes : « to reinforce an accepted discursive mode of social conventions advantageous to the interest of the intelligentsia and the *Ancien Régime* » (1980, 3). Zipes ajoute que ce genre littéraire est la verbalisation appliquée d'actions sociales et il qualifie les contes de fées comme des produits matériels de la culture (2001, xi). Darnton suggère lui-aussi, au travers d'une interprétation herméneutique, que les contes de fées sont des documents historiques. Zipes indique que le but de Perrault dans ses contes: « to address social and political issues as well as the manners and mores of the upper classes » (2000, 380). Teverson relève aussi la place des bonnes manières dans les contes de fées qui, selon lui, valident « courtly manners

and courtly models of identity » (53). Seifert tient le même discours et ajoute que « the fairy tales' purported "realism" as both a reflection of and a response to a precise social and cultural context » et que « the tales remain rooted in the real world » (2001, 903). Ainsi, le but des contes de fées est d'introduire des conventions sociales dans des histoires merveilleuses telles que le comportement des courtisans à la cour de Versailles.

Toutefois, Zipes précise que l'emploi du merveilleux est conscient et s'attache à la réalité sociale et que les auteurs de contes de fées : « exploited the marvelous in conscious narrative strategies to deal with real social issues of their time » (2006, 71). Il ajoute que, paradoxalement, plus les histoires étaient invraisemblables, plus le sens caché des contes, c'est-à-dire soit les règles soit les critiques ou tout autre message touchant à la réalité de la fin du XVIIIe siècle en France, apparaissait comme vraisemblable et était compris par le lecteur contemporain.

Les thèmes abordés reflètent les intérêts des auteurs et de leur public de la fin du XVIIIe siècle en France. Selon Zipes, les auteurs de contes de fées ont réagi aux événements politiques et sociaux avec une grande sensibilité. Ils se sont aussi attachés à traiter des sujets comme le rôle de la femme, les statuts sociaux, les relations de pouvoir, les relations des courtisans à la cour, l'amour tendre et naturel, la guerre, la duplicité, le goût et la moralité. Zipes spécifie que les thèmes tels que le sexe, le désir et les relations entre hommes et femmes étaient très courants dans les contes de fées et qu'ils opposaient le besoin de l'amour et la tendresse contre la cruauté et la violence, ce qui est très explicites dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » (2006, 71). Il y a plusieurs éléments dans les deux contes qui représentent le contexte historique. Les personnages illustrent parfaitement la hiérarchie sociale. Par exemple, le roi représente le pouvoir royal, le père

de Cendrillon et toute la cour représentent la noblesse, les fées représentent les nourrices qui prenaient soin des enfants des nobles, les casuistes et le curé dans « *Peau d'Âne* » représentent l'ordre religieux, le lapidaire, les tailleurs et le brodeur dans « *Peau d'Âne* » et la coiffeuse et la faiseuse dans « *Cendrillon* » représentent la classe sociale d'artisans, qui font parfois partie de la haute ou de la petite bourgeoisie au service de la noblesse, les valets dans « *Peau d'Âne* » font partie des domesticités et enfin la fermière dans « *Peau d'Âne* » représente la dernière classe sociale de la société, c'est-à-dire les paysans. Cette liste non-exhaustive des personnages des contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » illustre l'idée de Teverson qui explique que l'essence même des contes de fées est de « hold a mirror up to their society » et que le genre est « a means to responding to their society indirectly, using the fabulous and otherworldly qualities of the genre as a mask for social satire, and, more affirmatively, as a means of speculating about how things might be different » (53).

L'opposition mise en place par *Peau d'Âne* et sa marraine illustre une « resistance to patriarchal tyranny and to marriage » (343) qui exprime une idée courante dans la haute société mondaine française de la fin du XVIIe siècle qui était de proscrire les mariages de raison et privilégier les mariages d'amour : « under the presence of flippancy Perrault delivers a harsh critique of the current abuses in the area of matrimony » (342). Warner ajoute plus loin que « the Frenchman's romantic assertion of the goodness of choice and love in marriage conforms to the principles the women in his literary circle were struggling to establish » (345).

La société française sous l'Ancien Régime est très inégalitaire. Roche écrit que, à Paris : « l'opulence et la misère se côtoient et se provoquent » (1987, 98) ce que Perrault a

parfaitement illustré dans ses contes où certains exposent la richesse exorbitante des nobles et de la cour et d'autres dévoilent la pauvreté extrême des paysans.

b) La représentation de la cour de Versailles

Si les contes de Perrault représentent la société française de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ils illustrent également le faste et la splendeur de la cour de Versailles. Le thème de la cour est perceptible dans beaucoup de contes de fées de l'époque (Zipes, 2006, 71). Louis XIV et sa cour ont, par ailleurs, joué un rôle significatif dans la diffusion des contes de fées. Il existait une réciprocité entre la cour et les contes de fées où la cour offrait une image enchantée que les contes portraient mais la cour s'inspirait aussi des descriptions des châteaux merveilleux des contes de fées. Bailly souligne l'ambition architectural du Roi Soleil, qui souhaité un palais à son image pour Versailles qu'il envisageait comme : « le palais le plus merveilleux et le plus luxueux qu'eût conçu une imagination humaine » (114). Seifert affirme que les descriptions de décors somptueux rappellent directement la cour de Versailles. Il ajoute que le contexte économique étant parfois difficile pour les aristocrates de la cour de Louis XIV, les richesses exposées par les personnages et les décors des contes de fées étaient en quelque sorte un moyen d'échapper à la réalité. (2000, 176). Que ce soit dans « *Peau d'Âne* » ou « *Cendrillon* », Perrault donne l'image d'une cour débordante de richesse et de faste. Les multiples descriptions des châteaux imposants et somptueux, des salles de bal flamboyantes et des vêtements luxueux à la mode sont représentatives de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en France. Le début du règne de Louis XIV fut un temps de richesse, de splendeur, de somptuosité à la cour où la société se divertissait avec des fêtes, des réceptions, des ballets et des représentations théâtrales. Bailly expose qu'à Versailles : « la

cour, aussi fastueuse, aussi parée et fardée que celle d'un monarque oriental, était le vivant décor de l'apothéose » (106).

Perrault glorifie la cour et peint une image où le luxe et l'ostentation sont la norme. Sous l'Ancien Régime, la noblesse, qui représentait une très petite minorité de la population française totale, gravitait autour du roi à la cour, soit au Louvre à Paris d'abord soit au Château de Versailles ensuite. De plus, le conteur glorifie Louis XIV sous les traits du roi dans « *Peau d'Âne* » : « Il était une fois un roi, Le plus grand qu'il fût sur la terre, Aimable en paix, terrible en guerre [...] Ses voisins le craignaient, ses États étaient calmes, et l'on voyait de toutes parts, Fleurir, [...] et les vertus et les beaux arts » (39-41). La métaphore filée de la représentation de Louis XIV sous les traits du roi est aussi présente dans la description de la magnificence du château où Perrault fait l'étalage des richesses du monarque : « Dans son vaste et riche palais, Ce n'était que magnificence; Partout y fourmillait une vive abondance, De courtisans et de valet » (41) et se poursuit jusqu'à dans ses écuries qui contiennent « Grands et petits chevaux de toutes les façons ; Couverts de beaux caparaçons, Roides d'or et de broderies » (41). Perrault fait aussi une petite allusion à Louis XIV dans « *Cendrillon* ». Il parle du roi « tout vieux qu'il était » (165), ce qui était une critique courante vers la fin du XVIIIe siècle par rapport à l'âge avancé du monarque du Royaume de France pour l'époque.

Ensuite, l'un des thèmes principaux que nous avons identifiés est l'importance des vêtements dans les contes. Charles Perrault expose la sensibilité pour les vêtements dans la société française de la fin du XVIIIe siècle. Bien plus qu'un motif des contes, l'intérêt pour les vêtements dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » représente toute une réalité sociale. Tout comme les arts ou la littérature, la mode était un élément central à la cour. Louis XIV, et

Colbert, son ministre des finances, ont rétabli l'industrie textile en France. D'après Bailly, la croissance de la mode française est due à trois facteurs principaux : la supervision du roi, la splendeur de la cour et la qualité des tissus produits et utilisés pour les vêtements. Ils ont interdit les importations et ont ajouté d'autres lois somptuaires. Selon Murphy, le Roi Soleil aimait particulièrement « a more delicate and piquant mode requiring ever new and fresh effects » (i). Murphy décrit la cour comme un public qui adorait la mode et qui baignait dans une atmosphère de luxe et d'élégance où l'intelligence et l'esprit se mariaient joyeusement (i). Elle ajoute que la cour offrait un terrain stimulant pour les expérimentations de nouveaux styles. La cour établissait les nouvelles règles, lançait de nouvelle mode et se renouvelait incessamment. Murphy nuance, pourtant, qu'au XVIIe siècle, la forme des robes des femmes n'a pas changé conséquemment mais que les accessoires, les motifs sur les tissus, les types de coiffures, etc. ont subi des modifications considérables (ii).

Perrault illustre ce phénomène dans « *Cendrillon* ». Tout d'abord, il présente la frivolité des sœurs qui passent trois jours à ne parler que des vêtements qu'elles porteront au bal du prince : « Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coiffures qui leur siéraient le mieux [...] On ne parlait que de la manière dont on s'habillerait » (159). Ensuite, il décrit l'effet d'imitation des nouvelles modes à la cour lorsque les dames voient la robe que Cendrillon arbore lors du premier bal : « Toutes les dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouva des étoffes assez belles et des ouvriers assez habiles » (165). La cour de Versailles bénéficiait d'une influence et d'un rayonnement considérable en ce qui concerne la mode dans toute l'Europe au XVIIe siècle ce qui lui concéda le statut de « leading historic

fashion center » (i) depuis cette période. Enfin, les robes de Peau d'Âne et de Cendrillon rappellent la splendeur des robes et des tissus du XVIIe siècle. La splendeur de leurs robes est un moyen pour elles de briller en société. Leur désir d'apparaître dans leurs plus somptueux habits démontre l'importante place de l'apparence à la cour. Tatar explique que les robes contribuent fortement « to the radiant appearance she makes at the ball » (35). Dans ses descriptions, Perrault met l'accent sur la somptuosité et la richesse des tissus. Il cherche ainsi à représenter la cour et les habits qui y étaient portés à la fin du XVIIe siècle. Il donne aussi de l'importance aux couleurs des robes. Les couleurs primaires qu'il choisit, jaune, bleu et rouge ont une valeur significative au XVIIe siècle.

Enfin, une remarque peut être faite sur la nourriture. Dans « *Peau d'Âne* », Perrault liste les animaux qui vivent dans la ferme où elle travaille : « en cette grande métairie, D'un roi magnifique et puissant, Se faisait la ménagerie, Que là, poules de Barbarie, Râles, pintades, cormorans, Oisons musqués, Canes petières, Et mille autres oiseaux de bizarres manières, Entre eux presque tous différents, Remplissaient à l'envi dix cours toutes entières » (57). Il apporte une touche d'exotisme et souligne la richesse de la cour du roi avec une telle variété d'animaux. Dans « *Cendrillon* », lors du premier bal, le prince offre une collation composée d'oranges et de citrons. Perrault apporte ainsi une touche esthétique exotique à ses contes car, au XVIIe siècle, ces volailles et ces fruits étaient considérés comme de vrais produits de luxe.

De sorte, le conteur peint une description de la cour ancrée dans la réalité de l'ancien Régime.

## **2) Les personnages principaux**

### a) La licence des personnages

Nous regrettons que certains folkloristes perçoivent Cendrillon comme un personnage passif. Goldberg mentionne quelques critiques féministes qui remettent en question la passivité de la jeune héroïne qui attend son prince : « many feminists and postmodern writers have questioned the passive aspects of a girl who waits for her prince » (97). De plus, le conte « *Cendrillon* » a donné naissance à l'idée du complexe de Cendrillon qui dépeint une héroïne inactive qui attend patiemment son prince ou comme Goldberg formule « a troubled woman who cannot determine her own destiny » (97).

Bien qu'elle exclue toute licence à Cendrillon, Tatar décrit Peau d'Âne comme étant « mobile, active and resourceful » (213) et qu'elle doit être inventive, énergique et entreprenante si elle veut retrouver son statut original de princesse. Pourtant, nous pensons que Cendrillon est tout autant mobile, active et plein de ressources que Peau d'Âne. En effet, nous accordons une grande part de licence à Cendrillon quant à sa destinée. Joosen mentionne l'argument de Bottigheimer qui explique que, dans plusieurs versions de Cendrillon, le discours direct passe de la femme à l'homme et que Cendrillon est « gradually silenced » (202). Pourtant, dans le texte de Perrault, Cendrillon demande d'elle-même, au discours direct, d'essayer la pantoufle : « Cendrillon qui les [ses sœurs] regardait, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant : - Que je voie si elle ne me serait pas bonne ! » (169). Cela montre aussi l'esprit narquois et malin de la jeune fille. Si pour Teverson, Cendrillon est un « self-sacrificing model of virtue and chastity who triumphs because of her willingness to conform to the patriarchal order » (58), dans la version originale de Perrault, le conteur ne manque pas de faire référence à la finesse et à l'esprit vif de la jeune fille, tel

l'exemple ci-dessus. De plus, Cendrillon est maligne et futée. Elle fait semblant d'être fatiguée et d'avoir attendu ses sœurs « - Que vous êtes longtemps à revenir ! leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux et en s'étendant comme si elle n'eût que de se réveiller » (165) ou elle demande une robe pour le bal suivant à sa sœur tout en sachant qu'elle le lui refusera « Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise » (167).

Les héroïnes font preuve de licence en ce qui concerne leur destin par rapport à l'utilisation qu'elles font de leur objet. Tout d'abord, elles font tomber délibérément leur objet de la scène de reconnaissance. Si l'acte délibéré de Peau d'Âne est explicite : « On dit qu'en travaillant un peu trop à la hâte, De son doigt par hasard il tomba dans la pâte, Un de ses anneaux de grand prix, Mais ceux qu'on tient savoir le fin de cette histoire, Assurent que par elle exprès il y fut mis ; Et pour moi franchement je l'oserais bien croire » (63), nous pensons que celui de Cendrillon l'est tout autant, même si Perrault, par économie de style, ne le laisse pas autant transparaître. Cependant, il emploie à deux reprises l'expression « laisser tomber » (167 et 169). De surcroît, Cendrillon fait tomber sa chaussure parce qu'elle sait que, contrairement à l'enchantement de son habit et de son carrosse, ses pantoufles de verre ne disparaîtront pas car elles ne font pas partie de l'enchantement donné par la fée. Enfin, Cendrillon demande au majordome d'essayer la pantoufle, ce qui prouve incontestablement la licence de la jeune fille.

#### b) La construction de l'identité sociale

Pour beaucoup, dans les contes de fées, le mariage est l'élément clé de la finalité du conte car il permet la réalisation du personnage en tant que sujet puisque son statut social dans la situation finale est en adéquation avec sa valeur intérieure qui s'accorde avec ce statut princier. Le mariage est aussi considéré comme la récompense de la vertu des jeunes

héroïnes que la scène d'essayage a prouvé digne de leur rang. Peau d'Âne, ayant déjà le statut de princesse, reçoit une première demande de mariage de son père. Cependant, d'après Tatar, l'union finale du conte « depends on a successful transfer of filial love and devotion from a father to a 'prince', on a move from false 'perfect fit' to a true 'perfect fit' » (105). Le mariage avec le père est donc inacceptable et elle doit subir des épreuves pour trouver le bon époux. Dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », Perrault insiste sur la construction de l'identité sociale qui mène vers le mariage avec le prince. La (re)construction de l'identité sociale de princesse des jeunes héroïnes se fait grâce à l'appropriation de leurs robes d'apparat. Hong stipule que : « Les vêtements dès lors constituent la clé du succès amoureux aussi bien que social » (35).

Cendrillon et Peau d'Âne se jouent, toutes les deux, des codes des vêtements. Elles utilisent différents vêtements qui correspondent à leur condition dans le cas de Cendrillon ou qui travestissent leur identité dans le cas de Peau d'Âne. Les habits sont aussi expliqués selon la représentation qu'ils renvoient à la société et comment celle-ci les perçoit. Cendrillon accède au rang de princesse parce que sa première robe de bal lui concède déjà ce statut. Les héroïnes font preuve de licence en ne dépendant pas du merveilleux et en comptant sur leur apparence. Les héroïnes se fient plus à leur apparence et à leurs beaux habits plutôt qu'à la magie dont elles bénéficient pour attirer l'attention du prince et monter dans la société. Ayant toutes les deux conscience du pouvoir de séduction qu'elles ont sur le prince, elles tournent cet atout à leur avantage.

Nous sommes d'accord avec Tatar qui explique que ce sont la beauté et les vêtements de Cendrillon qui font que le prince la remarque : « Cinderella's beauty, along with her magnificent attire, singles her out as the fairest of the land » (29). Mais nous souhaitons

porter son argument plus loin en ajoutant que Cendrillon, et Peau d'Âne, sont conscientes du pouvoir d'attraction de leurs robes. Cependant, leurs robes, qui sont aussi des objets de séduction dont elles usent pour attirer le prince, participent essentiellement à leur reconnaissance sociale. Le processus de socialisation et de construction d'identité de Peau d'Âne et de Cendrillon se fait au travers des vêtements.

Notre argument est que la construction de l'identité sociale des personnages se produit au niveau de la performance qu'elles mettent en place au travers de leurs vêtements car elles jouent un rôle différent en fonction des habits qu'elles portent et comment la société perçoit les personnages en fonction de leurs habits.

### **3) Les habits**

#### a) L'identité au travers des habits

Le processus de socialisation et de construction d'identité des personnages se fait au travers des vêtements. Lewis constate que le processus de socialisation que Cendrillon subit est marqué par le passage de la saleté de ses habits à la splendeur de ses robes de bal. Cette remarque peut aussi s'appliquer à Peau d'Âne.

Dans les contes, les habits peuvent être vu « as enchanted objects that confer magical power to the wearer; as disguise, to transform the wearer's appearance and fate; and as markers of identity for those characters closely identify with distinctive items of clothing or styles of dresses » (Schacker, 217). D'après nous, les habits tiennent une place centrale dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » et correspondent aux exemples de déguisement et de marqueur d'identité selon l'explication de Schacker. En effet, la caractérisation des personnages se fait au travers de leurs habits. Les vêtements que les deux jeunes héroïnes portent transforment leur apparence et modifient leur destin et ils

scellent aussi leur identité. Cependant, Peau d'Âne et Cendrillon portent deux types de vêtements différents qui leur procurent deux identités bien qu'elles gardent leur nom de souillon.

Le nom donné aux personnages principaux est un trait distinctif essentiel qui illustre leur caractère ou leur apparence. Schacker établit le lien intrinsèque entre représentation de l'habit et identité : « In both the narrated worlds of tales and in everyday social interactions, clothing is significant as an outward, visible signifier of identity » (218). Ceci est particulièrement vrai pour Peau d'Âne et Cendrillon qui tiennent leur nom de leur vêtement de souillon alors que les personnages de contes de fées sont généralement désignés selon leur fonction, telles que roi, reine, prince, fée ou ogre. Bien qu'il parle du Petit Chaperon rouge, Zipes explique qu'en donnant un nom à son personnage, Perrault « made something special out of her » (1983, 77), ce qui peut s'appliquer à Peau d'Âne et à Cendrillon.

Perrault explique l'origine du nom de ses personnages. Par exemple, Peau d'Âne est ainsi appelée car : « Et de Peau d'Âne l'on appelle, À cause de la peau d'âne qu'elle met sur son cou » (61) et Cendrillon tient son nom de ses sœurs : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée l'appelait Cendrillon » (157-159). Malgré les règles de civilité dans les contes, Perrault mentionne le sobriquet Cucendron tout en atténuant le surnom de la pauvre jeune fille grâce la sœur cadette. Il nominalise ensuite « cucendron » à deux reprises au travers les répliques des sœurs : « si on voyait un Cucendron aller au bal » (159) et plus loin « Prêter votre habit à un vilain cucendron comme cela » (167). Warner

reprend l'argument de Soriano qui a argumenté que le nom de Cendrillon « ends with a common masculine name form – *on*, rather than our Cinderella » (324). Cependant, les noms français provinciaux des couches sociales paysannes finissent couramment par « -*on* ». « Fanchon », pour ne citer qu'un seul exemple, est d'ailleurs présent dans le conte « *Les Fées* » de Perrault. Avec le nom Cendrillon, Perrault a simplement fait la contraction des mots « cendre » puisque la jeune fille se repose dans les cendres et tache ainsi ses vêtements et « souillon » qui est la condition à laquelle est réduite la jeune fille par sa famille.

Les contes étant ancrés dans leur siècle, d'un point de vu historique, il faut comprendre les différents habits de *Peau d'Âne* et de *Cendrillon* comme « une carte d'identité sociale » (Roche, 1996) dans une société où le paraître prévaut sur l'être. Schacker explique que les habits donne des informations sur le personnage : « Tales that feature sartorial description or that foreground specific items of apparel often use clothing as symbols of the wearer's gender, age, status, class, or sexual availability » (218). Dans une société marquée par les inégalités sociales, Roche signale que « la hiérarchie des représentations doit coïncider avec la hiérarchie sociale, et c'est même la représentation qui la structure » (1987, 93). Le nom des personnages, basé sur leur vêtement, est ainsi une manière de catégoriser socialement le personnage. Or, lors des péripéties de « *Peau d'Âne* » et de « *Cendrillon* », cette coïncidence entre représentation par l'habit du statut social et la réalité du statut social est renversée, ce qui créé un désordre qui doit être rétablie à la fin du conte.

Les motifs différents en rapport avec l'usage des habits sont que, dans les deux contes, les personnages principaux féminins connaissent une forme de régression à un état animalier sous la condition de souillon où elles portent des habits dégradants malgré leur

sang noble avant que leur situation finale respective s'améliore et qu'elles accèdent au statut de princesse où elles abordent des habits en correspondance avec leur nouveau rang social.

Bohanan et Roche démontrent que l'on peut juger de la richesse des gens sous l'Ancien Régime en fonction de leurs possessions, que ce soit par les biens matériels de la maison ou soit par la quantité et la qualité de leurs vêtements. Roche place les vêtements, en tant que des biens d'usage qui sont les objets du quotidien, en opposition aux biens d'échange qui sont tout moyen d'échange d'argent (1987, 95). L'historien définit les vêtements comme « un signe efficace de la hiérarchie économique et de sa traduction dans les représentations sociales qui se mesurent plus aisément à la mobilisation des valeurs d'usage » (100).

Roche présente l'accumulation des biens d'usage comme la représentation de la richesse (1996, 198) mais il n'inclut pas les bijoux dans les biens d'usage. Il explique que les bijoux, qui non seulement « jouent un rôle dans le système d'apparences et dont la valeur est par comparaison instructive » sont aussi « un élément de capitalisation » (1987, 95). La cassette que Peau d'Âne emporte avec elle dans sa fuite comporte tous ses biens de princesse qui ont de la valeur. Elle y a renfermé ses plus précieuses possessions. Sa marraine lui dit : « « Voici, poursuit-elle, une grande cassette, Où nous mettrons tous vos habits, votre miroir, votre toilette, Vos diamants et vos rubis » (53). Les possessions sont aussi des marqueurs sociaux, et particulièrement les vêtements qui sont le premier signe extérieur de richesse. Si la cassette porte les richesses de Peau d'Âne, l'objet constitue une réalité historique qui représente la surconsommation et d'accumulation des riches. Dans son analyse des possessions des familles sous l'Ancien Régime, Roche note que l'une des

caractéristiques des nobles était l'accumulation de leurs biens. Ce phénomène est donc représenté par la cassette de Peau d'Âne qui contient toutes ses possessions. De plus, sa cassette peut être considérée comme sa dote pour son mariage futur.

b) Le dialogue entre habits et statut social

Dans les contes de Perrault, l'apparence est primordiale. La façon dont les personnages principaux féminins se présente à la cour est tout l'enjeu de la performance qu'elles mettent en place.

Dans les deux contes, les habits sont aussi expliqués selon la représentation qu'ils renvoient à la société et comment celle-ci les perçoit. Collognat-Barès affirme que « l'habit [...] représente la réussite sociale dans un monde où le paraître définit l'être » (136). Cendrillon et Peau d'Âne se jouent, toutes les deux, des codes des vêtements. Malgré leur condition de souillon, elles sont amenées à porter des vêtements qui représentent le rang royal. Il n'y a pas de corrélation entre la hiérarchie sociale et la représentation sociale. Les changements d'habits ont une valeur symbolique dans le déroulement de la narration. Schacker offre deux exemples de changement d'habits dont le premier exemple illustre le travestissement d'identité de Peau d'Âne : « Where clothing stands as metonymic identifier, changes in clothing may also play a significant role in the unfolding of plot – as characters disguise their bodies to conceal their own identities or to adopt the dress/identities of others. » (218). Si les habits de souillon de Cendrillon sont le résultat de son travail en tant que servante dans son propre logis, la peau asinienne est un déguisement volontaire qui permet à l'héroïne pour cacher sa véritable identité. Et si les robes de bal de Cendrillon lui confèrent faussement un statut de princesse lors des bals, les robes de princesse de Peau d'Âne sont conformes à sa véritable identité initiale.

D'une part, Roche montre qu'au XVIIe l'habit est un langage commun partagé par les pauvres et les riches (1996, 219). Il ajoute que l'habit était autant un objet de désir qu'une nécessité, et ce quel que soit la classe sociale (219-220). Paresys explique que : « Le vêtement a une fonction essentielle dans l'identification des différences sexuées, sociales ou nationales, au même titre que la langue, les gestes ou les positions du corps ». Elle ajoute que le vêtement fonctionne comme « la reconnaissance de l'identité par l'apparence, sur l'adéquation entre l'apparence vestimentaire et l'appartenance à un groupe sexuel, social ou national ». De plus, Hong affirme que : « s'il est vrai dans l'ancienne France, que l'on change d'habit à chaque fois que l'on change de condition sociale, dans le monde féérique de Perrault, l'inverse est aussi vrai » (36). En effet, dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », le changement d'habits survient en premier et précède le changement de statut social, qu'il soit une dégradation au rang de servent ou une élévation au rang princier.

D'autre part, Roche explique que les habits sont un indice excellent pour observer le mécanisme de la cour. Il précise que les habits étaient un moyen de démontrer le rang et d'acquérir du prestige à la cour. Les jeunes filles connaissent ce principe qu'elles mettent en place lorsqu'elles se présentent à la cour sous leurs robes d'apparat.

Dans notre travail de recherche, nous montrerons comment les vêtements sont la cause de l'ascension ou la régression sociale et comment cela se fait aussi au travers du discours de la société. Au delà d'une approche folklorique, nous analyserons les vêtements des personnages dans leur contexte socio-historique pour comprendre la représentation sociale des habits dans les contes.

## **Chapitre 2 : Analyse de la fonction des habits dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* »**

### ***I. Le merveilleux dans les contes***

#### ***1) Le merveilleux dans les contes***

a) La fonction symbolique du merveilleux

Si beaucoup tentent de questionner l'aspect merveilleux du conte, ils en négligent l'essence même. Dans les contes de fées classiques, le merveilleux est souvent introduit par l'expression « Il était une fois » qui renvoie à un espace temporel lointain et vague. Le merveilleux dans les contes de fées se définit par les éléments qui causent un vif étonnement chez le lecteur ou ce qui provient de la magie. Il fait entrer en jeu des éléments dans le récit où leur unique explication possible est le surnaturel. Le merveilleux repose sur le fait qu'il crée l'étonnement dans un fort ancrage de la réalité. En outre, Perrault exprime l'étonnement de ses personnages : « L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus encore lorsque Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle de verre qu'elle mit à son pied » (169). Le merveilleux répond à un procédé narratif du conteur qui intègre des éléments qui font appel au merveilleux, telle la description qui est faite des robes des jeunes filles dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » (cf. 2. II. 3) a)), les robes de princesse étant une des sources du merveilleux du récit. Perrault incorpore donc habilement une esthétique qui induit le merveilleux dans le conte. En élaborant sur l'effet des contes de fées, Zipes déclare que : « it is the celebration of wonder that constitutes its major appeal » (1991, 19). La quintessence merveilleuse des contes de fées prédomine les éléments réalistes de l'histoire car ils sont ce dont le public se souvient le plus, par exemple, la citrouille transformée en carrosse ou l'habit de souillon changé en robe de bal par la magie de la fée dans le conte « *Cendrillon* ». D'après Seifert, la supposée esthétique merveilleuse a

pour but de célébrer les valeurs de l'élite sociale de la fin du XVIIIe siècle en France, valeurs qui sont perceptibles dans les personnages et les descriptions des contes (175).

b) Le merveilleux naturel

Dans « *Peau d'Âne* », le merveilleux naturel, tiré de la tradition grecque, se manifeste sous la forme de l'âne dont les excréments sont des écus d'or et qui est la source de la richesse du roi. De plus, les couleurs des robes de *Peau d'Âne* rappellent les astres tels que la Lune et le Soleil ou bien le ciel : « De la lune tantôt la robe elle mettait, Tantôt celle où le feu du soleil éclatait, Tantôt la belle robe bleue, Que tout l'azur des cieux ne saurait égaler » (57), provoquant la surprise et l'admiration chez le lecteur.

Bien qu'il y ait des références à la nature et aux animaux, le merveilleux naturel dans « *Cendrillon* » se trouve dans la matière verrière de la chaussure.

c) Le merveilleux féérique

Les fées, qui sont des êtres surnaturels, sont les personnages essentiels des contes car elles permettent l'apparition du merveilleux féérique dans le récit. Les fées sont d'ailleurs les personnages des contes qui ont donné leur nom au genre d'après l'expression de la Comtesse de Murat, les contes de fées. Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les fées ne portent pas de nom et elles sont seulement désignées par leur fonction et leur rôle de marraine aux jeunes héroïnes. Dans « *Peau d'Âne* », la fée est « une admirable fée, Qui n'eut jamais de pareille en sont art » (47). Généralement, les fées sont présentes dès la naissance du héros et lui confèrent un don. Or, dans « *Peau d'Âne* » et dans « *Cendrillon* », elles n'interviennent dans le récit que plus tard. Elles tiennent un rôle de substitution à la mère défunte et elles agissent comme conseillères auprès des deux jeunes filles. Les fées ont, par ailleurs, une fonction symbolique car elles apparaissent au déclenchement et à la résolution

de l'action. Elles sont garantes de la destinée des héroïnes. En outre, Peau d'Âne et Cendrillon obtiennent toutes les deux leurs magnifiques robes grâce à leur fée.

L'objet caractéristique des fées est leur baguette magique. La fée de Peau d'Âne lui la donne avant la fuite de la jeune fille pour qu'elle puisse transporter puis accéder aux objets de sa cassette. La fée de Cendrillon utilise sa baguette pour transformer, par un coup de baguette magique, la citrouille et les animaux ainsi que les habits de Cendrillon.

## **2) Les objets de la scène d'essayage comme objets dépourvus de magie**

### a) La bague et la pantoufle de verre comme objets non-magiques

Si nous regardons dans d'autres contes de Perrault, nous identifions deux objets qui sont intrinsèquement magiques : la clé dans « *La Barbe Bleue* » et les bottes de sept lieues dans « *Le Petit Poucet* » car ces objets ont des propriétés magiques. D'après Collognat-Barès, les objets magiques « sont doués d'une vie propre parce qu'ils ont été « ensorcelés », « enchantés » » (120). Dans ces deux contes, le conteur justifie la nature magique des objets : « Les bottes étaient fort grandes et fort larges ; mais comme elles étaient fées, elle avaient le don de s'agrandir et de s'apetisser selon la jambe de celui qui les chaussait » (213) et « il y demeura toujours du sang, car la clef était fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait » (121). Il convient de mentionner ces deux objets dont Perrault spécifie la qualité magique pour montrer qu'il ne le fait ni pour l'anneau de Peau d'Âne ni pour les pantoufles de verre de Cendrillon, ce qui nous amène à penser que ces objets ne sont pas magiques.

Avant de présenter notre argument sur les objets de la scène de reconnaissance qui ne possèdent pas de qualité proprement magique, nous mentionnerons brièvement le débat

sur la nature de la matière des pantoufles de Cendrillon si elles sont faites de verre ou de vair. Homophonie permettant, il a été défendu par certains critiques que la pantoufle était en vair, la fourrure de petit-gris, un type d'écureuil. Nous sommes d'accord pour dire qu'elle est de verre. Collognat-Barès souligne que ces critiques font appel à la logique car si la pantoufle était en verre, elle se serait brisée en tombant, or l'auteure assure que la logique n'est pas une affaire des contes, et encore moins des contes de fées (162). Lewis explique que la fourrure est une matière souple et que la scène d'essayage n'aurait plus de valeur si la chaussure allait à toutes les jeunes filles. Il ajoute que le verre est une matière plus noble et plus raffinée que la fourrure d'où la contemplation du prince sur la pantoufle (cf 2. I. 2) c)). Selon Zipes, « Perrault invented the glass slippers most likely as an ironic joke since a glass slipper was likely to break if it were to fall off a foot » (2001,444). Ces exemples renforcent l'idée de Tatar qui écrit : « Folklorist have now discredited the view that the slipper was made of fur and endorse the notion that the slipper [...] is made of glass » (28). La plupart des folkloristes s'accordent sur le fait que la pantoufle était délibérément faite de verre.

Zipes argumente que c'est la chaussure ou l'anneau qui prouve le rang et l'accession du personnage à la royauté. En effet, il considère l'objet utilisé comme la scène d'essayage comme magique, c'est-à-dire qu'il contient des propriétés qui lui permettent de retrouver sa vraie propriétaire. Pareillement, Collognat-Barès considère la bague de Peau d'Âne et les pantoufles de verre de Cendrillon comme des objets fées parce qu'elles « s'adaptent, comme par miracle à celle que, précisément, le destin a désignée » (120). Or, ayant démontré ci-dessus ce que nous entendons par objet magique, nous souhaitons à présent montrer que ni la bague de Peau d'Âne ni les pantoufles de verre de Cendrillon ne sont

magiques car elles ne font pas partie de l'enchantement. Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les deux objets qui permettent la scène de reconnaissance posent problème. En effet, le lecteur ne connaît pas l'origine de ces deux accessoires. L'anneau de *Peau d'Âne* est un bijou qu'elle possédait auparavant qu'elle retire de sa cassette où elle avait rangé ses biens d'après les conseils de sa marraine. La bague est : « un des ses anneaux de grand prix » (63) et les pantoufles de *Cendrillon* lui sont directement procurées par sa marraine : « elle lui donna ensuite une paire de pantoufles de verre » (163). Les pantoufles ne sont pas magiques, car, contrairement à la robe, elles ne disparaissent pas après les douze coups de minuit, ce qui permet à *Cendrillon* d'en laisser une derrière elle. De plus, la fée, lorsqu'elle recommande à *Cendrillon* de ne pas rester après minuit au bal, n'inclue pas les pantoufles : « Mais sa marraine lui recommanda sur toutes choses de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeurait au bal un moment davantage, son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme » (163).

Les deux jeunes filles, sachant que ces objets ne sont pas magiques mais pérennes, peuvent ainsi les laisser en gages pour que les princes les retrouvent. Notre argument permet de réfuter l'idée de Zipes que l'objet est la preuve du rang des jeunes filles et nous amène à assurer que l'accession des jeunes filles à la royauté se fait grâce à leur performance.

#### b) La bague et la pantoufle de verre comme objets de désir

L'anneau de *Peau d'Âne* et la pantoufle de *Cendrillon* ont un fort pouvoir de séduction sur le prince. D'abord subjugué par la beauté et la richesse des vêtements des jeunes princesses, les princes deviennent ensuite amoureux de la jeune personne à travers les

objets qu'ils ont en leur possession et dont ils sont certains qu'ils appartiennent à la personne aimée. Ces objets créent chez eux un désir immense pour la personne à qui appartient l'objet qui se traduit par une sorte de fétichisme de l'objet. Le prince de Peau d'Âne considère l'anneau trouvé dans son gâteau comme une relique sacrée : « Son cœur en fut touché d'une joie incroyable ; Sous son chevet il le mit à l'instant » (65) et celui de Cendrillon, en extase, passe le reste de sa soirée à s'émerveiller devant la pantoufle : « que le fils du roi l'avait ramassée, et qu'il n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du bal, et qu'assurément il était fort amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle » (169). Il est intéressant de noter que le titre complet du conte « *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* » représente l'objet de la scène de reconnaissance. Schacker relève la valeur métonymique de la chaussure de Cendrillon mais aussi la peau de l'âne pour Peau d'Âne : « shoes and other items of clothing come to stand metonymically for their owners in many tales » (217).

La pantoufle de verre est un élément crucial dans le conte « *Cendrillon* » mais elle reflète aussi l'obsession de la cour pour les chaussures. Le XVIIe siècle s'impose comme « the most glorious era in the history of footwear » (DeJean, 85) et Versailles caractérise une époque obsédée par les chaussures que DeJean nomme « the best-heeled ages of all time » (85). Au XVIIe siècle, la chaussure devient un accessoire de mode incontournable. Donneau de Visé, éditeur du *Mercur*e proclama en 1677, considérée comme l'année de la chaussure par excellence, que l'élégance est dans la chaussure et dans la beauté de son tissu (DeJean 95). Le devant des chaussures des femmes était en satin et les talons étaient en bois peints. De plus, porter des talons hauts comme Louis XIV devint un signe de richesse et de statut social et montre l'appartenance à noblesse. Au contraire, les paysans étaient appelés les «

pieds plats ». DeJean critique cependant le conte de fée pour n'offrir qu'une vision guindée et prudente du pouvoir de la chaussure (100) qui est à l'époque un fort symbole de féminité, de sexualité et de désir.

L'anneau de Peau d'Âne a une simple fonction d'agent. Il est décrit comme « un de ses anneaux de grand prix » (63), en or et contenant une « émeraude admirable » (65). L'anneau n'est pas mentionné avant le moment de la confection du gâteau. Ce cadeau est un moyen pour la jeune fille de marquer qu'elle s'offre au prince et pour lui de la retrouver. L'anneau ne porte à premier abord pas de vertu magique mais il est l'objet qui permettra la scène de reconnaissance et qui symbolise une promesse d'union annoncée précédemment par le prince.

Dans le conte « *Cendrillon* », le soulier perdu à minuit est l'unique recours que le prince a pour retrouver celle dont il est tombé éperdument amoureux, il a donc la même fonction d'agent que l'anneau dans le conte « *Peau d'Âne* ». Par ailleurs, Cendrillon, tout comme Peau d'Âne, laisse tomber sa pantoufle délibérément afin que le prince puisse la retrouver. La pantoufle est l'objet de la scène d'essayage et permet l'identification de Cendrillon comme la jeune fille du bal. Les pantoufles de verre sont le dernier don de la fée et sont une partie essentielle de l'ensemble de l'habit de bal qui lui est issu de la magie.

### ***3) La remise en question du merveilleux par les héroïnes***

#### **a) Le questionnement du merveilleux**

Le merveilleux est supposé être un élément du conte de fées qui n'est pas questionné. Neeman explique qu'une caractéristique du genre est précisément de considérer les éléments magiques comme normaux. Dans les contes de fées, le merveilleux, en tant que

procédé narratif, est défini par Neeman comme « a force at play that allows for producing narratives event for which only a supernatural explanation is possible ». Au XVII<sup>e</sup> siècle, les auteurs de contes de fées créent une connivence avec le lecteur qui doit accepter le merveilleux et les éléments surnaturels. Tatar explique que le merveilleux, dans les contes de fées, est : « accepted as part and parcel of everyday reality. [...] Not a single fairy tales character marvels at the marvelous ». Pourtant, dans la version de Perrault, Cendrillon remet en question la requête de sa marraine d'aller lui chercher une citrouille : « ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourrait faire aller au bal » (161). Si cette remise en question n'est que brièvement énoncée en tant qu'incise ironique de l'auteur, cela renforce la portée de la remarque. Puis, une fois la citrouille changée en carrosse, Cendrillon, qui souhaite aider sa marraine qui ne trouve pas de quoi faire un cocher lui dit : « Je vais voir [...] s'il n'y a point quelque rat dans la ratière, nous en ferons un cocher » (161). Cela montre que Cendrillon accepte finalement le merveilleux mais aussi qu'elle en tire profit.

## ***II. La place du merveilleux dans les robes***

### ***1) Le rôle des fées dans l'obtention des robes***

#### a) Le pouvoir magique des fées

Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les fées ont une relation différente avec leur filleule respective. La fée de *Peau d'Âne* ne fait jamais directement usage de sa magie. En fait, l'unique don qu'elle accorde à *Peau d'Âne* est sa baguette pour que la jeune princesse puisse transporter sa cassette mais elle lui prodigue plusieurs conseils pour échapper au désir incestueux du père. Perrault qualifie la marraine de *Peau d'Âne* de « sage fée » (53).

Tatar ne prend pas en considération le rôle de la fée lorsque cette dernière donne des instructions à sa protégée. Elle écrit que le personnage de Peau d'Âne « begins with a strong assertion of will, resistant to the paternal desires that would claim her » (213). Pourtant, dans le conte, la marraine est celle qui oppose le désir du père et qui dicte à Peau d'Âne toutes ces sommations envers ce dernier. Lorsqu'elle reçoit la deuxième robe, Peau d'Âne semble sur le point d'accepter la demande de son père n'eut-elle pas reçu le soutien de sa marraine : « La princesse admirant ce merveilleux habit, Était à consentir presque délibérée ; Mais par sa marraine inspirée, Au prince amoureux elle dit » (49) et lorsqu'elle reçoit la troisième robe, la fée l'aide encore : « L'infante que ces dons achèvent de confondre, À son père à son roi ne sait plus que répondre. Sa marraine aussitôt la prenant par la main » (51). Pourtant, la fée de Peau d'Âne est problématique, car si elle incarne la figure maternelle de la mère décédée, en contrecarrant le désir du père, elle donne toute la résistance à Peau d'Âne, testant ainsi son mari pour aider sa fille. Au contraire, la fée de Cendrillon utilise sa baguette magique à trois reprises pour transformer la jeune fille en princesse, deux fois pour les bals et une fois après la scène d'essayage avant la présentation de Cendrillon à la cour.

#### b) La limite du pouvoir des fées

Cependant, le pouvoir de la fée de Peau d'Âne a des limites. Les conseils qu'elle lui prodigue ne fonctionnent pas pour contrecarrer le désir incestueux du père. Lors de ses deux premières requêtes, croyant fortement en l'impossibilité de la réalisation des robes demandées, elle termine ses souhaits en ces mots : « Il ne pourra jamais accomplir sa promesse » (47) et « Il ne vous la donnera pas » (49). Son dernier conseil est de dire à Peau d'Âne de fuir le royaume. Lors qu'elle dit à la princesse de demander la peau de l'âne, elle

assure : « vous ne l'obtiendrez pas, ou je raisonne mal » (51). Néanmoins, Perrault met en garde le lecteur sur le pouvoir de la fée : « Cette fée était bien savante, Et cependant elle ignorait encor » (51).

Par ailleurs, Perrault, de manière ironique, laisse entrevoir les limites du pouvoir de la fée de Cendrillon. Bien qu'elle puisse tout transformer grâce à l'aide de sa baguette magique, la fée creuse elle-même la citrouille « et n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette et la citrouille fût changée en un beau carrosse tout doré » (161).

### c) Les robes comme don des fées

Les héroïnes obtiennent toutes les deux leurs magnifiques robes grâce à la fée, suivant les conseils de sa marraine pour Peau d'Âne ou directement à travers la magie de sa marraine pour Cendrillon. Bien que pour Peau d'Âne recevoir les robes signifie épouser son père, et que la réception des robes est un mélange de sentiments « de joie et de douleur » (49), pour Cendrillon, le bonheur est total : « Elle part, ne se sentant pas de joie » (163). La marraine de Peau d'Âne reconnaît elle-même les robes comme des dons lorsqu'elle dit à la jeune princesse : « Est-ce une si grande merveille, Que tous ces dons que vous en recevez ? » (51). Sans les conseils de sa marraine, Peau d'Âne n'aurait pas obtenu les robes par son père.

Schacker note que les habits, « enchanted or wondrously luxurious », tel est le cas des robes des jeunes héroïnes, est parfois une récompense en elle-même (217). Par exemple, la marraine de Cendrillon lui demande : « Hé bien, seras-tu bonne fille ? » (161) comme condition pour lui octroyer le don. Cendrillon ne peut recevoir le don de magie que si elle est agréable.

Zipes explique que le don de magie est souvent accompagné d'une interdiction : « fairy-tale tradition frequently demands that an interdiction accompany magical gifts » (2000, 97). Cette interdiction limite le pouvoir du don et le rend temporaire. L'interdiction de Cendrillon vient de sa marraine qui lui défend de rester après minuit au bal sinon « son carrosse redeviendrait citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendraient leur première forme » (163). Pourtant, Cendrillon transgresse malencontreusement cette interdiction lorsqu'elle quitte le château après minuit lors du second bal.

## ***2) La magie dans les robes***

### a) Les robes issues de la magie

Les robes de Cendrillon, celles du premier et du second bal et celle d'après la scène de reconnaissance, proviennent de la magie de la fée. Les robes de Cendrillon sont le facteur principal d'émerveillement et d'enchantement dans l'histoire car elles sont créées à partir de la magie de la fée : « Sa marraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même temps ses habits furent changés en des habits de draps d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries » (163) pour le premier bal et « Là-dessus arriva la marraine qui, ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres » (169) avant son introduction à la cour.

Le couple Opie souligne que la marraine n'intervient pas avec sa magie sur la physionomie de Cendrillon : « Her clothes only, not her features are transformed by a magic wand » (13). Grâce à la magie, Cendrillon devient « the belle of the ball » (13). En effet, sans la magie de la fée, Cendrillon n'aurait pas pu aller au bal puisqu'elle n'aurait

été ni acceptée, ni introduite au bal, ni présentée au prince si elle avait porté ses habits de souillon. Le couple Opie précise que « Despite Cinderella's menial position at the opening scene [...] Cinderella is in fact her father's heir [...] she has as much right by position and birth to be at the ball as have others who have been invited » (13). En effet, ses sœurs qui sont des « personnes de qualité » (159) sont invitées au bal « car elles faisaient grande figure dans le pays » (159).

b) Les robes qui ne sont pas issues de la magie

Les robes de Peau d'Âne et Cendrillon n'ont pas la même provenance. Les robes de Peau d'Âne ne sont pas le résultat d'un enchantement mais elles sont issues du travail manuel d'ouvriers qualifiés. Bien que les robes évoquent le merveilleux par leur magnificence, elles ont été faites artisanalement. Les robes de Peau d'Âne ne sont pas obtenues par la magie mais leur description ne peut que rappeler le merveilleux. Elles sont merveilleuses dans le sens où elles sont exceptionnelles. Ce sont donc les descriptions qui leur donnent un hale merveilleux.

Perrault présente les conditions de réussite de la réalisation des robes et le travail des couturiers. Par exemple, pour la robe couleur du temps, le roi a recours « aux tailleurs les plus importants » (47), pour la robe couleur de la Lune, il fait appel « à son brodeur » (49) et pour la robe couleur du Soleil qu'il concède offrir à sa fille, le souverain assigne le travail à « un riche lapidaire » (49) qui est ensuite désigné comme « l'ouvrier industriel » (51). Il mentionne toute une série de professions d'ouvriers qualifiés, tailleurs, lapidaires, brodeurs, qui font référence aux métiers de production vestimentaire et représentent les multitudes de métiers spécialisés dans la création des costumes sous l'Ancien Régime. Derrière ces ouvriers artisans, Perrault présente toute l'organisation et hiérarchisation du

commerce du textile et de l'industrie de la mode et du luxe qui se développa au XVIIe siècle. Roche étudie « la distribution des apparences», à savoir l'économie vestimentaire sous l'Ancien Régime. Il explique que la production était exclusivement masculine avec des artisans comme le tailleur et le lapidaire dans « *Peau d'Âne* » alors que, les métiers de la mode qui ont affaire à l'apparence féminine sont réservés aux femmes tel que Perrault le présente dans « *Cendrillon* » avec la faiseuse de mouche et la coiffeuse.

Perrault évoque ainsi toute l'économie de la production en avant de la consommation de la mode à la cour, ancrant encore plus le conte dans la réalité de l'Ancien Régime. En montrant que ces couturiers parviennent à créer de telles robes, il glorifie aussi le travail des artisans de la mode de la fin du XVIIe siècle en France. Pourtant, si au début du conte, les robes sont apportées à Peau d'Âne sans l'aide de la magie, lors de son exil, elle y a accès grâce à la magie de sa marraine qui lui a procuré sa propre baguette magique : « La cassette suivra votre même chemin, Toujours sous la Terre cachée ; Et lorsque vous voudrez l'ouvrir, à peine mon bâton la Terre aura touchée, qu'aussitôt à vos yeux elle viendra s'offrir » (53).

Néanmoins, le plus important dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » n'est pas l'origine des robes des deux héroïnes mais l'usage qu'elles vont en faire à la cour.

### **3) La description des robes**

#### a) Le merveilleux dans la description des robes

Une des sources du merveilleux dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » est les robes qu'elles abordent car elles évoquent chez le lecteur des éléments merveilleux.

Les référentiels choisis pour évoquer les robes de Peau d'Âne font appel au merveilleux. La première robe que la marraine propose à Peau d'Âne de demander à son père est « une

robe qui soit de la couleur du temps » (47). La couleur de la robe, une fois faite, est ensuite décrite comme : « Le plus beau bleu de l'empyrée, N'est pas, lorsqu'il est ceint de gros nuages d'or, D'une couleur plus azurée » (47). Pour la seconde robe, la marraine exige une robe : « Qui plus brillante et moins commune, Soit de la couleur de la lune » (49). À cela s'ajoute la requête du père au couturier. Il veut : « Que l'astre de la nuit n'ait pas plus de splendeur » (49). Une fois apportée à Peau d'Âne, la robe est décrite en ces mots : « Dans les cieux où la nuit a déployé ses voiles, La lune est moins pompeuse en sa robe d'argent, Lors même que dans son cours diligent, Sa plus vive clarté fait pâlir les étoiles » (49). Enfin, pour la troisième et dernière robe, la marraine demande : « une robe encore plus brillante, Et de la couleur du soleil » (49). Le roi commande qu'elle soit recouverte « d'un superbe tissu d'or et de diamants » (49). Lors que la robe est apportée à Peau d'Âne, elle est présentée ainsi : « ouvrage précieux, Si beau, si vif, si radieux, Que le blond amant de Clymène, Lorsque sur la voûte des cieux, Dans son char d'or il se promène, D'un plus brillant n'éblouit pas les yeux » (51). Il est dit plus loin de cette robe qu'elle est « une riche parure [de] superbes vêtements, Qui, tissus de fin or et de gros diamants, Égalaien du soleil la clarté la plus pure » (59). Tatar explique que les robes de Peau d'Âne sont associées aux corps célestes tels que la Lune, le Soleil et le ciel, ce qui renforce encore plus le hale merveilleux de ces robes. Ces trois robes mettent l'accent sur la splendeur, la somptuosité et la richesse des tissus des robes, ce qui suscite l'admiration du lecteur. Perrault fait appel au visuel et donne de l'importance à la beauté des couleurs des robes. La magnificence et les trois couleurs vives et explicites des robes contrastent grandement avec la laideur de la peau noire de l'âne. Dans les trois robes de Peau d'Âne, le merveilleux rentre en

compétition directe avec la nature. Mais la nature est égalée voire surpassée. Perrault fait une personnification de la nature. Il écrit que la Lune est « pompeuse » (49).

Tout comme Peau d'Âne qui reçoit trois robes, Cendrillon est, à trois reprises, magiquement métamorphosée en princesse. Pour sa première robe de bal, « ses habits furent changés en des habits de drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries » (163). Pour le deuxième bal, la robe de Cendrillon est davantage somptueuse : « encore plus parée que la première fois » (167) et avant de se présenter à la cour, la marraine « ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres » (169). Seule la description de la première robe évoque les couleurs de métaux précieux tel que l'or et l'argent. Perrault insiste sur les richesses des robes de part la matière et les pierres précieuses. Le merveilleux n'a pas de limite dans l'ostentation. Les critiques insistent sur l'opulence de la robe de Cendrillon. Tatar écrit que la jeune fille « wears a dress that is associated with the realm of artifice. Gold and silver are spun into fine threads, and jewels often cover her garments » (35). Selon Lewis, Cendrillon « in a beautiful jewel-studded gold and silver dress » (154) et pour DeJean, elle est « decked out in finery finer than that worn by any of the haut-monde notables in attendance » (100).

Lewis fait le lien entre les robes des personnages dans les contes de fées et la cour de Louis XIV pour trouver une explication au merveilleux dans les vêtements : « The principal emblems of court society, the magnificent dresses and the heroine's glittering appearance, are indeed the exclusive locus of supernatural effects, for the fairies' artful deeds [...] bear upon nothing else: the supernatural here lies in the costuming and appointments of high society—in the embellishment of visible bodies and objects and in the control of appearances » (1996). Pareillement, Bailly présente le côté extraordinaire des richesses de

Louis XIV qui possédait : « la certitude de représenter un ordre de grandeur supérieur aux grandeurs humaines » (96).

Dans les deux contes, les jeunes princesses arborent toutes les robes des robes qui excèdent les autres robes portées par les dames de la cour. Elles sont les plus belles et les mieux habillées. Ces robes exercent aussi un immense pouvoir de séduction chez les deux princes qui sont charmés par les jeunes filles et leurs robes d'apparat. Leurs robes correspondent aussi à la mode féminine du XVIIème siècle où l'habit est lieu d'élégance et de raffinement.

#### b) La perception des robes par les autres personnages

La perception des robes par les autres personnages est un élément crucial du conte parce que les deux jeunes héroïnes vivent dans une société du paraître où les vêtements sont des marqueurs sociaux et donnent des informations sur celui qui les porte. Roche identifie la fonction communicative des vêtements : « it is through clothing that everyone's relation to the community passes. Costumes reveals, in the first place, what sexe one belongs to [...] one's rank, occupation, social position » (194). Les habits parlent pour eux-mêmes. L'historien écrit que « clothing is a prop to beliefs and observances, as it is to social representations » (195).

Avant d'être introduite à la cour, seul le prince du royaume voit Peau d'Âne enfile ses robes. La vision qu'il a d'elle fait qu'il la compare à une « Divinité » (61) ou à une « nymphe admirable » (61). Lorsqu'elle arrive à la cour, Peau d'Âne fascine la cour : « Mais lorsqu'elle arriva dans les appartements, Et qu'elle eut traversé les salles, Avec ses pompeux vêtements, Dont les riches beautés n'eurent jamais d'égales ; Que ses aimables cheveux blonds, Mêlés de diamants dont la vive lumière, En faisait autant de rayons, Que ses yeux

bleus, grands, doux et longs, Qui pleins d'une majesté fière, Ne regardent jamais sans plaire et sans blesser, Et que sa taille enfin si menue et si fine, Qu'avecque ses deux mains on eût pu l'embrasser, Montrèrent leurs appas et leur grâce divine, Des dames de la cour, et de leurs ornements, Tombèrent tous les agréments » (69-71). Ce long passage illustre plus précisément la supériorité de l'apparence de Peau d'Âne sur les dames de la cour et en quoi sa grande beauté consiste. Puis, le texte donne l'impression de la famille royale sur Peau d'Âne : « Dans la joie et le bruit de toute l'assemblée, Le bon Roi ne se sentait pas, De voir sa Bru posséder tant d'appas ; La Reine en était affolée, Et le prince son cher amant, De cent plaisirs l'âme comblée, Succombait sous le poids de son ravissement » (71).

Lorsqu'elle arrive au bal la première fois, Cendrillon éblouit l'assemblée par sa beauté et son élégance : « Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons de jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On entendait qu'un bruit confus : « - Ha, qu'elle est belle ! » » (163). Elle est au centre de l'attention. Le couple royal admire aussi la jeune personne : « Le Roi même, tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder et de dire tout bas à la Reine qu'il y avait longtemps qu'il n'avait vu une si belle et si aimable personne » (165).

Le statut de princesse est accordé à Cendrillon grâce à son habit de bal. Or, si les dames de la cour sont tant émerveillées par la majesté et la somptuosité de la robe de Cendrillon, elles n'en connaissent pas la provenance magique. La robe représente une réalité à la cour et est semblable, bien que supérieure, à celle que les membres de la famille royale portaient en ce genre de célébrations. L'apparition de Cendrillon au bal produit l'émerveillement des autres invités.

### **III. Les différents habits des héroïnes**

#### **1) Les deux types de vêtements**

##### a) Les vêtements de souillon

Dans les deux contes, les personnages sont représentés sous deux formes : celle de souillon et celle de princesse. Ces deux états correspondent à deux statuts sociaux radicalement opposés dans la société et les habits portés par chaque personnage dans chaque condition sont décrits et perçus différemment par les autres personnages.

De nos jours, le mot « souillon » n'a pas la même signification qu'à la fin du XVIIe siècle, tel que l'employait Perrault. Si nous comprenons ou utilisons « souillon » de manière péjorative et adjectivée pour désigner une personne, généralement un enfant qui est sale, à l'époque de Perrault, une souillon est une bonne à tout faire. Le dictionnaire de l'Académie française de 1694 définit le substantif en ces termes : « On appelle, *Souillon de cuisine*, ou simplement, *Souillon*, Une servante, qui est employée à laver la vaisselle & à d'autres bas usages ». Par exemple, dans « *Peau d'Âne* », il est dit que, dans la métairie : « la fermière avait besoin, D'une souillon, dont l'industrie, Allât jusqu'à savoir bien laver des torchons, Et nettoyer l'auge aux cochons » (55). Dans « *Cendrillon* », le mot « souillon » n'est pas mentionné, si ce n'est que dans le nom « Cendrillon ».

L'habit de souillon de *Peau d'Âne* est la peau asienne qu'elle revêt pour s'enfuir du royaume de son père. Cette pelleterie devient son nouveau vêtement dans sa fuite mais elle le garde aussi dans le travail de souillon qu'elle obtient dans la ferme. Warner explore amplement le choix de Perrault pour l'âne comme animal magique et non d'autres animaux couramment utilisés dans les contes de fées tels que les poissons, les oiseaux ou les vaches (322). Bien qu'il soit couramment accepté que Perrault se soit inspiré des *Métamorphoses*

d'Apulée (Collognat-Barès, 50) pour l'âne dont les excréments sont des écus d'or, selon Warner, le choix de cet équidé est aussi motivé (322). La spécialiste explique que dans le folklore du Moyen-Âge, l'âne est associé au stupide ou au fautif. Ainsi, la pelleterie de Peau d'Âne symbolise « the long suffering of the character » (324). Toujours selon Warner, la peau est la marque de repentir de Peau d'Âne pour montrer sa honte par rapport au désir de son père. La peau est ainsi « a skin of shame » (325). En acceptant de porter la peau comme vêtement, Warner argumente que « These figures of repentance accept their sinfulness, by performing it over and over in gesture and dress » (358). Cette idée laisse entendre une certaine passivité de Peau d'Âne mais est nécessaire pour montrer la valeur de la peau asinienne d'un point de vue folklorique et plus loin argumenter sur la valeur de la performance de Peau d'Âne. La peau change également le comportement de l'ancienne princesse. Elle est en pénitence pendant et après sa fuite lorsqu'elle revêt cet habit. Warner remarque que « the pathetic degradation of her condition contains a kind of Christian grace of humility, forbearance and lack of vanity » (325). Tout comme Cendrillon, Peau d'Âne accepte sa condition de souillon avec humilité bien que leur condition humble soit ensuite contrastée par la richesse et la vanité des robes qu'elles portent. Roche commente que, sous l'Ancien Régime, les pratiquants, catholiques ou protestants, portaient du noir, couleur qui représentait leur modestie. Il note aussi, à propos de la couleur noire, que « Rural society wore dark clothes but dressed up for holidays » (201). Les dimanches et autres fêtes religieuses étaient considérés comme des jours de fête. Perrault précise que Peau d'Âne arbore ses robes dans sa chambre « le dimanche » (55) et que « il était fête ce jour » (59) lorsque le prince l'espionne. La jeune princesse a donc le comportement d'une provinciale bien que la ferme où elle travaille soit rattachée à la cour du roi.

En outre, l'animal choisi doit être assez grand pour que sa peau puisse faire un habit ou un manteau afin de cacher le corps de la jeune fille. La peau sale permet à la jeune fille de cacher son corps qui, lui, est propre et qui sera révélé à la cour seulement au moment de la scène d'essayage. En outre, la société ne sait pas que la princesse a un corps noble et plus raffiné, d'après les idées du XVII<sup>e</sup> siècle. Perrault est celui qui a inventé l'idée de la pelleterie pour cacher la jeune fille. Si le conteur ne décrit pas comment la jeune fille revêt la fourrure de l'animal, les iconographies de Peau d'Âne la représentent généralement avec la tête de l'âne en capuchon et le reste de la pelleterie par dessus son corps. Hong argumente que Peau d'Âne porte la pelisse « sous sa forme naturelle » (40). La fourrure n'est pas une matière autant en vogue au XVII<sup>e</sup> qu'elle le fut au Moyen-Âge « où elle était signe de distinction sociale et symbole de luxe » (40). Hong liste aussi les types de fourrure en fonction du rang social ; gris, vair et hermine pour la noblesse, écureuil, lièvre et renard pour la bourgeoisie et loup, chèvre et mouton pour les paysans. Il ajoute que « la peau d'âne n'appartient à la garde-robe d'aucune classe sociale et qu'elle a donc quelque chose d'inhabituel, si ce n'est de vil » (40). D'après Vigarello, les gens de l'Ancien Régime ne portaient pas de fourrure « pour des raisons d'hygiène, car les longs poils sont propices au mauvais air qui s'y enfermerait et dégagerait ainsi une mauvaise odeur » (Hong 41).

L'âne étant la source de richesse du père, lorsqu'il est vivant, il est décrit élogieusement. Il est « un maître âne » (41) puis la marraine le décrit comme « un rare animal » (51). Mais une fois mort et devenu pelleterie, il est repoussant. Peau d'Âne est épouvantée par la peau qui est qualifiée d' « effroyable » (53). Perrault insiste particulièrement sur la laideur de la peau de l'animal. Il est dit plus loin que les habits de souillon de Peau d'Âne sont des « haillons » (59). La peau asinienne que la jeune fille revêt la positionne directement

comme réprouvée par la société : « Les moins délicats et les plus malheureux, La voyant si maussade et si pleine d'ordure, Ne voulaient ni écouter ni retirer chez eux, Une si sale créature » (55). La laideur de la peau de l'âne est aussi associée à la saleté car la peau encrassée salie la peau de la jeune princesse. Peau d'Âne a « le visage couvert d'une vilaine crasse » (55) et est « pleine d'ordure » (55). Nous élaborerons plus amplement dans la sous-partie suivante sur le symbole de la saleté de la jeune fille. La vilénie et la noirceur de la peau asinienne contraste avec la belle physionomie de Peau d'Âne. La fée souligne cette contradiction : « Cachez-vous bien dans cette peau, On ne croira jamais, tant elle est effroyable, Qu'elle renferme rien de beau » (53). En effet, à la fin du conte, lors de la scène d'essayage, elle enlève son déguisement et révèle ses mains délicates : « Mais lorsqu'elle tira de dessous sa peau noir, Une petite main qui semblait de l'ivoire, Qu'un peu de pourpre a coloré » (69). L'ivoire évoque la blancheur de la peau de la jeune fille et donc sa pureté et sa noblesse. En effet, Vigarello a montré que, sous l'Ancien Régime, la blancheur de la peau était « signe de distinction et paradigme de vertu » (Hong 38). De plus, à cette époque, les paysans, puisqu'ils travaillaient dans les champs, avaient le teint hâlé. Au contraire, les nobles se blanchissaient la peau à l'aide de poudre pour accentuer leur blancheur. Malgré leur condition de souillon et leurs vêtements sales, les jeunes filles, une fois changée, gardent leur blancheur naturelle. Le fait que les jeunes filles ont le teint naturellement blanc renforce leur caractéristique noble. Le blanc était aussi la couleur de l'hygiène. Les gens portaient une longue chemise blanche en sous-vêtement qu'ils changeaient quotidiennement, bien qu'ils ne se lavaient pas le corps.

Pour Cendrillon, ses habits ne sont pas particulièrement décrits mais ils sont qualifiés de « méchants » (159 et 167) ou de « vilains » (163). Tout comme le mot « *souillon* », à la fin

du XVIIe siècle, l'adjectif « méchant » a une signification autre que celle actuelle. D'après le dictionnaire de l'Académie française de 1694, l'adjectif « méchant » qualifie quelque chose de « Mauvais, qui n'est pas bon, qui ne vaut rien dans son genre » et cite, parmi d'autres exemples, le groupe nominal « méchant habit ». Perrault met ainsi l'accent sur l'aspect inapproprié de l'habit de Cendrillon avec son statut. Ses habits sont aussi des haillons mais rien n'est dit sur leur provenance.

Elles remarquent simplement que ses habits de souillon l'empêcheront l'entrée au château. Cendrillon est consciente que les habits qu'elle possède ne sont pas acceptables à un bal princier : « Tu as raison, on rirait bien si on voyait une cucendron aller au bal » (159) Cette impossibilité est soulignée plus loin par Cendrillon elle-même lorsqu'elle dit à sa marraine « Oui, mais est-ce que j'irai comme ça avec mes vilains habits ? » (163).

Si Cendrillon est comparée à une paysanne par les gardes du château, son habit de souillon est bien différent des habits des paysans de l'Ancien Régime. De plus, elle n'est pas une paysanne car le foyer où elle réside est une maison à étage où elle lave « la montée » (157) et qui a « des chambres parquetées » (157). Cette description de la demeure de Cendrillon fait allusion aux riches hôtels des nobles de Paris au XVIIe siècle.

La beauté de la jeune fille n'est pas altérée, malgré la noirceur de ses habits : « cependant Cendrillon, avec ses méchants habits, ne laissait pas d'être cent fois plus belle que ses sœurs, quoique vêtues très magnifiquement » (159). Malgré la répugnance de leur vêtement de souillon et la saleté de leur peau, les deux jeunes filles conservent leur beauté. Les descriptions ne se limitent pas seulement à l'habit et incluent le corps aussi. Cela permet à Perrault de créer ensuite un contraste encore plus grand entre l'image du corps de la jeune fille, qu'elle soit dans ses habits de souillon ou ceux de princesse.

### b) Les robes de princesse

Bien que les descriptions des robes de Peau d'Âne et de Cendrillon ne contiennent pas beaucoup de détails quant à la forme, les allusions aux richesses exhibées par le tissu des robes sont suffisantes pour exposer l'aspect ostentatoire de leur vêtement. Murphy indique qu'au XVIIIe siècle, la forme des robes n'a pas été modifiée mais que les accessoires, les motifs sur les tissus et les coiffures ont subi des changements plus nombreux et plus notoires (ii). Roche confirme cet argument : « There were no changes to the cut, fabrics, colours or regular cycle of fashion and elegance of female clothes » (61) et ajoute que la mode féminine était inscrite dans une période de continuité sous l'Ancien Régime.

Lorsque Peau d'Âne fait son entrée à la cour du roi à la fin du conte, Perrault décrit amplement la beauté et la richesse de l'apparence de la jeune fille : « Mais lorsqu'elle arriva dans les appartements, Et qu'elle eut traversé les salles, Avec ses pompeux vêtements, Dont les riches beautés n'eurent jamais d'égales ; Que ses aimables cheveux blonds, Mêlés de diamants dont la vive lumière, En faisait autant de rayons, Que ses yeux bleus, grands, doux et longs » (69). Son entrée est la première impression qu'elle donne à la cour. Elle doit faire une apparition splendide et la parade de son apparence l'aide dans la réussite de son introduction à la cour.

Les trois robes que Peau d'Âne reçoit au début du conte sont à inscrire dans le contexte socio-économique de la fin du XVIIIe siècle dans le royaume français car elles rappellent la splendeur des robes et des tissus du XVIIIe siècle. Dans ses descriptions, Perrault met l'accent sur la somptuosité et la richesse des tissus. Il cherche ainsi à représenter la mode à la cour et les habits qui y étaient portés à la fin du XVIIIe siècle. Roche, dans son approche économique de l'aspect historique du vêtement, argumente que, sous l'Ancien Régime, les

familles aristocrates dépensaient en vêtement en proportion et en accord avec les règles d'apparence dans le but d'étaler leur richesse (1996).

Perrault donne aussi de l'importance aux couleurs des robes dans un contexte culturel où les couleurs ont une valeur morale et sociale. Roche écrit que « Colour was also a way of interpreting the social theatre. It indicated function, situation and rank » (1996, 11). Il ajoute que les couleurs appartenaient aux riches et puissants aristocrates. Les lois somptuaires règlementaient la production et la distribution des tissus, et bien d'autres spécificités en rapport à l'habillement. Roche remarque que les lois somptuaires étaient principalement écrites dans l'objectif de protéger le style de vie des aristocrates dans leurs dépenses vestimentaires plutôt que de punir la population bourgeoise ou les autres classes de la société pour enfreindre ces lois (1996, 185). Les lois visaient à renforcer la hiérarchie des apparences déjà en place dans le royaume. Un édit de 1669 divisent les couleurs en deux catégories ; celles de « grand teint » avec des tons comme le bleu, le rouge et le jaune et celles de « petit teint ». Colbert limite l'importation du bleu indigo des Indes afin de favoriser la production française. Perrault a connaissance de leur symbolique (Hong 44) puisqu'il fait une remarque sur les couleurs dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* : « un tableau où il n'y aurait que des couleurs parfaites, c'est-à-dire des couleurs dans le degré de leur plus grande force, comme du vrai rouge, du vrai bleu, du vrai jaune, et ainsi des autres couleurs, serait beau » (Perrault, 1697, t. IV, pp.8-9.). Les couleurs de grand teint sont des couleurs nobiliaires. En outre, les sœurs de Cendrillon ont « un habit de velours rouge » (159) et « un habit jaune » (167). Habillement, Perrault ne mentionne aucune couleur directement dans le conte « Peau d'Âne », si ce n'est au travers des éléments naturels comparés. La première robe de Peau d'Âne « couleur du temps » (42) est bleue.

Sous son règne, Louis XIV met la couleur bleue à la mode dans les vêtements et le bleu devient ainsi une couleur de la royauté, avec l'argent et le rouge. D'ailleurs, l'expression « avoir le sang bleu » signifie avoir du sang royal, noble. Cette expression inventée par les nobles relève l'exclusivité de la noblesse et la pureté de leur ascendance. Le choix du bleu de Perrault reflète donc la mode de l'époque pour les couleurs mais aussi atteste du statut royal de la jeune princesse. Les deux autres robes de Peau d'Âne « de la couleur de la lune » (49) et « de la couleur du Soleil » (49). La comparaison au soleil n'est pas non plus sans rappeler le monarque Louis XIV qui avait pris le surnom de Roi Soleil. Cette robe de la couleur du Soleil est décrite plus loin comme faite « D'un superbe tissu d'or et de diamants » (49) mettent l'accent sur les couleurs d'argent et d'or et sur le tissu. Les robes semblent irréalisables, non pas à cause de l'élément naturel comparatif mais à cause de la rareté des étoffes pour produire les robes. En effet, l'une des plus importantes mesures des lois somptuaires est l'interdiction de tissus, autres accessoires de mode et ornements de vêtement brodés de fils d'or ou d'argent. L'édit de 1639 proscrit à tout artisan de la mode tel que les tailleurs et les brodeurs d'employer ou de faire des habits avec les tissus interdits sous peine d'amende d'où les remarques de la marraine de Peau d'Âne qui montrent que le roi aura d'énormes difficultés à trouver de tels tissus ou des ouvriers spécialisés prêts à réaliser les vêtements exigés. Le fait que Peau d'Âne obtienne les robes demandées, même si son père est le roi et est soumis à des lois différentes, montre justement que les lois somptuaires étaient rarement observées, que les aristocrates et les commerçants préféraient payer les amendes et que le tissu interdit à la circulation et à la commercialisation était en fait accessible. Roche expose le problème qui régnait autour des habits sous l'Ancien Régime et montre comment le vêtement pouvait devenir un enjeu

politique : « The critique of the excesses of luxury, aggravated by the distinctive imitation of court and town, shows how a model of sartorial behaviour which reproduced cultural differences and destabilised the dominant social model made the outfits of the queen and the nobility into a political issue » (1996, 187). De ce fait, en choisissant une robe de la couleur du soleil, la fée et Peau d'Âne élisent la couleur du monarque régnant, qui a d'ailleurs pris son surnom par rapport à cet astre. Ainsi, elle challenge directement le pouvoir politique du roi.

Les robes de Peau d'Âne évoquent des couleurs chargées de signification mais la description des tissus est similaire à celle de Cendrillon. Par exemple, lorsqu'elle enfile la robe couleur du soleil, Perrault écrit : « Elle avait pris une riche parure, Et ses superbes vêtements, Qui, tissus de fin or et de gros diamants, égalient du soleil la clarté la plus pur » (59). La première robe de Cendrillon devient « des habits de drap d'or et d'argent nuit chamarrée de pierreries » (163). Waugh affirme que « Embroidery, often in gold and silver, was much used, especially for Court dress » (67). Les robes de Peau d'Âne et de Cendrillon ne semblent donc pas si inusuelles à la cour. Pour les deux autres robes de Cendrillon, Perrault ne les décrit pas mais il insiste sur leur splendeur. Lors du deuxième bal, Cendrillon est « encore plus parée que la première fois » (167) et lors de son entrée à la cour, les habits de Cendrillon « sont encore plus magnifique que tous les autres » (169). Grâce aux hyperboles, il accentue l'aspect ostentatoire des robes de Cendrillon. La somptuosité croissante des robes de Cendrillon représente l'opulence toujours plus extrême à la cour de Versailles.

Cendrillon totalise trois apparitions à la cour. À chaque fois qu'elle se présente à la cour, elle arbore une robe différente, et la beauté, la richesse et la somptuosité de ses robes sont

ascendantes. Roche affirme que certains princes de la famille royale n'apparaissaient jamais deux fois à la cour avec le même costume (1987, 99). Cendrillon a donc le comportement d'une personne de sang royal quant à sa façon de se vêtir et de se présenter à la cour.

Roche affirme que seulement 16% de la noblesse féminine possédait des robes, montrant ainsi la rareté du vêtement. L'historien ajoute que l'ensemble des vêtements que possédaient les femmes aristocrates était des jupes, des jupons, des corsets et des manteaux, comme nous le verrons ci-dessous avec les sœurs de Cendrillon. En ayant des robes d'apparat, Peau d'Âne et Cendrillon prouvent donc qu'elles font partie d'une petite minorité privilégiée.

Pour ce qui est des deux héroïnes, leurs robes s'apparentent au *grand habit* ou *habit de cour*. Le grand habit est l'« ensemble vestimentaire féminin. Il se compose du grand corps, de la jupe portée sur grand panier et de la queue de jupe amovible retenue par de grandes agrafes à la taille. De nombreux accessoires de lingerie, de dentelles et de passementerie viennent le compléter » (Arizzoli-Clémentel, 32). Waugh offre une autre description de l'habit de cour : « The bodice was always mounted on a heavily-boned foundation with an off-the-shoulder neck line, the small sleeve being almost hidden with lace flounces. A long train was worn over the petticoat. The petticoat and trimming, however, always followed the contemporary fashion » (67).

Waugh écrit que l'« *étiquette* as regards dress was much stricter at the French Court » (67). L'étiquette imposait donc aux dames de la cour un seul type spécifique de vêtement lors des bals, l'habit de cour, qui correspondait à un style distinctif des robes portées par les dames à la cour du roi de France. Les robes de bal que les jeunes filles arborent n'ont

pas d'égales à la cour. La richesse de la robe reflète le statut noble des jeunes filles. En se présentant avec de tels habits, elles respectent l'étiquette de la cour. Il est dit que le grand habit est l'« habit de cour par excellence, il était porté par les dames lors de leur présentation officielle au Roi et à la Reine » (Arizzoli-Clémentel, 18). En effet, lors des deux bals, Cendrillon est en présence du prince et, dans les deux contes, les jeunes filles sont présentées au couple royal après la scène de reconnaissance.

Dans cette partie, nous avons choisi d'inclure les deux sœurs de Cendrillon, bien qu'elles n'aient pas le statut de princesse, que ce soit au début ou à la fin du conte. Néanmoins, elles manifestent un fort intérêt pour leur tenue de bal. Perrault s'attarde sur la préparation des sœurs de Cendrillon avant le bal. Il est plus descriptif et offre plus de détails quant à la forme de leur robe par rapport à celles de Cendrillon mais aussi aux accessoires qu'elles abordent. Les sœurs sont présentées comme des jeunes femmes très coquettes et frivoles qui ne parlent : « que de la manière dont on s'habillerait » (159). Perrault les présentent comme l'incarnation des femmes frivoles de la cour. Tout d'abord, Perrault raconte que Cendrillon, au service de ses sœurs, est celle qui : « godronnait leur manchette » (159). Les manchettes des robes sont des « Volants de lingerie ou de dentelles qui ornent les manches » (Arizzoli-Clémentel, 33) et étaient mis plusieurs couches qu'il fallait empeser et godronner pour qu'ils forment de petits plis. Ce type de manchette redevint très à la mode sous le règne de Louis XIV. En effet, son père, Louis XIII, interdit l'usage de la dentelle mais le Roi Soleil la réintroduisit à la cour. Ainsi, les nobles en portaient de la tête, dans les coiffures ou les chapeaux, aux pieds, jusqu'aux motifs et rubans de leurs chaussures. Ensuite, la sœur aînée dit qu'elle va porter : « [son] habit de velours rouge » (159). Le velours est l'une des matières les plus plébiscitées à la cour.

Paresys indique que « l'éloquence du corps vêtu s'exprime, au premier coup d'œil, par la qualité des textiles somptueux ». Les autres matières employées sont la soie, le satin, le taffetas, la dentelle, le camelot et le damas. Hong précise que toutes ces matières sont « de texture lisse et serrée » (41). Paresys affirme que, à la cour, « les soieries l'emportent, comme signes de luxe comme pour leur qualité décorative, ainsi que les dentelles de lin ». Le rouge est aussi une des couleurs tendances de l'époque avec le vert clair et le bleu. Ces trois couleurs sont très flamboyantes sur du tissu comme le velours. Selon Hong, le velours rouge de la sœur de Cendrillon est « tissus et couleur nobiliaires par excellence » (35). Les lois somptuaires qui régissent le port des tissus et les couleurs proscrivent certaines teintes de rouge. Par exemple, le cramoisi, un rouge foncé, est réservé spécifiquement aux personnes de sang royal. La sœur aînée ajoute qu'elle portera son habit de velours avec : « [sa] garniture d'Angleterre » (159). Le mot « garniture » est un autre terme pour « dentelle ». Avant que le Roi Soleil ne revitalise la production et l'usage de la dentelle, le tissu provenait d'autres pays européens, notamment la Belgique et l'Angleterre. La plus jeune sœur parle de son « manteau à fleurs d'or » et « sa barrière de diamants » (159). Le manteau était un habit commun à l'époque parce que les robes coutaient plus cher et que le manteau pouvait être combiné avec d'autres vêtements. Le manteau était ouvert sur le devant, serré à hauteur des coudes avec des manchettes. Il existait plusieurs versions du manteau mais vers la fin du XVIIe siècle, le manteau était : « une robe féminine au corsage non baleiné qui s'enfile sur le corps à baleines et s'ouvre sur une à plusieurs jupes de dessous. Souvent, la jupe du manteau est relevée et ramenée au dos par divers ornements » (33). Ce type d'habit pouvait être porté à diverses occasions. Cependant, il n'était pas courant pour les dames de la haute société de porter des manteaux lors des bals. Waugh

remarque que : « Louis XIV did not approve of the [*manteau*], so in the presence of royalty, the ladies of France continued to wear the rigid boned bodice » (66). La jeune sœur ne respecte donc pas l'étiquette de la cour.

Tout comme la dentelle, en 1608, une loi interdit les tissus brodés de fils d'or et d'argent. Pourtant, la cour était autorisée à porter de l'or et arborait des habits avec ce genre de tissus. En effet, la robe couleur du Soleil de Peau d'Âne et la première robe de Cendrillon sont brodées de fil d'or et d'argent et ornées de diamants. La barrière de diamants dont il est question renforce l'aspect ostentatoire de l'habit de la jeune sœur. Il ne s'agit pas d'un diamant unique mais de tout un ensemble travaillé. Waugh remarque qu'il était rare pour les dames de la cour de ne porter qu'un seul diamant : « Jewellery now consisted chiefly of diamond-set pieces. With the discovery of the brilliant form of diamond cutting at the end of the seventeenth century the diamond had become the most valuable and fashionable of all the precious stones » (67). En effet, la jeune sœur remarque que sa barrière de diamants « n'est pas des plus indifférentes » (159). Le fait que dans leurs essayages les sœurs rompent « plus de douze lacets » (159) prouvent que les dépenses dans la préparation au bal ne sont pas comptées. Toutes ces richesses exposées par les deux sœurs renforcent leur statut de personne de qualité et à travers leurs habits, elles doivent faire bonne figure et montrer leur rang à la cour. Avant leur mariage avec des gentilshommes de la cour à la fin du conte grâce à Cendrillon, les deux sœurs ont accès à la cour grâce à leur rang social mais elles ne font pas partie de la cour car elles n'y résident pas. Tout comme le fait Cendrillon, la mode est un moyen pour les deux sœurs de prouver qu'elles méritent leur place à la cour. Toutefois, malgré leurs vêtements à la mode, les robes de bal de Cendrillon sont mille fois plus resplendissantes que les beaux habits de ses sœurs.

La jeune fille en est consciente lorsqu'elle remarque que : « elle aurait été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit » (167) pour le second bal. En effet, Hong souligne que les robes de Cendrillon sont « des habits de parade et sont sans comparaison avec ceux que portent ses demi-sœurs » (35).

Avec les personnages des sœurs, Perrault met son lecteur en garde. En effet, sous l'Ancien Régime, l'habit représente la personne qui le porte. Roche affirme que « the essence of an attitude which treated costume as the body's body and an expression of the soul's disposition » (202). Il écrit que « clothes were made subject to a rule of moderation under which everyone could find what was appropriate to his condition » (202). L'historien montre ainsi l'adéquation nécessaire et requise par la société entre l'habit et la condition de la personne qui porte cet habit.

Si les habits de souillon renferment des personnages bons, à l'inverse, les habits de noble peuvent aussi cacher des personnages méchants. Malgré leur apparence qui répond aux normes de la cour, les sœurs de Cendrillon ne perdent pas leur méchanceté intérieure. Perrault montre ainsi que le vice peut se cacher à la cour. Leur apparence peut être noble mais leur comportement envers leur sœur est loin de l'être. Le personnage de Cendrillon est montré en opposition à ses sœurs, cela vaut pour leur caractère mais aussi par rapport à leur vêtement. Si Cendrillon a le bon goût et incarne l'élégance et le raffinement recherché chez les dames de l'époque, les sœurs incarnent l'extravagance, la frivolité et la vanité. Ces trois comportements étaient critiqués chez certaines personnes de la cour.

D'un point de vue folklorique, Perrault respecte la règle de trois. S'il est évident que Peau d'Âne reçoit trois robes de son père, bien que nous ne savons pas quelle est la robe qu'elle porte lors de son entrée à la cour, Cendrillon obtient également trois robes de sa

marraine, une robe pour chaque bal et une pour son introduction à la cour. Cependant, c'est au niveau du nombre de bals que Perrault ne respecte pas cette règle de trois dans les contes puisque Cendrillon laisse sa pantoufle de verre le soir du deuxième bal. Nous pouvons remarquer qu'au travers le nombre de robes des jeunes filles, Perrault illustre le phénomène d'accumulation des vêtements des nobles alors que les deux jeunes filles n'ont qu'un seul habit de souillon. La différence au niveau du nombre est une réalité sociale que Roche explique : « social differences that were clearly marked by contrasts in quality (the value of garments) and quantity (capacity to replace) » (206).

## **2) La fonction du vêtement de souillon**

a) Le vêtement de souillon comme déguisement pour cacher une identité

Entre les deux contes étudiés, « *Peau d'Âne* » est le seul conte qui présente une régression active à l'état animal. *Peau d'Âne* utilise la pelleterie pour cacher et déguiser sa réelle identité princière et s'enfuir du château de son père sous les conseils de sa marraine : « Pour vous rendre méconnaissable, La dépouille de l'âne est un masque admirable » (53). La régression de la princesse à l'état d'animal est une métamorphose. Neeman écrit que la plupart des contes merveilleux présentent la métamorphose comme un moyen d'imposer des obstacles à l'avancement des protagonistes. Or, ce n'est pas exactement le cas dans « *Peau d'Âne* ». Par son désir incestueux envers sa fille, le roi déstabilise l'ordre familial et *Peau d'Âne* ne peut que fuir cette fâcheuse situation. La métamorphose lui permet de ne pas être reconnue lors de sa fuite. Une fois en dehors du royaume paternel seulement, *Peau d'Âne* subit la rejection des gens car la fourrure de l'âne l'a transformée en un être répugnant. Schacker souligne que la peau de l'âne « turn beautiful daughters into beastly,

liminal, socially marginalized figures » (218). La marginalisation de la jeune fille est ainsi due à son déguisement de souillon. En fait, la métamorphose est bénéficiaire pour le personnage comme l'explique Warner : « the animal disguise of the heroine equips her to enter a new territory of choice and speech ; the apparent degradation works for her, not against her. Being a beast [...] can be preferable as a temporary measure to the constriction of a woman's shape. Animal form marks a threshold she passes over, before she can take control of her own identity » (354). La régression à l'état animal est donc un passage temporaire et nécessaire pour la jeune fille dans son processus de civilisation. En effet, nous allons voir comment Peau d'Âne passe du rejet du désir incestueux de son père à l'acceptation de sa propre sexualité à travers ses vêtements.

Bien plus que de cacher l'identité de la princesse lors de sa fuite, la peau de l'âne fonctionne, d'une part, comme la marque du désir incestueux du père mais d'autre part, comme le rejet ce désir. Warner explique que la régression à l'état animal est la faute du désir incestueux du père de la princesse : « She becomes a beast, after her father has behaved like one » (325). Warner explique que Perrault marque la jeune princesse du désir incestueux de son père à travers l'âne. Le péché du père est inscrit sur la peau de l'âne et ainsi sur la jeune fille. Warner précise que : « the sign of the donkey conveys his lust » (325) parce que, d'un point de vue folklorique, l'âne est aussi source de plaisir : « The chosen animals of female fairytale metamorphosis – [...] the donkey of "*Peau d'Ane*" [...] who offer the wronged daughter her means of escape – were animals to which were ascribed a particular predilection for pleasure » (356). En choisissant la peau de l'âne, source de richesse du père, Peau d'Âne endosse la figure paternelle. La bête, si elle est la puissance du roi, représente alors son sexe. Lorsque la pelleterie est présentée à Peau

d'Âne, la jeune fille en est écoeurée : « Cette peau quand on l'apporta, Terriblement l'épouvanta » (51). Le dégoût dont la jeune fille témoigne indique la répulsion du sexe de son père. Hong précise que « la peau figure en effet l'horreur que suscite la seule pensée de partager la couche du père pour une fille nubile » (39). Peau d'Âne n'accepte pas le mariage incestueux car elle n'est pas encore prête sexuellement. Hong avance l'idée que la saleté de Peau d'Âne est aussi morale (38). En effet, sous sa forme de souillon, Peau d'Âne est salie par le désir incestueux, d'où la laideur de la fourrure et la crasse de sa peau. En portant la peau asinienne, elle porte directement le désir de son père.

Mais avant de porter la marque du désir incestueux de son père, la jeune fille tente d'y résister. En demandant la vie de l'âne, la jeune princesse demande la richesse et le pouvoir de son père pour lui échapper mais elle cible aussi directement au désir de son père puisque l'âne incarne son désir incestueux. Elle tente de tuer le désir incestueux de son père. En s'attaquant à la sexualité du père, elle le rend stérile de tout désir incestueux pour elle. La résistance dont la jeune princesse manifeste montre qu'elle n'accepte pas l'amour de son père. Elle ne peut que fuir malgré sa résistance et elle s'enfuit sous la marque du désir de son père. « As an outcast, spurning the sexual demand made upon her, her disguises [...] reproduce the traditional iconography of the very passion she is fleeing » (Warner, 1995, 355). Hong remarque que la peau de l'âne peut être considérée comme le triomphe de la jeune fille sur son père : « La princesse s'enveloppant de la peau de l'animal évoque les héros vainqueurs qui, dans certaines sociétés primitives, revêtent la peau de l'animal qu'ils ont tué » (39).

Warner explique plus loin que la figure animale de la jeune fille n'est pas le rejet de sa sexualité mais sa propre condition sexuelle d'attention du désir masculin (358). Peau d'Âne

accepte de porter la marque du désir de son père même si elle doit le fuir. Cela lui permet de prendre conscience de sa propre nubilité et de la perte prochaine de sa virginité : « The action in such fairy tales looks forward to the young woman's future; the father's unlawful demand opens the daughter's eyes to the choice ahead, now that she is no longer a child but a nubile woman. The reviled in her sluttish condition as stinking and filthy, anticipate the pollution of virginity's loss » (355). En effet, elle rejette la sexualité de son père et prend conscience de la sienne. Nonobstant, sous la peau de l'âne, elle se protège du regard des autres hommes. Elle cache son identité nubile et se rend délibérément indésirable et inabordable. Roche démontre comment les paysans, sous l'Ancien Régime, devaient se restreindre dans leurs dépenses vestimentaires et favorisaient l'aspect utile et nécessaire de l'habit, c'est-à-dire les protéger du froid et de la pluie. La peau de l'âne fonctionne comme l'habit des pauvres dont la fonction principale est de protéger.

Lorsque Peau d'Âne arbore la peau asinienne, elle n'accepte pas sa sexualité ni le désir de son père, cependant, lorsqu'elle enfile ses robes de princesse et s'admire devant son miroir, elle accepte sa nubilité et reprend son destin en main. Hong observe que : « Sous sa peau, la princesse est objet de désir mais elle ne peut assumer sa sexualité ; ce n'est que lorsqu'elle est seule qu'elle peut être ce qu'elle est et ce qu'elle désire être définitivement » (39). Pourtant, si Hong présente l'idée que la jeune princesse n'assume pas sa sexualité et commet un « acte manqué » (39) en laissant tomber l'anneau dans la pâte lorsqu'elle prépare le gâteau pour le prince, il considère la jeune fille « sous la peau » (39) alors que le texte de Perrault montre spécifiquement la préparation de la jeune fille avant de s'adonner à la tache lorsqu'elle fait sa toilette et porte un corset : « D'abord, elle se décrassa, Les mains, les bras et le visage, Et pris un corps d'argent que vite elle laça, Pour dignement faire

l'ouvrage, Qu'aussitôt elle commença » (63). Il est aussi possible de voir dans cette préparation le dépucelage de la jeune fille. Peau d'Âne assume pleinement sa propre sexualité lorsque, revêtant ses habits de fête, qui sont d'ailleurs un cadeau de son père, elle se laisse observer par le prince qu'elle admire déjà : « Quand le prince à sa porte aborda, Et par le trou la regarda, Elle s'en était aperçue : Sur ce point la femme est si drue, Et son œil va si promptement, Qu'on ne peut la voir un moment, Qu'elle ne sache qu'on l'a vue » (63). Elle prend aussi plaisir à être vu et désirée ce qui montre l'acceptation de sa sexualité. La sexualité de la jeune fille est ainsi marquée par ses vêtements. La peau, comme tout vêtement, est une interface pour communiquer avec l'autre. Peau d'Âne n'est pas désirable sous sa peau asinienne et mais elle l'est dans ses habits de princesse. Les habits fonctionnant comme objet de désir, le transfert de l'amour filial du père de Peau d'Âne vers le prince d'un autre royaume (cf Tatar, 1. III. 2) b)) passe par le vêtement. Hong conclue que : « les trois robes et la peau animale assument des fonctions inverses : celle-là protège la princesse du désir sexuel [...] tandis que celle-ci l'y exposent » (40).

La fuite de Cendrillon lors du deuxième bal comporte des similitudes avec la fuite de Peau d'Âne. Cendrillon s'enfuit du château du prince lors du second bal dans ses habits de souillon. Tout comme Peau d'Âne, son habit lui permet de ne pas être reconnue comme la princesse du bal par les gardes. Ils voient une jeune fille « qui avait plus l'air d'une paysanne que d'une demoiselle » (167). Ses vêtements de souillon fonctionnent comme un déguisement pour cacher son identité de princesse mais restent en réalité ses vrais habits. La différence qui existe entre ces deux fuites est que Peau d'Âne s'enfuit de son foyer sous un déguisement alors que Cendrillon retourne dans son foyer avec ses habits usuels.

b) Le vêtement de souillon comme résultat de la condition

Les habits de souillon de Peau d'Âne et de Cendrillon sont quelque peu différents. Contrairement à Peau d'Âne, la régression à l'état animal de Cendrillon est passive et son habit n'a pas de valeur comme celui de Peau d'Âne. Si Perrault conte comment Peau d'Âne obtient son déguisement de souillon, l'habit de souillon de Cendrillon est le résultat de son dur labeur de servante dans son propre logis. Il s'agit d'une dégradation passive du vêtement de Cendrillon de par sa condition de bonne à tout faire mais aussi parce qu'elle se réfugie dans les cendres de l'âtre de la cheminée, son vêtement devient couvert de cendres : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée l'appelait Cendrillon » (157-159). L'habit de souillon n'est pas un déguisement mais bien l'habit en corrélation avec sa condition.

Néanmoins, les habits de souillon de Peau d'Âne et de Cendrillon ont plusieurs points communs. Tout d'abord, les habits de souillon des deux jeunes filles ne sont pas explicitement décrits par le conteur mais ils sont jugés par les autres personnages (cf 2. III. 3) a)). Si Perrault explique comment Peau d'Âne reçoit la pelisse, il n'en dit rien pour Cendrillon. Nous suggérons que la jeune fille reçoit les vieux vêtements démodés de ses sœurs d'après l'argument de Roche qui suggère que la distribution des apparences dans la société se faisait aussi par le lègue et les donations. Roche explique qu'au XVIIe siècle, les domestiques étaient nourris, logés et habillés par leur maître (1996, 216). Il était courant que les maîtres, une fois décédés, léguaient leurs habits de moindre valeur à leurs servants.

Les habits de souillon de Peau d'Âne et de Cendrillon modifient leur statut social et les dégradent au rang social le plus bas. Dans une société où l'habit donne des informations sur la personne, l'absence de description des habits de souillon montre qu'elles n'ont pas de valeur sociale, d'où leur exclusion de la société par les autres personnages. Peau d'Âne est même rejetée par les valets (55) car elle ne fait pas vraiment partie de l'ensemble des domestiques puisqu'elle ne porte pas le même habit qu'eux. Peau d'Âne ne possède rien d'autre que sa pelleterie pour montrer son statut de servante.

Sous l'Ancien Régime, au travers leurs habits, les servants marquent leur statut social et représentent leurs maîtres. Roche étudie le rôle de la livrée au XVIIe siècle. Les livrées sont un insigne, souvent fait de riches tissus et décoré de rubans ou de boutons, s'apparentant presque à un objet de luxe, porté par les domestiques comme signe d'appartenance à des grandes maisons nobles. Cette marque distinctive indique le nom de la famille qu'ils servent ainsi que leur position au sein des domestiques. Mais, les livrées « soulignent la fortune et le rang du maître » et « prennent place dans la panoplie des signes extérieurs du rang » (Roche, 1987, 101). Elles reflètent le souci de décorum des aristocrates et renforce l'affirmation d'omnipotence des maîtres. Les livrées participent ainsi au phénomène du paraître des riches maîtres. Hong précise qu'en 1703, une loi imposa le port de livrées différentes pour les domestiques du roi des autres domestiques (43). Or, ni Peau d'Âne ni Cendrillon n'ont de marques vestimentaires attachées ou représentatives de leur famille. Elles ne portent pas le vêtement typique d'une domestique et encore moins une livrée pour montrer leur appartenance à une maison. Peau d'Âne côtoient les autres domestiques dans la cuisine de la métairie mais son déguisement la dissocie des autres servants et ils la rejettent. Les deux jeunes filles n'ont pas de place dans la société et en sont totalement

exclues. Par conséquent, leur rejet de la société est dû à leur habit atypique de souillon. De surcroît, si Roche montre qu'au travers des tenues des domestiques, les maîtres exhibent leur propre richesse et que cela est nuisible à l'ordre social, il parle principalement « du spectacle de la rue » dans les milieux du « peuple » (101) ou « urbain » (104), c'est-à-dire, la marque publique des signes extérieurs de richesse. Or, si Peau d'Âne et Cendrillon n'appartiennent à aucune famille, elles ne sont pas non plus dans la sphère du public, mais bien confinées dans un espace privé. Peau d'Âne est souillon dans une ferme adjacente à la cour où elle est « dans un coin au fond de la cuisine » (55). Bien qu'il semble que les personnes de la cour connaissent Peau d'Âne, elle n'a pas accès aux espaces publics car elle est trop sale pour être vue. Cendrillon est aussi enfermée chez elle. D'après Roche, sous l'Ancien Régime, les vêtements des servants répondaient à deux règles, d'une part, l'adhérence à une élite sociale par leur habit et d'autre part, le respect des hiérarchies (1996, 202).

### ***3) Le regard de la société sur les vêtements***

#### a) Sur l'habit de souillon

Le regard de la société sur les vêtements des jeunes filles, qu'ils soient leur habit de souillon ou leurs robes d'apparat, conditionne la position des héroïnes en tant que personnage dans les contes, rejetée comme souillon et acceptée et admirée en tant que princesse. Le regard de la société est aussi révélateur de la perception de la personne à travers ses habits dans la société de l'Ancien Régime où il existait une discrimination sociale par l'habit. Dans les contes, l'habit a une valeur centrale. Il transforme les personnages mais il peut soit dévaloriser soit valoriser les personnages. Schacker souligne

deux idées essentielles par rapport au vêtement dans les contes. D'une part, la fonction de la représentation de l'identité sociale et individuelle par le vêtement et d'autre part, l'importance de l'échange entre celui qui porte le vêtement et celui qui le voit porté : « All the tales that employ clothing as important symbols – demonstrate a tacit understanding of clothing as a means by which social identities and social status are conveyed and negotiated, both by the viewer and the viewed » (218). Perrault offre au lecteur un accès direct aux regards et aux pensées des autres personnages. Sur l'habit de souillon des jeunes filles, nous identifions deux comportements différents exprimés par les autres personnages, d'une part, l'adéquation entre le statut de la personne et le statut qu'elle présente et d'autre part, la propreté du vêtement. Roche expose l'idée qu'au XVIIe siècle, « suitability and cleanliness of clothes revealed the character of a man » (202).

Tout d'abord, Roche note que les gens, sous l'Ancien Régime, s'habillaient en conformité avec leur rang social (204). Dans une société où le paraître définit l'être, les habits étaient un moyen de contrôler les statuts sociaux. Il était donc primordial d'être habillé selon son statut social. Or, comme nous l'avons montré ci-dessus, l'habit de souillon de Peau d'Âne et de Cendrillon ne représente aucun statut social donc elles sont exclues de la société. En affichant un habit qui n'est représentatif d'aucun rang de la société, elles ne respectent pas les codes dans leur condition de souillon. Elles perturbent l'ordre social et créent un déséquilibre où l'absence de corrélation entre l'apparence et la personne est problématique. Ce désordre représente une tension sociale et est donc la cause des affronts qu'elles subissent. Les commentaires dépréciatifs des personnages sur Peau d'Âne et Cendrillon sont aussi un moyen de les faire rester à leur place dans un monde où régnait la peur d'un dérèglement de la visibilité des vêtements comme marqueur social. Les injures

viennent de personnes du même rang social que les jeunes filles car elles représentent un danger direct pour ce rang social. Par exemple, Peau d'Âne subit tout type de moqueries de la part des autres valets de la cour : « les valets, insolente vermine, Ne faisaient que la tirailler, La contredire et la railler ; Ils ne savaient quelle pièce lui faire, La harcelant à tout propos ; Elle était la butte ordinaire, De tous leurs quolibets et de tous leurs bons mots » (55) et Cendrillon est mal traitée par sa famille, et particulièrement ses sœurs.

Le déséquilibre entre représentation par l'habit et intériorité est explicitement illustré dans le conte « *Peau d'Âne* ». Hong explique que la fourrure de l'âne fait de Peau d'Âne « un objet de mépris et d'abjection, la cible d'un double blâme qui touche à la fois son aspect physique [et] l'intériorité de sa personne » (3). Sa condition de souillon et les infamies à son encontre pourraient faire qu'elle oublie son rang de princesse, avec un risque de devenir ce qu'elle présente d'elle mais deux éléments viennent contredire cette possibilité, d'un côté, la performance du statut royal de Peau d'Âne que nous étudierons dans le chapitre suivant et de l'autre, le bon goût dont elle témoigne lorsqu'elle voit le prince : « Tel ne fut point le beau Céphale : Son air était royal, sa mine martiale, Propre à faire trembler les plus fiers bataillons. Peau d'Âne de fort loin le vit avec tendresse, Et reconnut par cette hardiesse, Que sous sa crasse et ses haillons, Elle gardait encore le cœur d'une Princesse » (57-59). Perrault insiste sur l'être intérieur de la jeune princesse.

Les sœurs de Cendrillon se moquent toujours d'elle mais les insultes qui sont dirigées à son encontre ne concernent que son apparence. Elle est appelée « cucendron », littéralement le cul dans les cendres. Elles lui disent : « Tu as raison, on rirait bien si on voyait une cucendron aller au bal » (159) ou encore « Prêter votre habit à un vilain cucendron comme cela : il faudrait que je fusse folle » (167). L'aspect de « persecuted

heroïne» (Joosen 202) que nous lisons dans les critiques sur le conte exprime, d'après nous, un rejet de l'héroïne par ses sœurs uniquement à cause de son apparence. Les folkloristes voient dans le comportement des sœurs la rivalité entre les enfants, dans un contexte historique où les remariages et les familles recomposées étaient courants parce qu'elles cherchaient à assurer leur fortune. Pourtant, le seul aspect qu'elles critiquent chez leur sœur est son apparence. En effet, dans une société où le paraître définit l'être, toutes les critiques des sœurs de Cendrillon comportent un commentaire sur son habit de souillon.

Ensuite, la saleté des jeunes filles est la cause de leur exclusion car la propreté était de mise sous l'Ancien Régime. Roche remarque que les manuels de bonnes manières n'étaient pas seulement réservés aux classes les plus riches de la société. Il écrit : « order, cleanliness, the ways of wearing were thus regulated to everyone » (202). Les jeunes filles ne respectent pas cette demande sociale de propreté car, en plus de présenter une apparence pauvre, elles affichent une apparence sale (cf 2. III. 1) a)). Warner explique la position de la société par rapport aux jeunes filles dans les contes « the daughter is too beautiful, she must be punished, she is dirty, she must be cast out » (, 347). L'exclusion qu'elles endurent est due à leur malpropreté.

Peau d'Âne est vilipendée par la société lorsque, durant sa fuite, elle cherche du travail : « À tous passants elle tendait la main, Mais les moins délicats et les plus malheureux ; La voyant si maussade et si pleine d'ordure ; Ne voulaient écouter ni retirer chez eux, Une si sale créature » (55). Peau d'Âne est perçue comme une pauvre personne à cause de son déguisement qui lui donne une apparence non-civilisée. Par ailleurs, la peau étant la marque du désir incestueux du père (cf 2. III. 2)a)), Hong remarque que la peau de l'animal « est donc horrible et répugnante non seulement pour la fille [...] mais aussi pour tous ceux

qui connaissent le tabou social » (39), ce qui marque son rejet de et par la société. Toujours d'après Hong, qui avait déjà noté la caractéristique « nauséabonde » (38) de la pelleterie de l'âne, « Peau d'Âne repousse donc son entourage non seulement par l'aspect barbare de sa tenue, mais aussi par l'odeur infâme qui s'en dégage » (41). L'odeur de la peau est associée à la saleté.

Warner note que « the change of appearance casts the heroine out of family, out of the fold, and even out of society » (355). À l'état animal, Peau d'Âne, en plus de son nom donné par la société, n'est plus considérée comme une personne. Avant la scène de reconnaissance, la bague est essayée en dernier aux domestiques de sexe féminin : « Il fallu en venir aux servantes, aux cuisinières, Aux tortillons, aux dindonnières, En un mot tout le fretin » (67) mais la jeune fille n'est même pas comptée parmi elles et n'est pas associée à « tout le fretin » (67), qui sont les personnes qui n'ont pas d'importance. Collognat-Barès note que le fretin est : « ceux que l'on considère comme négligeables » (66). Perrault conte plus loin : « On crut enfin que c'était fait, Car il ne restait en effet, Que la pauvre Peau d'Âne au fond de la cuisine » (69). L'exclusion de la société de Peau d'Âne est aussi située dans l'espace. Nous notons que la condition de souillon des jeunes filles est associée à la cuisine alors que celle de princesse est à la cour. La jeune princesse est placée « dans une basse-cour, Au fond d'une allée effroyable » (61). De plus, Peau d'Âne connaît d'autres rebuffades de la part de la société, principalement à cause de sa peau d'âne. Elle est dénigrée et comparée défavorablement plusieurs fois à d'autres animaux, ce qui renforce son état animal : « La bête en un mot la plus laide, Qu'on puisse voir après le loup » (61), « cette sale guenon » (69) ou encore « Cette Peau d'Âne est une noire taupe, Plus vilaine et plus gaupe, que le plus sale marmiton » (61-63). L'adjectif « gaupe » signifie dans ce contexte « sale,

malpropre » (Collognat-Barès 62). Perrault insiste donc sur le caractère inconvenant de Peau d'Âne. Dans la narration, tous les exemples d'insultes cités ci-dessus sont des paroles venant directement des personnages. C'est donc la société, à travers la plume du conteur, qui exprime un jugement négatif sur le personnage de Peau d'Âne. Les animaux auxquels Peau d'Âne est comparée comportent un sens dévalorisant très fort, ce qui contraste avec les autres animaux de la basse-cour du roi qui sont, eux, mis en valeur par leur richesse et leur rareté à la fin du XVIIe siècle : « en cette grande métairie, D'un roi magnifique et puissant, Se faisait la ménagerie, Que là, poules de Barbarie, Râles, pintades, cormorans, Oisons musqués, canes petières, Et mille autres oiseaux de bizarres manières, Entre eux presque tous différents, Remplissaient à l'envi dix cours toutes entières » (57).

Pour les deux héroïnes, dans leur condition de souillon, il n'y a pas de synchronie entre la représentation qu'elles renvoient à la société à travers leur habit de souillon et leur réel statut social. À cause de cette distinction, l'ordre social n'est pas respecté et devient problématique d'où les mauvais traitements qu'elles subissent. Tout comme Cendrillon, Peau d'Âne est attaquée sur son apparence mais elle seule, est rejetée par toute la société qui a connaissance de son apparence alors que Cendrillon est seulement rejetée par sa belle-mère et ses sœurs dans son foyer.

#### b) Sur les robes de princesse

Dans les deux contes, les habits de princesse sont aussi expliqués selon la représentation qu'ils renvoient à la société et comment celle-ci les perçoit. Le discours de la société et le regard que celle-ci porte sur les différents vêtements des jeunes filles est extrêmement présent. Si le jugement dépréciatif de la société sur les habits de souillon est marqué au discours direct dans les deux contes, la réaction sur l'apparition des jeunes filles

à la cour se fait soit au discours rapporté, nous ne notons qu'une seule occurrence du discours direct lors du premier bal de Cendrillon où l'ensemble de la cour s'exclame : « Ha, qu'elle est belle » (163) soit elle se manifeste par le comportement des courtisans de la cour. Lors de l'introduction de Peau d'Âne à la cour, Perrault écrit : « Des dames de la cours, et de leurs ornements, Tombèrent tous les agréments » (71). Pour le premier bal de Cendrillon, la cour est admirative de la nouvelle venue : « Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue » (163). Bailly note que « les courtisans demeurent en contemplation » (108) du monarque à la cour de Versailles. Dans les deux contes, les gens de la cour sont aussi en contemplation devant l'apparition des jeunes filles.

Roche écrit que les manuels de bonnes manières enseignaient aux gens les valeurs pour se présenter en société. Il spécifie que, pour pouvoir juger une personne, il fallait soi-même connaître les règles : « Judging people by their sartorial appearance entailed the obligation to teach and learn the correct way to dress in order to present a just and good idea of oneself which corresponded to the real person » (202). De ce fait, les personnages féminins qui regardent et jugent les apparitions des jeunes filles à la cour en fonction de leur robe d'apparat sont donc imprégnés des connaissances sociales et des règles d'apparence à la cour. Par conséquent, elles s'attendent à ce que l'image que les jeunes filles renvoient soit leur statut réel. L'identité sociale des jeunes filles est donc définie par les critères de la société.

Hong écrit que : « Dans une société où les lois somptuaires dictent le port vestimentaire de chacun, le vêtement s'avère un élément discriminatoire, un critère de différenciation sociale. En somme, il définit l'être » (35). En effet, dans un monde où la primauté est

donnée au paraître, ce que chaque personne laisse voir à la société suppose son être intérieur. Le vêtement est ainsi le plus grand porteur d'information qu'une personne a sur elle.

Roche explique que les personnes qui résident à la Cour sont celles qui ont les dépenses ostentatoires les plus élevées. Il ajoute qu' « il existe une hiérarchie des manières et des trains vestimentaires qui dictent à la fois la fortune et le rôle social » (Roche, 1987, 99). L'historien ajoute plus loin que les dépenses nobiliaires d'ostentation ne sont pas autant extrêmes que dans le cercle rapproché du roi. En effet, il parle « du roi Soleil et de ses imitateurs » (1987, 100) en suggérant que seuls ses plus proches conseillers s'inscrivent dans cette démarche d'imitation puisque leur fortune leur permet ce genre d'extravagance budgétaire. Bailly explique qu'à la cour de Versailles, le courtisan : « consacre ses revenus à se vêtir somptueusement, ou, comme l'ont dit à *paraître* » (111). Bailly dévoile le rôle de la cour dans l'étalage des richesses de Louis XIV et le comportement imitatif des gens de la cour : « Louis XIV venait de donner à sa cour et au monde l'impression qu'aucun souverain ne pouvait rivaliser avec lui pour le luxe, l'élégance, l'ingéniosité, et il n'était pas un des courtisans qui n'eût dépensé une fortune pour se montrer digne du maître » (121). Les courtisans à la cour avaient la réputation d'être dépensier et n'hésitaient pas à avoir des habitudes d'extravagance. Roche cite un exemple extrêmement pertinent d'un écrit des dames de la cour qui montre leur agacement par rapport aux autres personnes de sexe féminin hors de la cour qui s'aventuraient à montrer quelques signes d'extravagance et d'ostentation. Cette « *Plainte* » illustre parfaitement le point de vue des dames de la cour sur les règles d'apparence dedans et hors la cour qui : « supplient humblement des dames et demoiselles qui ont l'honneur de paraître à la cour [...] que partout le monde il soit en

usage que la Cour des princes souverains est le lieu principal où doit éclater leur magnificence ... et il soit véritable que la plus nécessaire pompe de la Cour consiste en l'ornement et en la propreté des dames qui en composent la plus brillante partie » (1996, 184). La frivolité était un moyen d'exprimer une certaine individualité mais était très limitée dans un monde où les femmes se conformaient aux règles. Paresys note que : « l'aristocratie témoigne aussi, à travers la parure, d'une volonté d'expression de la singularité individuelle qui s'affirme, depuis la fin du Moyen Âge, de manière systématique et beaucoup plus emphatique dans la sphère du pouvoir et des cours ». L'extravagance au niveau des vêtements à la cour n'était d'ailleurs permise que si la fortune le permettait. Le couple royal et les princes de sang royal, grâce à leur immense fortune, étaient les seuls qui pouvaient se permettre l'étalage le plus démesuré de richesse et d'opulence, tel le fait le père de Peau d'Âne. C'était ensuite aux courtisans de les imiter, mais la règle était qu'il ne pouvaient pas égaler le roi, d'où un autre aspect subversif de l'apparence de Peau d'Âne et de Cendrillon à la cour puisque leur robe dépasse en beauté et en richesse toutes celles des dames de la cour. Roche note qu'en dehors de la cour, les parisiens et les provinciaux cherchaient à imiter la cour mais étaient limités dans leur dépense vestimentaire par leur revenus alors qu'à la cour, le mot d'ordre était à la dépense, la frivolité et l'extravagance (1996, 193). Roche montre qu'il était courant pour beaucoup de familles aristocratiques avec un accès à la cour de posséder des tissus, soit du satin ou de la soie brodé de fils d'or ou d'argent (1996, 199) car les vêtements représentent l'ornementation et la magnificence de la cour. Par conséquent, la supériorité de Peau d'âne et de Cendrillon tient du fait que le tissu de leur grand habit soit brodé de fils d'or et d'argent et incrusté de diamants bien que les robes de Cendrillon et celles de Peau d'Âne dépassent toutes les autres robes et n'aient

pas d'égaux à la cour. La cour concède le statut de princesse à Cendrillon pour, d'une part, sa jeunesse et sa nubilité par son apparence physique et d'autre part, par la somptuosité éclatante de sa robe. Ayant la plus richement décorée et la plus somptueuse robe, elle présente et assume le statut de princesse puisque la valeur de la garde-robe d'un courtisan ou d'une courtisane est représentative de son rôle à la cour et de sa proximité avec le roi.

Le statut de princesse est accordé à Cendrillon grâce à son habit de bal. Nonobstant, avant de voir son grand habit, la cour assiste à l'arrivée de Cendrillon dans son carrosse : « Le fils du roi, qu'on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande princesse qu'on ne connaissait point, courut la recevoir ; il lui donna la main à la descente du carrosse, et la mena dans la salle où était la compagnie » (163). Le carrosse participe aussi à établir le statut de princesse de Cendrillon. Le carrosse de Cendrillon est le premier élément qui provient de la magie de la marraine. De la plus belle citrouille du jardin, il devient « un beau carrosse tout doré » tiré par « un bel attelage de six chevaux » (161). Le carrosse correspond à celui de Louis XIV, qui était entièrement doré et sculpté directement dans le bois. Le carrosse doré de Cendrillon participe au caractère ostentatoire et à l'étalage de richesse de la première apparition de la jeune fille à la cour. Il témoigne aussi du luxe sous le règne de Louis XIV.

L'admiration des trois robes de Peau d'Âne ne se limite pas seulement aux dames de la cour. La jeune fille elle-même est pleine d'extase devant les trois robes qui lui sont présentées. Pour la première robe, la jeune fille est transportée « de joie » (49), pour la seconde robe, elle est admirative et pour la troisième robe, elle est déconcertée. Son transport devant les robes démontre qu'elle a le même rapport aux habits de parade que les dames de la cour. Elle a aussi le même mouvement de répulsion que les gens des

différents royaumes lorsqu'elle voit la peau de l'âne. Les deux réactions de Peau d'Âne prouvent qu'elle a intégré les règles de la société aristocratique et que donc son être est bien celui d'une princesse.

En conséquence, le déséquilibre, qui existe lorsque les jeunes filles sont dans leur condition de souillon où elles portent des habits qui ne sont pas représentatifs de leur réel statut, est rétabli lorsqu'elles portent leurs robes d'apparat. Mais l'apparence princière qu'elles revêtent doit être validée par la cour. Peau d'Âne et Cendrillon vont alors mettre en place la performance du statut royal dans une société où l'apparence est primordiale grâce à leur robe pour retrouver un équilibre social et familial.

## Chapitre 3 : Analyse de la performance du statut social mise en place par les jeunes filles à travers leurs robes

### ***I. Les trois éléments de la performance***

#### ***1) Définition de la théorie de la performance***

##### a) Définition de la théorie

Judith Butler introduit la notion de performance dans son article « *Performative Acts and Gender Constitution : An essay in Phenomenology and Feminist Theory* » publié en 1988 par la John Hopkins University Press. Elle reprend cet article dans le chapitre 3 « Subversive Bodily Acts : iv. Bodily Inscriptions, Performative subversions, From Interiority to Gender Performatives » de son livre *Gender Trouble* publié en 1990. Elle esquisse les grandes lignes de la théorie drag pour analyser les pratiques et la construction des genres. D'après la philosophe, la pratique drag est un processus conscient qui tend vers une imitation parodiée d'un genre. La pratique drag est considérée comme le moyen pour une personne s'identifiant à un certain genre d'utiliser les manières, l'esthétique, la démarche, les types de vêtements et l'apparence générale attribués à un autre genre. Il s'agit donc de l'imitation d'un autre genre : « Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation » (Butler, 2004, 127). Selon Butler, la pratique drag attaque la notion de la réelle identité du genre. Butler argumente qu'une personne copie et s'approprie un genre à chaque fois qu'elle accomplit ce genre. Le genre est donc un processus de création qui se réalise lorsqu'il copie le genre qui est imité. L'imitation est donc le processus qui actualise et réalise le genre imité.

Butler défend l'idée qu'il n'y a pas de genre original. La performance drag est un acte de création et de production du genre performé plutôt que d'appropriation : « It seems, there

is no original or primary gender that drag imitates, but gender is a kind of imitation for which there is no original. In fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself » (2004, 127). Cet acte de création illustre l'idée que le genre est une construction. À travers la théorie de la performance, Butler insiste sur le processus d'imitation et démontre que le genre est une construction d'identité. La théoricienne utilise la pratique drag comme exemple pour montrer comment le genre, ou tout autre identité, est constitué socialement. Butler établit un parallèle entre l'aspect drag et imitatif régulateur du genre pour montrer l'aspect performatif du genre : « gender is a performance that produces the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core; it produces in the skin, through the gesture, the move, the gait (that array of corporeal theatrics understood as gender presentation), the illusion of an inner depth » (2004). La philosophe ajoute que le genre est une production qui est en surface sur le corps et qui se voit en extérieur pour représenter la croyance d'une réalité intérieure : « And yet, it is always a surface sign, a signification on and with the public body that produces this illusion of inner depth, necessity or essence that is somehow magically, causally expressed » (2004). En quelque sorte, l'identité est un paraître extérieur qui édifie un être intérieur qui est une simple illusion.

Dans la pratique drag, Butler approfondit la relation entre l'original et l'imitation et y ajoute un troisième composant : « The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. But we are actually in the presence of three contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance » (1990, 137). Elle organise ces trois principes en opposition binaire : « le sexe et la performance », « le sexe et le genre » et

« le genre et la performance ». Elle explique que : « if the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance » (1990, 137). Dans la pratique drag, l'identité du genre ne s'accorde pas forcément avec le genre performé mais dans le cadre de la performance du genre, l'identité du genre s'accorde avec le genre performé.

Dans les premiers écrits de Butler sur la performance, elle assimile la performance au sens théâtral et présuppose des actes performatifs répétés constituant la performance du genre : « the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts » (1988, 521). La théoricienne insiste sur la répétition de la performance : « the action of gender requires a performance that is *repeated* » (1990, 140). Elle explique plus loin : « gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts* » (1990, 140). Le genre se définit donc en rapport aux actes nécessaires à la construction de ce genre : « The various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all » (1990, 140). Dans une interview, Butler précise que la performance est consciente et motivée : « When we say gender is performed, we usually mean that we've taken on a role or we're acting in some way and that our acting or our role playing is crucial to the gender that we are and the gender that we present to the world » (2011). Butler considère la place et le rôle fondamental de la société dans la construction de l'identité et elle établit que l'identité est construite socialement.)

Jarvis explique que les théories féministes sur les contes de fées sont essentiellement « a critique of patriarchal literary and cultural practices in Western societies » (158) et concernent principalement les thèmes de genre, voix et pouvoir dans les contes de fées canoniques ainsi que l'accès des femmes au discours public, leur représentation dans la littérature et leur contribution dans la tradition littéraire des contes de fées (158). Toutefois, nous souhaitons utiliser une théorie féministe qui explore la construction de l'identité comme méthode d'analyse des contes de fées. Nous utiliserons la théorie de la performance de Butler comme méthode pour analyser l'ascension sociale de Peau d'Âne et de Cendrillon du rang social le plus bas qui correspond à leur condition de souillon au rang social le plus élevé qui coïncide à leur statut de princesse final, c'est-à-dire analyser le processus de civilisation au travers de leurs vêtements et ainsi montrer comment les deux jeunes filles construisent leur ascension sociale. Notre argument est que la performance d'un statut social mène vers la réalisation de ce statut social dans les contes.

#### b) La théorie appliquée aux contes

Il convient à présent de justifier l'utilisation d'une théorie de la performance du XXe siècle appliquée à deux textes de la fin du XVIe siècle où les notions de sujet, de genre et de classes sociales n'avaient pas la même définition qu'aujourd'hui. Cohen montre que l'analyse de la performance théâtrale des apparences au XVIIe siècle comporte des similarités avec les études d'identités qui nous sont contemporaines : « To search for identity in appearances, to enact one's place in society through the ongoing process of performance – these tendencies, prominent in the aristocratic culture examined here, are also familiar enough in our current social world, and in our debates over how to interpret it » (11).

Bien que Butler ait introduit sa théorie s'appliquant à l'expression du genre, nous souhaitons vérifier si cette théorie peut s'appliquer à l'expression de statut social du genre féminin au travers des vêtements, et particulièrement des robes, dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » de Perrault. Dorénavant, nous utiliserons la théorie de performance de Butler où nous comprendrons le concept de l'identité du genre attaché à l'idée de performance comme la notion de l'identité sociale du genre féminin. Par ailleurs, nous préférons parler de statut social et non de classe car, dans un aspect sociocritique plus large, la notion de classe sociale n'existait pas encore lors de la publication des contes de Perrault. En employant les trois distinctions binaires que Butler établit entre genre, sexe et performance, nous envisagerons, respectivement, les termes « sexe » et « genre » avec les termes « condition » et « statut social » où nous opposerons « la condition et la performance », « la condition et le statut social » et « le statut social et la performance ».

La notion de travestissement est évoquée dans le conte « *Peau d'Âne* ». Après que la jeune fille ait posé sur elle la fourrure de l'âne, Perrault écrit : « La princesse ainsi travestie » (53). Le dictionnaire de l'Académie française de 1694 définit le substantif « travestissement » comme « Deguisement, action par laquelle on se travestit, & estat de celui qui est travesti. *Son travestissement le fit méconnoistre à tout le monde* » - ce qui ne diffère pas complètement de notre compréhension de ce terme de nos jours - et le verbe « travestir » comme action de « Desguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe ou d'une autre condition. *On le travestit en femme pour le sauver de prison. on a travesti des soldats en paysans pour surprendre la place* ». La définition du verbe montre que le travestissement ne s'applique pas seulement au genre et au sexe mais aussi au statut social. Par ailleurs, Perrault exprime au travers de l'abbé dans son « *Parallèle des Anciens et des*

*Modernes* » que « une princesse est plus aimable avec un bavolet qu'une villageoise avec une couronne » (66). Collognat-Barès explique que le travestissement social était un thème courant dans les œuvres littéraires du XVIIe siècle en France depuis *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (66).

L'explication de Jones sur les codes de travestissement dans les contes de fées confirme notre interprétation et notre utilisation de la théorie de la performance de Butler. Elle explique que le travestissement dans les contes de fées se distingue des traditionnels motifs de métamorphose présents dans le folklore ou les mythes par deux principes essentiels : « First, the cross-dressed girl/woman plays the role of heroine and hero in the story. Second, the girl masquerading as a man violates the most basic rules of social order : gender distinction and the dominance of the masculine over the feminine » (242). Nous envisageons le travestissement dans l'optique expliquée ci-dessus, c'est-à-dire le travestissement de statut social et nous verrons que l'expression du genre dans la performance est aussi mise en cause. De plus, Jones dresse le portrait des personnages féminins des contes qui se travestissent : « Female cross-dressers appear as an entirely different cast of characters in tales, and they are generally heroic, clever and virtous » (241), trois qualités que nous conférons grandement à *Peau d'Âne* et à *Cendrillon*. Jones ajoute que les « tranvestite heroines tend to be of noble birth and cross-dress out of necessity in response to disorder. In other words, female transvestite do not create disorder by shifting gender; rather they assume male power to restore legitimacy and stability, which male authorities in the story have failed to secure » (241). L'argument de Jones illustre parfaitement le rôle du travestissement dans les deux contes. Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », la figure paternelle est soit trop présente et subversive à cause du

désir incestueux dans le cas de Peau d'Âne soit absente pour ne pas avoir su maintenir la place de sa fille au sein de sa famille pour Cendrillon. Dans la situation finale, les deux jeunes filles retrouvent leur place légitime au sein de la société que leur père, par leur comportement, n'a pas su protéger. Jones exemplifie les situations qui amènent au travestissement des héroïnes : « Crises that call for female transvestism can take many forms, including [...] a domestic problem (a girl cross-dresses and runs away to avoid misalliance) », citant un cas général qui illustre l'intrigue de « *Peau d'Âne* » (242).

Selon Jones, le travestissement a un but spécifique. Pour Peau d'Âne, il s'agit dans un premier temps de cacher son identité pour s'enfuir du château de son père sous la peau de l'âne et dans un second temps de regagner son identité première de princesse grâce à ses robes et pour Cendrillon, il s'agit de pouvoir être acceptée au bal du prince et de reconquérir son statut social au sein de la société. Il y a donc deux changements d'habits pour Peau d'Âne. Mais son déguisement dans sa peau d'âne cesse d'être un travestissement dès qu'elle réussit à s'enfuir du château et qu'elle trouve une occupation dans une ferme. Son déguisement, qui est explicite dans le texte, devient de lui-même son habit de référence dans sa condition de souillon et par lequel est connue et nommée. Si Jones définit la notion de travestissement, nous analyserons ce travestissement par rapport à la théorie de la performance de Butler.

D'après nous, la performance du statut royal de Peau d'Âne et de Cendrillon est consciente et motivée. Les jeunes filles sont dans une condition de souillon et performant intentionnellement le statut royal grâce à leurs robes. Nous avons donc affaire à un travestissement de statut social. Nous déterminons la performance au processus de civilisation, c'est-à-dire le passage de la condition de souillon à l'accès au statut royal

lorsque les deux jeunes filles revêtent des robes de princesse qui ne sont pas en accord avec leur condition. Notre idée est que les deux héroïnes, Peau d'Âne et Cendrillon construisent leur identité sociale par l'utilisation de leurs différents vêtements, et ainsi illustrent la théorie de la performance.

## **2) La condition**

### a) La condition de souillon

La condition de souillon est l'état factuel dans lequel Peau d'Âne et Cendrillon se trouvent. Peau d'Âne est une souillon dans une ferme. Perrault décrit son travail : « Elle arriva dans une métairie, Où la fermière avait besoin, D'une souillon, dont l'industrie, Allât jusqu'à bien savoir laver les torchons, Et nettoyer l'auge aux cochons » (55). Peau d'Âne est donc dans une ferme éloignée de son foyer et elle s'occupe des plus viles besognes de la basse-cour. De son côté, Cendrillon est réduite par sa propre famille dans sa demeure à sa position de servitude : « [La belle-mère] chargea [Cendrillon] des plus viles occupations de la maison, c'était elle qui nettoyait la vaisselle et les montées, qui frottait la chambre de Madame, et celles de Mesdemoiselles ses filles » (157). Sa condition de souillon se passe dans la sphère du privé. En plus de son travail de souillon, Cendrillon est moins bien traitée que ses sœurs : « Elle couchait tout en haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs étaient dans des chambres parquetées » (157). Peau d'Âne est mise « dans un coin au fond de la cuisine » (55) qui est dans « une allée obscure » (59) et elle est rejetée par les autres valets de la cour : « les valets, insolente vermine, Ne faisaient que la tirer, La contredire et la railler ; Ils ne savaient quelle pièce lui faire, La harcelant à tout propos ; Elle était la butte ordinaire, De tous leurs quolibets et

de tous leurs bons mots » (55). Peau d'Âne et Cendrillon sont toutes les deux la source de moqueries.

Malgré leur condition, les jeunes filles n'oublient pas leur identité noble de naissance. Collognat-Barès explique que : « si princes et princesses sont « travestis » en paysans [...], ils n'en gardent pas moins leur distinction naturelle » (54). Par exemple, lorsque Peau d'Âne aperçoit le prince pour la première fois, Perrault écrit : « Peau d'Âne de fort loin le vit avec tendresse, Et reconnut par cette hardiesse, Que sous sa crasse et ses haillons, Elle gardait encor le cœur d'une Princesse » (57-59). Le conteur insiste donc, dans ce passage, sur le caractère noble de la jeune princesse, c'est-à-dire son être intérieur. D'ailleurs, c'est de cet être intérieur que le conteur identifie dans l'âme de la jeune princesse que le prince tombe éperdument amoureux. Le prince est charmé par la physionomie de la jeune fille : « Quels que soient les habits, la beauté du visage, Son beau tour, sa vive blancheur, Ses traits fins, sa jeune fraîcheur, Le touchent cent fois davantage » (59) mais l'élément qui a le plus d'effet sur le prince est la beauté d'âme, c'est-à-dire son être intérieur, qu'il lui reconnaît : « Mais un certain air de grandeur, Plus encore une sage et modeste pudeur, Des beautés de son âme assurent le témoignage, S'emparèrent de tout son cœur » (59). Tout comme Peau d'Âne qui reconnaît en elle-même une princesse en admirant le prince, le prince admire en la jeune fille la princesse. Perrault dote Cendrillon des qualités attendues chez une jeune fille de son rang. Elle est polie et douce avec ses sœurs : « Cendrillon les conseilla le mieux du monde et s'offrit même à les coiffer [...] Une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers ; mais elle était bonne, et elle les coiffa parfaitement » (159). La condition de souillon dans laquelle les jeunes filles se trouvent ne correspond pas à leur

statut de naissance et est différente du statut social avec lequel elles s'identifient et qu'elles vont ensuite performer.

Selon la pensée butlerienne, il n'y a pas d'être qui précède le sujet : « There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constructed by the very 'expressions' that are said to be its results » (Butler, 1990, 25). Salih retranscrit l'argument de Butler : « gender does not happen once and for all when we are born, but is a sequence of repeated acts that harden into the appearance of something that's been there all along » (58). Dans un sens butlérien, il n'y a pas d'être qui précède la performance non plus car la performance est la production même de cet être : « The misapprehension about gender performativity is this: that gender is a choice, or that gender is a role, or that gender is a construction that one puts on, as one puts on clothes in the morning, that there is a 'one' who is prior to this gender, a one who goes to the wardrobe of gender and decides with deliberation which gender it will be today » (1993). Inscrit dans la pensée dix-septième de l'existence d'un être au sujet, tel que Perrault le présente avec la naissance des jeunes héroïnes, l'auteur croit en l'existence d'une essence qui précède l'existence, comme la pensée de la noblesse par le sang. Or, *Peau d'Âne* et *Cendrillon* illustrent parfaitement que l'être ne fait pas le sujet parce que leur sang noble, c'est-à-dire leur être, ne leur suffit pas puisque, malgré leur statut aristocrate de naissance, elles régressent à la condition de souillon.

D'après Butler, si nous envisageons la condition au même niveau que la conception de sexe alors la condition est un élément discursif qui ne peut représenter le sujet puisque la condition n'est pas inscrite dans la performance du statut royal. En effet, la performance des deux jeunes filles est le moyen qu'elles mettent en place pour se sortir de cette

condition de souillon. La performance du statut de princesse ne peut être appréhendée sans connaissance de la condition de souillon car la condition de souillon est le danger de punition évoqué par Butler. La condition d'abjection est l'aspect punitif, de et par la société dans laquelle elles se trouvent, qui prouve que les jeunes filles ne réussissent pas à performer leur identité sociale correctement.

b) La régression vers la condition de souillon

La situation initiale des deux héroïnes n'est pas directement leur condition de souillon. La régression vers la condition de souillon est différente dans les deux contes. Pour Peau d'Âne, son déguisement est délibéré car elle suit les conseils de sa marraine de revêtir la peau de l'âne : « Pour vous rendre méconnaissable, La dépouille de l'âne est un masque admirable, Cachez-vous bien dans cette peau » (53). Le texte ne laisse pas transparaître le changement de statut social mais il laisse voir la dégradation du personnage, surtout au niveau de la saleté de la jeune fille. Elle est recouverte « d'une vilaine crasse » et est « pleine d'ordure » (55). Pour Cendrillon, sa régression vers sa condition de servante est imposée par sa famille et dégrade ses vêtements (cf 2. III. 1) a)).

Malgré la différence entre condition de souillon choisie ou forcée, les deux héroïnes renvoient la même image de jeune fille sales et rejetées par la société (cf 2. III. 1) a)). Les deux jeunes filles sont contraintes à vivre dans une condition de souillon et leur seul moyen vers un changement et l'amélioration de leur situation est la performance d'un nouveau statut social qu'elles mettent en place au travers leurs robes de princesse. Elles sont conscientes que, dans la société où elles vivent, l'habit est utilisé pour marquer une distinction sociale car elles sont de sang noble mais leur habit, fourrure d'équidé pour Peau d'Âne et haillons couverts de cendres pour Cendrillon, leur impose et les restreint dans une

condition de servitude. En conséquence, elles vont utiliser leurs robes qui sont des habits luxueux représentatifs du rang royal qui sont radicalement opposés à leur habit de souillon pour arriver à la place qui leur est due dans la société. Puisque leur régression à l'état animal s'est faite par l'habit, et ayant conscience de la société du paraître, Peau d'Âne et Cendrillon vont donc utiliser les robes qu'elles ont obtenues grâce à leur marraine pour paraître de sang royal à la cour.

### **3) *Le statut social***

#### a) Le statut social performé

Peau d'Âne et Cendrillon arborent deux types d'habits drastiquement opposés : les habits de souillon et les robes de princesse (cf 2. III. 1)). Les robes de princesse sont celles qu'elles enfilent lorsqu'elles sont dans leur condition de souillon mais représentent le statut social performé qu'elles cherchent à imiter et incarner. Les vêtements sont donc l'élément qui indique le statut social. Perrault insiste sur la richesse des robes des deux jeunes filles (cf 2. III. 3)). Peau d'Âne et Cendrillon s'identifient avec le statut social performé. Bien que le texte ne laisse rien percevoir quant à l'identification par les jeunes filles par rapport à leur performance du statut social royal, elles performant le statut social naturellement. Butler insiste sur la notion de naturel de la performance : « the construction "compels" our belief in its necessity and naturalness » (1990, 140). Elle explique que les acteurs de la performance viennent à croire en la nouvelle identité qu'ils incarnent : « the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actor themselves, come to believe and to perform in the mode of belief » (1990, 141). La notion de croyance de la performance est donc essentielle à la performance même.

Le statut social comprend un ensemble d'éléments qui créent une représentation crédible et durable. Ainsi, Butler explique que l'effet, autrement dit la représentation du statut social, est « produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kind constitute the illusion of an abiding gendered self » (1990, 140). Ainsi, la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon ne se limite pas à leurs robes mais engage aussi les règles d'apparence à la cour, la civilité et les bonnes manières.

La performance étant le statut social que les jeunes filles cherchent à montrer, le statut social qu'elles choisissent de performer est directement le statut royal. Cela est permis grâce à l'aspect ostentatoire de la richesse des tissus de leurs robes et de leur coiffure.

#### **4) La performance**

##### a) La conscience de la performance

La licence dont font preuve Peau d'Âne et Cendrillon atteste de leur compréhension de leur condition de souillon. Leur performance du statut royal dont elles ont pleinement conscience est nécessaire pour sortir de leur condition de souillon. Les deux jeunes filles savent qu'elles ne peuvent pas se présenter à la cour dans leur habit de souillon. Dans le conte « *Peau d'Âne* », les courtisans ne peuvent pas s'imaginer recevoir la jeune souillon à la cour. Ils s'exclament : « que veut-on dire, De faire entrer ici cette sale guenon ? » (69). En effet, l'apparence de Peau d'Âne est bien trop sale et inappropriée pour la cour. Peau d'Âne a conscience de l'aspect inapproprié de son habit de souillon. De ce fait, elle réclame un moment pour se changer avant d'être introduite à la cour : « Mais elle demanda qu'avant de paraître, Devant son seigneur et son maître, On lui donnât le temps de prendre un autre habit » (69). Joosen avance que Cendrillon « claims that it would be fitting for her to join

such an occasion » (202) puisqu'il est vrai que le jeune fille a le même rang social que ses sœurs. Pourtant, dans le conte de Perrault, Cendrillon admet qu'elle ne peut pas aller au bal du fait qu'elle ne possède pas de beaux habits en adéquation avec les règles de la cour. Elle répond à ses sœurs qui lui demandent si elle aimerait aller au bal : « Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut » (159). Malgré leur condition de souillon où elles sont exclues physiquement et socialement de la société, elles ont conscience de la société du paraître en place au XVIIe siècle. Roche montre que toutes les couches sociales participent à cette société du paraître. En fait, *Peau d'Âne* et *Cendrillon* sont conscientes de la nécessité de paraître à la cour. Elles connaissent les règles de la société et savent qu'elles évoluent dans un monde où le paraître définit l'être et que l'apparence est l'élément le plus important. Par conséquent, elles doivent paraître pour être puisque leur sang noble, autrement dit leur « être », ne suffit pas pour qu'elles soient incluses dans la société.

Si au XVIIe siècle, les lois vestimentaires étaient écrites dans le but de renforcer la séparation des différents statuts sociaux, puisque la cour craignait que, par leur apparence riche, les bourgeois puissent usurper la place des nobles, créant ainsi une confusion des rangs sociaux, les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » présentent le travestissement social, non comme un élément subversif du vêtement, mais comme une nécessité pour que les jeunes filles puissent retrouver leur place dans la société. Nonobstant, le vêtement lui-même est subversif car les tissus d'or et d'argent étaient proscrits à l'époque, à part pour les rois. De ce fait, de par la richesse du tissu de leurs robes, et en connaissance des lois somptuaires, les jeunes filles peuvent se permettre d'assumer le statut de princesse.

Paresys offre une analyse de l'apparence vestimentaire et du corps vêtu à la Renaissance en France. Ces arguments sont aussi valables pour la société française de l'Ancien Régime. Elle explique que le corps vêtu « entre alors en performance » pour montrer les prémices du mécanisme d'apparence à la cour. Roche présente le fonctionnement de la mode au XVIIe siècle comme un phénomène de coutume, de conformisme dans l'usage et les manières de se comporter. Pour cela, les deux jeunes filles, dans leur performance du statut de princesse, reproduisent le mécanisme d'apparence qui est déjà en place à la cour pour s'intégrer à la société de la cour. Or, bien que dans leur imitation, les jeunes filles portent les mêmes robes que les autres dames de la cour, elles les surpassent par l'opulence de leur robe. Leur supériorité est éminente grâce à la magnificence extrême de la richesse de leur robe. Le pouvoir et la domination d'une personne à la cour passe par l'étalage des richesses dans ses habits.

Les deux jeunes filles choisissent la cour, l'endroit où ce phénomène du paraître est à son paroxysme afin de se faire accepter par la société. Elles savent que l'opulence de leurs robes leur permettra de faire une apparition remarquée à la cour puisque l'apparence et la représentation sociale se concrétisent au travers du vêtement. La cour est l'endroit où leurs robes sont aussi éclatantes que la cour elle-même. À la cour de Louis XIV, l'ambition de réussite passe par le vêtement. Roche définit l'habit comme « un symbole dans la parade sociale des rangs » (1996, 107). La cour est à envisager comme une mise en scène des apparences car l'apparence est un enjeu social essentiel à cette période. À la cour, la performance des jeunes filles est la mise en scène des apparences.

Sous l'Ancien Régime, les journaux de mode deviennent des publications courantes qui sont diffusées dans tout le royaume. Le thème de ces journaux était la mode, les soins du

corps, les codes de beauté et les nouvelles modes car les modes étaient souvent éphémères. Ils étaient aussi accompagnés d'estampes qui représentaient les silhouettes avec les habits de saison à la mode. L'objectif était de répandre la mode parisienne en province et d'ouvrir de nouveaux marchés de dépenses vestimentaires. Les provinces françaises s'inspiraient de la mode parisienne grâce à ces journaux. Roche note que les enfants étaient introduits dès leur plus jeune âge à la culture des apparences (1996, 201). Il se peut donc que Peau d'Âne, par son éducation, et Cendrillon avaient connaissance de ces attentes mondaines de la mode. Perrault offre quelques informations sur la demeure de Cendrillon qui comportait des escaliers ou « montées » dans laquelle « ses sœurs étaient dans des chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête » (157). Cet intérieur riche indique le statut noble de la famille de Cendrillon. Nous pouvons donc supposé que Peau d'Âne et Cendrillon étaient éduquées et lettrées et qu'elles avaient chez elles des journaux de mode. Par exemple, Perrault dit que Cendrillon avait bon goût : « Elles appelèrent Cendrillon pour lui demander son avis, car elle avait le bon goût » (159). Aux journaux et estampes de mode s'ajoutent les manuels de civilité. Ces manuels de civilité, qui sont apparus dès la Renaissance comme le précise Paresys, présentent aux gens de la haute société l'apprentissage des bonnes manières à adopter en société.

Nous verrons dans le point suivant les raisons qui poussent les deux jeunes héroïnes à rentrer dans le jeu des apparences à la cour. Mais avant, nous souhaitons rappeler qu'il est indispensable que les jeunes filles maîtrisent leur apparence à la cour. La fin heureuse des deux contes ne laisse pas penser que les héroïnes échouent dans leur performance. Le lecteur des contes ne connaît donc pas l'anxiété de savoir ce qui pourrait leur arriver si

elles venaient à rater leur apparition à la cour. Par ailleurs, Roche regrette qu'il n'y ait pas assez de recherches faites sur la portée des échecs ou des succès des courtisans à la cour.

Cendrillon a connaissance de l'effet de sa performance de princesse au bal par ses sœurs. Elles lui disent qu'il y avait au bal « la plus belle princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir » (165) et Cendrillon s'enquiert ingénieusement de son nom et exprime astucieusement à ses sœurs qu'elle souhaiterait la voir : « Elle était donc bien belle ? Mon Dieu, que vous êtes heureuses, ne pourrais-je point la voir ? » (167). Et lors du second bal, le discours indirect rapporté entre les trois jeunes sœurs montrent l'intérêt que Cendrillon a sur l'effet de sa performance : « Quand ses deux sœurs revinrent du bal, Cendrillon leur demanda si elles s'étaient encore bien diverties, et si la belle dame y avait été. Elles lui dirent que oui » (167-169).

D'après Butler, la performance de l'identité illustre la construction de cette identité et est la condition sine qua non de cette identité performée. La performance est donc nécessaire pour construire l'être. Les deux héroïnes doivent montrer qu'elles ont leur place à la cour mais elles doivent aussi se distinguer des autres dames. Il y a une nécessité intrinsèque de la performance à l'apparence. La performance peut être punitive, si elle ne se conforme pas aux règles de la société, ou régulatrice, si elle renforce les règles de la société, selon certaines conventions sociales. Nous verrons que dans le cas de la performance du statut royal de Peau d'Âne et de Cendrillon, leur performance n'est en aucun cas punitive mais qu'au contraire, elles exaltent la société dans laquelle elles performant et renforcent les lois d'apparence.

## ***II. Le déroulement de la performance***

### ***1) Les stratégies de la performance***

#### a) Les stratégies de la performance

À travers leur performance, les deux jeunes filles souhaitent rétablir l'ordre social et familial qui a été perturbé au début du conte et regagner leur place dans la société. Puisque la régression à l'état animal se fait au travers de l'habit, le processus de civilisation doit obligatoirement se faire par l'habit. Lors de leur performance finale, comme elles s'apprêtent à apparaître devant la cour, il est nécessaire que les héroïnes performant le statut royal. Leur performance est indispensable à leur reconnaissance sociale.

Le paraître devant refléter l'être social, elles doivent donc présenter à la société une forme de paraître qui représente leur être. Roche souligne la corrélation entre apparence et être qui était une idée essentielle au XVIIe siècle : « coincidence between moral being and status, appearance and social consideration » (201). Paresys reprend l'idée de Castiglione et montre la corrélation nécessaire entre l'habit et le statut social mais aussi la finalité derrière la volonté de paraître : « la manière de se vêtir est capitale dans une société où règne le paraître pour définir l'être. Le Courtisan, écrit Castiglione, doit donc « réfléchir à ce qu'il veut paraître, et se vêtir d'une manière qui correspond à l'impression qu'il désire donner de lui-même, et faire que ses habits l'aident à être tenu pour tel, même de la part de ceux qui ne l'entendent pas parler, et ne lui voient faire aucune chose ». Le corps contraint par le vêtement donne l'impression de dignité et de noblesse ».

Dans leur condition de souillon, l'ordre n'est pas respecté car l'habit de souillon de Peau d'Âne et de Cendrillon n'est pas en corrélation avec leur statut de naissance. Roche explicite que la quête de la distinction et la reconnaissance sociale commence directement avec une

apparence noble (1996, 185-186). Afin de retrouver leur statut social initial et d'être acceptée dans la société, elles doivent paraître devant la cour sous leur plus bel attrait. Elles doivent chercher à impressionner la cour car le mérite et la place à la cour passe par le vêtement. Il y a une nécessité sous-jacente à la performance pour qu'elles puissent regagner leur statut social et leur place dans la société puisque leur régression à l'état animal montre que l'être ne suffit plus.

Butler souligne la contrainte des actes qui présente ainsi la performance comme une stratégie, donc qui est en parallèle avec la licence des personnages : « because gender is a project which has cultural survival at its end, the term *strategy* better suggest the situation of duress under which gender performance always and variously occur » (1990, 139). La nécessité de performer caractérise la notion de *stratégie* de Butler qui expose que la performance se réalise sous la contrainte sociale. La performance, puisqu'elle a la nécessité sous-jacente de survie, est donc une stratégie que les sujets mettent en place. La stratégie s'explique par l'aspect de survie qui est latente derrière la performance. En effet, ceux qui ne performant pas leur identité correctement sont punis. Dans les deux contes, l'aspect punitif, lorsque Peau d'Âne et Cendrillon ne répondent pas aux attentes de la société, est leur exclusion de et par la société à cause de leur abjection visible au travers de leur habit de souillon. En effet, nous assistons à la rejection sociale des deux jeunes filles lorsqu'elles ne performant pas leur statut social correctement selon les attentes de la société. Leur abjection représente le fait qu'elles n'atteignent pas les normes sociales. La performance est une stratégie mise en place pour atteindre les attentes sociales de la représentation d'une entité que la société croit intérieur.

Si, dans le principe, l'objectif de la performance, c'est-à-dire leur reconnaissance sociale, est le même pour les deux personnages, leurs stratégies de performance sont distinctes. Peau d'Âne a deux raisons de mettre en place la performance du statut royal. Tout d'abord, la première nécessité de performer le statut royal de Peau d'Âne s'apparente à une source de réconfort par rapport à la nostalgie de la perte de son statut initial. Butler emploie les notions lacaniennes de manque et de perte pour proposer la notion d'identités mélancoliques construites par ce manque et cette perte (Salih, 2006, 60). Nous remarquons cet aspect mélancolique du manque chez Peau d'Âne dans les premières occurrences de sa performance du statut royal lorsqu'elle est seule dans sa chambre le dimanche. Elle enfle ses robes couleur du Soleil, de la Lune et du Ciel lorsqu'elle n'a plus de travail à faire : « Elle avait le dimanche un peu plus de repos ; Car, ayant du matin fait sa petite affaire, Elle entra dans sa chambre et tenait son huit clos, [...] De la lune tantôt la robe elle mettait, Tantôt celle où le feu du soleil éclatait, Tantôt la belle robe bleue, Que tout l'azur des cieux se saurait égaler, Avec ce chagrin seul que leur traînante queue, Sur le plancher trop court ne pouvait s'étaler » (57). Elle est satisfaite de sa performance : « Elle aimait à se voir jeune, vermeille et blanche, Et plus brave cent fois que nulle autre n'était » (57). Cette performance qu'elle réalise pour elle-même est aussi source de réconfort et de plaisir : « Ce doux plaisir la sustentait, Et la menait jusqu'à l'autre dimanche » (57). Pour sa part, la source de réconfort de Cendrillon est de retourner dans les cendres du foyer de la cheminée : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée et s'asseoir dans les cendres » (157). Selon les folkloristes, les cendres sont associées à la mère décédée. Peau d'Âne est donc nostalgique de la perte de son rang royal et Cendrillon de la perte de sa mère.

La deuxième nécessité de la performance de Peau d'Âne coïncide à celle de Cendrillon. Cendrillon se présente à deux reprises au bal avec des robes qui lui concèdent le statut de princesse. Afin d'être approuvée au bal, Cendrillon doit faire bonne figure et répondre aux attentes de la société. Ce but dépasse d'ailleurs sa volonté personnelle puisqu'elle prend en considération les attentes de la cour.

Par la régression à l'état animal, Perrault montre que l'être ne suffit pas dans la société. Les jeunes filles sont de sang noble mais, puisque la représentation sociale qu'elles renvoient ne correspond pas à leur vrai statut social, elles n'ont plus leur place dans la société. Elles n'ont d'autre choix que la performance du statut royal dans une société où le paraître définit l'être. Par conséquent, la performance est une condition sine qua non à leur réintégration dans la société et à leur réussite sociale.

b) Les destinataires de la performance

La performance ne peut se faire sans une audience qui valide le statut performé.

Peau d'Âne a plusieurs destinataires pour sa performance. Au début, la performance de Peau d'Âne est personnelle et se déroule dans un espace privé. Elle fait son « huit-clos » (57) et enfile ses différentes robes pour son propre « plaisir » (57). Mais la performance ne peut être validée si elle n'est pas dirigée vers la société car la société est l'autorité qui valide la performance. Butler explique que la performance ne peut pas être pour soi-même car elle est incluse dans la société. La performance est constituée socialement et constitue une réalité sociale. Que ce soit celui qui performe ou celui qui assiste à la performance, les deux partis sont engagés à croire cette performance comme un élément nécessaire et naturel. L'identité sociale, bien que construite selon des actes individuels, reste incluse dans la société car les actes sont aussi des actions sociales et la performance est vraie lorsqu'elle

s'apparente aux attentes sociales. En conséquence, lorsqu'elle se rend compte qu'elle est épiée par le prince, Peau d'Âne dirige sa performance vers lui : « quand le prince à sa porte aborda, Et par le trou la regarda, Elle s'en était aperçue : Sur ce point la femme est si drue, Et son œil va si promptement, Qu'on ne peut la voir un moment, Qu'elle ne sache qu'on l'a vue » (63). Enfin, lorsqu'elle sait qu'elle va être introduite à la cour du roi, elle performe pour la cour. Lors des deux bals et lors de son introduction à la cour du roi, Cendrillon performe toujours pour la cour. Elle semble d'ailleurs faire cela avec beaucoup d'aisance et de naturel.

La performance du statut social par les deux jeunes filles est donc principalement dirigée vers la société de la cour royale. Butler explique que la performance est publique : « this "action" is a public action » (1990, 140). Après la scène d'essayage, l'introduction des jeunes filles est une étape cruciale. Bien qu'elles aient déjà prouvé leur pureté et qu'elles soient dignes du prince, elles doivent encore faire leurs preuves à la cour.

De leur condition de souillon qui se déroule dans un cadre limité pour Peau d'Âne ou privé pour Cendrillon, par leur performance, elles recherchent leur reconnaissance sociale par la société de la cour et elles connaissent aussi les attentes de la société dans laquelle elles performent. Elles sont confrontées à une réalité sociale différente de celle qu'elles vivent dans leur condition de souillon mais elles réussissent à répondre aux attentes. En fait, les deux héroïnes ont besoin du regard de la société de la cour pour valider leur performance. Butler envisage la construction de l'identité comme « a compelling illusion, an object of *belief* » (1988, 520) qui engage celui qui performe et ceux qui assistent à la performance. L'identité est donc une fiction qui devient réalité par la performance. Butler ajoute que « As a given temporal duration within the entire performance, "acts" are a

shared experience and 'collective action' » (1988, 525). La performance de Peau d'Âne et de Cendrillon est regardée par toute la cour puisque, dans les deux contes, la cour s'arrête pour admirer la beauté des jeunes filles.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les bals ont une fonction maritale. Réservés à l'aristocratie, ils sont un moyen pour les jeunes filles de faire leurs débuts dans la société et d'être introduites à de potentiels futurs époux. Perrault présente cet important aspect de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle dans « *Cendrillon* ». En effet, le bal est donné en l'honneur du prince : « Il arriva que le fils du roi donna un bal » (159). En conséquence, Peau d'Âne et Cendrillon performant aussi pour le prince. Dans leur performance du statut royal, elles entrent aussi explicitement dans le jeu de séduction pour courtiser le prince, et cela passe par leur robe d'apparat. Paresys, citant Brantôme, relève la fonction des vêtements d'ostentation comme objet de désir : « Ils excitent aussi, selon Brantôme, l'ardeur amoureuse sans que la beauté corporelle puisse rivaliser. Lorsque l'on manie sans ménagement, « abat et porte par terre les draps d'or, les toiles d'argent, les clinquants, les estoffes de soye, avec les perles et pierreries », argumente-t-il, « l'ardeur, le contentement s'en augmente davantage, et certes plus qu'en une bergere ou autre femme de pareille qualité [condition sociale], quelque belle qu'elle soit ». Outre la beauté de la jeune fille, le prince est ainsi séduit par les diamants et les pierreries de la robe de la jeune fille. Le prince de Peau d'Âne se languit dans son palais en se remémorant la vision de charme de la jeune fille : « Dans le palais, pensif il se retire, Et là, nuit et jour il soupire ; [...] il n'a plus d'appétit, tout lui fait mal au cœur, Et le fond de sa maladie, Est une triste et mortelle langueur » (61) et celui de Cendrillon ne mange pas « tant il était occupé à la considérer » (165), le conteur montrant ainsi l'importance de l'image que renvoie Cendrillon. Paresys ajoute que : « façonnant l'apparence en se

substituant à l'anatomie réelle, le corps vêtu participe à la définition et à la reconnaissance des identités dont il est le premier marqueur visuel ». En assumant le statut royal par leur vêtement, elles peuvent prétendre au meilleur parti de la cour, c'est-à-dire le prince. La richesse de leur robe leur donne l'apparence de princesse et donc la possibilité de se présenter et candidater au prince, le plus haut parti libre de la cour.

c) Les règles d'apparence à la cour

Dans leur introduction de la version du conte « *Cendrillon* » de Perrault, le couple Opie argumente que « the prince or king may have the recollection of a vision of loveliness [...] it is essential that the royal suitors accepts her as his bride while she is in her humble state » (159). Ils ajoutent que cette condition est la même pour d'autres versions du conte : « The only clue the Prince is allowed to her identity is her lost shoe, or in some variants of the tale, a finger-ring that fits her » (159). Or, d'une part, ils confondent les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » car ils associent la pantoufle et l'anneau qui servent pour la scène de reconnaissance et, d'autre part, ils oublient qu'il s'agit d'un gentilhomme qui vient faire essayer la pantoufle dans « *Cendrillon* » chez Perrault et par conséquent sa marraine lui confère une nouvelle robe : « Là-dessus arriva la Marraine, qui ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres » (169) et que dans « *Peau d'Âne* », le conte ne précise ni où ni avec qui l'essayage de l'anneau se fait mais énonce spécifiquement que la jeune fille demande un moment pour se changer et se préparer avant de se rendre à la cour. De même, avant d'aller au premier bal, Cendrillon insiste auprès de sa marraine pour qu'elle lui change son habit de souillon. Ainsi, chez Perrault, la narration suggère que les deux héroïnes se présentent toujours aux

princes et à la cour dans leurs robes d'apparat. Ce souci de l'habit dont témoignent les deux jeunes filles reflète les règles d'apparence à la cour.

À la cour du roi à Versailles, tout était organisé, réglé et codifié autour du roi, de son lever à son coucher sous les règles de l'étiquette. Il pouvait y avoir de graves conséquences pour celui ou celle qui ne respectait pas les règles. Roche évoque la pression imposée par ces règles : « The pressure of court society and its ceremonial was expressed in its rules » (202). De la même façon, l'apparence vestimentaire des courtisans de la cour obéissait à plusieurs règles à la cour. D'autres règles, connues sous le nom de bienséance, réglaient les habits des courtisans. Leur apparence était contrôlée et limitée. Selon les règles de bienséances, les courtisans devaient se vêtir selon leur richesse et renvoyer une image digne de leur rang. Gutwirth définit la bienséance comme le « decorum, or more generally, suitability (character must act their age, live up to the requirement of their station) » (311). S'il est possible de voir leur performance comme subversive puisque, dans les deux performances, des « servantes » revêtent les vêtements de princesse et assument entièrement ce statut, la performance respecte néanmoins les règles de bienséance parce que les deux héroïnes montrent une apparence qui correspond à leur statut de naissance dans les contes.

Cependant, les nobles étaient engagés dans une société du paraître et ne comptaient pas leurs dépenses vestimentaires, ne respectant pas les règles de bienséance. Le vêtement, qui représentait le rang social, était un signe de démesure et d'ostentation où le luxe primait. Roche explique que les aristocrates, et principalement les gens de la cour et les proches du roi, « sont mobilisés par le souci de l'étiquette dans une surconsommation vestimentaire » (1996, 109). Roche précise que les aristocrates étaient amenés à assurer leur rang et leur

prestige « by means of sumptuary expenditure symbolic of social status » (207). Cependant, ils devaient ne jamais pouvoir égaler la splendeur vestimentaire du Grand Roi.

Roche rappelle que les manuels des bonnes manières dictaient les codes de conduite à respecter en société et proclamaient que les aristocrates devaient respecter « a discreet and moderate appearance which avoided drawing attention to oneself by its form and which advocated making clear what one's rank and condition were » (202) pour laisser ainsi toute la gloire à la présence du monarque. L'ostentation dans l'apparition du père de Peau d'Âne à la cour du prince le jour du mariage de sa fille : « Mais nul prince, nul potentat, N'y parut avec tant d'éclat, Que le père de l'épousée » (71) illustre que ces codes n'étaient généralement pas respectés et que l'ostentation primaient à la cour. L'historien ajoute que l'apparence vestimentaire des courtisans était limitée : « as a manifestation of the cultural practice of appearance, taking account of the various imperative which organised and limited the possibilities of consumption » (1996, 187). Peau d'Âne et Cendrillon ne respectent pas cette consigne d'apparence à la cour. Le tissu des robes de Peau d'Âne et de Cendrillon contient toutes les richesses possibles qui étaient réservées exclusivement au roi et lors de leur apparition, elles usurpent l'attention due au roi. Lors de leur apparition à la cour, les courtisans ne portent plus leur attention à leur souverain mais à la nouvelle arrivée à la cour. Le couple royal aussi admire la jeune fille à la cour. Dans « *Peau d'Âne* », Perrault écrit : « Dans la joie et le bruit de toute l'assemblée, Le bon Roi ne se sentait pas, De voir sa Bru posséder tant d'appas ; La Reine en était affolée, Et le prince son cher amant, De cent plaisirs l'âme comblée, Succombait sous le poids de son ravissement » (71) et dans « *Cendrillon* », il raconte que « Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette

inconnue » (163). La beauté et la richesse de leurs robes font qu'elles sont le nouveau centre d'attention de la cour.

## ***2) Le déroulement de la performance***

### a) La mise en place de la performance

Si l'identité sociale est comprise comme quelque chose de construit, alors la construction de l'identité sociale est « capable of being constituted differently » (Butler, 1988, 520) et donc peut prendre différente forme. Avant d'apparaître devant la cour, les deux jeunes filles se préparent différemment. Peau d'Âne crée tout un rituel avant sa performance. Ce rituel qu'elle répète s'apparente à la préparation des dames de la cour avant qu'elles paraissent en public et correspond à la toilette. Mais Peau d'Âne se prépare seule : « Elle se décrassait, puis ouvrait sa cassette, Mettait proprement sa toilette, Rangeait dessus ses petits pots, Devant son grand miroir, contente et satisfaite » (57). Perrault insiste sur la toilette de la jeune fille car la propreté de Peau d'Âne est cruciale. Nous avons déjà montré que lorsqu'elle revêt la pelletterie, sa peau devient sale mais, à la cour, la propreté et l'hygiène apparente est essentielle, c'est pour cela que la jeune fille se lave préalablement. Cependant, lorsqu'elle prépare le gâteau, la toilette de Peau d'Âne n'est pas complète car elle revêt seulement un corsage : « un corps d'argent que vite elle laça » (63). Certains folkloristes assurent que cela est parce qu'elle se prépare à son dépucelage.

La mise en place de la performance de princesse est délibérée et planifiée. Paresys remarque que lorsqu'une femme se préparait, elle requérait de l'aide pour s'habiller : « Le corps vêtu, par ailleurs composé de pièces détachables, [...] en vient à nécessiter l'assistance d'une main d'œuvre tierce pour se vêtir et pour paraître ». La description de la

préparation des sœurs de Cendrillon pour le bal avec l'aide de la jeune fille expose aussi toutes les difficultés et les conditions nécessaires pour que les femmes revêtent leur habit. La préparation de Peau d'Âne est pleine de réalisme alors que celle de Cendrillon se fait grâce à la magie de sa marraine qui la touche à chaque fois de sa baguette magique pour la transformer. D'après Zipes, les contes de fées offrent une solution face à la réalité. Cette transformation magique peut ainsi illustrer la réalisation du fantasme des femmes du XVII<sup>e</sup> siècle de ne plus avoir à passer trop de temps à se préparer pour paraître. La magie vient palier les problèmes que les femmes rencontraient lorsqu'elles se préparaient.

#### b) Le contexte spatiotemporel de la performance

Le contexte spatial de la performance est essentiel pour ensuite appréhender la réception de la performance. Dans « *Peau d'Âne* », les premières performances se font dans le contexte privé un nombre de fois inconnu. Perrault écrit que la jeune fille met ses robes d'apparat « le dimanche » (55) lorsqu'elle fait sa toilette enfermée seule dans sa chambre et que, lorsque le prince espionne Peau d'Âne, « il était fête ce jour » (59). Ensuite, lorsqu'elle prépare le gâteau pour le prince, elle se prépare comme elle l'aurait fait un jour de fête. Elle : « s'enferme seule en sa chambrette » (63) mais elle ne revêt pas de robe. La dernière performance de la jeune fille est lorsqu'elle est introduite à la cour après la scène de reconnaissance qui la concrétise comme l'objet de désir du prince éconduit. Dans « *Cendrillon* », la jeune fille performe le statut de princesse lors des deux bals donnés par le prince ainsi que lorsqu'elle est conduite à la cour après avoir été reconnue comme la princesse du bal grâce à la scène de d'essayage de la pantoufle, tout comme dans « *Peau d'Âne* ». Les performances de Cendrillon sont donc toujours en présence de la cour. Comme

nous l'avons montré ci-dessus, la performance doit être dirigée vers la société, de ce fait, elle doit se faire dans un espace public.

Les historiens considèrent le rôle de la cour comme centre de diffusion de la mode mais aussi comme lieu essentiel pour paraître depuis l'essor des cours au Moyen-Âge. Paresys montre que l'apparence corporelle : « résulte de l'influence de modes européennes et de nouvelles normes de civilité qui construisent la présentation de soi. Elles trouvent leur pleine expression à la cour où le corps de mode aristocratique affiche une éloquence distinctive et cosmopolite ». La chercheuse montre aussi comment la cour devient la place de l'exposition du corps vêtu et du paraître : « La cour, du fait de l'importance du paraître qui s'y impose dans la compétition internationale que se livrent alors les princes et souverains, est le lieu où cette éloquence du corps s'exprime le mieux » (Paresys). Dans la société de l'Ancien Régime, la cour incarne la société du paraître comme l'a souligné Roche. Il n'y a pas d'autres lieux où le paraître est aussi important. La cour possède l'autorité en ce qui concerne la mode. L'habit étant la vitrine de l'homme d'après l'expression de Roche, la vitrine de la mode était la cour de Louis XIV : « the shop-window of fashion was located in Versailles, amid of gold and mirrors of the absolutist celebration » (Roche, 208). En effet, c'est la cour qui établit les règles d'apparence, qui crée les modes et qui est la scène du spectacle, de la parade, de l'ostentation et du luxe. Le luxe et les manifestations de richesse ostentatoire étaient réservés à la cour. Roche remarque que la cour est le seul endroit qui puisse étaler le luxe : « the King despoiled the nobles and the bourgeoisie so as to reserve luxury for the Court, the supreme enclave of social distinction » (203). Au sein même de la cour, le roi Louis XIV appuyait sa supériorité et sa puissance au travers de ses habits. Dans leur performance, Peau d'Âne et Cendrillon incarnent l'éclat de la majesté royale.

À la cour, pour se démarquer, les courtisans faisaient preuve de rivalité par l'extravagance de leur vêtement. Roche écrit que « the extravagance of distinction was economically and socially dictated by life at court » (1996, 210). Cependant, Peau d'Âne et Cendrillon réussissent à se distinguer par l'incroyable somptuosité de leur robe. Perrault émet un jugement négatif sur la cour dans un monde où l'extravagance et la consommation ostentatoire est de norme et propose une alternative d'élégance et de raffinement avec ses deux héroïnes.

Butler théorise que la performance est « citational » c'est-à-dire qui cite un modèle. Butler écrit dans « *Bodies that Matter* » que le sujet : « is compelled to “cite” the norm in order to qualify and remain a viable subject » (1993, 232). Peau d'Âne et Cendrillon cherchent à imiter les dames de la cour. Dans le vernaculaire butlerien, elles citent les dames de la cour. Mais, dans la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon, c'est une catégorie sociale entière qui est prise comme modèle à atteindre, dans un ensemble où il n'y a pas de place pour l'individualité. Dès que Peau d'Âne et Cendrillon rentrent dans la performance du statut royal, elles perdent toute licence auparavant embrassée. La cour est un ensemble globale car le conformisme était la convention et la place pour l'individualité était inexistante. Il n'y a pas non plus d'individualité dans les personnages de Perrault qui sont des personnages types qui sont à envisager comme modèle pour la réalité. Comme il ne peut y avoir une seule personne de citée, c'est toute la cour qui devient le modèle cité. Butler définit le cadre dans lequel se déroule la performance : « a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame » (1990). Elle explique que le cadre est restreint mais aussi restrictif : « those acts within the compulsory frame set by the various forces that police the social appearance of gender » (1990). La philosophe montre que ce cadre impose

son hégémonie comme modèle. Les actes constitutifs de l'identité sont à prendre en considération dans ce cadre. Le cadre spatial de la production est crucial puisque c'est lui qui proscrit les règles et les lois. Butler ajoute que l'identité qui est embrassée n'est pas délibérément choisie mais imposée par la norme : « [it] is not the product of a choice, but the forcible citation of a norm, one whose complex historicity is indisociable form relation of discipline, regulation, punishment » (1993, 232). Dans la haute société de l'Ancien Régime, la cour du roi se positionne comme la norme. La cour se propose donc comme le modèle qui impose ses propres règles. Si les deux jeunes filles performant dans le but d'être réintégrées dans la société alors elles doivent se conformer à la norme en place à la cour. La cour est donc la catégorie normative, en opposition à la catégorie non-normative de leur condition de souillon. Butler explique que la construction de l'identité se déroule selon des lois qui précèdent le sujet : « The subject is one who is presumed to be the presupposition of agency [...], but the subject is also one who is subjected to a set of rules or laws precede the subject » (1998, 285). Elle utilise la notion foucauldienne des lois qui règlent la construction de l'identité. Le sujet est donc prédéterminé par les règles de la norme dans laquelle il se situe et performe. De ce fait, les jeunes filles performent selon les attentes de la cour. Cependant, elles performent le statut royal dans un espace culturel et social extrêmement réglé, d'où la nécessité de produire une performance qui réponde parfaitement aux règles et aux contraintes de la société.

L'exemple de la *Plainte des dames de la Cour*, cité précédemment (cf 2. III. 3) b)), montre aussi l'exclusivité de l'apparence à la cour. La performance de Peau d'Âne a un caractère subversif puisqu'au début, avant la demande du prince, la jeune fille performe la plus grande magnificence qui n'existe même pas dans les salles de bal du château dans sa

chambre qui se situe dans le coin le plus reclus, le plus sombre et le plus sale de la cour. De plus, l'apparition de Cendrillon au premier bal peut être subversive car elle est soudaine et inattendue. Elle se présente d'elle-même et toute seule à la cour au bal donné en l'honneur du jeune prince car, généralement, les nobles étaient introduits à la cour par des connaissances ou des relations qui avaient déjà des contacts à la cour.

Si l'espace de la performance est clairement identifiable, la temporalité de la performance des jeunes filles est plus problématique. Butler explique que la construction du statut social se fait à travers « a conception of a constituted *social temporality* » (Butler, 1990, 141). Butler insiste sur l'aspect répétitif de la performance et elle démontre explicitement que l'identité est construite « through time » ou dans le temps, ce qui engage le sujet dans une temporalité illimitée. Salih explique la distinction entre performance et performativité, le premier « presupposes a preexisting subject » et le second « contests the very notion of the subject » (56). Butler admet la résonance et connotation théâtrale de la notion de performance (1998, 285). Cette reconnaissance nous permet de défendre l'emploi de la théorie de la performance pour l'analyse des contes de fées « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* ».

Évidemment, dans les contes de fées, la temporalité se limite au temps de l'histoire. Le caractère fictionnel des contes de fées nous permet d'engager notre analyse au travers de la définition liminaire de la théorie de la performance de Butler. En effet, le temps de l'histoire ne permet pas d'entrer dans l'aspect de performativité de la construction du sujet. Ainsi, au niveau de la performance, les héroïnes sont le sujet qui performe et la cour est l'audience qui assiste à cette performance. Cependant, le fait que *Peau d'Âne* performe le statut royal à la cour une seule fois et *Cendrillon* seulement trois fois prouve qu'à la cour tout est dans le

paraître et qu'il suffit d'une fois pour accepter un personne comme étant ce qu'elle présente.

c) Le déroulement de la performance

Hong dit que : « En changeant d'habit, la personne acquiert instantanément les qualités inhérentes à celle qui le porte habituellement » (Hong, 2005, 36). Cependant, Hong semble oublier que dès l'introduction des contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les jeunes filles sont dotées des meilleures qualités qu'une personne de leur sexe et de leur âge puisse posséder. Elles sont d'ailleurs toutes les deux comparées à leur défunte mère. *Peau d'Âne* est née « avec tant de vertus » (41). Par la promesse de la reine, Perrault montre que la princesse est « plus belle, Mieux faite et plus sage » (43) qu'elle. Le conteur ajoute plus loin que « L'infante seule était plus belle, Et possédait certains tendres appas, Que la défunte n'avait pas » (45). *Cendrillon*, quand à elle, est « d'une douceur et d'une bonté sans exemple ; elle tenait cela de sa mère qui était la meilleure personne du monde » (157). S'il est évident que la bonne nature et le statut noble des deux jeunes filles sont mentionnés dès le début du conte dans la présentation des héroïnes, la reconquête de ce statut, qui correspond à la fin heureuse du conte n'est pas une évidence en elle-même. Selon Tatar, les contes de Perrault récompensent la vertu (34) mais sa compréhension des contes de Perrault ne prend pas en compte tout le processus de civilisation qui inclut la reconquête de leur statut initial.

Bien que les péripéties des deux jeunes filles soient différentes, le fait qu'elles mettent en place la performance du statut royal alors qu'elles sont toutes les deux dans une condition de souillon est analogue. Leur succès est assuré à condition que cette performance soit correctement maîtrisée et insérée dans les attentes et règles de la cour.

Pourtant, si Perrault présuppose un être intérieur et antérieur basé sur le statut social de naissance de ses personnages, Butler n'attache aucunement d'être qui précède le sujet. Cet être doit se construire au travers de la performance. En effet, les jeunes filles retrouvent grâce au paraître de leur performance l'être dont le conteur les a dotées au début du conte et qui a été perturbé. Grâce à la performance, l'équilibre dans le conte est retrouvé.

La performance du statut social ne se limite pas seulement aux robes de princesse que Peau d'Âne et Cendrillon arborent. Les actes de la performance comprennent les gestes, les mouvements, la démarche, etc. que la société voit. Les actions sont donc déterminées par la réalité sociale dans laquelle elles sont effectuées. Butler explique comment les actes qui sont mis en scène sont des réitérations d'actes déjà instaurés et acceptés par la société : « The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act that has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again » (1988, 526). Elle ajoute que les actes ne sont pas individuels mais sont inscrits dans un ensemble d'actes perpétués et réitérés par l'ensemble de la société : « These styles all never fully self-styled, for styles have a history, and those histories condition and limit the possibilities. » (1990, 139).

L'un des aspects principaux de la performance, et ce qui prouve leur identité sociale, est que Peau d'Âne et Cendrillon réussissent parfaitement leur performance car elles connaissent les codes et les règles à respecter et elles savent se conduire comme des princesses. En maîtrisant leur performance, elles peuvent donc accéder officiellement au

statut de princesse. Elles sont en accord avec les attentes qui sont attendus d'elles par la société par rapport au statut qu'elles performant. La performance à la cour, pour prouver que l'un est un bon courtisan ne se limite pas seulement à l'apparence mais est également un ensemble qui englobe les codes moraux et sociaux.

d) Les bonnes manières des jeunes filles lors de leur performance

La performance du statut royal des jeunes filles laisse transparaître l'étiquette en place à la cour du roi. La beauté de Peau d'Âne et de Cendrillon est relevée par la magnificence de leur habit de cour. Néanmoins, la beauté des jeunes filles et la somptuosité de leurs robes ne sont pas ce qui prévaut mais ce sont les bonnes manières dont elles font preuve. Apostolidès explique que l'homme de cour a également un comportement, autrement dit des bonnes manières, à témoigner dans sa conduite. Il écrit que l'homme de cour : « limited himself to socially approved gestures, carried himself lightly, smiled at everyone, and spoke according to the canons of correct usage codified » (317). Apostolidès montre que les caractéristiques et les manières de l'homme honnête à la cour lui étaient conférés par son rang à sa naissance : « these genres are all characterized by an internal liberty that was the very condition of their birth » (317), ce qui est véhiculé dans les contes de Perrault. Le dictionnaire de Furetière (1690) présente l'adjectif « honnête » comme caractérisant des : « hommes qui ne se permettent rien de contraire aux lois de la vertu & du véritable honneur. L'honnête homme est attaché à ses devoirs, & il fait par goût pour l'ordre & par sentiment des actions honnêtes, que les devoirs ne lui imposent pas ». Furetière décrit l'homme honnête comme un être social : « il nourrit l'habitude des vertus tranquilles, des vertus sociales ; il fait les bonnes moeurs, les qualités aimables » et il liste les qualités attendues chez un honnête homme : « il est le caractere des hommes qu'on estime, qu'on

aime, que l'on recherche, & qui, par le respect que leur conduite s'attire & l'envie qu'elle inspire de l'imiter, entretiennent dans la nation l'esprit de justice, la bienséance, la délicatesse, la décence, enfin le goût & le tact des bonnes moeurs ». Furetière ajoute que le substantif « honnêteté » est la « pureté de moeurs, de maintien, & de paroles. [...] Ainsi l'honnêteté consiste 1°. à ne rien faire qui ne porte avec soi un caractere de bonté, de droiture & de sincérité ; c'est là le point principal : 2°. à ne faire même ce que la loi naturelle permet ou ordonne, que de la maniere & avec les reserves prescrites par la décence ».

Cohen assure que, d'une part, les codes de l'honnêteté renforçaient l'image idéalisée que la noblesse d'épée avait d'elle-même afin de se démarquer du peuple mais que, d'autre part, ils offraient à la nouvelle noblesse, celle dite de robe, la promesse de pouvoir paraître noble à leur tour. Cohen ajoute que : « the contingencies of *honnêteté* status abetted a growing fashion for "aristocracy" as a style or quality of life that could be publically consumed » (4-5). Elle précise ensuite que, en plus de l'honnêteté : « this inner quality is best complemented in the social world through one's manifest accomplishment in clothing, balls » (15). Ces codes d'honnêteté s'appliquaient également aux femmes de la cour. Perrault, au travers de ces deux jeunes héroïnes, promeut l'image de la femme honnête et en plus des qualités dont il dote Peau d'Âne et Cendrillon, il les fait se comporter selon les convenances de la cour.

Zipes suggère que les contes de Perrault sont à lire comme des manuels de bonnes manières pour les contemporains du conteur. Ainsi, Peau d'Âne et Cendrillon respectent les règles d'apparences à la cour (cf 3. II. 1) c)) et elle s'accordent également aux règles de bonnes manières. D'après Zipes, l'une des raisons pour laquelle Perrault a transformé les histoires de folklore en contes de fées est qu'il voulait transmettre sa position sur le

développement de la civilité française (2006, 73). Zipes explique que Perrault a écrit ses contes de fées : « in a period of absolutism when French culture was setting standards of *civilité* » et que la civilité reflétait « the social power, prestige, and hierarchy of the ruling classes. Socialization through fairy tales. Internalization of values » (1983, 9). D'après Zipes, les contes de Perrault sont devenus essentiels pour le processus de civilisation du monde occidental (2006, 157). Il écrit que « The classical fairy tales that evolved did not become stable and establish their values in the seventeenth century simple because they reinforced the ideological norms of patriarchal societies. They spoke to the conflicts and predicaments that arose out of the attempts by social order to curb and “civilize” our instinctual drives » (2006, xii). Les contes s'inscrivent donc dans un projet culturel, un projet de civilisation de la société. Zipes montre aussi que les contes de Perrault cherchent à montrer un modèle spécifique de la femme selon les critères de la fin du XVIIe siècle en France. Les bonnes manières dont font preuve *Peau d'Âne* et *Cendrillon* font partie des stratégies narratives pour présenter l'image de la femme civilisée. Zipes écrit qu'à l'époque de Perrault, les contes, parmi lesquels « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », étaient transformés : « into gendered discourses about the mores, norms, and manners of men and women; the specific discourses embodied feminine and masculine dispositions within a larger patriarchal context that can be discerned in variations of themes about power relations and narratives strategies that inform the style of the tales » (2006, 158). Zipes écrit que Perrault était impliqué dans la défense de la place de la femme dans la société française (2006, 72). Le conte en vers « *Peau d'Âne* » fut écrit la même année que le poème « *L'Apologie des femmes* » également écrit par Perrault. Le chercheur explique que le conteur « extolled the intelligence and capabilities of women while maintaining that they

should be put in the domestic and social realms » (Zipes, 2006, 72) et remarque que ce fonctionnement contradictoire est perceptible dans la plupart de ses contes. En effet, dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les deux jeunes filles quittent le foyer familial pour vivre leurs péripéties mais elles retournent finalement dans un autre foyer par leur mariage. « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » sont deux exemples frappants qui montrent que Perrault était conscient de la place de la femme dans la société et il souhaitait mettre l'accent sur « the necessity of assuming an enlightened moral attitude toward women » (Zipes, 2006, 72) mais le folkloriste précise que la défense des femmes de Perrault ressemble plutôt à un moyen de les garder à leur place : « his defense of women, which was more an explication of how to keep them in their place than a celebration of their quality » (Zipes, 2006, 160). Perrault intègre ses personnages féminins principaux dans un but spécifique. Zipes écrit que les contes de Perrault illustrent « the comportment of women in desperate situations, and how their qualities enable them to triumph and find their proper place in society under masculine domination » (2006, 161). *Peau d'Âne* et *Cendrillon* font preuve de courage, de patience et de noblesse d'esprit malgré les mauvais traitements qu'elles subissent. Puis, lors de leur performance du statut royal à la cour, elles montrent toutes les qualités attribuées à la femme civilisée.

Les contes sont à lire en tant qu'exemples de la notion de civilité que Perrault souhaitait présenter. Le dictionnaire de l'Académie française de 1694 propose comme définition pour le substantif « civilité » : « Honnesteté, courtoisie, maniere honneste de vivre & de converser dans le monde » avec comme exemples d'expressions : « Plein de civilité. il en a usé avec beaucoup de civilité. faire civilité à quelqu'un ». Perrault contribua grandement à populariser l'image de la femme civilisée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle grâce à ses personnages qui

ont servis de modèles de civilité aux lecteurs contemporains du conteur. Zipes note « the exemplary nature » (1983, 27) des personnages de Perrault. Le conteur a établi les normes et les critères de la femme civilisée dans ses contes. Perrault décrit sa conception de la femme civilisée où la femme se doit de faire preuve de bonnes manières. D'après Zipes, Perrault codifie un nouveau type de comportement chez les femmes : « His ideal '*femme civilisée*' of upper-class society, the composite female, is beautiful, polite, graceful, industrious, properly groomed » (1983, 25). Cendrillon est la parfaite représentation de la femme civilisée. Elle incarne la femme civilisée car elle fait preuve de bonnes manières et d'honnêteté lorsqu'elle est à la cour. Elle possède toutes les qualités d'une femme honnête. Elle est bonne, gentille, polie, aimable et belle. Zipes ajoute que selon Perrault, « beauty is an attribute of woman » (1983, 25). Par ailleurs, Zipes remarque les moyens employés par Perrault pour insister sur le rang aristocratique de ses personnages sont : « polite conventions, eloquent phrases, and rationalities were employed to distinguish the characters as having high social rank and proper breeding » (1983, 27).

Dirigeant faussement la morale des contes vers les enfants, puisque Zipes précise que « there was no children's literature *per se* at the time and that most writers of fairy tales were composing and reciting their tales for their peers in the literary salons » (2000, 380), Tatar reconnaît toutefois que les contes de Perrault sont encodés avec de nombreux impératifs comportementaux, des valeurs à respecter et à avoir, des attitudes à adopter et des manières de lire et de voir le monde (348). Par exemple, Tatar montre comment, au travers la remarque de sa marraine « Hé bien, seras-tu bonne fille ? » (161), Perrault souligne la gentillesse et la bonne disposition de la jeune fille (Tatar, 2002, 34). De plus, Collognat-Barès note qu'une « *bonne fille* » « a un caractère agréable, facile à vivre. Elle est

gentille et obéissante » (Collognat-Barès, 160). La gentillesse de Cendrillon continue jusque dans le pardon de ses sœurs : « Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnait de bon cœur, et qu'elle les priait de l'aimer bien toujours » (169-171).

Comme défini par le dictionnaire de l'Académie française, converser est une marque de civilité. Lorsqu'elle est à la cour du roi le premier soir des festivités, Cendrillon s'approche de ses sœurs et leur fait la conversation : « ce qui les étonna fort, car elles ne la connaissaient point » (165). La jeune fille fait preuve de politesse envers ses sœurs : « Elle alla s'asseoir près de ses sœurs et leur fit mille honnêtetés » (165), ce qu'elles ne manquent pas de mentionner à Cendrillon une fois revenues chez elles en parlant de la belle princesse du bal : « Elle nous a fait mille civilités, elle nous a donné des oranges et des citrons » (165). Lewis remarque que lorsque Cendrillon offre les fruits exotiques qui, étant rares et dispendieux à l'époque, sont considérés comme un réel signe de luxe à la cour à ses sœurs : « [Cendrillon] leur [=ses sœurs] fit part des oranges et des citrons que le prince lui avait donnés » (165), son attitude est "a gesture connoting her charm and cleverness" (Lewis). Enfin, Cendrillon fait « une grande révérence à la compagnie » (165) avant de quitter la salle de bal. Elle manifeste donc plusieurs signes de politesse en conformance avec les règles d'honnêteté de la cour.

Lors du premier bal, Cendrillon reçoit les plus hauts honneurs dû au rang qu'elle performe : « Le fils du roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser » (165). Si toute la cour admire la beauté de Cendrillon et que même le roi confesse qu'« il n'avait vu une si belle et si aimable dame » (165) comme Cendrillon, ce qui plait le

plus à la cour est sa grâce : « Elle dansa avec tant de grâce qu'on l'admira encore davantage » (59). Cohen présente le rôle essentiel de la danse à la cour de Versailles et présente le lien entre danse et grâce : « Dance served as the abiding preoccupation in French aristocratic culture with what the body could do. Seventeenth-century writers on aristocracy asserted that personal grace, [...] could be know only through its physical display » (13). Cohen associe ensuite la grâce à l'honnêteté des courtisans : « As a medium founded upon sight, dance moreover captured the sensual and, above all, optical immediacy that Castiglione and his French descendants had posited as essential to the grace of a courtier, or any *honnête* woman or man » (13). En mentionnant le travail de Castiglione sur les courtisans, Cohen présente la nécessité de la performance de la grâce : « Castiglione had highlighted a “certain grace” that marked the status of a person born into the nobility but had also emphasized that this grace could exist only as long as it was performed » (4). Peau d'Âne aussi est dotée de grâce. Lors de son introduction à la cour, Perrault décrit la figure de la jeune fille et liste ses caractéristiques physiques tels que : « ses aimables cheveux blonds [...] ses yeux bleus [...] sa taille si menue et si fine [...] montrèrent leurs appas et leur grâce divine » (69-71).

Ainsi, Perrault montre qu'à la cour, l'habit, en lui même, n'est pas suffisant. L'apparence doit être accompagnée des bonnes manières. L'auteur renforce donc les règles de bonnes manières au travers de ses personnages.

Dans leur performance, Peau d'Âne et Cendrillon vont chercher à imiter l'image de la femme civilisée à la cour. Butler note que la performance rend les lois sociales explicites. Les jeunes filles cherchant à imiter la femme civilisée, leur performance consolide donc des normes sociales déjà établies à la cour.

### **3) La place du corps dans la performance**

#### a) Le corps dans la performance

La conception butlerienne du corps présuppose que le corps ne précède pas sa propre existence sociale, qu'il n'y a pas d'être antérieur au corps qui exprime une certaine essence du sujet et que l'identité n'est pas inscrite en surface sur le corps. Salih précise que « there is no “natural body” that pre-exist its cultural inscription » (55). Butler montre que le corps n'est pas une surface sur laquelle s'inscrit une identité. Elle écrit : « the body is not passively scripted with cultural codes » (1988, 526) et plus loin : « Gender is not passively scripted on the body » (1988, 531).

Butler argumente que le corps n'a pas d'essence antérieure et qu'il doit être compris comme représentant certaines valeurs culturelles et historiques. Elle avance que le corps : « is understood to be an active process of embodying certain cultural and historic possibilities » (1988, 521) et elle ajoute que le corps « gains its meaning through concrete and historically mediated expression in the world » (1988, 521). Butler montre que le corps est une idée historique et en tant qu'idée historique, le corps est porteur de sens et de valeurs. Cette compréhension butlérienne du corps reflète l'idée de l'Ancien Régime qui considère le corps comme porteur de valeurs.

Perrault retranscrit, dans ses contes, les valeurs assignées aux corps sous l'Ancien Régime. Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », le corps des jeunes filles, et des autres personnages, est donc représenté selon la représentation du corps au XVIIe siècle. Tout d'abord, Perrault dote ses deux héroïnes d'une grande beauté, ce qui est sensé représenter leur grandeur et leur noblesse. Par exemple, il offre deux descriptions du corps de Peau

d'Âne, une au travers du regard du prince : « La beauté du visage, Son beau tour, sa vive blancheur, Ses traits fins, sa jeune fraîcheur, Le [= le prince] touchent cent fois davantage » (59) et l'autre au travers du regard de la cour : « Que ses aimables cheveux blonds, Mêlés de diamants dont la vive lumière, En faisait autant de rayons, Que ses yeux bleus, grands, doux et longs, Qui pleins d'une majesté fière, Ne regardent jamais sans plaire et sans blesser, Et que sa taille enfin si menue et si fine, Qu'avecque ses deux mains on eût pu l'embrasser, Montrèrent leurs appas et leur grâce divine » (69-71). *Peau d'Âne* représente les critères de beauté de la fin du XVIIe siècle en France. Lors de la scène d'essayage dans « *Peau d'Âne* », Perrault adjoint une remarque sur le doigt des dames selon leur statut social : « L'essai fut commencé par les jeunes Princesses, Les Marquises et les Duchesses ; Mais leurs doigts quoique délicats, Étaient trop gros et n'entraient pas. Les Comtesses, et les Baronnes, Et toutes les nobles Personnes, Comme elles tour à tour présentèrent leur main, Et la présentèrent en vain. Ensuite vinrent les Grisettes, Dont les jolis et menus doigts, Car il en est de très bien faites, Semblèrent à l'anneau s'ajuster quelquefois. Mais la Bague toujours trop petite ou trop ronde, D'un dédain presque égal rebutait tout le monde. Il fallut en venir enfin, Aux Servantes, aux Cuisinières, Aux Tortillons, aux Dindonnières, En un mot à tout le fretin, Dont les rouges et noires pattes, Non moins que les mains délicates, Espéraient un heureux destin. Il s'y présenta mainte fille, Dont le doigt, gros et ramassé, Dans la Bague du Prince eût aussi peu passé, Qu'un câble au travers d'une aiguille » (67). Les descriptions du corps des héroïnes et des dames des royaumes de Perrault traduisent donc la signification et la représentation d'un corps noble ou roturier au XVIIe siècle. Butler argumente que « bodies are never merely described, they are always constituted in the act of description » (Salih, 2006, 61). Ainsi, la caractérisation des corps des personnages leurs

attribuent certaines valeurs représentatives de l'Ancien Régime.

Butler explique que le corps subit une construction culturelle qui suit des conventions implicites qui structurent la façon dont le corps est culturellement perçu (Butler, 1988, 523-524). D'après Butler, le corps est soumis aux prescriptions de la société : « the gendered body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives » (Butler, 1988, 526). De par ces prescriptions, Butler explique que les possibilités d'expression du corps sont limitées selon le contexte historique : « These possibilities are necessarily constrained by available historical conventions » (526). Elle ajoute que le corps « is never fully self-styled, for living styles have a history, and that history conditions and limits possibilities » (Butler, 1988, 521). Butler écrit que le corps doit être compris « as the taking up and rendering specific of a set of historical possibilities » (1988, 521). En effet, dans le contexte socio-historique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en France, le corps est le véhicule de valeurs sociales. Dans les contes de Perrault, la limite des possibilités des expressions corporelles est conditionnée par la représentation sociale du corps sous l'Ancien Régime. La performance que *Peau d'Âne* et *Cendrillon* mettent en place prend en compte les attentes de la société de la cour quand à la présentation du corps. Zipes précise que les personnages féminins représentant les femmes civilisées, comme *Cendrillon*, devaient savoir « how to control herself at all times » (1983, 25). La notion de la maîtrise du corps est cruciale à la cour. Apostolidès note que « *L'homme de cour* (the "perfect courtier") invented his own personage, using his body as a starting point » (317). Perrault retranscrit les codes de la cour dans le maintien des jeunes filles, particulièrement dans leur grâce et leurs charmes. Cohen cite le chevalier de Méré qui trouvait aux courtisanes de la cour de Louis XIV « a

particular mark of distinction, or *gentillesse*, in a person's gestures, carriage, voice and especially in a nuanced personal styling he termed *façonner* » (14). Le corps au XVIIe siècle à la cour est donc l'image qu'il renvoie et englobe un aspect qui comporte l'allure, la voix, les gestes, etc. tel que Butler présente l'expression de l'identité (cf. 3. I. 1) a)). Le corps doit être éloquent et traduire le rang social de la personne. Cohen insiste sur l'utilisation stratégique du corps du roi et des courtisans à la cour de Versailles. Elle signale que les auteurs de la deuxième moitié du XVIIe siècle ont écrit sur la valeur du corps : « French writers, especially during the second half of the seventeenth century, accentuated both the spiritual potential of aristocratic refinement and its material communication through the body ; the terms used to describe this quality – *agréments* [...] and especially *grâce* » (4). Perrault retranscrit ce comportement dans ses contes. Il donne un air naturel, tant recherché par ses contemporains, à la performance des jeunes filles qui laissent voir leur raffinement, leur grâce et leurs agréments. Leur performance explicite la corrélation entre leur apparence et leur prestance et leur statut social. Par conséquent, la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon s'inscrit dans le contexte historique et social de la cour de Versailles.

Cohen, tout en dévoilant le corps aristocratique et les valeurs attribuées au corps au XVIIe siècle (6), présente le même argument que Butler qui suggère que le corps, ou ce que le sujet veut en laisser voir, se réalise lui-même dans la performance. Cependant, dans la performance, il ne s'agit pas simplement du corps lui-même mais plutôt des actions du sujet réalisées au moyen du corps. La matérialité du corps n'est donc pas essentielle dans la performance car le corps est un élément qui est discursivement construit. Butler affirme d'ailleurs que : « just as no prior materiality is accessible without the means of discourse, so

no discourse can ever capture that prior materiality [the body] is only and always constructed » (1998, 278). Salih écrit que, pour Butler, « the gender body is inseparable from the acts that constitute it » (57). Donc, la représentation du corps des deux jeunes filles qu'offre Perrault répond aux conventions de la fin du XVIIe siècle qui se trouvent dans le discours. Le corps, en lui-même, n'est pas essentiel dans la performance mais ce sont les valeurs discursives qui lui sont attribuées qui sont porteuses de valeurs.

#### **4) La réception de la performance**

##### a) Par la société

Si les attentes de la société quant à la performance des jeunes filles sont implicites dans les contes mais correspondent aux règles de bienséance à la cour de Versailles, la réception de la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon est explicite. Perrault décrit les différentes réactions face aux performances du statut royal des jeunes filles. Dans « *Peau d'Âne* », lorsque la jeune fille se présente à la cour, les femmes aristocrates sont ridiculisées : « Des dames de la cour, et de leurs ornements, Tombèrent tous les agréments » (71). La jeune fille les surpasse de loin par sa beauté, sa grâce, son élégance, ses charmes et la richesse de ses habits. De la même manière, la société de la cour présente lors du bal dans « *Cendrillon* » est subjuguée par la beauté de la jeune fille, même le roi en est ravi. Perrault met l'accent sur l'envie des femmes de la cour qui souhaitent avoir les mêmes habits que Cendrillon : « Toutes les dames étaient attentives à considérer sa coiffure et ses habits, pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles » (165). Perrault présente donc principalement le discours des femmes de la cour par rapport à l'héroïne. La réception de la performance, bien que courte

dans les deux textes, est révélatrice du fonctionnement du phénomène de mode à la cour de Versailles.

Butler assure que les actes de la performance ne sont pas seulement les actes de celui qui performe mais ils sont aussi inscrits dans un ensemble social, vers qui ces actes sont dirigés. Ainsi, Peau d'Âne doit porter ses robes devant la cour. D'après Butler, la construction de l'identité n'est pas attribuée seulement au sujet mais au sujet inclu dans la société. La performance ne prend sens que lorsqu'il y a un spectateur, un témoin qui assiste à cette performance. Si la performance est nécessairement publique, elle doit aussi être validée par ceux qui y assistent. Puisque les jeunes filles se conforment au modèle de la cour, elles ont besoin de la cour comme audience pour valider leur performance. En conséquence, la manière dont la société perçoit Peau d'Âne et Cendrillon lorsqu'elles sont dans leurs robes d'apparat leur concède le statut royal. La société confirme le rang royal des jeunes héroïnes et elles deviennent incluses dans la société grâce à la cour et par l'image qu'elles renvoient à la société.

La réception de la performance par la cour est essentielle dans les contes car elle expose tout le phénomène de mode qui se déroulait à la cour de Versailles à la fin du XVIIe siècle. Les contes dévoilent toute la pratique nobiliaire de l'habillement. Normalement, dans la société de l'Ancien Régime, le roi Louis XIV est celui qui établit ou lance les modes en approuvant un nouveau motif, un nouveau tissu, etc. tel que le fut le lancement de la mode de la coiffure à la fontange. Le roi dictait la mode. Louis XIV pouvait ridiculiser une tendance naissante ou en lancer de nouvelles. Le dictionnaire de Furetière propose la définition suivante pour le terme « mode » : « Mode se dit aussi plus particulièrement des

manières de s'habiller suivant l'usage reçu à la cour ». La cour se place donc comme le modèle en terme de mode à suivre. La cour régissait les règles d'apparence à Versailles.

Roche explique la dynamique d'imitation des nouvelles modes qui était en place à la cour (Roche, 1996, 186). Si un tissu, un motif, une façon de nouer un ruban, une coiffure plaisait au roi alors les dames et les hommes de cour imitaient directement cette nouvelle mode. La mode était un moyen de plaire au roi. Course remarque que : « l'ambition est une des principales causes de la mode, puisqu'il est certain que si l'on ne voulait être vu par dessus le commun du monde, on ne chercherait pas des façons extraordinaires » (Course, 2005). Roche note que la proximité des courtisans par rapport au roi jouait un rôle primordial dans la rapidité d'accès et la réponse aux impératifs de changement de mode. Les impératifs de la vie mondaine et la participation à la cour étaient recherchés. Les courtisans étaient engagés dans une compétition perpétuelle pour garder leur place et leurs privilèges à la cour dans un monde en constante modification. Plus une personne était proche du roi ou plus elle recevait de flatteries de sa part, plus elle avait d'influence à la cour, et cela passait par la mode vestimentaire aussi. La supériorité du roi était également marquée dans ses habits. Le rôle des courtisans à la cour était d'imiter le roi mais de ne jamais l'égaliser. À la cour, les femmes comme les hommes devaient obéir au dictat de la mode. Ils devaient aussi suivre et respecter l'étiquette et les règles de bienséance. Les vêtements que les courtisans arboraient imposaient une homogénéité dans les pratiques vestimentaires.

L'imitation de Cendrillon par les dames de la cour illustre non seulement le fonctionnement mimétique de la mode mais expose aussi l'économie derrière ce phénomène et dévoile le fonctionnement de la société de consommation des vêtements par

l'aristocratie sous l'Ancien Régime comme l'a défini Roche. L'imitation engendre les rouages de la mode et, dans le mouvement d'extravagance et la recherche de la différenciation à la cour, l'imitation engendre « l'accélération de la dépense ostentatoire des milieux courtois » (Roche, 1987, 99). L'historien montre que ce sont seulement, « la part de quelques très grosses fortunes qui suggère voir amplifie le rôle du faste et du luxe » (Roche, 1987, 99). Par l'imitation, le luxe est le principal motif de changement à la cour. (Roche, 1996, 220). En conséquence, le moteur de l'économie vestimentaire devient la recherche du luxe à la cour. Le luxe correspondait aussi au pouvoir. Roche note que l'être et le paraître correspondaient à la conformité « with luxury reserved to the manifestations of power. » (Roche, 204) En prenant une apparence royale luxueuse et ostentatoire, les jeunes filles cherchent à afficher le pouvoir.

Roche cite l'allemand Nemeist qui écrivit sous l'Ancien Régime que la première règle pour un étranger à la cour de Versailles était de ne pas se faire remarquer par une apparence différente mais de s'habiller comme le reste de la cour (Roche, 209). Or, les deux jeunes filles sont étrangères à la cour où elles se présentent, *Peau d'Âne* vient d'un royaume lointain et *Cendrillon* est considérée comme : « une grande princesse qu'on ne connaissait point » (163) et elles font, toutes les deux, une apparition remarquée.

Dans les contes, lorsque les deux jeunes filles font leur première introduction à la cour, tous les regards, celui du roi inclu, se dirigent vers elles. Dans les deux contes, les rois s'attardent à admirer les jeunes filles. Dans « *Peau d'Âne* », le roi est ravi de la beauté de sa future belle-fille et dans « *Cendrillon* », Perrault fait parler le roi qui remarque à la reine « qu'il y avait longtemps qu'il n'avait pas vu une si belle et si aimable dame » (165). Le regard des personnages joue un rôle décisif dans leur performance car il illustre un

déplacement du pouvoir par le déplacement d'attention des courtisans du roi vers les jeunes filles. Normalement, à la cour de Versailles, les courtisans doivent diriger leur regard vers le roi et non vers la cour. Cohen signale la prééminence du corps de Louis XIV (15). Doté d'une grâce naturelle et d'agrèments, nul ne pouvait se tromper sur le roi lorsqu'il l'apercevait pour la première fois. Cohen cite ensuite Donneau de Visé, éditeur du *Mercure galant*, qui écrivit que : « [the king's] great air and his pleasing mien give him such distinction, that he owes less to the elevation of his rank than to his advantages of his Person, the gazes that are continually fixed upon him » (Cohen, 2000, 15). Apostolidès écrit que le Roi Soleil organisait des bals et d'autres festivités à la cour de Versailles pour assurer sa place de monarque et de demi-dieu : « The festival was thus an opportunity to bedazzle the participants and to emphasize their distance from the monarch. He and his subjects no longer shared a common nature; he was placed above men, a veritable demigod » (317). La prestance royale du Roi Soleil attire tous les regards, tout comme la performance des jeunes filles captive la cour. Dans le cadre de la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon, elles usurpent la place royale avec leur habit et leur apparition. Cohen précise que la performance sociale : « without specifically identifying those who achieved it greatly expanded the possibilities of what such performance could mean » (4). Bien que la cour soit restrictive et restreinte, les deux héroïnes parviennent grâce à leur performance à s'intégrer à cette société élitiste. La cour, en tant qu'espace exclusif, ne s'étonne plus par elle-même mais elle a besoin d'un renouveau extérieur sous la forme de la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon. De plus, le fait que le roi émette une remarque sur les jeunes filles leur concède un intérêt que les courtisans, afin de plaire au roi, doivent suivre.

Nous avons déjà souligné la licence des jeunes filles dans leurs péripéties. Butler insère la notion de « agency » ou de licence au niveau de la théorie de la performance. Butler explique que la performance laisse place à la licence dans la construction de l'identité : « Construction is not opposed to agency; it is the necessary scene of agency » (1990, 147). En cherchant à paraître et en s'engageant dans la construction de leur identité royale par la performance, Peau d'Âne et Cendrillon expriment leur licence. Butler modifie plus tard son propos pour adresser les critiques. La théoricienne atténue le rôle de la licence du sujet qui performe car, la performance étant restreinte par les contraintes sociales où les possibilités d'expression du sujet sont déjà déterminées, la licence, afin d'être validée et acceptée, se limite à ces contraintes. Butler précise que : « the subject is one who is presumed to be the presupposition of agency [...] but the subject is also one who is subjected to a set of rules or laws that precede the subject » (1998, 285). D'après la théoricienne, la performance n'est donc pas quelque chose d'entièrement libre puisqu'elle s'inscrit dans un cadre régulateur qui limite les possibilités d'actes. Par conséquent, les jeunes filles se conforment aux règles d'apparence à la cour.

Nous avons déjà noté que Peau d'Âne et Cendrillon prennent la cour comme modèle à imiter. Elles citent la cour comme identité préalablement existante et elles s'intègrent dans le conformisme vestimentaire nobiliaire. Puisque leur abjection se fait lorsqu'elles portent des vêtements qui ne sont pas dans les normes sociales, pour se réintégrer à la société, elles doivent se conformer aux règles vestimentaires en place à la cour. Cependant, chaque performance crée le sujet puisqu'il s'agit d'un processus en constante réalisation. Les actes individuels d'une performance sont inclus dans la structure politique, c'est-à-dire qu'ils s'accordent aux attentes de la société. La citation est déjà prescrite par le modèle imité,

mais, bien qu'elles citent la cour comme modèle, elles parviennent à la surpasser dans sa splendeur. De plus, dans leur performance, en cherchant un modèle à imiter, elles se placent comme imitatrices mais la réaction des dames de la cour, et particulièrement lorsqu'elles voient Cendrillon, prouve que les deux héroïnes deviennent ensuite le modèle à imiter.

Pourtant, la cour ne peut pas être placée en position d'original car, d'après Butler, la performance, en tant qu'imitation et répétition, suggère qu'il s'agit de la notion même d'original qui est copié, ce qui rappelle l'expression de Butler « a copy for which there is no original ». Les deux jeunes filles prennent la cour comme modèle à suivre pour leur performance et les dames de la cour prennent ensuite les jeunes filles comme modèle à imiter. Le perpétuel cercle d'imitation qui n'a pas d'original est illustré par le comportement des dames de la cour qui souhaitent à leur tour imiter Cendrillon. Le phénomène d'imitation qui se déroule à la cour montre que la cour se prend elle-même comme modèle à suivre.

Les deux jeunes filles font donc preuve de licence dans le fait qu'elles cherchent à se réintégrer et à récupérer leur place dans la société mais elles perdent leur indéterminisme une fois qu'elles imitent la cour. La citation du modèle leur impose de suivre les règles du modèle donc elles perdent toute liberté. Dans son analyse historique, Bailly montre aussi l'état d'esclavage des courtisans qui ne vivaient plus pour eux mais pour la cour et pour le roi (146). D'une façon, il portait les courtisans comme inscrits dans un ensemble homogène où chaque personne doit se conformer aux règles en place à Versailles. D'un point de vue folkloriste, les jeunes filles n'ont pas d'individualité et sont à envisager comme des personnages types. Peau d'Âne et Cendrillon sont donc des modèles dans les contes pour la

cour. Les lecteurs de contes de fées doivent à leur tour les prendre en modèle et les imiter dans leur réalité sociale. Zipes expose que Perrault porterait ses personnages afin qu'ils s'élèvent comme modèle pour la société aristocrate et bourgeoise de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en France (1983, 27).

Si le phénomène d'imitation de la part de Peau d'Âne et de Cendrillon et ensuite des dames de la cour illustre le principe de « copy of a copy » de Butler, il représente tout autant une réalité sociale à la cour. Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les dames de la cour incarnent parfaitement le comportement des proches du roi Soleil à Versailles. Elles sont aussi à l'afflué des moindres petits changements qui deviennent une mode dès le lendemain. À la cour, les vêtements sont lieux d'une intensification des rivalités mimétiques. En cherchant à imiter les jeunes filles, elles s'inscrivent dans le processus de mode en place à la cour et répondent à la demande de renouvellement constant de la mode. Perrault décrit l'effet d'imitation des nouvelles modes à la cour lorsque les dames voient la robe que Cendrillon arbore lors du premier bal. Pourtant, les dames de la cour ignorent que les robes de Cendrillon sont produites grâce à la magie de la fée. Bien que Perrault montre la limite à l'obtention de tels tissus : « pourvu qu'il se trouva des étoffes assez belles et des ouvriers assez habiles » (165), par cette remarque, il expose deux comportements distincts des dames de la cour. D'une part, elles souhaitent des tissus et des étoffes et des ouvriers qui puissent faire un ouvrage vestimentaire aussi splendide. Afin de s'inscrire dans le mimétisme de la cour, elles veulent recréer le merveilleux de la robe de Cendrillon dans la réalité. Ce qui montre aussi que l'origine merveilleuse des robes appelle à une réalité à la cour où des robes semblables pouvaient être vues. Les robes de Peau d'Âne et de Cendrillon s'avèrent être une représentation de la réalité. D'autre part, l'incise de Perrault dévoile la

vanité des femmes de la cour qu'il souhaite dénoncer. Course présente la vanité qui : « en tant que genre pictural et littéraire, repose en effet sur un paradoxe fondateur : entre dénonciation et fascination, l'objet répudié est en même temps l'objet désiré ». Course présente les évocations de richesses comme les parures excessives et les robes ostentatoires brodées de fils d'or ou d'argent, que ce soit dans les textes des lois somptuaires ou les textes littéraires « du moins jusqu'aux crises financières qui frappèrent le royaume dans le dernier quart du règne de Louis XIV » comme étant : « véritablement la dénonciation de la frivolité et de la convoitise ». Dans ce sens, Perrault blâme le comportement de Peau d'Âne et de Cendrillon mais aussi celui des femmes de la cour. Néanmoins, la vanité étant aussi ce qui attire et se croyant au dessus des lois, les nobles ne respectent pas les édits des lois somptuaires et s'abandonnent dans des dépenses exorbitantes de luxe pour paraître.

De surcroît, Roche remarque le caractère exagéré de l'imitation à la cour. S'il s'agit pour les dames de la cour de suivre la mode des règles d'apparence, Roche explique que le phénomène d'imitation à la cour n'était, en réalité, pas représentatif du fonctionnement de la mode puisque l'imitation était exagérée et réduite à des stéréotypes d'extravagance (1996, 187). Perrault retranscrit donc la frivolité des dames de la cour (cf. 2. III. 1) b)). Il emploie des expressions superlatives pour décrire les robes de Peau d'Âne et de Cendrillon (cf. 2. III. 1) b)) dans le but de représenter le phénomène d'extravagance et d'ostentation à la cour contre lequel il se positionne. Zipes avance l'idée que Perrault dépréciait la frivolité des femmes : « Feminine coquetry (which is only the privilege of the dominant) disturbs and upsets him » (1983, 25). Bien qu'elles s'accordent avec la notion de bon goût, elles s'inscrivent aussi dans le phénomène d'ostentation de la cour, tel les diamants dans les

cheveux de Peau d'Âne. Pourtant, nous sommes prudente de signaler que Peau d'Âne et Cendrillon ne représentent pas la frivolité et la vanité car Perrault dote ses personnages principaux de qualités et de vertus nécessaires à la cour et les envisage comme des modèles à suivre pour ses contemporains.

Les lois somptuaires cherchaient principalement à limiter l'apparence. Course explique que : « seul le fait de manifester une apparence frivole, ostentatoire et dépensière est pris en considération. Ce qui se voit, ce qui paraît est véritablement ce qui est mis en cause ». Il remarque que l'aspect licite des lois se cache derrière une opinion commune depuis la Renaissance : « La loi ici ne trouve plus sa légitimité dans un contexte purement administratif mais dans un domaine à la fois plus vaste et plus limité qui est celui de la dénonciation des honneurs, des fausses gloires, des apparences ». Dans la réalité socio-historique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en France, Peau d'Âne et Cendrillon sont subversives par rapport aux régulations législatives de l'état quant aux lois somptuaires car elles ne respectent pas les édits qui interdisaient les étoffes, ornements ou broderies d'or et d'argent caractérisant l'apparence à outrance. Course conclut que « Les lois et édits somptuaires furent bien souvent ignorés ou contournés ». En effet, les jeunes héroïnes arborent des robes faites de draps qui étaient proscrits par la loi et les dames de la cour veulent avoir le même tissu malgré leur interdiction. Elles ne se soucient pas de la loi mais plutôt de leur propre apparence. Salih présente le concept de licence employé par Butler comme : « the opportunities for subverting the law against itself to radical, political ends » (55). Il est donc évident que la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon présente un aspect subversif par rapport à la loi.

Salih souligne la possibilité de subversion des performances parodiques, celles à quoi s'apparentent de prime abord les performances de Peau d'Âne et de Cendrillon, pour chercher à savoir si toutes les performances sont subversives. Salih précise ensuite que, selon l'argument de Butler : « All gender is parodic, but Butler warns that “[p]arody by itself is not subversive,” and she poses the important question as to which performances effect the various destabilizations of gender and sex she describes, and where those performances take place » (58). D'après nous, la performance elle-même de Peau d'Âne et de Cendrillon n'est pas subversive. En effet, elles réussissent à atteindre les attentes de la société. Grâce à la magnificence de leurs robes, elles arrivent à s'intégrer dans cette société d'apparence et d'ostentation. De plus, elles renforcent les lois déjà en place dans cette société du paraître. Par la richesse des robes qui surpassent toutes les autres robes de la cour, Peau d'Âne et Cendrillon accentuent le caractère imitatif de la performance et de l'apparence ostentatoire de la cour.

Pourtant, dans leur performance du statut royal, Peau d'Âne et Cendrillon déplacent les codes du genre. Butler suggère que ce qui peut être subversif dans la performance est : « through a radical proliferation of gender, to *displace* the very gender norms that enable the repetition itself ». Salih écrit que, dans une performance non parodique, d'après Butler : « it is possible to disrupt what are taken to the foundation of gender » (58). En effet, les jeunes filles portent des robes de tissus ornés de diamants, qui à la cour de Louis XIV, étaient réservés exclusivement au monarque. Les deux jeunes filles s'attaquent ainsi aux règles de l'apparence masculine car elles s'habillent d'un moyen de paraître qui est normalement attribué à l'homme. Elles défient l'autorité masculine en portant la marque de leur pouvoir. Toutefois, bien qu'elles aient le même tissu que le roi, elles gardent le

dimorphisme sexuel de l'habit selon les normes en place au XVIIe siècle. Par conséquent, elles s'attaquent au pouvoir politique tout en gardant leur rôle de femme civilisée à la cour. Elles défient l'autorité masculine mais elles restent dans le conformisme pour les vêtements féminins dans la forme.

Par conséquent, bien qu'elles ne respectent pas les lois somptuaires et d'apparence à la cour, elles montrent le même comportement mimétique d'apparence que les autres dames de la cour. Elles respectent les lois discursives de la société et donc leur performance n'est pas subversive dans le cadre spatial où elle se déroule. Leur performance n'est pas subversive mais possède intrinsèquement un caractère subversif.

Butler expose deux possibilités de réception à la performance : « performing one's gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all » (52). Butler évoque la notion de punition ou de sanction pour les performances ratées. Dans le cas de la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon à la cour, la performance est maîtrisée et acceptée par la société. Ce que Butler considère comme « clearly punitive and regulatory social convention » est respectée par les jeunes filles. Les jeunes filles performant le statut royal selon les conventions établies à la cour (cf. 3. II. 2)). Butler souligne l'idée de « source of belief » de la performance. De ce fait, la performance de Peau d'Âne et de Cendrillon devient une source de croyance. Le statut royal qu'elles affichent à la cour valide le fait qu'elles soient considérées comme des princesses par la cour. Pour autant, non seulement la cour croit en leur statut royal mais les jeunes filles viennent à y croire aussi. La performance est un acte qui montre à l'audience un objet qui est à croire et que l'audience et le performateur viennent à croire aussi. Butler explique que celui ou celle

qui performe accepte sa performance : « The authors of gender become entranced by their own fictions whereby the construction compels one's belief in its necessity and naturalness ». Ce qui permet ensuite à Butler d'affirmer que la performance est à envisager comme : « an 'act', broadly constructed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority » (528).

Nonobstant, la société du royaume connaît l'état de souillon de Peau d'Âne avant son introduction à la cour alors que personne ne connaît l'identité de Cendrillon à la cour, même ses sœurs la reconnaissent comme la princesse du bal qu'après sa transformation après la scène d'essayage. Si Peau d'Âne est acceptée comme princesse, malgré sa condition de souillon antérieure connue, cela prouve justement que, dans la société, le paraître prévaut sur l'être et que l'apparence révèle le supposé être intérieur. La performance des jeunes filles renforce explicitement que la cour ne prend comme objet de croyance que ce qui est perceptible en l'apparence. La cour, qui représente le pouvoir et la richesse, ne répond qu'aux règles du paraître. La mise en garde de Perrault est que, la cour de Versailles, bien qu'elle se montre élitiste ne l'est pas autant qu'elle le laisse voir car elle accepte toute personne du moment que l'apparence corresponde aux conventions de la cour. Pour conclure, malgré l'aspect subversif contre les lois somptuaires et les codes du genre de leur performance, les deux héroïnes performant le statut royal selon les attentes de la cour. Elles réussissent à performer ce statut correctement puisque la cour croit en l'image royale qu'elles lui renvoient.

b) Par le prince

Que ce soit dans « *Peau d'Âne* » ou dans « *Cendrillon* », le prince est totalement envouté par la jeune fille qu'il voit seulement lorsqu'elle aborde d'opulentes robes. Perrault

retranscrit leur maladie d'amour avec beaucoup d'humour. Dans « *Peau d'Âne* », le prince épie la jeune fille, évoquant ainsi une scène de voyeurisme : « Le prince au gré de son désir, La contemple et ne peut qu'à peine, En la voyant, reprendre son haleine, Tant il est comblé de plaisir » (59). Puis, le prince se rend malade d'amour pour Peau d'Âne. Il pleure, il gémit, il refuse de s'alimenter. Dans « *Cendrillon* », le prince semble un peu plus lucide. Lors du premier bal, « le fils du roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser » (165). Il refuse tout de même de manger la collation lors du bal « tant il était occupé à la considérer » (165). Et lors du second bal, le prince « ne cessa de lui conter des douceurs » (167). Les princes semblent subjugués par la beauté des jeunes héroïnes.

Une fois que Peau d'Âne s'aperçoit qu'elle est épiée par le prince qu'elle avait repéré auparavant, elle dirige sa performance vers lui. Peau d'Âne conduit leur performance dans le but de séduire le prince. Dans « *Cendrillon* », lorsque le prince aide la jeune fille à descendre de son carrosse, ce geste est une marque de galanterie. Si les princes ne présentent pas tant d'importance dans les contes, Zipes remarque que les princes choisissent leur épouse pour leurs vertus : « Her 'excellent' qualities are recognized by the prince who marries her » (1983, 25). Nous avons déjà noté que le prince de Peau d'Âne est touché par son « air de grandeur » et sa « sage et modeste pudeur » (59) et celui de Cendrillon par succombe à « la grâce » (165) de la jeune fille. Bien que Zipes accordent de la passivité aux personnages principaux féminins : « The task confronted by Perrault's model female is to show reserve and patience, that is, she must be passive until the right man comes along to recognize her virtues and marry her » (1983, 25), il identifie le modèle de vertu établi par Peau d'Âne et Cendrillon.

Roche note que, sous l’Ancien Régime, dans le monde aristocratique, la femme était « la vitrine de l’homme » puisqu’en fabriquant une apparence féminine exagérée, la femme proclamait son rang second dans l’ordre social et familial (1987, 115). Pourtant, l’historien précise que « it was the triumph of an illusion » (1996, 61). Nous avons noté que l’un des aspects subversifs de la performance de *Peau d’Âne* et de *Cendrillon* est le déplacement des codes du genre puisqu’elles portent des tissus et des couleurs pareils à ceux du Roi Soleil. Les princes trouvent dans les jeunes filles leur équivalent féminin qu’ils peuvent marier. Elles leur offrent donc une image réfléchie d’eux-mêmes.

Roché établit les dépenses nobiliaires sous Louis XIV (1987, 99). Il indique que les dépenses sont équivalentes, que ce soit chez la noblesse de robe ou la noblesse d’épée mais que dans chaque groupe, la valeur de la garde-robe d’une femme était deux fois plus élevée que celle d’un homme. Ainsi, il montre que les dépenses féminines sont plus importantes. Les femmes étaient esclaves de la mode et des moindres changements vestimentaires. Elles déboursaient beaucoup d’argent dans le but de plaire aussi. Bien que les hommes suivaient les modes et participaient à la dynamique d’ostentation à la cour, le rôle de la femme dans la mode était dominant dans les foyers.

### ***III. Le résultat de la performance***

#### ***1) Le changement de statut social***

##### a) Le discours de la société

Butler assure que l’identité du sujet est discursive et construite socialement. Dans les deux contes, le discours sociétal impose un statut aux personnages féminins principaux basé sur l’apparence qu’elles renvoient, que ce soit dans leur condition de souillon ou lors

de leur performance de princesse. En effet, dans un monde où l'apparence prévaut, la société fonde son jugement sur le paraître afin de valider une essence présumée pour conforter leur croyance. Dans la condition de souillon des jeunes filles, il existe un raté car il y a une inégalité entre le statut du personnage et sa condition. Butler parle de sanctions pour les performances ratées. Les deux jeunes filles sont donc sujettes à une abjection et une exclusion de la société. Cependant, lorsqu'elles performant leur statut social en corrélation avec leur présumé être intérieur noble, elles atteignent les attentes et contraintes de la société. Lors de la performance de *Peau d'Âne* et de *Cendrillon*, le statut de princesse est conféré par le discours de la société. Ainsi, la société accepte et croit en la performance car la société ne prend en compte que le paraître. Les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » illustrent le triomphe des apparences dans une société du paraître.

#### b) Une ascension sociale

L'ascension sociale des jeunes héroïnes est le motif principal des contes. Il correspond au processus de civilisation. D'après les folkloristes, l'ascension sociale ne se fait que par le mariage avec le prince. Goldberg explique que « If one aim of the story is to illustrate the ascent from low to high status, then Cinderella must meet a man in that social milieu who will free her from her miserable circumstances » (87). Elle ajoute que le « marriage represents an effort to gain independence from the previous generation and to create a family. In most of the versions, she will meet the man she is to marry at a social occasion, a festival, a ball or a party » (97). Warner pense que *Cendrillon* est récompensée par le mariage avec le prince. La jeune fille « whose virtue and beauty are at last acknowledge ad properly rewarded by union with a prince. » (321). Le couple Opie observe aussi à plusieurs reprises que le but du personnage principal dans les contes de type *Cendrillon* est

de prouver sa valeur et de se montrer digne du prince ou de devenir une princesse (14-15). De la même manière, Zipes relève aussi la notion de valeur et note que « Cinderella must prove that she is the rightful successor in a house in which she has been deprived of the rights » suggérant ainsi la (re)construction de l'identité du personnage (2001, 444). Zipes suggère aussi que, dans les contes qui exemplifient le processus de civilisation : « for the most part the heroine is a princess, and the plot revolves around her fall from and return to royalty. Her purity and integrity are tested, and she proves through a ring or shoe that she is worthy of her rank » (2001, 27).

Or, cet argument ne prend pas en considération l'effet de l'apparence de Cendrillon et le désir et les sentiments amoureux du prince pour cette princesse. Nous pensons que la reconnaissance sociale finale des jeunes filles est la vraie récompense dans les contes. D'après l'argument que nous voulons prouver, la performance est la construction et la réalisation de l'identité sociale des jeunes filles en tant que sujet intégré à la société. Ainsi, ce n'est pas le mariage avec le prince qui fait accéder les jeunes héroïnes au statut royal mais bien la performance de ce même statut qu'elles mettent en place.

La régression à l'état animal se faisant aux travers des habits, le processus de civilisation se réalise également grâce au vêtement. Cependant, le statut royal que les jeunes filles occupent à la fin du conte étant l'effet de la performance, la performance du statut royal ne se limite pas simplement à l'apparence des jeunes filles mais comporte également leurs bonnes manières (cf 3. II. 2) d)). L'habit leur confère le statut royal mais leur honnêteté confirme leur noblesse. Les actes de civilité qu'elles montrent sont en synchronie avec leur apparence extérieure et sont une preuve de leur place à la cour.

Si Peau d'Âne retrouve son statut initial de princesse à la fin du conte, il était courant, durant l'Ancien Régime, que l'ascension sociale, d'une femme ou d'un homme, se fasse par le mariage. Au début du conte, Cendrillon est aristocrate mais elle n'a pas de sang royal. Sans contredire notre argument que la performance est la cause de son ascension sociale, le mariage de Cendrillon avec le prince est une réalité sociale du XVIIe siècle.

Grâce à la performance du statut royal, Peau d'Âne et Cendrillon rétablissent l'ordre social et familial de la situation initiale déstabilisé par leur père. Dans le conte « *Peau d'Âne* », Perrault montre d'ailleurs la destinée de la jeune fille à devenir reine : « Mais comment croire, disait-on, Qu'à régner le ciel la destine » (69). Le conteur fait appel au divin, ce qui n'est pas sans rappeler la monarchie de droit divin qui assurait que les monarques tenaient leur pouvoir de Dieu. La situation finale des deux contes étudiés montre une réconciliation entre représentation et réalité sociale du personnage féminin principal et un rétablissement de l'ordre social et familial renversé par le père. Notre analyse confirme donc les arguments de Jones cités précédemment (cf. 3. I. 1) b)). D'une part, les deux jeunes filles s'attaquent directement au pouvoir du roi, c'est-à-dire la figure masculine qui détient le pouvoir dans la société et d'autre part, leur travestissement social a pour but de rétablir l'ordre social et familial déstabilisé par leur père.

## **2) L'identité sociale des personnages**

### a) L'identité sociale au travers des vêtements

Jones note que « tales of gender inversion turn on the ambiguity of the heroine/ hero's identity » (242). En effet, dans « *Peau d'Âne* », son identité de fille de roi est révélée seulement le jour de son mariage avec le prince : « chacun à son tour voulu s'intéresser, Et le futur époux était ravi d'apprendre, Que d'un roi si puissant il devenait le gendre » (73) et

dans « *Cendrillon* », la cour ne connaît pas son nom: « on alla avertir qu'il venait d'arriver une grande princesse qu'on ne connaissait point [...] on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue » (163). L'identité réelle de Cendrillon comme étant la « belle dame » (169) du bal n'est révélée qu'à la fin du conte lors de la scène d'essayage : « Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avaient vue au bal » (169). L'apparence est donc ce qui donne l'identité au sujet. L'habit porte plus de valeur que la personne même.

Roche présente le danger de la hiérarchie des apparences qui était constamment défiée. La mode étant un moyen de troubler les différences sociales, Roche écrit que : « It is therefore not surprising that it was challenged » (1996, 204). En effet, il existait un danger dans la hiérarchie des apparences où les bourgeois usurpaient la place des nobles par l'habit qu'ils arboraient. L'historien argumente que personne ne pouvait impunément porter les vêtements d'une autre catégorie sociale, et encore moins celle des aristocrates. Il écrit que dans « le débat sur l'imitation sociale, nul ne peut sans risque revêtir les habits des personnages public et des maitres de la représentation » (1987, 95). Nous considérons cette possibilité tout en la rejetant car nous pensons que, dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », les deux héroïnes ne créent pas d'instabilité dans la hiérarchie des apparences par leur performance parce que l'écart entre la condition de souillon et le statut royal performé est trop antagoniste pour représenter une quelconque menace pour la société. La performance de *Peau d'Âne* et de *Cendrillon* n'est pas représentative de l'ambiguïté sociale et morale du brouillage des statuts sociaux par le vêtement. De plus, leur habit de souillon n'a pas de valeur d'habit de domesticité par le manque de livrée donc il n'y a pas de possibilité d'usurpation de rang car la rejection et l'exclusion de la société est

totale. Roche précise d'ailleurs que le brouillage des classes est le plus fort chez la petite et la haute bourgeoisie principalement.

Si Roche présente la menace de la subversion dans la hiérarchie des apparences, dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », il ne s'agit pas tant de la lutte des apparences que de la corrélation entre être et paraître. Paresys rappelle que l'angoisse sociale quant à l'apparence relève tout autant de la concordance entre être et paraître : « Le danger ne vient pas seulement d'un brouillage dans le système vestimentaire visuel de reconnaissance des identités par le biais du vêtement ». Elle reconnaît que ce danger qu'elle évique provient « d'un défaut de concordance entre l'apparence et l'être intérieur que ne peuvent qu'accentuer les transferts de pratiques vestimentaires d'un sexe, d'un groupe social ou d'une nation à l'autre ».

Les contes vont donc au-delà de la lutte des apparences en place dans la société de l'Ancien Régime. Perrault, annonce d'ailleurs dès le début du conte que les deux jeunes filles sont de sang noble. La corrélation entre être et paraître est l'enjeu principal dans les deux contes analysés.

#### b) L'identité individuelle au travers des vêtements

Roche écrit qu'à la cour : « personal identity was nourished by the lessons of clothing consumption, which was never reduced to the purely functional » (1996, 220). Le mot d'ordre à la cour était l'extravagance et la frivolité, incarnés par les sœurs de Cendrillon et les dames de la cour. À la cour de Louis XIV, l'identité individuelle passe par le vêtement et le vêtement est perçu comme moyen pour les courtisans de se différencier car la rivalité, qui passe par le moyen de s'habiller donc de paraître, est à son paroxysme. Dans la préparation des sœurs de Cendrillon pour le premier bal, elles choisissent des habits et des

ornements qui les démarqueront des autres dames de la cour. En effet, la cadette assure que : « [s]a barrière de diamants [...] n'est pas des plus indifférentes » (159). Perrault critique la frivolité et punit ses personnages qui tentent de se démarquer. Par exemple, dans « *Peau d'Âne* », Perrault fait choir les agréments des dames de la cour et dans « *Cendrillon* », il montre que la frivolité ne convient pas aux sœurs puisqu'elles doivent rompre douze lacets avant de pouvoir rentrer dans leur robe.

Dans la performance de *Peau d'Âne* et de *Cendrillon*, leur citation de la cour confirme le statut de modèle de la cour qui doit se prendre elle-même comme exemple à imiter. Les contes ne proposent pas de construction du sujet car les personnages principaux sont des personnages types qui servent de modèle. Par conséquent, les contes valorisent l'homogénéité à la cour et proscrivent l'individualité.

## Conclusion

Dans le cadre de notre analyse de la performance du statut royal par *Peau d'Âne* et *Cendrillon*, nous argumentons que la performance des deux héroïnes est crue, c'est-à-dire que la société de la cour croit fermement que les deux jeunes filles sont des princesses car elles arrivent à performer le statut selon les attentes de cette société dans laquelle l'identité royale est performée.

Les robes de princesse des jeunes filles prennent une place essentielle dans la performance. L'habit avait une valeur sociale discriminatoire au XVII<sup>e</sup> siècle en France. Perrault reproduit consciencieusement dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » l'importance sociale des vêtements dans la société de l'Ancien Régime. Les habits ont une fonction sociale et participent à la construction de l'identité des personnages principaux. L'habit, qu'il soit habit de souillon ou robe de princesse, indique le rang social et la valeur discursive de la société vient confirmer ce rang. Zipes présente la transformation de *Cendrillon* de son apparence de souillon à son apparence princière comme « an exercise in fashion design. Perrault wanted to display what superior people should wear and how they should carry themselves » (1983, 27). Les vêtements sont la cause de l'ascension ou la régression sociale au travers du discours de la société.

Dans leur performance, les deux jeunes filles prennent la cour comme modèle à imiter. Elles se conforment au modèle qu'elles citent et qui apparaît comme la norme qui établit les règles. Cependant, elles sont subséquemment elles-mêmes imitées par la cour. Le cercle d'imitation de copie prouve, comme l'explique Butler, qu'il n'y a pas d'original dans la performance. Une fois la performance construite, acceptée et crue par la société, *Peau d'Âne* et *Cendrillon* n'ont plus à se soucier des règles punitives qui les ont exclues de la

société auparavant lorsqu'elles étaient dans leur condition de souillon. Leur ascension sociale grâce à la performance s'accompagne aussi d'une reconnaissance sociale qui vient palier leur abjection dans leur condition de souillon.

La performance du statut royal se réalise dans une situation de contrainte. Il y a des contraintes imposées par la société à la performance des jeunes filles mais les jeunes filles parviennent à performer selon les attentes, les contraintes et les règles de la société. La performance répond à une série de stratégies mises en place pour correspondre aux attentes de ce que l'identité présentée sous la performance doit être. Selon Butler, n'importe quelle performance est « as fully real as anyone whose performance complies with social expectations » (1988, 527). *Peau d'Âne* et *Cendrillon* ont également besoin de la valeur discursive de la société pour confirmer leur performance car la performance prend sens que lorsqu'il y a un spectateur. Les jeunes filles deviennent incluses dans la société grâce à la société et par l'image princière qu'elles renvoient à la société.

Pourtant, bien que la performance des jeunes filles puissent paraître subversive par l'emploi d'un tissu brodé de fils d'or et d'argent généralement utilisé par les hommes de la famille royale, elles conservent le dimorphisme sexuel et gardent le type de robe, définit comme le grand habit, assigné à leur genre de femme et, à travers le tissu et la forme de leurs robes, elle s'inscrivent dans le phénomène du paraître et de l'apparence ostentatoire de la cour de Versailles. À la cour, la mode est conservatrice et les courtisans doivent montrer une image homogène. Les héroïnes transgressent les codes et les lois de l'habillement mais respectent, malgré tout, les règles de bienséance à la cour du roi en place à la cour de Versailles à la fin du XVIIe siècle parce qu'elles s'inscrivent dans le phénomène d'apparence ostentatoire. L'emploi du tissu d'or et d'argent généralement

réservé à l'homme montre que la performance des jeunes filles a un certain aspect subversif parce qu'elle s'attaque à l'autorité masculine mais surtout illustre l'échec de toutes les performances dans leur aspect citationnel. Butler suggère que le caractère subversif d'une performance doit prendre place dans un contexte discursif régulateur existant puisque le discours seul produit le genre, le corps, le statut social, etc. Par leur performance, *Peau d'Âne* et *Cendrillon* renforcent donc les règles de bienséance et d'honnêteté mises en place à la cour. Butler écrit que la performance « renders social laws explicit » (200, 526).

En parallèle à l'analyse des contes à travers la théorie de la performance, les arguments folkloristes de Zipes corroborent l'idée que les personnages consolident les règles en place à la cour. Il affirme que l'intention de Perrault était de : « portray ideal types to reinforce the standards of the civilizing process set by upper-class French society. Not only did Perrault inform his plots with normative patterns of behavior to describe an exemplary social constellation, but he also employed a distinct bourgeois-aristocratic manner of speech which was purposely contrived to demonstrate the proper way to converse with eloquence and civility » (Zipes, 1983, 26-27). Zipes ajoute que « coercion exerted by members of high society to act according to *new* precepts of good behavior increased so that the codes of dress and manner became extremely stringent and hierarchical by the end of the seventeenth century » (1983, 21). Selon Zipes, les contes devaient développer « gender-specific roles and class codes » (19991, 16). Perrault, grâce à ses contes, a donc participé à l'établissement des règles de conduites de l'aristocratie sous l'Ancien Régime.

La performance du statut royal prouve être une nécessité. D'une part, *Peau d'Âne* et *Cendrillon* ont besoin de la performance pour être réintégrées dans la société. La

compréhension des codes vestimentaires et des règles d'apparence dans la société française de l'Ancien Régime suggère que le paraître définit l'être. La théorie de la performance, appliquée à l'étude des contes, conforte la notion du *paraître* en place à la cour de Versailles. Les jeunes filles performant dans une société d'apparence où le paraître définit l'être, c'est-à-dire que ce qui se voit en surface correspond à l'idée générale d'un être antérieur. La performance qui offre une apparence opulente est nécessaire dans un monde du paraître. Par la performance, les deux héroïnes doivent paraître avant d'être. La performance concède le rang social performé. L'apparence princière des jeunes filles qui se formule au travers d'une performance maîtrisée et réussite du statut royal confirme l'être.

En tant que personnages fictifs, Perrault dote Peau d'Âne et Cendrillon d'une essence noble qu'elles ne perdent pas, même dans la plus basse condition sociale. Elles ont déjà le statut noble, l'être, mais la performance, le paraître, construit leur statut. Cependant, dans la réalité historique de la fin du XVIIe siècle en France, l'être n'est pas pris en considération, seul le paraître peut définir l'individu. Les contes représentent le triomphe des apparences à la cour. Par conséquent, dans une société où le paraître définit l'être, la performance du statut royal est substantielle à la réalisation de ce statut social.

Dans « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* », lorsque les deux jeunes filles sont dans leur condition de souillon, l'être en lui-même ne suffit pas. Il doit être performé donc montré à la société. Dans la société française du XVIIe siècle, le paraître est donc la production, la réalisation et la concrétisation de l'être. L'identité n'est réelle que si elle est performée. Le paraître est le résultat de la construction de l'être. Si le XVIIe siècle est considérée comme une société où le paraître définit l'être, d'un point de vue butlerien de la construction de l'identité, le paraître construit l'être. La performance permet donc la construction du sujet

en tant qu'identité reconnu dans la société. D'après Butler, le sujet n'est pas précédé par un être antérieur : « there is no doer before the deed » (1998, 278). Il n'y a pas d'être qui se place avant le sujet. La théoricienne rejette l'idée perraldienne qui présuppose un être antérieur au sujet. De plus, Butler présuppose que le corps n'a pas d'essence antérieure, ce qui s'oppose à l'idée perraldienne que les jeunes filles ont déjà les qualités aristocratiques de par leur sang noble. Malgré l'attribution de qualités nobles et d'une bonne nature aux jeunes filles et le rétablissement de l'ordre social désordonné, au travers la performance qui expose que ce que le sujet montre est ce qu'il veut faire voir à la société, Perrault émet une critique sur la cour qui accepte n'importe qui selon les règles d'apparence.

Dans une société où le paraître définit l'être, il existe alors un danger d'accueillir de nouvelles personnes à la cour qui est sensée être ultra protectionniste. Perrault propose une mise en garde quand à la culture de l'apparence afin de limiter les entrées à la cour des personnes qui n'y ont pas leur place à cause de leurs absences des qualités requises à la cour ou l'absence de sang bleu. Le conteur prend position par rapport à la cour. Il se positionne contre cette société du paraître dont il critique l'extravagance et la frivolité. Dans ses contes, à travers ses personnages principaux féminins qui incarnent des femmes civilisées, il rappelle à ses contemporains l'importance des bonnes manières.

Notre étude de la performance du statut royal au travers des robes de princesse dans les contes « *Peau d'Âne* » et « *Cendrillon* » prouve que le paraître est primordial à la cour mais qu'il doit être accompagné d'une performance qui réponde aux règles et aux attentes de la société. L'habit concède le statut royal aux deux jeunes filles et leurs bonnes manières renforcent le paraître qui est donné en surface à leur corps. *Peau d'Âne* et *Cendrillon* construisent leur noblesse par leurs somptueux habits et leurs bonnes manières.

## References

Apostolidès, Jean-Marie. "From Roi Soleil to Louis le Grand". *A New History of French Literature*, edited by Denis, Hollier and Bloch R. Howard, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. pp 314-320. Print.

Arizzoli-Clémentel, Pierre, Gorguet-Ballesteros, Pascale. "Glossaire, costumes et accessoires", *Fastes de cour et cérémonies royales, Le costume de cour en Europe 1650-1800*. Chateau de Versailles, 2009.

[http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp\\_fdc-fr.pdf](http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp_fdc-fr.pdf)

Bailly, Auguste. *Le Règne De Louis XIV*. Paris: Flammarion, 1946. Print.

Big think. "Judith Butler: Your Behavior Creates Your Gender" 6 July 2011,  
<https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>

Bohanan, Donna. *Fashion Beyond Versailles: Consumption and Design in Seventeenth-Century France*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012. Print

Butler, Judith. *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993. Print.

-- . *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.

– – . "Imitation and Gender Insubordination" *The Judith Butler Reader*, edited by Sara Salih and Judith Butler. (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), pp119-137

Collognat-Barès, Annie, Charles Perrault. *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*. Pocket classique. 2006. Print.

Cohen, Sarah R. *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Régime*. New York, NY: Cambridge University Press, 2000. Print.

Course, Didier. "« La façon de quoi nos lois essayent à régler les folles et vaines dépenses ». Rôles et limites des lois somptuaires au XVII<sup>e</sup> siècle", *Littératures classiques* 1/2005 (N° 56), p. 107-117 <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2005-1-page-107.htm>

Darnton, Robert. "Peasants tell tales: The meaning of Mother Goose". *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New-York: basic Books. 1984, Print.

DeJean, Joan E. *The Essence of Style : How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*. New York: Free Press, 2005. Print.

Goldberg, Harriet. "Cinderella". *The Oxford Companion to Fairy Tales*, edited by Zipes, Jack. Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.

Gutwirth, Marcel. "The Autocritical Dramaturgy of Classicism". *A New History of French Literature*, edited by Denis Hollier and Bloch R. Howard, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. pp 309-314. Print.

Haase, Donald. *Fairy Tales and Feminism : New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 2004. Print.

-- . *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008. Print.

-- . "Yours, mine, or ours? Perrault, the brothers Grimm, and the ownership of fairy tales" *Merveilles & contes*, Vol. 7, No. 2, December 1993, pp. 383-402.

Hill, Colleen. *Fairy Tale Fashion*. New Haven : Yale University Press, 2016. Print.

Jarvis, "'". *The Oxford Companion to Fairy Tales*, edited by Jack Zipes, Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.

Jones, Jennifer M. *Sexing La Mode: Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*. Oxford: Berg, 2004. Print.

Jones, Christine A.. "Cross-dressing". *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Edited by Haase, Donald Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008. Print. Pp 241-243

Joosen, Vanessa . "Cinderella". *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Edited by Haase,Donald Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008. Print. Pp 201-205

Lewis, Philip E. *Seeing Through the Mother Goose Tales: Visual Turns in the Writings of Charles Perrault*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1996. Print.

Lewis, W. H. *The Splendid Century: Life in the France of Louis XIV*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1957. Print. Doubleday anchor books, A122; Doubleday anchor books, A122.

Lüthi, Max. *The Fairytale As Art Form and Portrait of Man*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.

Opie, Iona Archibald, and Peter Opie. *The Classic Fairy Tales*. New York: Oxford University Press, 1980. Print.

Paresys, Isabelle. « Apparences vestimentaires en France à l'époque moderne : avant-propos », *Apparence(s)*, Histoire et culture du paraître, 17 November 2011, <http://apparences.revues.org/1166>

-- . "Corps, apparences vestimentaires et identités en France à la Renaissance", *Apparence(s) Histoire et culture du paraître*, 07 February 2012, <http://apparences.revues.org/1229>

Roche, Daniel. *The Culture of Clothing : Dress and Fashion in the "Ancien Régime"*. 1st pbk. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Print.

-- . L'économie des garde-robes à Paris, de Louis XIV à Louis XVI. *Communications*, 46, 1987. Parure pudeur étiquette, sous la direction de Olivier Burgelin, Philippe Perrot et Marie-Thérèse Basse. pp. 93-117. [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1987\\_num\\_46\\_1\\_1689](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1987_num_46_1_1689)

Schacker, Jennifer. "Clothing", *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2008. Print. pp 217-218

Seifert, Lewis Carl. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715 : Nostalgic Utopias*. Cambridge England: Cambridge University Press, 1996. Print.

-- . "The marvelous in context: the place of the Contes de Fées in late seventeenth-century France". *The Great Fairy Tale Tradition : From Straparola and Basile to the Brothers Grimm : Texts, Criticism*. edited by Jack Zipes. New York: W.W. Norton, 2001. Print. A Norton critical edition; Norton critical edition.

Stanton, Domna C., Seifert, Lewis Carl. *Enchanted Eloquence : Fairy Tales by Seventeenth-Century French Women Writers*. Toronto: Iter Inc., Victoria University (Toronto, Ont.). The other voice in early modern Europe: the Toronto series, 9; Other voice in early modern Europe, Toronto series ; 8686536 9, 2010. Print.

Tatar, Maria. *The Annotated Classic Fairy Tales*. 1. ed. New York: Norton, 2002. Print.

Teverson, Andrew. *Fairy Tale*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013. Print.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde : On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. Print.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Rev. and expanded ed. Lexington: University Press of Kentucky, 2002. Print.

-- . *Fairy Tales and the Art of Subversion : The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Wildmaess, 1983. Print.

-- . *Fairy Tale As Myth/myth As Fairy Tale*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994. Print. The Thomas D. Clark lectures, 1993; Thomas D. Clark lectures, 1993.

-- . *The Great Fairy Tale Tradition : From Straparola and Basile to the Brothers Grimm : Texts, Criticism*. New York: W.W. Norton, 2001. Print. A Norton critical edition; Norton critical edition.

-- . *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press, 2012. Web.

-- . *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.

-- . *Relentless Progress : The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. New York: Routledge, 2009. Print.

-- . *Spells of Enchantment : The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*. New York, N.Y., U.S.A.: Viking, 1991. Print.