



HAL
open science

Le vêtement et l'accessoire dans les contes de Charles Perrault

Mélanie Gaget

► **To cite this version:**

Mélanie Gaget. Le vêtement et l'accessoire dans les contes de Charles Perrault. Littératures. 2020. dumas-02986506

HAL Id: dumas-02986506

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02986506v1>

Submitted on 3 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mélanie GAGET

LE VÊTEMENT ET L'ACCESSOIRE DANS LES
CONTES DE CHARLES PERRAULT

Mémoire de recherche sous la direction de Madame Béatrice FERRIER.

UNIVERSITÉ D'ARTOIS – ARRAS
UFR LETTRES ET ARTS
LITTÉRATURES D'ENFANCE ET DE JEUNESSE
JUIN 2020

Remerciements :

Je tiens tout d'abord à remercier la directrice de ce mémoire, Madame Béatrice Ferrier, pour m'avoir guidée efficacement, encouragée et conseillée tout au long de cet exercice fastidieux mais néanmoins passionnant qu'était l'écriture de ce mémoire de recherche.

Mes remerciements vont aussi à mon mari pour son soutien indéfectible, grâce auquel j'ai eu la force de toujours persévérer, même quand parfois la tâche me paraissait insurmontable.

Merci enfin à Charles Perrault pour ces inépuisables sources de richesse et d'émerveillement que sont les contes. Ils ne me quitteront jamais.

INTRODUCTION.

« *Au commencement n'était pas l'étoffe. Mais à peine eût-il mangé le fruit interdit qu'Adam cacha sa nudité*¹ ».

Premier vêtement littéraire et mythologique, le pagne en feuilles de figuier porte en lui le symbole du péché originel. Dès lors, la capacité de celui-ci à faire sens, au-delà de son utilité la plus prosaïque (à savoir, sa capacité « à couvrir le corps, à l'ornier, ou le défendre des injures de l'air² »), semble s'imposer. Selon Pierre-Yves Ardoy, « dès les premiers temps symboliques de la Genèse, le vêtement est signe avant d'être protection contre le monde extérieur. Si dans la réalité cette dernière fonction est primordiale, on constate toutefois que, très rapidement, le vêtement se pare d'une fonction communicative incontestable³ ». Ainsi le vêtement, dès son apparition, serait un fait de langue dont les spécificités ne manquent pas d'interroger de nombreux chercheurs contemporains.

Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden notent que « longtemps dédaigné par les historiens, le costume fait aujourd'hui l'objet d'un retour en force dans les études historiques et sociologiques⁴ ». Ce regain d'intérêt pour le vêtement s'explique par la prégnance d'une « culture des apparences⁵ », qui à l'instar des fastes de la Cour des XVII^e et XVIII^e siècles, s'exprime encore à l'ère du « selfie ». Si la gravure de mode se contente, sous Louis XVI, d'une approche purement descriptive des différentes coiffes et étoffes de ses contemporains, les années 1960 et l'avènement des écrits scientifiques laissent la part belle aux implications socio-politiques de l'habit :

Dans les années 1990, historiens et historiens de l'art multiplient les études sur la mode ancienne et actuelle comme Daniel Roche avec son ouvrage fondateur *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*. Biographies, monographies et catalogues viennent compléter la bibliothèque du patrimoine textile. Enfin, de véritables réseaux d'étude à vocation universelle se créent dont le premier est COSTUME, cellule de l'ICOM (International Council of Museums) dédiée au patrimoine textile, créée lors de la 6^e Conférence générale de l'UNESCO en 1962. La revue électronique *Apparences*, créée en 2007 sous l'égide d'Isabelle Paresys, témoigne de cette volonté de recherche pluridisciplinaire, tout comme les nombreux colloques et expositions qui se

¹ Pierre-Yves Ardoy, « Le vêtement-symbole : aspects juridiques », Alain Pousson (dir.), *Le vêtement saisi par le droit*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, 2015, [consulté le 21 novembre 2019], p. 23.

² Louis de Jaucourt, *L'Encyclopédie*, 1^{re} éd., Denis Diderot, 1751, Tome 17, p. 220.

³ Pierre-Yves Ardoy, « Le vêtement-symbole : aspects juridiques », *art. cit.*, p. 23.

⁴ Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36 | 2012, [consulté le 30 septembre 2019], p. 7.

⁵ Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Points, 2007.

sont déroulés au cours des dernières années tels l'exposition *Fastes de cour et cérémonies royales, le costume de cour en Europe, 1650-1800* et le colloque tenu conjointement⁶.

Roland Barthes, dont les écrits sur le vêtement sont autant de références majeures, justifie ainsi leur pertinence :

Le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que j'ai toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat car je m'y investis dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse systématique par des moyens formels⁷.

Premièrement d'ordre anecdotique, le vêtement se voit pourvu de plus vastes fonctions, révélatrices d'un contexte politique, social et culturel, dès lors qu'il est relié à un système de mode. « Affirmation de soi, il doit pourtant nécessairement rencontrer le regard de l'autre. Par sa visibilité, il est alors conçu comme un message, collectif ou individuel, conscient ou inconscient, que celui qui le revêt s'adresse à lui-même et aux autres⁸ », soulignent Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden. Presque systématiquement, les études de mode (et donc du vêtement) s'attachent à ce qu'elle dit d'un peuple, d'une communauté donnée, appuyées par des archives : un rapport au réel donc, dans une démarche historicisante. Le vêtement « signe un statut, une fonction, par exemple quand il se fait uniforme. Il peut aussi constituer un facteur d'intégration dans un groupe ou une classe d'âge comme celle de l'adolescence. Il révèle l'individualité ou cherche à la nier comme le costume religieux ou militaire⁹ », ajoutent-elles. Le vêtement, ainsi présenté, aurait donc vocation à témoigner des pratiques socio-culturelles d'un temps, et plus particulièrement de l'identité d'un individu, délaissant à regret le domaine fictionnel ; il nous fut difficile de collecter un grand nombre d'ouvrages consacrés au vêtement dans la littérature.

En effet, la majorité des études consacrées au vêtement s'attache en premier lieu à ce qu'il révèle des pratiques et des mœurs de son temps, au sein d'analyses purement sociologiques. Lorsque, dans de plus rares documents, le vêtement est étudié au sein d'un corpus littéraire, c'est aussi pour donner un témoignage « sur les manières de vie parce que [le

⁶ Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume » *art. cit.*, p. 10.

⁷ Roland Barthes, « Vingt mots clés pour Roland Barthes » (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier), *Le Magazine littéraire*, février 1975, n°97, p. 45.

⁸ Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, norme et langages du costume », *art. cit.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

romancier] place des objets en situation, leur conférant une vérité différente de celle qu'apporte au lecteur le déchiffrement des archives¹⁰ ». Daniel Roche rajoute qu'au « cœur des personnages fictifs se joue le rapport au réel, mais ils permettent aussi une lecture des valeurs et des pratiques sociales dans les codes mêmes qui organisent les fictions et participent de la communication du temps¹¹ ». Or, le vêtement, dès lors qu'il se prête à une analyse « systématique par des moyens formels¹² » comme le soulignait Barthes, n'est-il pas aussi apte à s'extraire de toute considération historique afin de faire partie intégrante du développement narratologique en place ? Le vêtement en tant que « signe », comme le désignait Pierre-Yves Ardoy, s'inscrit dans l'ensemble des théories structuralistes qui s'attachent au texte et son existence propre, évacuant toute référence extra-littéraire qui aurait trait à l'auteur et son environnement. Ainsi, l'interprétation symbolique du vêtement ne devrait excéder les frontières du texte littéraire : l'habit n'a de sens qu'au regard du récit dans lequel il paraît. Comme le signale Daniel Roche, si les descriptions romanesques assurent les mêmes fonctions de témoignage de l'imaginaire d'un temps¹³ évoquées auparavant, elles attestent également de la façon dont les auteurs « savent utiliser l'être et le paraître comme ressort des intrigues¹⁴».

Carine Barbafieri et Alain Montandon établissent, dans leur ouvrage *Sociopoétique du textile à l'âge classique, Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, le lien entretenu entre la littérature et l'habit : selon eux, « les métaphores liées au fil et au tissu désignent souvent l'activité littéraire, comme acte de parler ou d'écrire¹⁵ ». Ainsi vêtement et littérature sont-ils joints par des faits de langue. Nous pouvons noter plusieurs expressions, encore usitées de nos jours, telles que « le fil du discours », « filer doux », « de fil en aiguille », de même que la parole est représentée comme un fil, lorsque l'on « coupe la parole¹⁶ ». En outre, le texte, dans sa conception étymologique, renvoie aux caractéristiques du vêtement, car il signifie « le tissu », « l'entrelacement », l'ensemble des constructions qui mènent à une « texture ». Ces considérations linguistiques renvoient une nouvelle fois aux théories structuralistes évoquées auparavant, au sein desquelles la matière textuelle affirme sa toute-puissance. De fait, le vêtement « parle » grâce au texte, mais aussi pour lui.

¹⁰ Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 25.

¹¹ *Ibid.*

¹² Roland Barthes, « Vingt mots clés pour Roland Barthes », art. cit.

¹³ Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Carine Barbafieri et Alain Montandon, *Sociopoétique du textile à l'âge classique, Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, [Centre national du costume de scène], Hermann, 2015, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*

S'il est un genre littéraire dont la pratique apparaît conjointement à celle du tissage, il s'agit bien du conte, dont l'oralité marque l'origine. Plusieurs témoignages établissent ce lien ancestral :

Quatre compères se souviennent de l'ancien temps et de Robin Chevet qui réunissait tous ses gens le soir après le repas. Les femmes filaient tandis que lui-même préparait le chanvre [...]. Le bon homme Robin commençait un beau conte du temps que les bêtes parlaient [...]. De la Corneille, qui en chantant perdit son fromage. De Mélusine. Du Loup garou. De Cuir d'Asnette. Des Fées [...]. », ou encore, « Dans notre temps ? L'on disait des histoires, des contes, des sornettes, que l'on se délectait d'entendre : la Bête des Sept Têtes, Jean Cherche-la-Peur, le Grand Corps sans Âme [...] À cette époque-là, on filait de l'étain, du chanvre¹⁷.

Il n'est pas surprenant de trouver dans le genre contique, un terrain fertile au déploiement des analyses symboliques du vêtement. Communément adressés à la jeunesse, les contes de fées se distinguent par leur caractère visuel, dans la mesure où ils mettent en scène de flamboyants décors dont la majesté vise à exalter l'imaginaire des enfants. L'habit y tient donc un rôle primordial et générique : une méchante sorcière se présentera toujours dans des vêtements sombres et peu charmants, tandis que la princesse portera une robe somptueuse, brillant de mille feux (la diversité des nouveaux supports médiatiques participe de cet imaginaire, notamment *via* l'hégémonie des productions Disney). L'importance du vêtement dans le corpus féérique est dégagée par Nathalie Grande dans *Sociopoétique du textile à l'âge classique, Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, dans un chapitre consacré aux textes et fictions narratives en prose. Elle propose dans un premier temps, d'étudier le « système de la mode » dans les contes de Mme d'Aulnoy. Elle souligne d'emblée une formule de Mary-Elisabeth Storer, « la mode des contes de fées », mise en valeur dans un texte de 1928¹⁸. Si cette expression fait évidemment référence à la production massive de contes au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, elle ne manque pas de métaphoriser, comme le souligne l'autrice, l'importance des notations et descriptions vestimentaires dans le corpus féérique. Elle prétend même qu'il s'agirait d'un « marqueur générique¹⁹ », comme nous l'avancions plus haut. Si le propos de Nathalie Grande s'avère être tout à fait intéressant, il se concentre exclusivement sur les usages sociaux et politiques du vêtement, dans une démarche historicisante. Là encore, l'étude outrepassa les frontières du texte.

¹⁷ France-Marie Frémeaux, *L'univers des contes de fées*, Paris, Réseau, 2006, p. 11.

¹⁸ Mary-Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées 1685-1700*, Paris, H. Champion, 1928, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

¹⁹ Nathalie Grande, « Textes et fictions narratives en prose », *Sociopoétique du textile à l'âge classique, Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, *op. cit.*, p. 462.

Par ailleurs, il est un auteur dont les contes proposent une plus vaste richesse de pratiques vestimentaires, dès lors qu'ils ne mettent que très rarement en scène des personnages issus d'une haute extraction²⁰. Trente-six occurrences des mots « habit » et « habillement » sont à relever dans l'ensemble des contes de Charles Perrault²¹, auxquelles s'ajoutent deux occurrences du mot « ornements », trois de « parure », sept de « robe », deux de « vêtement » et un « d'ornement ». Des haillons du bas-peuple aux merveilleuses robes de bal, les contes de Perrault mettent en scène l'habit dans toute sa pluralité, tandis qu'est parfois opéré un « glissement » du miséreux à l'ostentatoire, révélateur d'un destin en pleine mutation (nous pensons notamment à la « métamorphose » de Cendrillon). Ainsi le vêtement participe-t-il d'un phénomène de transfiguration qui entre en cohésion avec l'implication socio-politique de l'habit que nous évoquions plus haut. Si la robe de bal rend la belle visible et désirable aux yeux de ses contemporains, c'est qu'elle porte en elle le signe de la noblesse. De fait, le paraître équivaut à l'être (tout du moins, c'est ce que l'habit tend à faire croire), dans un processus clé d'élévation sociale. Le « vêtement-signé » occupe alors sa toute première fonction, contenue dans le cadre du récit. Comme le remarque Marc Escola,

De l'abaissement à l'élévation, et de l'incognito à la reconnaissance : la parfaite évidence de la féerie y semble si bien un effet de l'exact enchaînement des séquences narratives que le conte a régulièrement été élu comme terrain d'exercices par les sémiologues et théoriciens du récit²².

Le vêtement, obtenu bien souvent par un procédé surnaturel, trouve un écho dans la relation manifeste que l'auteur établit entre la féerie et le développement successif des épisodes narratifs. Pour reprendre l'analyse précédente, Cendrillon ne pourrait envisager son accession au trône sans la médiation de sa robe de bal, qui, provoquant la fascination du prince et de la Cour, entraîne de ce fait, une promesse d'épousailles. Du reste, la passation de cet objet magique (obtenu par le biais d'enchantements, tout comme le seront les trois robes de Peau d'Âne), témoigne d'une « cohérence quasi-systématique²³ » entretenue par la structure même du conte :

Une ligne de cohérence plus manifeste tient à la circulation du motif du don, sur lequel insiste au moins la première moralité : les dons de la fée viennent s'inscrire dans une longue chaîne où s'illustrent positivement ou négativement toutes les formes du don (des plus civils : donner un bal, la main, ou des citrons – aux plus symboliques : donner sa main après s'être vu donner un habit et refuser un autre, mais aussi après avoir abandonné sa chaussure)²⁴.

²⁰À l'inverse de Madame d'Aulnoy, comme le remarque très justement Nathalie Grande dans l'ouvrage précédemment cité, *Sociopoétique du textile à l'âge classique, Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, p. 12.

²¹ Charles Perrault, *Contes*, GF-Flammarion, Paris, 1991.

²² Marc Escola, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005, p. 136.

²³ *Ibid.*, p. 137.

²⁴ *Ibid.*

L'analyse de Marc Escola rappelle les travaux de Vladimir Propp, qui dans sa *Morphologie du conte*, parue en 1928, propose l'étude d'une matrice dont serait issu l'ensemble des contes de fées. Concernant l'ensemble des écrits fictionnels, l'on en dégage généralement les grandes étapes du schéma narratif, organisées en cinq points : la situation initiale, ou incipit, l'élément déclencheur, les péripéties, le dénouement et la situation finale, appelée aussi l'excipit. Cette configuration, d'ordre général, omet les spécificités du conte, dont Vladimir Propp dégage 31 fonctions relatives aux actions d'un personnage, définies du point de vue de leur signification dans le déroulement de l'intrigue. Notons que si leur nombre est variable d'un conte à l'autre, leur ordre et leur logique sont toutefois pérennes. C'est à la quatorzième fonction que Marc Escola fait allusion dans son commentaire, puisqu'il s'agit de la réception d'un objet magique. En effet, le vêtement est tout à fait à même d'entrer dans cette catégorie, dès lors qu'il est l'objet d'un don, d'une transmission, tout comme la fée offre à Cendrillon la plus belle des robes de bal, et que le futur Marquis de Carabas octroie à son chat une paire de bottes. Nous incluons, dans cette quatorzième fonction, la réception du vêtement comme objet non-magique, puisque d'autres contes de Perrault ne font pas usage de féerie, (le Prince fait donner à Grisélidis de simples robes de cour, la grand-mère du Petit Chaperon rouge lui fait faire un chaperon de manière tout à fait traditionnelle), et que l'analyse de V. Propp ainsi faite ne permet pas de rendre compte de manière exhaustive de toute la portée symbolique et décisive de l'habit.

Du reste, V. Propp désigne aussi l'objet magique comme un auxiliaire, lui octroyant alors une place d'adjuvant (ou bien d'opposant au héros, dans le cas du loup, qui pour tromper le Petit Chaperon rouge, s'empare des vêtements de sa grand-mère et se travestit). L'habit prouve plus que jamais sa toute-puissance narrative comme le souligne Propp : « le héros perd alors, apparemment, toute son importance : il ne fait plus rien, c'est son auxiliaire qui se charge de tout²⁵ ». Dans cette même idée, Fanny Oudin déclare :

Le vêtement ne se contenterait pas de signifier l'être de celui qui le porte, mais contribuerait à le créer. Ainsi, la dimension signifiante du vêtement pourrait être fondée au moins à l'origine sur une dimension performative [...]. Le vêtement n'est pas simplement un signe, mais semble comporter aussi une dimension dynamique et active²⁶.

Ces propos, formulés au regard d'un corpus de littérature médiévale, s'appliquent en tout point à celui des contes de Charles Perrault, dans la mesure où certains récits de l'auteur sont directement inspirés d'œuvres du XII^e et XVI^e siècle (le roman arthurien *Perceforest* préfigure

²⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Points, 2015, p. 62.

²⁶ Fanny Oudin, « L'habit fait-il le moine ? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires du Moyen Âge », *Questes*, 25 | 2013, [consulté le 10 avril 2019], p. 7.

l'histoire de *La Belle au bois dormant*, tandis que *La légende de sainte Dymphne* et *La Belle Helaine de Constantinople* décrivent les agissements incestueux d'un roi semblable à celui de *Peau d'Âne*). En somme, le vêtement aurait valeur de signe au sein d'une économie narrative régie par sa souveraineté.

En ce qui concerne notre étude, celle-ci ne pourrait, dans un souci de justesse, s'attacher à l'ensemble des contes de Charles Perrault. C'est pourquoi nous excluons, presque par obligation, les contes qui ne font pas mention du vêtement ou de l'accessoire, à savoir *La Barbe Bleue*, *Les souhaits ridicules* et *Riquet à la houppe* (l'habit est évoqué deux fois, mais relève de l'anecdote descriptive, qui n'a donc pas matière à être interprété). Tous les autres contes pourront se prêter à notre champ d'investigation, dès lors qu'ils mettent en scène l'habit, de quelque manière que ce soit. Par exemple, *La Belle au bois dormant* ne fait que peu mention du vêtement en tant que tel, mais la présence du fuseau, puisqu'il permet de créer un tissu, nous paraît très intéressant au regard de notre étude, d'autant plus qu'il est la clé de la malédiction qui fait basculer le récit. En outre, aucune distinction ne sera faite entre les contes en vers et ceux en prose, dès lors que leur régime d'écriture poétique ne semble guère décisif d'un point de vue narratif.

Au sein de notre corpus d'étude²⁷, le vêtement signifie diverses choses, d'un personnage à un autre. Il transforme, protège, distingue, valorise ou dévalorise son hôte : la robe de Cendrillon la métamorphose en princesse, comme nous le démontrions plus haut, et les bottes du Chat botté l'humanisent et lui permettent d'approcher le Roi, tandis que, si l'on étend notre discours à l'accessoire, le port des couronnes d'or sauve le Petit Poucet et ses frères d'une mort certaine. Une lecture précise de l'ensemble des contes peut permettre de dégager un phénomène narratologique systématique : l'acquisition, le revêtement ou le dépouillement de l'habit se situent à un moment de bascule. Lorsqu'il entre en scène, le vêtement bouleverse l'intrigue et rend possible l'ascension sociale du personnage, ou au contraire, provoque sa chute. Jean-Paul Sermain souligne par ailleurs l'importance de l'habit en tant que symbole nécessaire à la

²⁷ Il s'agit donc des contes de *Peau d'Âne*, *Griselidis*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *Le Petit Poucet*, *Les Fées*, et *Le Petit Chaperon rouge*. L'édition de référence que nous avons choisie pour les analyser est la suivante : Charles Perrault, *Contes*, GF-Flammarion, Paris, 1991. Ce choix est d'ordre affectif, puisque ce recueil fut le support d'un court travail de recherche effectué en troisième année de licence de Lettres Modernes, et ayant pour thème « La mode dans la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles », auquel ce présent mémoire doit son origine. En outre, nous apprécions cet ouvrage pour sa complétude, car il présente d'autres textes qui nous semblent pertinents dans le cadre de notre démonstration (*Le Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, dans la catégorie des « Contes et poèmes », nous permettra par exemple, d'établir un lien entre l'œuvre de l'auteur et les textes de littérature médiévale).

reconnaissance du personnage et l'accomplissement du destin héroïque dans le cas de *Peau d'Âne* :

[...] Sans cette toilette et cette robe, jamais le prince n'aurait vu cette beauté : conditions pour qu'elle lui apparaisse. La beauté de l'âme est la même chez la souillon mais l'homme a besoin d'une médiation sensible pour la reconnaître : il a besoin de signe²⁸.

Le vêtement acquiert ici une toute nouvelle fonction, à savoir la révélation des qualités morales de son hôte. De même, dans *Griselidis*, les revêtements successifs des robes de princesse puis de bergère, imposés par le Prince, élèvent et dégradent socialement la jeune femme, et accompagnent les rebondissements du récit, basés sur l'intégration, puis le déclassement d'une pauvre dont le Prince craint la perfidie. Ce que révèle le vêtement n'est pas uniquement un statut social, mais aussi les valeurs morales de la jeune bergère, dont la bonté se trouve cachée, aux yeux du Prince, par des appareils dont elle n'a guère coutume ; c'est d'ailleurs lorsqu'elle est vêtue de son plus « vil habillement²⁹ » que le Prince consent à l'épouser définitivement. Ainsi l'habit exprime-t-il son caractère réversible : il fait parfois obstacle à la vertu, et entrave la conquête sociale de son hôte.

Par ailleurs, c'est le détenteur du vêtement ou de l'accessoire qui détermine l'usage bénéfique ou pernicieux qu'il en sera fait. Alors que les bottes de sept lieues ne servent qu'au funeste dessein de l'Ogre dévoreur d'enfants, elles sont gages de richesse et de prospérité lorsqu'elles sont portées par le Petit Poucet. Outre donc, une adéquation entre pureté morale et physique, le vêtement peut également constituer une enveloppe protectrice, qui permet au héros d'évoluer en toute sécurité au fil du récit. Dans *Peau d'Âne*, la peau asinienne revêtue par la princesse pour échapper aux désirs incestueux de son père constitue une enveloppe protectrice. « L'habit » dans ce cas précis, dissimule la vraie nature de l'héroïne et la rend repoussante aux yeux de tous. Par son aspect répugnant, la « peau-déguisement » retire à l'héroïne tout attrait sexuel, elle indique qu'il ne faut pas s'en approcher. Elle rend la princesse inidentifiable et la tient à l'écart d'éventuels dangers (sexuels ou autres).

Parfois, le vêtement révèle ce qu'un mauvais accoutrement étouffait, et le Marquis de Carabas, doté de vêtements offerts par le Roi, subit une véritable transformation : « les beaux habits qu'on venait de lui donner relevaient sa bonne mine (car il était beau et bien fait de sa personne)³⁰ ». D'en d'autres cas, le vêtement, lorsqu'il est utilisé par un ennemi, peut s'avérer

²⁸ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 225.

²⁹ Charles Perrault, *Griselidis*, *op. cit.*, p. 210.

³⁰ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *op. cit.*, p. 269.

être néfaste. Son rôle protecteur, que nous évoquions auparavant, est alors renversé et son usage est aussitôt dirigé à l'encontre du héros, dans l'unique but de causer sa chute. Si le loup enfle les vêtements de la Mère Grand dans *Le Petit Chaperon rouge*, c'est justement parce que leur fonction de reconnaissance identitaire constitue un véritable atout pour son entreprise meurtrière. Dupée par son apparence que l'enfant croit familière, celle-ci se jette littéralement dans la gueule de l'animal. Ainsi le vêtement, s'il permet la transfiguration des héros, sert également de ruse meurtrière en cachant « les méchants » sous un aspect plus favorable : d'un point de vue narratif, il fait figure d'opposant³¹. Dans ce cas-ci, nous opterons pour le terme de « costume » ou de « déguisement », au détriment de « vêtement »³², comme le préconisent Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, dès lors qu'intervient le travestissement : « [...] nous avons préféré le terme de costume à celui de vêtement, car celui qui l'endosse s'apprête, tel un comédien, à jouer un rôle choisi ou imposé sur la scène historique et sociale³³ » (bien que le loup ne serve ici que son entreprise meurtrière).

Tous ces contes, brièvement analysés, rendent compte d'un phénomène commun et pour le moins systématique : le vêtement, une fois porté, devient un message tourné vers autrui. Puisqu'il devient symbole d'une identité, d'une vertu, d'une initiation, etc., il se transforme en un véritable actant au regard de l'intrigue. Comme le souligne Pierre-Yves Ardoy,

Le porteur du vêtement-symbole, tel le garçon de café de Sartre, joue à porter le vêtement, il joue avec sa condition, il joue avec la représentation de sa condition, et cela pour la réaliser. Il affiche ce qu'il a obligation d'afficher qu'il est ou, selon les cas, il affiche ce qu'il veut que l'on perçoive qu'il est. En toute hypothèse le vêtement-symbole est véhicule [...].³⁴

Ainsi, l'accomplissement de la condition sociale du porteur ne serait admis que par l'intervention stratégique du vêtement, comme outil nécessaire, voire essentiel au dénouement. Le vêtement, en tant que « don magique³⁵ », équivaldrait à ce qui est « fée », dans la mesure où il rend possible la métamorphose merveilleuse de son hôte. Il serait donc intrinsèquement

³¹ Selon la définition du schéma actantiel établie par Algirdas Julien Greimas dans sa *Sémantique structurale* en 1966 (Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966).

³² Nous n'adhérerons pas à la distinction faite par Roland Barthes dans son ouvrage *Histoire et sociologie du vêtement*, dès lors qu'il traite du fait de mode, selon lequel le vêtement relève d'un choix individuel, et le costume d'une norme collective, inexistant au sein d'un corpus de littérature féérique (Florence Gherchanoc, Valérie Huet, « Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique », *Revue historique*, 2007/1 (n° 641), [consulté le 3 février 2019], p. 1).

³³ Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, norme et langages du costume », *art. cit.*, p. 7.

³⁴ Pierre-Yves Ardoy, « Le vêtement-symbole : aspects juridiques », *art. cit.*, p. 23.

³⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 55.

relié à la notion de « destin », si l'on s'en tient à l'étymologie du premier terme qui, comme l'affirme France-Marie Frémeaux, pose une équivalence entre parole et providence :

Le terme de *fatum*, qui partagerait avec le verbe parler la même racine indo-européenne, pourrait ainsi renvoyer directement du destin à la parole. C'est celle de l'oracle ; une fois prononcée, elle est irrévocable. C'est également celle du récit. D'une certaine manière, le conte de fées, quand on joue sur cette étymologie du mot fée, devient une affaire de parole³⁶.

L'habit ainsi défini, serait donc un système de langue à-même de déterminer le sort funeste ou favorable du héros contique. Mais alors, sous quelle(s) forme(s) se manifesterait cette entremise, et quels en seraient ses effets ? Plus précisément, en quoi le vêtement et l'accessoire, en tant que « système de signes », auraient-ils une incidence sur le dénouement des contes de Charles Perrault dans lesquels ils figurent ?

L'habit serait un outil indispensable à l'identification d'un personnage contique, et c'est cette fonction, largement admise, qu'il conviendrait d'étudier en premier lieu. De fait, le revêtement, puisqu'il opère une véritable métamorphose de son hôte, engendre la manifestation d'effets transcendants favorables à sa destinée. Ainsi l'usage du costume d'apparat est-il à l'origine d'un processus de transfiguration qui permet presque systématiquement au héros de s'extraire de sa condition afin d'acquérir un statut princier. Mais si le vêtement est, dans un premier temps, le reflet d'un changement communautaire, il est aussi révélateur d'un passage, d'une renaissance. Au cœur d'une épreuve dite initiatique, le revêtement donne lieu à la résurrection de son hôte, qui jouit alors d'une nouvelle « forme », à même de pénétrer la sphère royale, sinon de goûter au bonheur familial.

En outre, la profusion de sens émanant du vêtement-signes témoigne de sa richesse herméneutique, dont les conclusions ne sont pas systématiquement formulées en faveur du héros. Certes, il est un refuge, un symbole de protection face à l'ennemi : les couronnes d'or, substituées aux bonnets du Petit Poucet et de ses frères, fonctionnent comme une tromperie au regard de leur identité, et contribuent à les préserver de la folie cannibale. Toutefois, la symbolique du vêtement est réversible, et son usage parfois tourné à l'encontre du héros, véritable entrave à sa félicité.

Du reste, le conte de fées doit beaucoup aux ouvrages de littérature médiévale dans lesquels il trouve son origine (prégnance d'un caractère oral, intervention de créatures surnaturelles, etc.). Aussi hérite-t-il de son esthétique allégorique, à laquelle Perrault s'avère

³⁶ France-Marie Frémeaux, *L'univers des contes de fées*, op.cit., p. 34.

familier (comme en témoigne son *Dialogue de l'Amour et de l'Amitié*, adressé à l'Abbé d'Aubignac). Ainsi la robe princière incarnerait-elle le désir poussé à son paroxysme, dans un mouvement de séduction parfois volontaire (Peau d'Âne, pleinement consciente que le prince l'observe par le trou d'une serrure, se vêtirait d'or afin de susciter son émoi). Comme le souligne Jean-Paul Sermain, « La robe corruptrice devient l'instrument d'une reconnaissance [...] »³⁷ : une reconnaissance nécessaire à la reconquête de son rang. Néanmoins, cette même robe peut être à même d'incarner la vertu, dans un glissement du physique au spirituel, dès lors qu'elle témoigne « des beautés de son âme »³⁸. Ainsi le vêtement, et tout aussi bien l'accessoire, sont-ils le reflet d'une pureté originelle, une qualité essentielle que l'on rattache souvent à la morale du conte, et qui octroie au héros un statut royal.

³⁷ Jean-Paul Sermain, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *Féeries*, 15 | 2018, [consulté le 15 février 2019], p. 7.

³⁸ Charles Perrault, *Peau d'Âne*, *op.cit.*, p. 230.

1. L'IDENTIFICATION PAR L'HABIT : EFFETS TRANSCENDANTAUX DU REVÊTEMENT.

Le caractère fictif des contes de Charles Perrault laisse à l'auteur la liberté de transgresser loiblement les lois restrictives appliquées au vêtement sous le règne de Louis XIV. Comme l'atteste Daniel Roche,

Quand, au début du XVII^e siècle on dit qu'il faut s'habiller « à sa guise », cela signifie qu'il faut se vêtir selon sa condition. Les lois somptuaires sont là pour empêcher qu'on ne joue avec sa guise au-delà des limites du travestissement : un magistrat habillé en homme d'épée transgresse les normes, il se travestit, il s'habille de travers ; les mercuriales du Parlement le rappellent fréquemment à la fin du XVI^e siècle³⁹.

Les multiples métamorphoses des personnages contiques témoignent de cette désinvolture à l'égard du règlement en vigueur, et proposent un nouveau mode de pensée, à savoir que le changement d'habit ne relèverait pas du simple travestissement, mais de la réelle acquisition d'un nouveau statut social. Ainsi, le vêtement une fois porté se chargerait d'une force transcendante à même de transformer une souillon en princesse, ou un meunier en marquis.

D. Roche définit ainsi le phénomène :

L'alchimie romanesque permet de fustiger les transfuges sociaux et de défendre la nécessité de conformer l'être au paraître. Les métamorphoses vestimentaires servent à illustrer en même temps l'autonomie de la culture des apparences et l'adéquation de la personne au personnage que traduisent les étapes successives des changements d'habits et de déguisements⁴⁰.

En outre, « il est communément admis que les vêtements « parlent ». Et on les fait parler⁴¹ », déclare Jean-Charles Depaule. L'auteur rappelle ainsi le caractère autonome de l'habit, qui affirme sa toute-puissance en dépit du pouvoir décisionnel de son hôte. Si l'on transpose ces propos dans un cadre littéraire, ils nous ramènent indubitablement au postulat de Vladimir Propp, selon lequel « le héros ne fait plus rien, c'est son auxiliaire qui se charge de tout⁴² ». L'habit « dit » quelque chose du porteur, il le caractérise, sans que celui-ci n'ait à interférer dans cette communication signifiante. L'information délivrée serait alors gage d'une progression narrative, puis d'un dénouement favorable au parcours du héros (par exemple, la riche parure de Cendrillon lui confère une identité royale, une reconnaissance essentielle à la

³⁹ Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 44.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 390.

⁴¹ Jean-Charles Depaule, « Le vêtement comme métaphore ? », Iman Farag et Alain Roussillon (dir.), *Médiateur et métaphores 2, Égypte/Monde arabe*, [consulté le 18 avril 2019], p. 1.

⁴² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 63.

conquête du trône). Ce présupposé laisse à penser que le vêtement agirait en toute liberté, affranchi de l'autorité de son hôte, qui ignorerait tout de ses effets : si Cendrillon quémante une robe à sa Marraine la bonne fée, ce n'est que vraisemblablement pour avoir la chance de se divertir au bal, et non de rechercher un bon parti. La deuxième proposition attribuée à J.C Depaule pose toutefois une équivalence entre l'autonomie présupposée du vêtement et sa faculté à se soumettre à la volonté du porteur. Là encore, sa théorie rejoint celle de V. Propp :

La portée morphologique du héros n'en reste pas moins entière, car les intentions apparaissent dans les ordres divers que le héros donne à ses auxiliaires [...]. Au cours de l'action, le héros est le personnage pourvu d'un objet magique (ou d'un auxiliaire magique), et qui s'en sert (ou l'utilise comme un serviteur)⁴³.

Conscient de la portée signifiante du vêtement, le héros serait donc parfaitement en mesure de l'utiliser en sa faveur, afin d'assouvir ses ambitions politiques : dans le cas contraire, pourquoi le chat du meunier demanderait-il au fils une paire de bottes, comme unique bienfait⁴⁴ ? Seule cette offrande paraît apte à redresser le tort subi par le chat, à savoir son éventuelle mise à mort : comme le confie le fils du meunier, « [lorsqu'il aura] mangé [son] chat⁴⁵ », il entend « faire un manchon de sa peau⁴⁶ ». Il est intéressant de noter ici que le fils du meunier souhaite lui aussi, dans un premier temps, faire de son auxiliaire un habit. Il ramène toutefois la pièce de fourrure à sa fonction la plus prosaïque, à savoir la protection du corps contre le froid : ainsi démontre-t-il bien moins d'ingéniosité que son compagnon à quatre pattes⁴⁷. En effet, le pouvoir décisif du vêtement semble être bien connu du félin, qui à l'ouï d'un tel discours, « n'en [fait] pas semblant⁴⁸ » et prend un air « posé et sérieux⁴⁹ », avant de faire quérir à son maître une paire de bottes. Ainsi démontre-t-il sa confiance envers l'habit, dont il ne doute pas de l'efficacité : « vous verrez que vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez⁵⁰ » assure-t-il. Avant même d'avoir mis en œuvre le subterfuge, le chat se montre convaincu de la réussite de ce dernier.

Volontaire ou non de la part du porteur, le phénomène de transfiguration à l'œuvre dans nos contes témoigne d'un changement identitaire opérant : la nouvelle enveloppe textile garantit à son hôte une ascension fulgurante. Elle vise à « redresser le tort subi⁵¹ », dans un développement narratif codifié selon Vladimir Propp : « Méfait (A) – Don de l'objet magique

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *op. cit.*, p. 267.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 51.

(F) – Réparation du méfait (K) – Transfiguration (T) – Mariage ou rétribution d'argent (W)⁵² ». Nous noterons par ailleurs que parmi les quatre types de transfiguration établis par V. Propp à la page 169 de son ouvrage, la troisième prend la forme de « nouveaux vêtements⁵³ ». Néanmoins, la métamorphose n'est pas seulement d'ordre communautaire : elle est également le reflet d'une transition humaine. Telle la baleine engloutissant Jonas afin qu'il renaisse à une deuxième vie, le vêtement enveloppe son hôte dans le but de faciliter son passage à l'âge adulte. Véritable rite d'initiation, le revêtement marque l'évolution du personnage en tant qu'être ayant acquis la maturité nécessaire à l'exercice de ses futurs devoirs royaux.

Précisons toutefois qu'au sein de ce premier « palier » d'étude, ne sera pas analysé le conte *Les Fées*, ni celui du *Petit Chaperon rouge*, le premier relevant d'une analyse du vêtement en tant que « qu'imposture bénéfique » (la Fée revêtant les parures d'une princesse pour duper Fanchon⁵⁴), puis le second d'un déguisement comme outil d'accomplissement du crime (le loup vêtu comme la grand-mère). Ces deux nouvelles approches du rôle vestimentaire feront l'objet d'une seconde partie.

1.1 UN PROCESSUS DE TRANSFIGURATION : DE L'USAGE DU COSTUME D'APPARAT.

« Rien au monde, après l'espérance / N'est plus trompeur que l'apparence », nous confie le conteur⁵⁵. Le vêtement, symbole suprême du paraître, du « hors soi », est à l'origine d'un phénomène illusoire entretenu par l'image qu'il renvoie. En tant que message, il tend à identifier son hôte, mais ne garantit nullement son authenticité : le Marquis de Carabas, sous ses précieuses étoffes, ne demeure-t-il point le fils d'un simple meunier⁵⁶ ? Pièce maîtresse des sphères mondaines, la parure participe de ce jeu de dupe, où comme le soulignait Pierre-Yves Ardoy, le porteur « joue avec sa condition » et « affiche ce qu'il veut que l'on perçoive qu'il est⁵⁷ ». Ainsi, le vêtement ne serait, pour le héros contique, qu'un prétexte à la mise en place d'un simulacre visant à outrepasser son rang.

⁵² *Ibid.*, p. 164.

⁵³ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁴ En outre, le vêtement signifiant est porté par la Fée en sa qualité d'adjuvant, et non pas par l'héroïne elle-même.

⁵⁵ Charles Perrault, *Griselidis*, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁶ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁷ Pierre-Yves Ardoy, « Le vêtement-symbole : aspects juridiques », *art. cit.*, p. 23.

1.1.1 Vêtements et faux-semblants : le règne des « affabulateurs ».

La conquête sociale rendue possible par la ruse identitaire suggère une pleine conscience du porteur, et donc une volonté, parfois bien dissimulée, de « tromper son monde ». Le Chat botté s'avère être un maître en la matière, dès lors que son entreprise vise à bernier le Roi par de beaux habits, afin d'entrer dans ses bonnes grâces. Par ailleurs, le qualificatif de « maître » est accordé au félin dans le titre du conte en question, à savoir *Le Maître chat ou le Chat botté*, témoignant de sa finesse d'esprit. Ce qualificatif témoigne de l'inversion du rapport de force entretenu par le fils du meunier et son chat : dès lors, le félin se place en position de souveraineté face à celui qui, par nature, était autrefois son maître. Pour preuve, le Marquis de Carabas, baptisé ainsi par son compagnon⁵⁸, « [fait] ce que son chat lui [conseille], sans savoir à quoi cela [est] bon⁵⁹ ». Comme le souligne Fanny Oudin,

Dans une conception élargie de la communication, le vêtement devient l'un des canaux de la communication non-verbale, au même titre que le geste. Dans l'argumentation sous-jacente à tout discours, il participe de la preuve éthique, qui repose sur l'ethos, l'identité sociale et morale du locuteur, qui rend sa parole fiable et acceptable⁶⁰.

Dans notre cas, la « preuve éthique » signalée par l'autrice ne repose que sur la logique interne du récit contique, qui pose comme naturelle l'intervention d'un chat bipède vêtu de bottes⁶¹. Si le Roi accorde sa confiance au félin, c'est que la présence de ses chausses suffit à éclipser sa condition bestiale, tant l'apparence est souveraine. Seule la distance narrative observée par le conteur permet de rendre compte des fourberies du chat, et le ramène à sa condition initiale de fauve. Marc Escola remarque à ce propos que :

Si l'on doit certes imaginer les pattes postérieures du quadrupède constamment bottées, on ne « voit » véritablement cet attribut qu'une fois, dans l'épisode des métamorphoses de l'ogre (p. 160) : « Le chat fut si effrayé de voir un lion devant lui, qu'il gagna aussitôt les gouttières, non sans peine et sans péril, à cause de ses bottes qui ne valaient rien pour marcher sur les tuiles. » Le conteur semble ici prendre un malin plaisir à « rappeler » les lois de l'univers vraisemblable en rompant avec l'anthropomorphisme qui prévalait jusqu'ici pour ramener le chat à sa condition animale⁶².

Certes, la distorsion observée entre l'autorité du conteur et celle du chat s'avère tout à fait plausible, toutefois la remarque de M. Escola ne rend pas compte d'une éventuelle

⁵⁸ Étonnamment, c'est l'animal qui renomme l'humain : outre le trait d'humour, ce détail appuie davantage l'hypothèse d'une inversion du rapport dominant/dominé.

⁵⁹ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *op. cit.*, p. 268.

⁶⁰ Fanny Oudin, « L'habit fait-il le moine ? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires du Moyen Âge », *art. cit.*, p. 3.

⁶¹ Le genre merveilleux à l'œuvre fait également fi des règles de vraisemblances.

⁶² Marc Escola, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op. cit.*, p. 112.

démonstration du pouvoir symbolique et communicatif des bottes : si elles « ne val[ent] rien pour marcher sur les tuiles⁶³ », n'est-ce pas justement car elles n'ont qu'une fonction d'apparat ? Délestées de leur fonction utilitaire, les bottes du Maître chat ne serviraient donc qu'à abuser le Roi et sa Cour, en gratifiant l'animal d'une identité mensongère : le Chat botté est un « affabulateur⁶⁴ », comme le souligne très justement Marc Escola.

De la même façon, Cendrillon use du pouvoir suggestif de la parure, mais fait preuve d'une plus grande finesse encore. À l'inverse du chat, elle tend, par une fausse candeur, à susciter l'excitation d'une cour avide de connaître qui se cache sous ces merveilleuses étoffes. De même, l'oubli du soulier de verre ne relèverait pas d'une maladresse, bien au contraire. Comme le suggère Marc Escola, la jeune femme démontrerait même d'excellents talents de comédienne :

Que dire [...] des talents de comédienne de l'héroïne pour feindre le réveil ; de l'art avec lequel elle se fait conter séance tenante (comme d'ailleurs le lendemain à la même heure) par ses sœurs le récit de sa propre histoire ; de la malice qu'elle met à demander à Javotte un habit qu'elle sait devoir lui être refusé, au risque d'être « grandement embarrassée » si la réponse eût été positive ? Et venons-en à l'essentiel : l'histoire n'en dit rien, mais est-ce bien par simple hâte que Cendrillon « laissa tomber » dans sa fuite « une de ses pantoufles de verre » en ayant pourtant soin de conserver l'autre ? Comment se fait-il en outre que la paire ainsi dissociée échappe au sortilège qui condamne équipage et parure à « reprendre leur première forme » au douzième coup de minuit ? Il faut relire de très près les recommandations de la marraine, décidément distraite. L'avertissement enveloppe toute la parure de la belle, moins ce cocher qui mettait la fée en peine, mais néglige de mentionner les fameuses pantoufles, dès lors épargnées par le sortilège. La distraction n'a peut-être pas échappé à la belle, et la pantoufle, comme on sait, ne sera pas perdue pour tout le monde...⁶⁵.

C'est dans un entre-deux que tient toute l'ingéniosité de sa démarche, puisque la belle ne dit rien de sa basse extraction, tout en refusant de se créer une nouvelle identité mensongère, à l'inverse du Chat botté. Selon Pierre-Emmanuel Moog, il s'agit d'un procédé tout à fait habile :

[...] Cendrillon, qui est d'une grande finesse psychologique, construit exprès son mystère. En premier lieu, elle conserve son incognito : « [...] il venait d'arriver une grande Princesse qu'on ne connaissait point [...] Cendrillon [...] demanda [à ses sœurs] le nom de cette Princesse ; mais elles lui répondirent qu'on ne la connaissait pas, que le Fils du Roi en était fort en peine, et qu'il donnerait toutes choses au monde pour savoir qui elle était. Cendrillon sourit [...]. » Dira-t-on qu'elle agit ainsi pour la simple raison qu'elle ne peut en aucun cas révéler, à ce stade, son identité réelle ? Certes, mais elle aurait pu s'inventer une identité imaginaire, comme le décide le Chat botté, dans le monde-de-Perrault, en affublant son maître du titre ronflant aux sonorités exotiques de marquis de Carabas. Cendrillon et le Chat mettent bien en œuvre deux procédés identitaires opposés, adaptés à leurs stratégies respectives. Cendrillon, en se refusant à s'identifier, intrigue la compagnie et elle le sait [...]⁶⁶.

⁶³ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, op. cit., p. 270.

⁶⁴ Marc Escola, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, op. cit, p. 112.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁶ Pierre-Emmanuel Moog, « L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : « Cendrillon » (Perrault) et « Les six cygnes » (Grimm) », *Féeries*, 13 | 2016, [consulté le 11 février 2020], p. 12.

La robe est donc au cœur d'une stratégie amoureuse, dirigée tout aussi bien en faveur du Prince, que de sa Cour : « se vêtir est toujours objectif de désir, enjeu de séduction⁶⁷ », remarque Daniel Roche.

Identifiée ou non, la belle ne manque pas de susciter l'admiration de ses contemporaines : dès lors qu'elle se montre au bal, celles-ci sont « 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, et des ouvriers assez habiles⁶⁸ ». La fascination suscitée par la jeune femme relève presque de la démesure, comme tendent à le démontrer les multiples hyperboles formulées par le conteur : « on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue » ; « le Roi [dit] qu'il y avait longtemps qu'il n'avait pas vu une si belle et si aimable personne⁶⁹ ». L'utilisation outrancière des superlatifs « la plus » et « le plus », témoignent du caractère quasi divin de l'apparition, durant laquelle « un grand silence » laisse place au « bruit confus » du ravissement⁷⁰. La construction antithétique du passage oppose la singularité d'une future reine à l'uniformité d'une foule indistincte, désignée par le pronom indéfini « On » : à mesure que l'individualité de chacun s'efface au profit d'une masse indistincte, Cendrillon affirme son identité. Du reste, l'habit de Grisélidis, dont l'extrême modestie est louée par le prince, devient une référence en termes de vêtue chez les dames de la Cour : « D'habit et de maintien toutes elles changèrent, / [...] La gorge se couvrit, les manches s'allongèrent, / À peine on leur voyait le petit bout des doigts⁷¹ », souligne Charles Perrault. Le vêtement devient alors une affaire de mode, et acquiert une dimension collective. Ramené à sa fonction première du paraître, il affirme une fois de plus son caractère illusoire : les « Belles de toute la Ville⁷² », ainsi vêtues au goût du Prince, pourraient-elles réellement prétendre aux bontés de l'héroïne ? « Le travail [est] inutile⁷³ », se moque le narrateur, déplorant que les signes de pudeur suggérés par l'habit ne soient en réalité « qu'un air chaste et modeste⁷⁴ ».

Si le vêtement tend à « mimer », sans réel succès, les qualités physiques et morales d'un hôte, il ne semble pas, à première vue, apte à transformer son identité. Marc Escola prétend même que l'accessoire, dans le cas du Chat botté, ne serait qu'un signe ostentatoire :

⁶⁷ Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 26.

⁶⁸ Charles Perrault, *Cendrillon*, op. cit, p. 280.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser et les violons ne jouèrent plus, [...] On n'entendait qu'un bruit confus : Ah ! Qu'elle est belle ! » (*Ibid.*, p. 280).

⁷¹ *Ibid.*, p. 199.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Mais qu'en est-il alors des bottes du « Maître chat » ? L'attribut est moins merveilleux que pittoresque : à la différence du sac réclamé en même temps par l'animal (p. 268), il reste sans fonction apparente – simple élégance de l'animal⁷⁵ ?

Certes, comme nous l'avons démontré, le vêtement et l'accessoire sont indissociables de leurs qualités mensongères, puisqu'infiniment substituables : pour Cendrillon et Grisélidis, être une princesse s'avère être aussi simple que de retirer ses haillons en faveur d'une robe de bal. Sont-elles pour autant des usurpatrices ? Il semblerait que non, dans la mesure où, comme l'indiquait Fanny Oudin dans notre introduction, « le vêtement ne se content[e] pas de signifier l'être de celui qui le porte, mais contribu[e] à le créer⁷⁶ ». Bien plus qu'un simple indicateur du milieu socio-culturel auquel appartient le héros (véridique ou non), l'habit, une fois revêtu, entraînerait la transfiguration de son hôte⁷⁷. Ainsi ce dernier « ne jouerait plus à être⁷⁸ », mais deviendrait véritablement ce que le vêtement usurpé laissait entendre de lui.

1.1.2 Le revêtement comme émergence d'une identité souterraine.

Le bouleversement identitaire dont il est question ne s'incarne pas, comme on pourrait le supposer, dans une métamorphose totale, et presque fortuite, du personnage ayant revêtu le costume d'apparat. Au contraire, l'habit viserait non pas à créer de toute pièce une identité nouvelle en faveur du porteur, mais permettrait de révéler celle qui, depuis toujours, était enfouie en lui. Dans le cas de Cendrillon, ce n'est pas la robe de bal qui fait d'elle une princesse triomphante en clôture de conte, mais bien le soulier de verre. Des huit « Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités », *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* est par ailleurs le seul titre à poser une équivalence entre un personnage et un objet, preuve s'il en est du caractère décisif de l'accessoire dans l'identification de son hôte. Si la robe ne servait, dans un premier temps, qu'à susciter l'émerveillement du prince et de ses contemporains, limitant ainsi

⁷⁵ Marc Escola, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op. cit.*, p. 111.

⁷⁶ Fanny Oudin, « L'habit fait-il le moine ? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires du Moyen Âge », *art. cit.*, p. 2.

⁷⁷ Vladimir Propp, en page 96 de sa *Morphologie du conte*, inclut « la transfiguration du héros (T) » dans la sphère d'action de l'auxiliaire (le vêtement, dans notre étude), aux côtés du « déplacement du héros dans l'espace (G), de la « réparation du méfait ou du manque (K), du « secours pendant la poursuite (Rs), et de « l'accomplissement de tâches difficiles (N) ».

⁷⁸ En référence aux propos de Pierre-Yves Ardoy, dans « Le vêtement-symbole : aspects juridiques », *art. cit.*, p. 23.

l'habit à son caractère superficiel, la pantoufle met en lumière la noble jeune fille qui sommeillait en elle. Pascale Auraix-Jonchière explique ainsi ce phénomène :

La pantoufle fait sens à partir du moment où Cendrillon s'en sépare [...]. Le conte ne s'attarde pas sur cette action dont il développe seulement les conséquences mais, si la pantoufle s'investit d'une forte valeur symbolique, c'est précisément en raison de ce moment où une faille s'introduit dans l'histoire de la jeune fille, histoire que cette faille déconstruit pour mieux la reconstruire en faisant advenir *in fine* la nouvelle identité de Cendrillon, l'autre en elle, révélée par l'objet⁷⁹.

Bien que le dénuement initial du Marquis de Carabas⁸⁰ laisse présumer la perte d'une identité en faveur d'une autre nouvellement créée, il n'en est rien. Tout comme Cendrillon, le port des « beaux habits⁸¹ » confiés par le Roi ne fait que révéler les nobles grâces du prétendu Marquis, comme le souligne le conteur :

Le Roi ordonna aussitôt aux Officiers de sa Garde-robe d'aller quérir un de ses plus beaux habits pour Monsieur le Marquis de Carabas. Le Roi lui fit mille caresses, et comme les beaux habits qu'on venait de lui donner relevaient sa bonne mine (car il était beau, et bien fait de sa personne), la fille du Roi le trouva fort à son gré et le Comte de Carabas ne lui eut pas jeté deux ou trois regards fort respectueux, et un peu tendres, qu'elle en devint amoureuse à la folie⁸².

Si l'on s'attarde ici sur une perspective linguistique, il est intéressant de noter que la construction syntaxique de la proposition fait des « beaux habits » son sujet : ceux-ci sont donc maîtres de l'action, ils initient le processus de transfiguration du héros. L'analyse structurale de Vladimir Propp est dans ce cas-ci, tout à fait à propos, comme l'on peut le lire dans un passage de sa *Morphologie du conte*, que nous évoquions en introduction :

Après la transmission de l'objet magique, nous verrons son utilisation, ou bien, s'il s'agit d'un être vivant, son intervention immédiate, sur l'ordre du héros. Le héros perd alors, apparemment, toute son importance : il ne fait plus rien, c'est son auxiliaire qui se charge de tout⁸³.

L'éclat du Marquis, retrouvé grâce à l'entremise des vêtements du monarque, suscite l'émoi de la princesse, qui l'ayant ainsi admiré, en tombe amoureuse : le Marquis de Carabas assure ainsi son entrée à la Cour du Roi.

⁷⁹ Pascale Auraix-Jonchière, « Métamorphoses d'un accessoire : la pantoufle au féminin en régime romanesque (XIX^e siècle) », *Sociopoétiques*, n°2, [consulté le 13 novembre 2019], p. 5.

⁸⁰ « [...] Le chat s'approcha du Carrosse, et dit au Roi que dans le temps que son Maître se baignait, il était venu des Voleurs qui avaient emporté ses habits, quoiqu'il eût crié au voleur de toute sa force ; le drôle les avait cachés sous une grosse pierre » (Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, *op. cit.*, p. 269).

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 63.

1.1.3 Robes princières et haillons : un va-et-vient compromettant.

Si la transfiguration assure un dénouement favorable au héros (bien souvent concrétisé par un mariage royal), ses effets ne sont pas systématiquement pérennes, particulièrement lorsque celle-ci intervient en cours de récit. Le processus connaît une limite, notamment à travers la figure de Griselidis, en proie à de multiples variations identitaires. La belle robe, substituée aux haillons de bergère au gré des doutes du prince, ne permet pas d'assurer à l'héroïne une place durable au sein de la cour : ces revêtements successifs placent le personnage dans un entre-deux nuisible à sa conquête sociale. En effet, l'alternance des deux vêtements ne permet pas à l'héroïne d'asseoir sa légitimité au trône : seule la robe princière certifie la noblesse de son rang, tandis que les habits de bergère la renvoient à sa condition initiale de marginale. Chaque entrée à la Cour ainsi que chaque rejet de celle-ci s'accompagne effectivement du revêtement correspondant, comme le souligne le texte : « Ainsi le Prince se déclare, / Et pendant que la Cour applaudit à son choix, / Il porte la Bergère à souffrir qu'on la pare / Des ornements qu'on donne aux Épouses des Rois⁸⁴ », puis « Il faut, [dit le Prince], vous retirer / Sous votre toit de chaume et de fougère / Après avoir repris vos habits de Bergère / Que je vous ai fait préparer⁸⁵ ». De même, Peau d'Âne, retirée dans une chaumière, alterne le port des trois robes merveilleuses et de la peau de bête. Selon Jean-Paul Sermain,

L'héroïne garde une identité secrète. Le dimanche elle s'enferme, se dégrasse et remplace la peau d'âne par l'une de ses trois robes et « contente et satisfaite », se « sustente » de sa propre image : « Elle aimait à se voir jeune, vermeille et blanche/ Et plus brave cent fois que nulle autre n'était [...] La deuxième partie du conte la dépeint errante, trouvant une place de souillon et revêtant ses trois robes le dimanche. Dans cette partie, le vêtement fonctionne comme un signe clairement dissocié de la personne. Parce que la princesse en a deux complètement opposés et que le premier est un « travesti »⁸⁶.

Le port momentané des trois robes merveilleuses ne permet pas à l'héroïne de réaffirmer une identité royale : en effet, le revêtement lui-même est empêché par « [une] trainante queue [qui] sur le plancher trop court ne [peut] s'étaler⁸⁷ ». Le qualificatif de « queue » ne semble pas hasardeux dans un tel contexte, et nous pousse à envisager la possibilité d'une concomitance entre la traîne du vêtement princier, et l'anatomie de l'âne. De fait, les deux identités de Peau

⁸⁴ C. Perrault, *Griselidis*, *op. cit.*, p. 202.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁸⁶ Jean Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁷ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 229.

d'Âne ne semblent pas en mesure de se distinguer l'une de l'autre. Le phénomène transfigurateur est ainsi entravé par le revêtement systématique de l'habit dégradant, qui, outre sa fonction repoussoir, retranche la jeune femme au fond des bois, bien loin du royaume qui l'a vu naître : le processus d'ascension semble compromis. Jean-Paul Sermain explique ainsi la mise en place d'un mécanisme inverse :

Écartée « dans un coin au fond de la cuisine », elle est à la limite de l'ordre social et humain, objet de la dérision et de la violence des valets. Quand le prince, mieux informé, la fait venir à la Cour, on se demande ce que vient faire « ici cette sale guenon ». L'abaissement social va jusqu'à lui ôter toute caractéristique humaine⁸⁸.

Le port de la peau asinienne, geste infiniment avilissant, va donc jusqu'à dépouiller l'héroïne de son humanité, tant et si bien que le conte lui-même est titré *Peau d'Âne*, sans que jamais ne soit évoqué le véritable prénom de la princesse. La populace lui préfère en effet les qualificatifs de « noire Taupe⁸⁹ », « plus vilaine encore et plus gaupe / Que le plus sale Marmiton⁹⁰ ». « Gaupe », étant en contexte un synonyme de « sale », l'utilisation successive de ces deux adjectifs, accompagnés de deux superlatifs, tend à appuyer l'ignominie de sa condition : d'abord assimilée aux bêtes les plus sombres, elle est reléguée au rang du plus bas valet de la cuisine (figuré par le substantif « Marmiton »). Sa déchéance sociale ne saurait être plus évidente.

En définitive, le flou identitaire inhérent à l'alternance des différents textiles ne permet pas de rendre totalement compte de la véritable mutation du personnage. Peut-être cette difficulté suggère-t-elle de considérer l'évolution transcendantale du héros contique sous un nouvel angle, en dehors de l'unique prisme sociétal duquel nous traitons auparavant. Certes, la promesse de fin heureuse du conte ne s'incarne, dans la majeure partie des cas, que dans la concrétisation du triomphe nuptial, et donc de l'acquisition d'un titre. Cependant, le bouleversement identitaire à l'œuvre est aussi le fait d'un apprentissage, d'une initiation : il est parfois le reflet d'un développement humain, du passage fondateur de l'enfance à la vie d'adulte. Encore une fois, le vêtement est au cœur de ce processus initiatique, comme nous l'indique très justement Daniel Roche : « L'interrogation du romanesque met en valeur la nécessité des apprentissages, les personnages acquièrent leur identité nouvelle à travers des métaphores vestimentaires⁹¹ ». Ainsi ce nouvel angle d'étude permettrait-il de surmonter

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Daniel Roche, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, op. cit., p. 26.

« l'incertitude de l'être » que nous évoquions plus haut, dans la mesure où « l'épreuve initiatique du revêtement » suggère la mise à mort d'une identité première, au profit d'une renaissance de type évolutif (passage de l'enfant à l'homme pour le Petit Poucet, de la jeune fille à l'épouse pour Peau d'Âne, Cendrillon et la Belle aux bois dormant) ou transmigratoire, avec l'humanisation du Chat botté, *via* le port des bottes. C'est donc fort de cet apprentissage, et épaulé par sa nouvelle « enveloppe » textile que le héros contique se trouverait en mesure de triompher.

1.2 ÉPREUVE(S) INITIATIQUE(S) : LE REVÊTEMENT COMME UNE RENAISSANCE.

Les origines du mot *initiation* sont doubles : à la fois latines, (« le commencement »), puis grecques (« mourir »). Ainsi l'initiation signifie mourir pour renaître, supposant une transformation ontologique du sujet qui passe d'un premier statut à un autre. De fait, l'initiation équivaut à devenir un autre, elle suppose de passer par la mort de l'individu pour que celui-ci puisse renaître à une nouvelle vie. Le vêtement, en tant que signe identitaire, n'est pas étranger à la mise en place d'un rite initiatique fondateur à l'issue duquel le porteur acquiert une nouvelle « forme ». Selon Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden,

En tant que marqueur d'identité, le rôle du costume prend davantage d'importance à certains moments de la vie individuelle et collective. Endosser une nouvelle tenue est une façon plus ou moins ritualisée de marquer le passage d'un statut à un autre : de l'enfant au jeune, de la jeune fille à l'épouse, [...] ⁹².

Le vêtement prendrait donc place à travers un culte symbolique ayant pour but l'émancipation du porteur. Dans le cas des contes, cet affranchissement prend bien souvent la forme d'une apparition mondaine, durant laquelle l'hôte féminine tend à se détacher de la figure paternelle pour s'illustrer en tant que femme et future épouse.

1.2.1 De jeune fille à épouse : fonctions préparatoires du vêtement dégradant.

⁹² Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, norme et langages du costume », *art. cit.*, p. 10.

La robe de bal de Cendrillon, faite de « drap d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries⁹³ », vise, par sa magnificence, à éblouir le prince et ses sujets, en contrepoint des « méchants habits⁹⁴ » que son rôle de servante lui incombe. Le temps semble s'arrêter, à mesure que la belle progresse à travers la foule immobile : « on cessa de danser et les violons ne jouèrent plus⁹⁵ », indique le conteur. L'éblouissement tient presque de la fascination, marqué par un champ lexical relatif au regard : « on était attentif à contempler [ses] grandes beautés », « Le Roi même [...] ne laissait pas de la regarder », « Toutes les dames étaient attentives à considérer sa coiffure [...] », « [...] le jeune Prince ne mangea pas point, tant il était occupé à la considérer ». Les deux vêtements, diamétralement opposés, symbolisent dans un premier temps, l'attachement filial d'une enfant pour son père, tandis que la robe merveilleuse exalte un corps et une âme destinés à l'amant et futur mari. Comme l'indique Agnès Blandeau,

Les contes disent « indirectement les grands mystères de la vie humaine ». L'un de ces mystères se décrypte dans *Cendrillon* : [à savoir] le désir œdipien de la fillette pour son géniteur, dont elle ne peut s'écarter, comme l'indiquent les cendres dont elle est souillée par un attachement immodéré à la pierre angulaire de la famille [...]⁹⁶.

Si les cendres, dont l'héroïne tire son nom, symbolisent le lien charnel entre la petite fille et son père, l'habit qu'elles enveloppent est tout aussi révélateur de l'infantilisation du personnage, qui ne semble pas en mesure de se détacher de la figure paternelle. Puisque l'encrassement est volontaire⁹⁷, la jeune fille exprime par son habit, la volonté de rester une enfant protégée du monde extérieur. En effet, concéder à l'humiliation du vêtement souillé revient à se soumettre à la volonté du père : puisque celui-ci est « entièrement [gouverné par sa femme]⁹⁸ », les mauvais traitements infligés par la marâtre et ses filles paraissent admissibles pour l'enfant, craintive de perdre son affection⁹⁹. La perpétuation de tels supplices donne lieu à un processus de déshumanisation, auquel l'héroïne ne semble pas vouloir s'opposer. Comme le souligne Guillemine Chaudoye,

⁹³ Charles Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 280.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Agnès Blandeau, « Lais bretons moyen-anglais et contes populaires : un air de famille », *Voix et voies du conte : les mutations d'un genre*, Études réunies par Evelyne Jacquelin et Béatrice Ferrier, Arras, Artois Presses Université, 2019, p. 27.

⁹⁷ « [...] 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 » (Charles Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 278).

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ « La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père qui l'aurait grondée [...] » (*Ibid.*).

L'héroïne est alors à l'image de son surnom, « Cendrillon », condamnée à la pénitence : vivre au milieu des cendres. Cendrillon est ainsi *fécalisée* au sens de B. Grünberger¹⁰⁰, elle est une « souillon », un « déchet », plus encore, elle est [une] « moins que rien »¹⁰¹.

Toutefois grandir s'avère inévitable, et la puberté s'illustre dans le port du vêtement antithétique : en se parant, Cendrillon délaisse sa condition d'enfant marquée par le spectre paternel, et s'offre au prince en tant qu'épouse et reine.

Construit sur le même modèle œdipien, le conte de *Peau d'Âne* met en scène une jeune princesse victime des pulsions transgressives d'un père incestueux. Si les trois robes couleur de temps, de soleil et de lune ne parviennent pas à assurer l'émancipation du personnage, c'est qu'elles portent en elles la charge du crime, dès lors qu'elles sont offertes par le Roi : l'habit, dans ce cas précis, tend à précipiter la transition pubertaire de l'enfant jusqu'au sacrement du mariage, puis la réalisation du premier acte sexuel. Or, outre l'atrocité de l'inceste, la jeunesse de Peau d'Âne rend le processus inopérant puisque prématuré. Seule la peau asinienne, unique enveloppe capable de retirer la princesse aux yeux du souverain, semble à même de lui assurer une transition saine vers l'âge adulte. Le stratagème suggère la nécessité d'une mise à l'écart du microcosme royal, comme le souligne Agnès Blandeau :

La peau nauséabonde d'une bête servile et méprisée exprime le besoin de marginalisation sociale indispensable à une transition réussie vers l'âge adulte. Dans un entre-deux, entre désertion du père et agrégation de l'être¹⁰², *Peau d'Âne* personnifie la fin de la fillette comme entière possession du père¹⁰³.

La peau de l'âne, ayant accompli la métamorphose de l'enfant à la femme, abandonne là sa fonction transitoire, et laisse aux trois robes merveilleuses le soin de la reprendre. Une fois délestées du fardeau de l'inceste, elles ne sont que prétexte à l'admiration du prince, qui surprend la belle noblement vêtue, par le trou d'une serrure. Si la jeune femme se plait à se voir « jeune, vermeille et blanche¹⁰⁴ », c'est que la robe ne porte plus la marque du crime, dont l'exil l'a purifiée. Elle suscite en effet les mêmes pulsions érotiques qui la rendaient autrefois dangereuse, toutefois le désir qu'elle provoque ne relève plus de la transgression, puisqu'il appartient à l'amant, et non au père. Ce dernier « ne peut qu'à peine. / En la voyant, reprendre haleine, / Tant il est comblé de plaisir¹⁰⁵ ». Le prince, par ce nouveau regard, actualise la

¹⁰⁰ Bela Grünberger, *Narcisse et Anubis*, Paris, Éditions Des femmes, 1989.

¹⁰¹ Guillemine Chaudoye, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm », *Topique*, 2011/3 (n° 116), [consulté le 12 mars 2020], p. 14.

¹⁰² Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 68. Se référant à Jung, l'auteure parle de l'individuation ou acquisition du « Soi ».

¹⁰³ Agnès Blandeau, « Lais bretons moyen-anglais et contes populaires : un air de famille », *art. cit.*, p. 30.

¹⁰⁴ Charles Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 230.

fonction transitoire de la robe : autrefois jeune fille, puis femme, Peau d'Âne devient alors une épouse. L'hymen conclusif, auquel est convié un roi bienveillant¹⁰⁶, concrétise la phase finale du processus d'initiation.

1.2.2 Le fuseau magique : instrument essentiel à la maturation ?

À l'inverse, le conte de *La Belle aux bois dormant* n'accorde pas tant d'importance à l'habit : seulement deux occurrences du verbe sont à relever dans l'intégralité du texte, hormis une rapide allusion faite aux bottes de sept lieues¹⁰⁷. Si l'aspect des différentes vêtements de la princesse est laissé aux fantaisies du lecteur, notre intérêt se porte plutôt sur l'instrument nécessaire à leur confection, à savoir le fuseau. Certes l'outil, communément utilisé à cette époque, ne présente à première vue aucun trait relatif au merveilleux ; il est pourtant essentiel à la création d'une matière contique. Comme nous l'indiquions dans notre introduction, la pratique du tissage au fuseau s'inscrit au cœur de veillées ancestrales durant lesquelles les femmes filaient le chanvre, tandis qu'un conte était offert à l'auditoire sous forme orale. Ainsi l'instrument est-il intimement lié au genre contique, puisqu'il porte en lui la charge métaphorique du développement narratif. Tout comme l'auteur « tisse » le fil de son histoire, le fuseau, puisqu'il crée le tissu, affirme son caractère décisif au regard de l'intrigue : il rend possible l'élaboration du vêtement, clé du dénouement final. Il n'est donc pas surprenant de le retrouver disséminé dans plusieurs contes de notre corpus d'étude : Griselidis est, nous confie le narrateur, « une jeune Bergère / Qui filait aux bords d'un ruisseau, / Et qui conduisant son troupeau, / D'une main sage et ménagère / Tournait son agile fuseau¹⁰⁸ ». Cendrillon quant à elle, doit son nom à la pratique du tissage, comme en témoigne Henriette Walter :

Dans certaines versions, l'héroïne est nommée *Chaton des cendres* – c'est le sens de son nom dans la version grecque –, et presque de la même façon dans une variante de ce conte en italien, où la jeune fille, du jour au lendemain, ne s'appelle plus *zezolla*, comme au début du conte, mais *Marie des cendres*, ou la *Chatte des cendres*¹⁰⁹. Dans cette même version italienne, la jeune fille a un troisième nom, *Fuseau des cendres*, qui est cette fois une allusion au travail au fuseau auquel cette pauvre Marie des cendres était astreinte tout au long de la journée¹¹⁰.

¹⁰⁶ « [De son âme] il en avait banni tout désir criminel / Et de cette odieuse flamme / Le peu qui restait dans son âme / N'en rendait que plus vif son amour paternel » (*Ibid.*, p. 235).

¹⁰⁷ « [...] elle en fut avertie en un instant par un petit Nain, qui avait des bottes de sept lieues (c'était des bottes avec lesquelles on faisait sept lieues d'une seule enjambée » (C. Perrault, *La Belle aux bois dormant*, *op.cit.*, p. 249).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰⁹ Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007, p. 126.

¹¹⁰ Henriette Walter, « Quelques considérations lexicales à partir du conte de Cendrillon », *La linguistique*, 2012/1 (Vol. 48), [consulté le 12 février 2020], p. 38.

Dans le cas de *La Belle au bois dormant*, le fuseau est empreint de magie noire : le toucher est susceptible, pour la princesse, de se voir plonger dans un sommeil de cent ans. Si la jeune fille outrepassé l'interdit, c'est que l'instrument fait figure de transition vers l'âge pubère : selon Bruno Bettelheim¹¹¹, l'incident de la piquûre fait office de punition pour une enfant dont l'éclosion de la maturité sexuelle s'avère prématurée. Tout comme Peau d'Âne et sa peau de bête, le vêtement¹¹², parce qu'il provoque le sommeil centenaire, permet un repli sur soi nécessaire à la maturation de l'enfant. De fait, la découverte du prince et donc la promesse du triomphe nuptial ne sont permises que par l'entremise du fuseau, qui par ses effets, accompagne sereinement l'héroïne dans sa transition vers l'âge adulte. L'on ne s'étonnera donc pas que face au Prince, la belle sache quoi dire : « elle avait eu le temps [d'y] songer [...], car [...] la bonne Fée, pendant un si long sommeil, lui avait procuré le plaisir des songes agréables¹¹³ ». Ainsi le rite initiatique du sommeil centenaire prend-il bien en compte l'apprentissage du désir amoureux. La jeune femme s'épanche davantage sur cette merveille dans l'édition de 1696 (un passage absent des productions ultérieures) :

C'est vous que je voyais, que j'entretenais, que j'aimais pendant mon sommeil [...]. Je savais bien que celui qui devait me désenchanter serait plus beau que l'amour, et qu'il m'aimerait plus que lui-même, et dès que vous avez paru, je n'ai pas eu de peine à vous reconnaître¹¹⁴.

Le sommeil magique provoqué par la piquûre au fuseau développe donc les implications amoureuses et érotiques de la transition pubertaire, et prépare la belle à ses futurs devoirs conjugaux. Si l'habit qu'arbore la jeune femme au terme de l'enchantement n'est que peu ou pas décrit, il est toutefois commenté avec humour par le narrateur : « [...] Elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais [le prince] se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère-grand, et qu'elle avait un collet monté [...]»¹¹⁵. À l'inverse d'une Cendrillon « [ayant] le goût bon¹¹⁶ » et dont les dames jalourent la parure, la Belle au bois dormant donne à voir un habit démodé : comme le remarque très justement Marc Escola, le conteur, en donnant de telles précisions, « [prend] acte de la durée écoulée pendant le sommeil de la belle¹¹⁷ ». En outre, le port d'un habit suranné marque l'achèvement de l'épreuve initiatique : l'innocente enfant s'est

¹¹¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont 1976, réédition Pocket, 1999.

¹¹² Ici figuré par le fuseau, au stade précédant sa confection.

¹¹³ Charles Perrault, *La Belle aux bois dormant*, *op. cit.*, p. 252.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Marc Escola, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, *op. cit.*, p. 96.

muée en une femme prête à prendre un époux. Comme le remarque très justement Guillemine Chaudoyne,

Elle est une jeune fille [...] séduite précocement, conduite par la fatalité à une passivation imposée, mais sauvée in extremis par l'amour œdipien de et pour ce « beau prince ». Elle est une Belle au bois dormant [...] enfin sortie de ce profond sommeil, enfin sortie de l'ensorcellement de la période de latence. Elle est une princesse capable de transmettre à son tour, car capable désormais d'aimer un prince avec lequel elle « vivra heureuse jusqu'à sa mort et aura beaucoup d'enfants »¹¹⁸.

1.2.3 Les bottes de sept lieues comme métaphore du rite émancipatoire.

Si, jusqu'à présent, les processus initiatiques étudiés avaient pour conclusion le triomphe nuptial, ils peuvent également connaître un dénouement tout autre. Pour ce qui est du *Petit Poucet*, l'accomplissement du personnage prend forme dans le secours qu'il porte à ses frères, et la prospérité financière qu'il offre à sa famille, par l'astucieuse utilisation des bottes de sept lieues. Dans ce cas, l'accessoire participe de l'émancipation du petit garçon, jusqu'alors méprisé pour sa petitesse : selon Marc Escola, les bottes visent à écarter le héros du reste de ses frères, qui par leur omniprésence, gênaient son triomphe :

Le premier épisode se dédouble en effet au terme d'un triomphe très incomplet : si l'initiative et la ruse appartiennent d'abord au seul Petit Poucet, habité peut-être par un secret désir de revanche (en forêt, il laisse ses frères crier avant de les inviter à le suivre), le retour au bercail destitue le benjamin de toute posture héroïque : il redevient un membre indistinct de la fratrie, où la mère distingue une fois encore le seul aîné (le rousseau Pierrot) ; et le récit de l'aventure, comme le cri d'arrivée, est celui d'une voix collective (les enfants « se mirent à crier tous ensemble » ; « ils racontaient [...] en parlant presque toujours ensemble ») [...]. L'introduction des « bottes de sept lieues » n'a pas d'autre fonction que d'autoriser un épisode surnuméraire où le Petit Poucet se détache de la fratrie (il « dit à ses frères de s'enfuir promptement à la maison pendant que l'ogre dormait [...] et qu'ils ne se missent point en peine de lui ») pour se distinguer solitairement¹¹⁹.

Une telle mise à distance du noyau familial sous-entend le grandissement du petit garçon, en quête de devenir un homme. En chaussant les bottes de l'ogre, le Petit Poucet acquiert la même maturité, et les gigantesques enjambées qui s'ensuivent ne sont que le reflet d'aptitudes plus grandes inhérentes au nouveau statut dont il jouit. Leur ajustement magique, dès lors qu'elles sont « fées », préserve le jeune homme de la monstruosité du précédent porteur : l'accessoire s'adapte, et entre en cohésion avec les qualités morales de son hôte¹²⁰.

Hormis une « renaissance » à une classe d'âge supérieure, le héros contique peut aussi subir une transformation relative à son identité terrestre : c'est le cas du Chat botté. Bien plus

¹¹⁸ Guillemine Chaudoye, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm », *art. cit.*, p. 42.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁰ Ce point sera plus amplement détaillé dans une troisième partie.

qu'une simple silhouette anthropomorphe, le félin tend, par le port des bottes, à devenir un homme : il s'agit là d'un phénomène transmigraire, en ce sens où le revêtement marque la mort du compagnon quadrupède au profit d'une nouvelle forme d'existence humanoïde. Comme nous l'indiquions précédemment, les bottes constituent un gage d'humanité aux yeux du Roi, et c'est pour cela que ce dernier traite notre héros avec un respect qu'il n'aurait probablement pas accordé à une bête. Toutefois, à l'inverse d'une Cendrillon ou d'une Peau d'Âne, le rite initiatique du Maître chat ne semble pas s'achever pleinement : peut-être l'unique port des bottes, au détriment d'un habit, d'une coiffe et de toute autre parure princière, souligne-t-il l'impossible complétude de la métamorphose. En effet, l'accessoire seul n'est pas à même, sauf aux yeux du Roi, de cacher la véritable nature du félin. À mi-chemin entre une forme et une autre, le Chat botté s'illustre tout aussi bien dans ces deux facettes de lui-même, comme l'indique le conteur, non sans humour : « Le Chat devint grand Seigneur, et ne courut plus après les souris que pour se divertir¹²¹ ». À cet égard, Michèle Simonsen remarque :

L'humour qui sous-tend *Le Chat botté* consiste avant tout à jouer ostensiblement de la double nature du chat, à la fois animal et homme [...]. Le chat et le roi cohabitent tout naturellement dans le même univers policé. À un premier degré, l'humour de Perrault consiste à faire comme si l'absurde allait de soi ; absurde existentiel (l'animal parle et se comporte comme un humain), comme absurde social (il a ses entrées chez le Roi qui le traite d'égal à égal). Il consiste ensuite, dans la même foulée, à présenter ce chat comme un animal, qui grimpe aux gouttières et croque les souris¹²².

Aussi, la deuxième morale en clôture de conte tend à justifier « l'interruption » de la transformation, bien qu'elle ne traite à première vue, que du Marquis :

Si le fils d'un Meunier, avant tant de vitesse,
Gagne le cœur d'une Princesse,
Et s'en fait regarder avec des yeux mourants,
C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
Pour inspirer de la tendresse,
N'en sont pas des moyens toujours indifférents¹²³.

Par ces mots, le narrateur met en lumière l'essentialité du masque dans les stratégies sociales, et justifie donc l'incapacité du chat à conformer l'être au paraître : tout n'étant que subterfuge, le processus initiatique ne peut s'accomplir. À l'inverse de Cendrillon, de la Belle au bois dormant, de Peau d'Âne et du Marquis de Carabas, dotés à l'origine des grâces et beautés

¹²¹ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, op. cit., p. 270.

¹²² Michèle Simonsen, *Perrault : Contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 86.

¹²³ Charles Perrault, *Le Maître chat ou le Chat botté*, op. cit., p. 272.

communément réservées à l'élite aristocratique¹²⁴, le chat ne possède aucune qualité pré-requis : il n'est qu'un usurpateur, d'où l'échec du processus. De fait, le procédé initiatique manifeste une faille. Dans ce cas-ci, il renvoie indubitablement l'habit à sa dimension mimétique : le chat, incapable de devenir un homme, ne peut que jouer à l'être.

Le vêtement, somme toute versatile, contribue à la création d'une nouvelle identité pour le porteur. Si celle-ci s'avère parfois factice, elle est pourtant pleinement constitutive du destin héroïque : clé d'une reconnaissance mondaine, l'habit diligente l'ascension de son hôte. Comme le précise Agnès Blandeau,

Le conte joue de la dialectique intus/foris, ce que Morgan Dickson désigne de la manière suivante : « stepping outside society to examine (one's) own interior identity », autrement dit sortir temporairement du cercle social afin d'examiner son propre soi. Au moyen de l'habit, signe extérieur d'appartenance à un milieu, l'individu en phase d'auto-définition découvre la place qu'il est appelé à occuper dans l'arène sociale¹²⁵.

Que le dénouement du conte concrétise les ambitions sociales ou pécuniaires du héros, le vêtement semble prendre part à sa mise en place, dès lors que sa valeur de signe lui confère un pouvoir transcendantal : l'être et le paraître se rejoignent au cœur du triomphe nuptial (hormis quelques exceptions, que nous avons précédemment explicitées). Toutefois, si dans de nombreux cas, l'habit vise à faire apparaître l'individu sous un nouveau jour et le révéler aux yeux de ses contemporains, il peut tout aussi bien manifester une fonction contraire. « Le vêtement révèle autant qu'il cache¹²⁶ », constatent Florence Gherchanoc et Valérie Huet, soulignant ainsi le dualisme constitutif du vêtement-signes. Afin que le héros triomphe, il lui est parfois nécessaire d'enfiler un habit capable de le dissimuler aux yeux de ses ennemis. Porté par l'un d'eux, il peut également être néfaste à l'égard du personnage en quête de succès : le pouvoir suggestif du vêtement s'avère tout aussi efficace dans l'entreprise meurtrière du « méchant », dont la ruse identitaire est susceptible de nuire au héros contique. Tantôt synonyme de tromperie, tantôt de protection, le vêtement oscille entre qualité d'adjuvant et d'ennemi.

¹²⁴ Selon le conteur, l'Infante Peau d'Âne « était plus belle / Et possédait certains tendres appas / Que la défunte [mère] n'avait pas ». Pour ce qui est de la Belle au bois dormant, celle-ci est, dès sa naissance, gratifiée de « toutes les perfections imaginables » ; tandis que Cendrillon est « cent fois plus belle que ses sœurs », et « d'une douceur et d'une bonté sans exemple ». Enfin le Marquis de Carabas est décrit comme étant « beau, et bien fait de sa personne » (*Ibid.*, p. 224-245-278-269).

¹²⁵ Agnès Blandeau, « Lais bretons moyen-anglais et contes populaires : un air de famille », *art. cit.*, p. 32.

¹²⁶ Florence Gherchanoc, Valérie Huet, « Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique », *art. cit.*, p. 3.

2. ADJUVANT OU ENNEMI ? FONCTIONS BINAIRES DU VÊTEMENT- SIGNE.

L'étude du conte de fées d'un point de vue morphologique invite inmanquablement à l'examen du modèle actantiel théorisé par Algirdas Julien Greimas dans son ouvrage *Sémantique structurale*¹²⁷, publié en 1966. Le vêtement, en tant qu'auxiliaire merveilleux, s'y place en qualité d'adjuvant, puisqu'il tend, comme nous l'avons vu, à favoriser l'ascension sociale du sujet. S'il permet l'avènement du porteur en le rendant visible aux yeux de ses concitoyens, il peut également être employé à des fins adverses : dans un contexte inhospitalier, l'habit sert à disparaître. Afin d'échapper à la cruauté d'un opposant, le revêtement est en effet salvateur, puisqu'il rend son hôte invisible à l'ennemi, et contribue à taire son identité. Bien plus qu'un adjuvant, le vêtement-couverture fait office de protecteur face aux menaces qui pèsent sur le héros (de l'ordre du viol pour Peau d'Âne ou de la dévoration pour le Petit Poucet).

Dès lors, la pratique relève du déguisement, puisqu'elle suggère l'appropriation d'une identité factice et temporaire. Si l'usage actuel réserve le fait au divertissement, la première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* le définit, au sens figuré, comme un artifice pour cacher la vérité¹²⁸. Se déguiser est également reconnu comme un acte destiné à « travestir, accommoder une personne de telle sorte qu'on ne la connaisse point, qu'on la méconnaisse¹²⁹ », associant également le terme à la tromperie. En littérature, le motif est plus que largement exploité, donnant bien souvent lieu aux quiproquos les plus fantaisistes. Dans le cas du conte de fées, il a souvent trait à la ruse, et constitue la pièce maîtresse d'un stratagème visant à abuser autrui.

Certes, l'habit occupe une place d'adjuvant dans la quête sociale et salutaire du héros contique, dès lors qu'il préserve ce dernier des menaces extérieures. Mais sa proximité, d'un point de vue narratologique, avec la fonction d'opposant (tous deux situés sur le même axe du pouvoir¹³⁰), affirme son caractère réversible : porté par l'ennemi, le vêtement peut s'avérer néfaste à la conquête du héros, puisqu'il assiste l'adversaire dans son entreprise meurtrière en lui permettant de se présenter sous un jour plus favorable, à-même de duper son monde.

¹²⁷ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, op. cit.

¹²⁸ « On dit fig. Déguiser la vérité. Déguiser le fait, pour dire, raconter une chose autrement qu'elle n'est. [...] On dit aussi fig. Se déguiser, pour dire, se faire, se montrer tout autre que l'on est » (Académie française, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*. T. 1. A-L, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, Paris, 1694, p. 549).

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, op. cit., p. 262.

Oscillant entre ces deux rôles distinctifs, le vêtement s'incarne au cœur d'une lutte décisive entre le bien et le mal¹³¹.

2.1 LE VÊTEMENT COMME REFUGE : VALEURS PROTECTRICES ET FONCTION REPOUSSOIR.

Le vêtement, en sa qualité d'adjuvant, protège le héros des agressions extérieures susceptibles de nuire à sa conquête politique dans les contes de *Peau d'Âne*, *Cendrillon*, *Griselidis* et *Le Petit Poucet* : l'enveloppe textile tend à couvrir son hôte afin de le rendre invisible. Le vêtement dissimule le porteur aux yeux de ses ennemis, qui par l'intention du viol ou du meurtre, tenteraient d'empêcher son triomphe. Si l'habit en tant que masque, s'incarnait auparavant dans une démarche mimétique et visait à feindre l'être, il participe ici d'une destruction identitaire ayant pour but de mettre le personnage à l'abri d'éventuelles menaces.

2.1.1 Peau d'Âne ou la « peau-véhicule ».

Puisque les trois robes de bal de Peau d'Âne livrent la jeune femme aux désirs transgressifs du père, il lui faut revêtir un nouvel habit capable de cacher sa beauté aux yeux du souverain. Le stratagème de la fée consiste à dissimuler les somptueux atours de la jeune princesse sous un déguisement infiniment laid :

Cachez-vous bien dans cette peau,
On ne croira jamais, tant elle est effroyable,
Qu'elle ne renferme rien de beau¹³².

L'antinomie des deux vêtements est ici soulignée par un parallélisme, opposant l'adverbe de quantité « tant » au pronom indéfini « rien », puis l'adjectif « effroyable » à « beau » : l'efficacité du procédé tient au choix d'un « vêtement-peau » dont la monstruosité égale la splendeur de la jeune femme. En outre, l'utilisation du verbe « renfermer » insiste sur la

¹³¹ Dans cette deuxième partie, nous excluons de l'analyse le conte de *La Belle aux bois dormant*, dès lors que le vêtement ne s'y présente pas en tant « qu'enveloppe protectrice », ni en tant que déguisement : il ne fait pas mention d'un réel adjuvant duquel devrait se prévenir l'héroïne (tout du moins jusqu'au sommeil centenaire de la Belle, point d'arrêt de notre étude, dans la mesure où le vêtement n'est plus évoqué après cela).

¹³² Charles Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 227.

dimension protectrice de « l'écrin » de peau : bien que terriblement repoussante, la peau de l'âne accueille le corps désirable de la princesse afin qu'elle puisse la conduire en toute sécurité jusqu'au fond des bois, lieu propice à la découverte amoureuse. De fait, la peau de bête fait figure de « véhicule », en ce sens où elle transporte l'héroïne des bras du père à ceux de l'amant, la préservant ainsi du crime œdipien ; elle la conduit aussi au point culminant de sa conquête nuptiale, à savoir la découverte du prince, dès lors qu'elle fait place aux robes merveilleuses délestées de leur charge pécheresse. L'éloignement du père correspond également au repli social, dans la mesure où l'ignominie de la peau asinienne repousse tout individu, y compris la gent masculine désireuse, probablement, d'abuser de son hôte. Comme le souligne Jean-Paul Sermain,

Ce « masque » fonctionne très bien sur le plan social et ouvre à la princesse un refuge dont l'extrême éloignement coïncide avec l'extrême bassesse : bien loin, bien loin, dans une métairie où la souillon va jusqu'à laver les torchons et nettoyer l'auge. L'âne dont l'ordure était d'or couvre désormais d'ordure la jeune fille et la fait passer pour une « sale créature »¹³³.

La tension dialectique entretenue par la robe et la peau de bête (à savoir sa capacité à montrer pour l'une, et cacher pour l'autre), s'exprime dans le texte par l'utilisation de deux lexiques antinomiques : le port des robes merveilleuses est évoqué au travers d'un vocabulaire relatif à la lumière¹³⁴, tandis que le revêtement de la peau asinienne entraîne un développement narratif marqué par l'obscurité¹³⁵. Brigitte Cassirame réaffirme, au regard de cette esthétique, la possibilité d'une mise à distance de la gent masculine :

Les vers de Perrault divisent le conte en deux parties distinctes, l'une concernée par une forte luminosité, (la beauté de Peau d'Âne et les trois robes splendides), l'autre marquée par des comparaisons souterraines et nocturnes (Peau d'Âne est tour à tour comparée à un loup et à une taupe). [...] La peau de l'âne masque le visage de la jeune fille qu'elle a préalablement noirci afin justement de repousser toute personne et en particulier tout homme entreprenant. Elle obtient le résultat escompté, le rejet d'autrui et une forme d'exclusion : « Le visage couvert d'une vilaine crasse ; / 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 ». La répulsion des gens s'opposera finalement à la fascination du prince privilégiée par l'apparition de la vraie grâce sous les traits du grossier, du rude et du sale¹³⁶.

La princesse, désormais qualifiée de « créature », subit un déclassement brutal, toutefois bénéfique. Si les valets ne font « que la tirailler, la contredire et la railler¹³⁷ », l'acharnement dont ils font preuve contribue à protéger la jeune fille des pulsions érotiques masculines. En

¹³³ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 224.

¹³⁴ « Le feu du Soleil », « l'azur des Cieux », « tissus de fin or et de gros diamants », « la clarté la plus pure », « Ses aimables cheveux blonds, / Mêlés de diamants dont la vive lumière / En faisait autant de rayons, » (Charles Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 229-230-234).

¹³⁵ « Une vilaine crasse », « le Loup », « une noire Taupe » (*Ibid.*, p. 228-231).

¹³⁶ Brigitte Cassirame, *Les visages de la mélancolie*, Volume 1, Éditions Publibook, 2008, p. 49.

¹³⁷ Charles Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p.228.

effet, « de tous leurs quolibets et de tous leurs bons mots¹³⁸ », celle-ci devient « la butte ordinaire¹³⁹ ». Ce dernier adjectif concrétise la visée du subterfuge imaginé par Marraine la bonne fée : autrefois si belle, Peau d'Âne disparaît sous la peau d'une bête quelconque, et n'est plus l'objet d'aucun désir néfaste¹⁴⁰. Jadis agréable pour les yeux, dotée de « tendres appas¹⁴¹ », la jeune fille est dite « maussade¹⁴² ». Selon Brigitte Cassirame, la démonstration de son déclin tiendrait à l'étymologie du terme :

Le terme « maussade » utilisé par Perrault au sens classique prend une dimension symbolique si l'on se réfère à l'étymologie. « Maussade » fut d'abord écrit sous la forme de « malsade », antonyme de l'ancien adjectif « sade » qui signifiait « agréable et savoureux au goût » ou « gentil ». [...] L'adjectif « maussade » sous la plume d'un écrivain lettré qui pesait soigneusement tous ses mots renferme des valeurs importantes pour comprendre l'évolution de Peau d'Âne. Une première acception est associée au « goût ». Par glissement métonymique et métaphorique cela signifie que Peau d'Âne, contrairement au début du conte, n'est plus cette personne gracieuse et savoureuse que le père incestueux (figure en creux de l'ogre), voulait manger symboliquement en l'épousant. Elle devient donc « maussade », n'est plus objet de désir. C'est le vœu secret de Peau d'Âne : susciter au plus haut point du dégoût afin d'échapper au désir sale masculin. La rencontre avec le Prince retourne la situation, convertit le « malsade » en « sade », c'est-à-dire le mauvais goût en chose savoureuse [...] ¹⁴³.

L'abaissement social de Peau d'Âne relève donc d'une dégradation consentie, dès lors qu'elle choisit de se noircir le visage afin de parfaire son déguisement :

L'Infante cependant poursuivait son chemin,
Le visage couvert d'une vilaine crasse¹⁴⁴.

Cendrillon s'inscrit également dans cette démarche avilissante, puisqu'elle s'allonge de son plein gré dans les cendres de la cheminée familiale, comme en atteste le texte : « 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 Cucendron¹⁴⁵ ». Le complément réfléchi « s' », relevé dans le verbe « s'allait mettre », est une reprise du pronom personnel « elle » : il appuie donc le caractère propre et délibéré du geste dégradant. Si, comme nous le démontrions auparavant, l'encrassement de la robe témoigne de son refus de grandir, il est aussi, en toute logique, le symbole d'une protection contre les dangers du monde extérieur : l'habit

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Bien évidemment, le sens premier du terme désigne le caractère quotidien des brimades subies par la jeune enfant ; cette deuxième acception nous semble toutefois pertinente au regard de notre démonstration.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴² *Ibid.*, p. 228.

¹⁴³ Brigitte Cassirame, *Les visages de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁴ Charles Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁴⁵ Charles Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 278.

ainsi souillé préserve l'héroïne au sein du foyer. Il est aussi le signe d'une souffrance entraînée par la passivité d'un père entièrement gouverné par sa femme, dont les sévices sont endurés silencieusement par une jeune fille excessivement obéissante. De fait, le parcours de Cendrillon n'est pas sans rappeler celui de Peau d'Âne, pour qui l'amour filial vaut presque l'acceptation d'une relation incestueuse¹⁴⁶, bien qu'elle tente *in fine* d'y échapper. Le consentement à la douleur, symbolisé par le vêtement souillé ou la peau asinienne, souligne la pureté du personnage féminin, dont les sentiments pour autrui prévalent à l'amour et au respect de soi : si Cendrillon n'ose se plaindre, c'est qu'elle craint que « [son père ne la gronde]¹⁴⁷ ». Cette similitude entre les deux futures reines s'exprime notamment par le choix d'un vocabulaire commun, comme le souligne Brigitte Cassirame :

Si l'on observe le lexique employé pour ces deux jeunes filles, il s'agit toujours de la saleté et du monde charbonneux. Nous trouvons cette série chez Peau d'Âne : « crasse, ordure, sale, souillon, dans un coin au fond de la cuisine, une noire taupe, vilaine, gaupe, sale marmiton » ; Cendrillon couchait sur « une méchante paillasse » ; « s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres ; on l'appelait « cucendron » et portait « de méchants habits ». Dans les deux cas, « méchant » et « maussade » où apparait le même schème du « mal » ou du « malheur » associent les demoiselles à l'impureté du corps [...]. Ces deux personnages expriment ainsi [...] le deuil de soi, la mise à mort du beau et du pur en soi¹⁴⁸.

La souillure du vêtement, et donc du corps féminin qu'il renferme, vise à préserver la vertu des deux jeunes filles au profit du Prince, seul prétendant masculin dont l'approche est admise. Les robes de bal viendront ensuite marquer le caractère désuet de l'habit crotté, dont la fonction repoussoir se révèle dès lors inutile.

2.1.2 L'alternance des deux vêtements, gage de préservation ?

La valeur protectrice de l'habit fait également sens au regard du changement systématique des différentes vêtements portés par Cendrillon. Empêchée par le caractère éphémère de l'enchantement, la robe de bal ne subsiste guère après les douze coups de minuit, et disparaît au profit des guenilles originelles. Cette alternance entre une riche parure dont la majesté vise à se montrer, et de « méchants habits », préserve la jeune fille des violences domestiques dont elle serait victime si la métamorphose accomplie par Marraine la bonne fée venait à être connue de la marâtre. En effet, le vêtement de souillon fait office de « couverture » : il camoufle la

¹⁴⁶ « La Princesse [...] / Était à consentir presque délibérée » (C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 226).

¹⁴⁷ C. Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁴⁸ Brigitte Cassirame, *Les visages de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 50.

nouvelle identité princière de la belle afin de ne point susciter la colère des autres dames de la maison, qui par jalousie, pourraient empêcher la répétition du sortilège. Les guenilles protectrices ramènent la jeune fille au stade de l'anonymat, et contribuent probablement à la perpétuation du mystère entourant l'inconnue du bal. De fait, outre leur valeur protectrice, les « méchants habits » visent à accroître l'intérêt de la Cour et plus particulièrement celui du Prince, pour la belle princesse richement vêtue qui disparaît au son du clocher. Ainsi le vilain vêtement protège son hôte en gardant la robe secrète, mais il sert tout aussi bien ses ambitions politiques, en excitant la curiosité puis le désir de l'amant et de la cour, avides de savoir où s'est enfuie la belle demoiselle : « On demanda aux Gardes de la porte du Palais s'ils n'avaient point vu sortir une Princesse ; ils dirent qu'ils n'avaient vu personne, qu'une jeune fille fort mal vêtue, et qui avait plus l'air d'une Paysanne que d'une Demoiselle¹⁴⁹ ». L'utilisation du substantif « personne » souligne l'efficacité du procédé dissimulateur induit par le vêtement dégradant : il préserve l'anonymat de son hôte en lui retirant toute possibilité d'identification, et la met en marge de la bonne société, précisément là où l'on est « quelqu'un ». L'opposition presque symétrique des noms « Princesse » et « Paysanne », souligne quant à elle l'alternance des deux identités marquées par les deux vêtements antithétiques, et dont la succession organise le plaisant mystère. En outre, lorsque Cendrillon requiert de ses sœurs qu'elles lui fassent le récit du bal de la veille, ce n'est que pour s'assurer d'avoir retenu l'attention du prince et de ses sujets :

[...] Cendrillon leur demanda si elles s'étaient encore bien diverties, et si la belle Dame y avait été ; elles lui dirent que oui, mais qu'elle s'était enfuie lorsque minuit avait sonné, et si promptement qu'elle avait laissé tomber une de ses petites pantoufles de verre, la plus jolie du monde ; que le fils du Roi l'avait ramassée, [...] et qu'assurément il était fou amoureux de la belle personne à qui appartenait la petite pantoufle¹⁵⁰.

Le recours au discours indirect permet à la narration d'épouser le point de vue de Cendrillon, uniquement intéressée par les retombées de sa visite furtive. En effet, si elle paraît en premier lieu s'inquiéter du plaisir que ses jeunes sœurs aient pu prendre au bal, la suite du discours rapporté montre son indifférence quant à la réponse qui pourrait être apportée à cette question : il ne se concentre que sur « la belle Dame¹⁵¹ », et la façon dont sa pantoufle de verre suffit à hypnotiser le futur souverain.

La disparition de la robe et la réappropriation du vêtement domestique laissent donc la part belle à l'entreprise de séduction du soulier de verre, qui ranime l'intérêt du prince. Nouvelle source de mystère, la pantoufle cristallise le désir d'appropriation du jeune homme et favorise,

¹⁴⁹ C. Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

par son étroitesse, la reconnaissance de la belle inconnue, et donc son accession au trône. En somme, les « méchants habits », puisqu'ils dissimulent la robe de bal, permettent la mise en lumière du soulier comme nouvel instrument de conquête politique.

À l'instar de Cendrillon, le parcours de Grisélidis est fortement marqué par le revêtement successif d'habits somptueux puis dégradants. Lorsque le Prince lui fait subir « les traitements les plus insupportables¹⁵² » afin d'affermir ses vertus, seule la modestie de son habit de bergère préserve la jeune femme de sa cruauté. En effet, « les perles, les rubis, les bagues [et] les bijoux¹⁵³ » que le Prince lui a fait remettre lors de leurs noces ne font que raviver sa « maligne humeur¹⁵⁴ », et le trompent quant à la sincérité de son épouse. Pour le jeune homme, il n'est pas de plus « doux enchantement » que la « parure » et « l'ajustement¹⁵⁵ » formés par la Nature : ainsi le vêtement d'apparat porterait en lui une charge corruptrice, qu'il conviendrait de supprimer au profit de l'habit originel. *A contrario* des jeunes femmes précédemment citées, Grisélidis n'est pas avantagée par sa robe princière, qui plutôt que de susciter l'émoi de l'amant, provoque son dégoût :

Enfin, de ce Réduit sort pompeuse et brillante
La Bergère charmante ;
Ce ne sont qu'applaudissements
Sur sa beauté, sur ses habillements
Mais sous cette pompe étrangère
Déjà plus d'une fois le Prince a regretté
Des ornements de la Bergère
L'innocente simplicité¹⁵⁶

La tenue de bergère porte donc secours à la malheureuse, contrainte de la revêtir après une énième offense de la part de son époux, désireux, dit-il, de se lier à une dame de plus haute lignée. Le port de l'habit dégradant s'accompagne d'un rejet social, loin, bien loin du royaume, « sous [un] toit de chaume et de fougère¹⁵⁷ », tout comme Peau d'Âne. C'est vêtue de cet « humble et simple équipage¹⁵⁸ », que la jeune femme s'excuse auprès de son époux, ravivant des sentiments que son orgueil avait tus. En se présentant ainsi, dépouillée de toute richesse

¹⁵² Charles Perrault, *Grisélidis*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁵⁸ *Ibid.*

vestimentaire, Grisélidis démontre « tant de soumission et de grandeur d'âme¹⁵⁹ » que le Prince consent presque à lui accorder son pardon et lui restituer son rang, avant de se raviser par excès d'amour-propre. La répétition de l'adverbe « tant » s'oppose au « si » d'intensité caractérisant le « vil habillement¹⁶⁰ » : ainsi la laideur du vêtement équivaut-elle aux vertus de la jeune femme. Ainsi plus le vêtement s'avère modeste, plus sont-elles mises en lumière, à la grande satisfaction du souverain. Dans ce cas-ci, l'être équivaudrait au paraître, dans la mesure où la modestie de l'habit rejoindrait la bonté et l'humilité profonde du porteur. L'habit protecteur viserait donc à démontrer les richesses de l'âme au détriment de celles inhérentes à la parure. Néanmoins, le propos serait à nuancer au regard des contes de *Peau d'Âne* et de *Cendrillon*, qui à l'inverse de *Grisélidis*, exacerbent les bontés de l'héroïne *via* le port du vêtement princier. En effet, les « beautés de l'âme¹⁶¹ » de *Peau d'Âne* ne se reflètent qu'à la vue de sa « riche parure¹⁶² », admirée par le Prince à travers le trou d'une serrure. L'habit dégradant, figuré par la peau asinienne, ne pourrait se parer d'une plus grande fonction que celle de préserver son hôte de la menace masculine : le dégoût qu'elle provoque tient la jeune femme à l'écart du monde, et rend donc impossible la découverte de ses vertus¹⁶³. Quant à *Cendrillon*, si ses « méchants habits¹⁶⁴ » initiaux n'étouffent point « [sa] douceur et [sa] bonté¹⁶⁵ », celles-ci ne sont toutefois visibles aux yeux du Prince que lorsque le vêtement dégradant laisse place à la merveilleuse robe de bal, puis à l'étroit soulier de verre, dont la finesse ne semble le destiner qu'au pied d'une sainte jeune femme ; il est donc le miroir de ses grâces, mais aussi, en toute hypothèse, une récompense pour l'abnégation dont elle a fait preuve jusqu'alors¹⁶⁶.

A contrario, dans *Grisélidis*, le vêtement dégradant possède une double fonction, à la fois protectrice, mais aussi révélatrice des bontés de son âme. Ce n'est qu'une fois sa vertu portée aux yeux de tous, que la jeune femme sera autorisée à reprendre les habits qu'exige son rang d'épouse, alors délestés de leur charge corruptible. Une fois encore, le vêtement protecteur est véhicule ; il retire le porteur d'un environnement qui lui est néfaste, puis le conduit en toute sécurité jusqu'à l'accomplissement de sa quête.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Car cette découverte nécessite la mobilisation d'un regard amoureux, point que nous développerons plus amplement dans une troisième partie.

¹⁶⁴ C. Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 278.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Là encore, la révélation des vertus du porteur ne peut advenir sans le regard du Prince, lui-même incapable d'intervenir sans l'entremise du vêtement princier.

2.1.3 Le vêtement volé : permutation du signe et effet bouclier.

Le « vêtement-camouflage », s'il donne à voir son hôte sous les traits du pauvre ou de la bête, peut également prendre la forme d'une imposture : à l'inverse des exemples précédemment cités, la valeur protectrice de l'habit opérerait dans le cadre d'une usurpation d'identité. Celle-ci s'incarne dans le vol du vêtement et son appropriation : le signe identitaire est alors déplacé du premier porteur au second, lui attribuant les mêmes caractéristiques physiques. Le processus relève de l'imitation, et tend à tromper l'interlocuteur¹⁶⁷ en bouleversant la valeur du signe. Le Petit Poucet a toute conscience de cela, et use de la perméabilité du signe afin de se protéger du désir anthropophage de l'ogre. La substitution des couronnes d'or des petites ogresses au profit des bonnets sert à duper le monstre lors de son entreprise meurtrière : croyant reconnaître sa descendance en effleurant les diadèmes, celui-ci s'en éloigne afin d'égorger les filles qu'il prend pour les délicieux petits garçons. La parfaite permutation du signe identitaire est d'ailleurs marquée par un chiasme : l'échange est opéré par le Petit Poucet « afin que l'Ogre les prît pour ses filles, et ses filles pour les garçons qu'il voulait égorger¹⁶⁸ ». L'efficacité du procédé est telle que l'ogre lui-même pense éviter l'irréparable : « L'Ogre, qui sentait les Couronnes d'or, vraiment, dit-il, j'allais faire là un bel ouvrage ; je vois bien que je bus trop hier soir¹⁶⁹ ». La puissance du vêtement comme outil d'usurpation identitaire, ici subie par les ogresses, s'affirme par le toucher : le pouvoir du signe est tel qu'il ne nécessite pas d'être vu, mais seulement « senti ». Ainsi l'aura protectrice de l'accessoire contribue-t-elle au sauvetage de la fratrie, en la faisant passer pour une autre.

Tout comme le Petit Poucet, le Chat botté use de l'habit en sa qualité usurpatoire, bien que les modalités du revêtement diffèrent largement du premier. Dès lors qu'il ne s'agit pas d'un vol (les bottes sont obtenues à la demande du chat), le vêtement n'est pas destiné à s'approprier l'identité d'autrui, mais tend plutôt à en inventer une de toute pièce, comme nous le démontrions dans une première partie : dans ce cas, le terme « d'usurpation » serait à repenser, au profit, peut-être, de celui de « création identitaire ». Du reste, contrairement au Petit Poucet, l'acquisition d'une identité nouvelle par le port du vêtement n'est pas nécessaire à la protection du Chat botté, qui en use davantage pour mener à bien son entreprise mensongère. Certes, l'habit est ici fait pour tromper autrui et s'apparente à un leurre, au même

¹⁶⁷ Le terme fait ici référence aux théories sociologiques du vêtement comme « fait de langue ».

¹⁶⁸ Charles Perrault, *Le Petit Poucet*, op. cit., p. 295.

¹⁶⁹ *Ibid.*

titre que les couronnes d'or et les bonnets, mais il n'a pas vocation à mimer les caractéristiques physiques d'un tiers ; au contraire, il vise à faire croire en l'existence propre d'un valet au service d'un certain Marquis de Carabas.

Nous l'avons vu, l'usurpation d'identité permise par le revêtement des ornements d'autrui est donc un gage de protection pour le héros contique, dès lors qu'il fait face aux pulsions mortifères d'un ennemi¹⁷⁰. Le vêtement, ainsi utilisé, agit en qualité d'adjuvant dans le schéma constitutif du conte merveilleux. Néanmoins, se vêtir n'est pas un geste uniquement réservé aux personnages bien intentionnés ; une sorcière malfaisante est tout aussi reconnaissable par ses haillons que l'est une princesse par sa belle robe de bal. Si nous déplaçons le propos au regard de l'adversaire, le vêtement fait-il toujours office de protection ?

En toute logique, le vêtement, revêtu par l'ennemi, se rattache à sa qualité d'opposant, et vise à nuire au héros. Dans ce cas précis, l'habit démontrerait son caractère réversible : porté par un « méchant », il est synonyme d'une tromperie aux conséquences mortifères. Le caractère mimétique entretenu par le « vêtement-usurpateur » a pour but d'abuser la confiance du héros afin de l'attirer dans un piège : le loup déguisé en humain, motif littéraire typique, use de cet artifice afin d'arriver à ses fins¹⁷¹. Ainsi le vêtement joue-t-il de ces multiples variations : il se fait alors mensonge et dévoile un usage pernicieux faisant entrave à la conquête sociale et politique du héros.

2.2 RÉVERSIBILITÉ DU VÊTEMENT : USAGE(S) PERNICIEUX A L'ENCONTRE DU HÉROS.

Le vêtement, une fois revêtu par un opposant, se charge des mêmes intentions funestes que son hôte : l'habit réaffirme alors son caractère poreux. Il participe de la déchéance du héros contique en assumant les mêmes fonctions dissimulatrices que nous évoquions auparavant, tout en inversant le rapport de force : le « vêtement néfaste » prend l'ascendant sur le « vêtement-protecteur », parfois inapte à assumer son rôle. La défaillance du signe est notamment mise en lumière dans *Le Petit Chaperon rouge*, qui se distingue au sein de notre corpus d'étude par son sinistre dénouement. L'enveloppe textile, contrairement aux contes précédemment cités, ne

¹⁷⁰ A l'exception du Chat botté pour qui, comme nous l'avons démontré, l'usurpation identitaire n'exige pas le revêtement des habits d'autrui (elle apparaît davantage comme une « création identitaire »), et n'intervient pas dans le but de protéger son hôte de menaces extérieures, dès lors que celui-ci n'y est pas confronté.

¹⁷¹ C. Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, op. cit., p. 258.

parvient pas à préserver son hôte des menaces extérieures, puisque le récit s'achève sur la dévoration de l'enfant. Bien plus que le simple aveu de son impuissance, le vêtement manifeste ici sa dangerosité : le chaperon, par la vivacité de sa couleur rouge, attirerait malencontreusement le regard du prédateur.

2.2.1 Le cas du chaperon : défaillance du signe et mise en péril.

La polysémie du terme révèle pourtant la fonction premièrement protectrice du vêtement : outre ses particularités esthétiques, la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* désigne figurément le chaperon comme étant une « femme d'âge qui accompagne les jeunes filles dans les compagnies, par bienséance et comme pour répondre de leur conduite¹⁷² ». Ainsi définie, la pièce de tissu viserait à accompagner l'héroïne durant la traversée du bois, tout en préservant les convenances ; la « bonne conduite » pouvant être attachée à la préservation de la vertu inhérente à toute jeune fille respectable. Il est également intéressant de relever un second emploi du nom au XVII^e siècle, à savoir que l'on appelle aussi chaperon, « le haut d'une muraille de clôture, fait en talus¹⁷³ » : le chaperon serait donc une forteresse gardienne d'un corps désirable et désiré par le loup, figure en creux du prédateur sexuel (la dévoration se rapprochant symboliquement de l'acte de chair). Si le vêtement faillit à protéger son hôte, c'est qu'il est trahi par l'éclat de sa couleur rouge, synonyme d'érotisation du corps féminin : le chaperon s'apparente à un drapeau secoué sous les yeux du monstre carnivore. Le texte lui-même rend d'ailleurs compte du pouvoir séducteur de l'habit, en indiquant que la pièce d'étoffe « seyait si bien [à la jeune fille], que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge ». Le verbe « seoir » suggère ici la mise en valeur des courbes féminines soulignées par le tissu, et donc l'érotisme d'un corps faussement caché. À l'instar de *Peau d'Âne* et ses trois robes merveilleuses, la confection du chaperon a pour but de préserver le corps innocent de « la plus jolie [fille] qu'on eût su voir¹⁷⁴ » ; or, il accroît davantage sa beauté et présente l'enfant au prédateur, telle une offrande. En effet, les deux jeunes filles subissent l'échec du même procédé dissimulateur, qui plutôt que de les cacher aux yeux du prétendant masculin, excite son désir criminel.

¹⁷² Académie française, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy, op. cit.*, p. 168.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge, op. cit.*, p. 258.

Dans ces deux cas, le vêtement ne parvient pas à assumer sa fonction protectrice, et participe de l'érotisation du corps féminin ; il s'agit là d'un procédé séducteur synonyme de mise en péril pour l'héroïne, susceptible de prendre la forme d'un viol ou d'un acte cannibale. Les « appas » du Petit Chaperon rouge révélés par son vêtement, sont d'ailleurs mis en avant dès le début du conte : sa mère « en [est] folle, et sa grand-mère plus folle encore¹⁷⁵ », nous dit le texte. Le superlatif amorce une gradation des passions suscitées par l'enfant, laquelle atteindra son apogée par la dévoration du loup. Ses agréments ne sont pas sans rappeler ceux de Peau d'Âne, eux aussi rendus visibles par une pièce d'étoffe : la robe merveilleuse met en lumière « son beau tour, sa vive blancheur, / ses traits fins, [et] sa jeune fraîcheur¹⁷⁶ ». Elle est aussi la source d'un plaisir proche de l'orgasme, dès lors que le corps qu'elle souligne provoque l'exaltation du prince, qui « au gré de son désir / La contemple et ne peut qu'à peine, / En la voyant, reprendre haleine¹⁷⁷ ». La multiplication des signes de ponctuation crée une rythmique qui illustre par le texte l'halètement du prince, en proie à un plaisir paroxystique proche de l'acte sexuel. Il est alors aisé d'imaginer une telle réaction de la part du Roi père, à la vue de sa fille « aux tendres appas¹⁷⁸ », pour qui il « [brûle] d'un amour extrême¹⁷⁹ ». Ainsi le vêtement, bien que théoriquement voué à la préservation de son hôte, voit son signe se renverser au profit de l'adversaire.

2.2.2 L'imposture par l'habit : un stratagème efficient.

Désormais fragilisée par un vêtement défailant, le Petit Chaperon rouge est offerte à l'appétit du loup, dont l'entreprise criminelle nécessite toutefois l'intervention d'une nouvelle pièce d'étoffe. Tirant parti des facultés mystificatrices du vêtement, le prédateur entend gagner la confiance de la jeune fille en revêtant le déshabillé de sa mère-grand. La pratique relève d'une imposture *via* le déguisement : le revêtement tend à cacher la bête sous les traits d'une vieille dame. Comme l'explique Arlette Bouloumié,

L'imposture est une forme de tromperie qui consiste à se faire passer pour ce qu'on n'est pas. Il s'agit d'usurper un nom, une qualité ou une apparence qui ne nous appartient pas. Ce déguisement fait penser à une sorte de mimétisme ou d'imitation réussie qui peut être perçue comme une mystification relevant de l'abus de confiance, même s'il implique par ailleurs intelligence et

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 230.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁷⁹ *Ibid.*

ingéniosité. Cette similitude du dissemblable est en fait un artifice, un leurre qui éloigne de la vérité et introduit le désordre¹⁸⁰.

Ainsi travesti, le loup entend acquérir l'identité du précédent porteur qu'il a préalablement dévoré : la finesse d'esprit nécessaire à la mise en place du stratagème que sous-entend Arlette Bouloumié est figurée dans notre conte par le substantif « compère », désignant « un homme fort éveillé, fort alerte pour ses intérêts ou pour son plaisir¹⁸¹ ». Néanmoins, le processus de métamorphose ne relève pas d'une transfiguration totale : tout comme le Chat botté, le loup ne « joue qu'à être l'autre », afin d'assouvir ses désirs anthropophages momentanés. Pour le félin, il s'agit également d'une forme d'imposture, bien que sa visée ne soit pas d'ordre criminel : le déguisement s'avère nécessaire à la mise en place du jeu de dupe, mais il n'a pas vocation à nuire à son interlocuteur. Ainsi si le procédé s'apparente à celui du loup, puisqu'il relève aussi d'un abus de confiance, il s'en éloigne pourtant par sa finalité : tandis que pour l'un, il vise à supprimer l'interlocuteur, il tend, pour l'autre, à entrer dans ses bonnes grâces, afin de mener une vie de château. Pour le loup, la nécessité du déguisement n'est que transitoire, dès lors que celui-ci ne vise pas à doter durablement la bête d'une forme humaine : l'habit fait du monstre un personnage fictif. Le stratagème, fondé sur le mimétisme, est toutefois opérant, puisque l'enfant n'est guère plus « qu'étonnée¹⁸² » que sa mère-grand se présente sous une forme aussi inhabituelle. La puissance suggestive du vêtement est telle qu'elle permet à l'interlocuteur d'occulter les multiples attributs bestiaux de son hôte (pelage, gueule, queue...), susceptibles de le trahir : le texte ne mentionne aucune utilisation d'un artifice visant à cacher la nature bestiale de l'adversaire, hormis son « déshabillé¹⁸³ ». De la même façon, le Roi du Chat botté ne semble guère surpris par l'accoutrement du félin, qu'il prend aisément pour un véritable valet : serait-ce donc véritablement le signe d'une puissance suggestive du vêtement, ou bien la simple manifestation du merveilleux, un genre dans lequel toute bizarrerie serait naturellement admise ? La coexistence de ces deux hypothèses nous semble tout à fait probable, bien que notre étude penche naturellement davantage en faveur de la première.

Du reste, l'efficacité du procédé doit aussi beaucoup à la candeur de l'héroïne, trop inexpérimentée pour déceler l'artifice. La multiplication de formules répétitives tout au long du texte souligne d'ailleurs l'immaturité de l'héroïne, la ramenant à sa condition d'enfant, pour laquelle la réitération de ces procédés discursifs crée un principe de réassurance. « La galette et

¹⁸⁰ Arlette Bouloumié, *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 13.

¹⁸¹ Académie française, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, op. cit., p. 178.

¹⁸² Charles Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, op. cit., p. 259.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 260.

le petit pot de beurre¹⁸⁴ », et l'injonction « Tire la chevillette et la bobinette cherra¹⁸⁵ », prononcées par deux fois, sont autant de formules nécessaires à la mise en confiance de la fillette, alors encline à pénétrer dans « l'ancre du loup ». Elles visent également, par une rythmique apparentée à celle d'une comptine, à accroître une certaine tension narrative menant au crime final. Le procédé stylistique à l'œuvre atteint son apogée via l'épanaphore « Ma mère-grand, que vous avez [...]»¹⁸⁶ », marquant, du reste, l'efficacité du déguisement : jusqu'à la dernière seconde, l'héroïne, tout juste étonnée, ne semble pas croire qu'il s'agit bien là du loup.

2.2.3 Un dénouement funeste : sanction punitive à l'égard d'une sexualité précoce.

La ruse identitaire initiée par le port du vêtement volé est donc couronnée par la dévoration, *in fine*, du Petit Chaperon rouge. Un tel dénouement interroge au regard des autres contes de notre corpus, majoritairement clôturés par un triomphe nuptial. La mise à mort du héros contique, englouti par la bête, suggère une interprétation tournée vers le prisme de la sexualité. Ainsi la dévoration coïnciderait avec la concrétisation de l'acte sexuel, cristallisant un désir latent chez le prédateur, comme chez sa proie : errer dans les bois, discuter avec un inconnu, et se glisser dans son lit sont autant de méfaits révélateurs du désir transgressif de l'enfant. Le « déshabillé » dans lequel se présente la bête manifeste une esthétique du dévoilement dans laquelle émerge un érotisme auquel l'enfant répond en retirant volontairement ses vêtements¹⁸⁷. Le dénuement caractérise l'étape finale du processus émancipatoire : ôter son chaperon revient à rejeter la figure maternelle, des mains de laquelle a été confectionné l'habit. Un tel geste souligne la défaillance de la figure parentale, qui n'a pas jugé nécessaire d'avertir l'enfant quant aux dangers du monde extérieur, surtout celui émanant du prétendant masculin : « la pauvre enfant [...] ne savait pas qu'il était dangereux de s'arrêter à écouter un Loup¹⁸⁸ ». Aussi, la reprise anaphorique des formules « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! [...] Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! [...]»¹⁸⁹ », etc.,

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Ici, le dénuement n'est sollicité par aucune injonction de la part du prédateur, qui encourage seulement la fillette à se coucher avec lui : « Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. Le Petit Chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son déshabillé » (*Ibid.*).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 258.

¹⁸⁹ *Ibid.*

symbolise l'accroissement du désir sexuel ménagé par un échange rattaché à l'acte préliminaire. Ainsi dénudée, la jeune enfant est livrée tout entière à l'avidité du prédateur.

La défaite de l'héroïne s'explique très justement par le caractère prématuré de l'entreprise sexuelle : à l'inverse de Peau d'Âne et sa peau de bête, le chaperon ne parvient pas à protéger la jeune fille du regard libidineux du prétendant masculin, et contribue même à sa séduction. Dans le cas des princesses précédemment citées, l'enveloppe protectrice vise à préserver le corps féminin le temps d'une maturation nécessaire à l'accomplissement des noces et de l'acte sexuel ; or, le Petit Chaperon rouge ne dispose pas d'un auxiliaire aussi performant, et précipite donc sa transition pubertaire à un stade inopportun. Le déguisement du loup permettrait donc la dévoration, elle-même gage de la réparation du méfait : le ventre du fauve s'apparenterait à celui de la baleine biblique ayant englouti Jonas afin de le faire renaître à une deuxième vie. Du reste, le conteur indique « qu'il y avait plus de trois jours [que la bête] n'avait mangé¹⁹⁰ » : le choix du chiffre trois n'est pas anodin, et rappelle indubitablement le laps de temps nécessaire à la résurrection¹⁹¹. De fait, l'engloutissement ramènerait la fillette à l'état fœtal, de façon à « relancer » un processus de développement qui semblait auparavant compromis. À ce propos, il est intéressant de considérer la version des frères Grimm, qui après la dévoration de l'enfant, fait intervenir un chasseur (figure en creux du père), afin d'extraire l'héroïne du flanc de la bête¹⁹² : l'apparition d'une figure patriarcale jusqu'alors absente, ramènerait la fillette à la soumission de l'ordre familial, et contribuerait à la maîtrise de ses pulsions libidinales précoces, comme le soulève Guillemine Chaudoye :

Le chasseur sauve la vie du chaperon rouge et de la grand-mère et aide la petite fille à tuer le loup séducteur. Au-delà de cet acte sauveur, le chasseur, devient ce père surmoïque, cette fonction tierce, faisant « renaître » le chaperon rouge, l'autorisant ainsi à progressivement s'affranchir de cette emprise séductrice, de cette *séduction narcissique* (Racamier, 1992)¹⁹³.

L'hypothèse d'une renaissance semble donc, dans ce cas, tout à fait assumée par le texte. A *contrario*, Perrault clôt le conte sur l'acte cannibale : la dévoration fait alors office de sanction punitive.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Celle du Christ tout d'abord, mais aussi celle de Jonas, prisonnier du ventre de la baleine durant trois jours et trois nuits. Trois jours seront également nécessaires au prophète pour traverser la ville de Ninive.

¹⁹² Jacob et Wilhelm Grimm, *Les Contes*, Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », 1967, p. 78.

¹⁹³ Guillemine Chaudoye, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm », *art. cit.*, p. 35.

2.2.4 Une contre-imposture : le déguisement comme moyen de justice.

L'imposture a donc, comme le soulignait Arlette Bouloumié, une forte connotation péjorative, dès lors qu'elle est « un artifice, un leurre qui éloigne de la vérité et introduit le désordre¹⁹⁴ ». L'autrice reconnaît toutefois la portée parfois salutaire d'un tel stratagème, servant à révéler une tromperie adverse :

La critique de la société a souvent fait de l'imposteur le héros du mal. Il faut constater cependant qu'il peut aussi être le héros d'une contre imposture, un Justicier [...]. Le marginal qui conteste un ordre social jugé injuste devient alors un héros [...]. Punissant les méchants, récompensant les bons, il apparaît comme l'instrument d'une justice transcendante dans un monde rongé par l'imposture [...], véritable surhomme au service de la vérité¹⁹⁵.

Le mensonge fomenté par le revêtement peut effectivement s'avérer être l'instrument du bien, dès lors qu'il est utilisé à des fins justiciables. L'abus de confiance dont résulte le port du déguisement pousse l'adversaire à retirer son propre masque, et dévoiler au monde sa nature perverse. Ainsi les bontés du héros prévalent-elles face à la vilénie de l'opposant, et consacrent son triomphe. Le conte *Les Fées* illustre tout à fait le caractère réversible du vêtement usurpé, qui porté par une figure bienfaitrice, tend à pourfendre la duplicité d'une sœur cruelle et égoïste.

Le « marginal » désigné par Arlette Bouloumié prend forme en la personne des Fées, figures archétypales du pourvoyeur (de dons et d'auxiliaires divers). Tenue à l'écart de la société des Hommes par sa nature surnaturelle¹⁹⁶, la fée n'intervient que ponctuellement dans la structure narratologique du conte, lorsqu'est commise une injustice qu'elle se doit de réparer par une action thaumaturgique, majoritairement présentée sous la forme d'un enchantement, comme l'indique Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte* :

Un nouveau personnage entre dans le conte ; on peut l'appeler donateur, ou, plus précisément, pourvoyeur. [...] Le héros – qu'il soit quêteur ou victime – reçoit de lui un moyen (généralement magique) qui lui permet de redresser le tort subi »¹⁹⁷.

Le parcours de la cadette des *Fées*, détestée de sa famille et réduite en esclavage, n'est pas sans rappeler celui de Cendrillon, dont le tort sera redressé par la confection d'une robe merveilleuse :

Il était une fois une veuve qui avait deux filles. [...] La cadette, qui était le vrai portrait de son Père pour la douceur et pour l'honnêteté, était avec cela une des plus belles filles qu'on eût su voir.

¹⁹⁴ Arlette Bouloumié, *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV, op. cit.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Dans le conte *Les Fées*, la magicienne se montre près d'une fontaine, « à une grande demi-lieue du logis » de l'héroïne. (Charles Perrault, *Les Fées, op. cit.*, p. 274).

¹⁹⁷ Vladimir Propp, *Morphologie du conte, op. cit.*, p. 51.

Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps avait une aversion effroyable pour la cadette. Elle la faisait manger à la Cuisine et travailler sans cesse¹⁹⁸.

Ici, point d'étoffes ni de parures, la ruse vestimentaire est assumée par la fée, qui entend récompenser les bonnes grâces de la jeune fille, au détriment de son horrible sœur. Le subterfuge consiste à apparaître sous les traits d'une pauvre femme quémandant à boire : ainsi la manœuvre vise-t-elle à mesurer la bonté de l'héroïne. L'heureuse conclusion du manège couronne toutes les grâces de la jeune femme, qui étant « si belle, si bonne, et si honnête¹⁹⁹ », se voit dotée d'une faveur incroyable : à chaque mot prononcé, de sa bouche s'échappe une fleur ou une pierre précieuse. L'accumulation du superlatif en fait un prototype idéal de future reine : déjà avant elle, Peau d'Âne est désignée comme étant la plus belle fille du royaume, tandis que Cendrillon est dite « cent fois plus belle que ses sœurs²⁰⁰ ». Ce procédé gratifiant précède la réitération d'un stratagème identique, visant cette fois à punir Fanchon : pour qu'il soit opérant, la fée revêt les habits d'une princesse, afin de tromper l'orgueilleuse. L'efficacité du subterfuge tient en son exacte symétrie avec le précédent, bien que ses composants en soient inversés, comme le souligne le texte : « c'était une Fée qui avait pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'où irait l'honnêteté de cette jeune fille²⁰¹ », puis « c'était la même Fée qui avait apparu à sa sœur, mais qui avait pris l'air et les habits d'une Princesse, pour voir jusqu'où irait la malhonnêteté de cette fille²⁰² ». La gradation hyperbolique que nous évoquions précédemment (« si belle, si bonne, si honnête²⁰³ »), s'oppose également à la caractérisation de Fauchon, qui n'est « guère honnête » et « si peu obligeante²⁰⁴ », que de sa bouche ne sortiront plus que des serpents ou des crapauds. La restriction des qualificatifs accordés à la vilaine sœur, en contrepoint des trois adjectifs laudatifs pour décrire l'héroïne, ne fait que renforcer la justification d'une telle sanction.

Ainsi le déguisement revêtu par la fée vise-t-il à révéler les natures profondes des deux sœurs. L'antagonisme des deux vêtures donne lieu à un effet miroir : l'extrême modestie de l'habit de pauvre permet d'attester des grandes bontés de la cadette, tandis que la robe princière met à jour l'arrogance et la vanité de Fanchon. L'imposture a donc valeur de justice rendue : le vêtement usurpé n'a plus vocation à tromper le héros pour causer sa perte, mais tend

¹⁹⁸ Charles Perrault, *Les Fées*, *op. cit.*, p. 273.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Charles Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 278.

²⁰¹ Charles Perrault, *Les Fées*, *op. cit.*, p. 273.

²⁰² *Ibid.*, p. 274.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

plutôt à condamner la perfidie de l'opposant, tout en dévoilant au monde la vertu que cachait la trop grande pudeur du brave. Ainsi défini, le vêtement, revêtu par un être surnaturel, ne peut cacher le lien qu'il entretient avec la magie, sans laquelle il lui serait impossible de rendre justice : dans le cas des *Fées*, il suffit à l'habit d'être porté par la magicienne pour que son pouvoir inquisitoire fasse pleinement effet. Il témoigne alors une nouvelle fois de sa perméabilité : si, porté par un « méchant », le vêtement se charge des mêmes intentions funestes²⁰⁵, il peut aussi, lorsqu'il appartient à un être merveilleux, acquérir sa magie. *A contrario*, le caractère ordinaire des bonnets du Petit Poucet et de sa fratrie nécessite la mise en œuvre d'un stratagème trivial de la part du jeune garçon, qui doit lui-même organiser la valeur du signe : seule la permutation des bonnets et des couronnes d'or est à même de rétablir la justice, en préservant les innocents du crime anthropophage, et en punissant de mort les petites ogresses. L'infanticide est d'ailleurs légitimé par la cruauté supposée de la progéniture de l'ogre : « Elles n'étaient pas encore fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang²⁰⁶ ».

La justice s'exprime, dans le conte *Les Fées*, par l'apparition de fleurs et de pierres précieuses produites par la jeune femme, qui seront gage d'un triomphe nuptial, puisqu'elles suscitent l'intérêt du Prince sitôt qu'il les voit, considérant « qu'un tel don [vaut] mieux que tout ce qu'on [peut] donner en mariage à un autre²⁰⁷ ». *A contrario*, les crapauds et les serpents dégueulés par Fanchon, source de dégoût pour la mère ingrate, la condamnent à l'exil, duquel suivra sa mort.

Qu'il soit synonyme de métamorphose, d'apprentissage, de tromperie ou de protection, le vêtement affirme donc sa toute-puissance au regard de l'économie narrative du conte de fées. En tant que langage signifiant, il singularise son hôte *via*, nous l'avons vu, un processus de transfiguration ; il est également l'instrument essentiel à la mise en place d'un rite initiatique ayant pour but la transition pubertaire du porteur, menant à l'acquisition d'une maturité nécessaire à son triomphe, qu'il soit politique ou financier. Par ailleurs, l'habit s'inscrit en place d'adjuvant dans un modèle actantiel tout à fait expressif au regard du genre contique : dissimulant son hôte sous une « enveloppe protectrice », il tend à le préserver des pièges fomentés par l'ennemi. Toutefois, le vêtement, objet infiniment perméable, s'adapte aussi au

²⁰⁵ Comme c'est le cas pour le loup du *Petit Chaperon rouge*.

²⁰⁶ C. Perrault, *Le Petit Poucet*, *op. cit.*, p. 294.

²⁰⁷ *Ibid.*

porteur malfaisant, et se charge des mêmes intentions mortifères : il agit alors en qualité d'opposant, et fait entrave à la quête du héros.

Ainsi défini, le vêtement témoigne de la place prédominante qu'il est amené à occuper au sein de la structure narrative du conte de fées : comme le rappelle Vladimir Propp, il est un auxiliaire « tout-puissant », prenant le pas sur le pouvoir décisif de son hôte²⁰⁸. La puissance signifiante de l'habit atteint son apogée dans une certaine conceptualisation du vêtement en tant qu'hypersymbole : il se concentre sur la représentation d'une notion philosophique, relevant alors d'une esthétique allégorique. Dès lors le vêtement deviendrait l'incarnation matérielle d'une notion abstraite, telle que le désir ou la vertu, toujours susceptible d'aider à l'accomplissement du destin politique de son hôte. Le vêtement en tant qu'objet de désir permettrait notamment d'exciter les pulsions érotiques d'un prince en quête d'épouse, tandis que l'habit vertueux révélerait les bontés et les grâces de son hôte, gage d'un triomphe politique, en accord avec les moralités chrétiennes :

La beauté pour le sexe est un rare trésor,
De l'admirer jamais on ne se lasse ;
Mais ce qu'on nomme bonne grâce
Est sans prix, et vaut mieux encor²⁰⁹.

Cette nouvelle conception du vêtement-signe doit son origine aux romans et contes médiévaux dans lesquels interagissent des figures telles que Amour, Jalousie, Danger ou Honte²¹⁰. En outre, l'analogie s'étend jusqu'à la structure même du conte, comme le souligne Ruth B. Bottigheimer au regard des productions littéraires des XII^e et XIII^e siècles :

Les « restoration fairy tales » (contes de restauration) décrivent la perte de statut d'un personnage royal, ses souffrances, l'accomplissement de tâches et la traversée d'épreuves insurmontables par ce personnage, et son retour final sur le trône grâce à un mariage magiquement orchestré avec un autre personnage royal. Enfin, les « rise fairy tales » (contes d'ascension) présentent un héros ou une héroïne pauvre, qui souffre, surmonte des épreuves, et qui parvient à accéder au statut royal et à la richesse grâce à un mariage magiquement orchestré avec un personnage royal²¹¹.

Ainsi le vêtement allégorique s'inscrit-il dans le développement poétique et narratif des contes de notre corpus, qui consacre le héros *via* l'acquisition ou la rétribution d'un rang. Qu'il soit un instrument de désir éminemment érotique, ou la manifestation d'une âme admirable, le

²⁰⁸ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁹ Charles Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 283.

²¹⁰ Guillaume de Lloris, *Le Roman de la Rose*, LGF, Paris, 1992.

²¹¹ Ruth B. Bottigheimer, « Les contes médiévaux et les contes de fées modernes », *Féeries*, 2010, [consulté le 30 septembre 2019], p. 7.

vêtement témoigne plus que jamais de sa vocation à faire sens, au cœur d'un récit bouleversé par son influence.

3. DE L'HÉRITAGE DES ROMANS MÉDIÉVAUX : L'HYPERSYMBOLISME DU VÊTEMENT PRINCIER.

Le symbolisme du vêtement s'incarne, nous l'avons vu, dans la représentation des fonctions narratives de l'habit : par définition, il relève du domaine de l'analogie suggestive. Au sein de notre corpus, il est un signe identitaire, celui d'une maturation, il peut aussi s'apparenter à une forme de bouclier préservant son hôte de multiples dangers ; parfois devient-il aussi l'instrument nécessaire à l'accomplissement du funeste dessein d'un adjuvant. Toutes ces manifestations du vêtement-signe n'ont de sens qu'au regard du dénouement contique, concrétisant les ambitions politiques et sociales du porteur par le biais du triomphe nuptial ; *a contrario*, il est parfois l'instrument principal de sa décadence.

Le vêtement est donc symbole : il répond à une abstraction par le biais d'une « image » concrète. Par définition, il est un « signe figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème²¹² ». Ce qu'il donne à voir est susceptible d'altérer la trajectoire du récit, puisqu'il renverse bien souvent les modalités initiales du conte²¹³ : la « toute puissance²¹⁴ » de l'auxiliaire ne fait plus aucun doute. Poussée à son comble, celle-ci peut être amenée à dépasser la première strate signifiante du symbole, au profit de l'hypersymbole : bien plus que la simple représentation d'un concept que nous évoquions jusqu'alors (la royauté, l'initiation, la protection, etc.), le vêtement figurerait une notion unique de type philosophique, relevant elle-même d'une esthétique allégorique. Ainsi l'allégorie se différencie-t-elle du symbole par « l'objet » qu'elle tend à représenter : si le symbole est multiple et à même de prendre en charge toute forme de signification rattachée à l'habit²¹⁵, l'allégorie se concentre sur l'expression d'une notion théorique supérieure, en lien avec le domaine philosophique.

L'allégorie, ce nouveau mode d'expression auquel se rattache le vêtement, trouve son origine dans les textes médiévaux, desquels les contes de fées sont eux-mêmes issus. Comme l'affirme Evelyne Jacquelin,

Selon la sagesse conventionnelle, on fait généralement remonter les origines du conte de fées au Moyen Âge. Les spécialistes du conte concluent donc généralement que tel ou tel conte est la forme médiévale d'un conte de fées moderne. De plus, les recueils de contes médiévaux internationaux,

²¹² Symbole (s.d). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*. Repéré à <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbole/76051?q=symbole#75179>.

²¹³ Une souillon devient une princesse, un fils de meunier se voit gratifié du titre de marquis, etc.

²¹⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 62.

²¹⁵ Il s'agit, comme nous l'avons vu, de signe identitaire, de maturation, de protection, etc.

tels que *Fairy Tales from Before Fairy Tales*, *Märchen des Mittelalters*, ou bien *Formes médiévales du conte merveilleux*, portent des titres qui sous-entendent l'existence de contes modernes à l'époque médiévale²¹⁶.

Les contes médiévaux, tels que les œuvres de Guillaume de Lloris ou Chrétien de Troyes, mettent en scène l'intervention de figures allégoriques, matérialisant des concepts philosophiques traditionnels, comme l'Amour, la Mort, la Jalousie, etc. Cette esthétique, si elle dote les personnages de ces textes-ci, de comportements signifiants dans lesquels transparait une notion²¹⁷, se manifeste dans notre corpus par le port d'un vêtement particulier. Ainsi l'habit, puisqu'il dévoile, une fois vêtu, les courbes érotiques de son hôte, manifeste-t-il une notion de désir émergeant dans les yeux de celui qui regarde : ce même désir, puisqu'il induit naturellement une soif de possession du corps séduisant, constitue un nouvel élément de transfiguration politique, les beaux habits féminins étant toujours destinés à la contemplation d'un prince. Mais c'est avant tout parce qu'il donne à voir les « beautés d'une âme », que le vêtement concrétise le triomphe politique et familial du porteur. Le conteur l'affirme : « La bonne grâce est le vrai don des Fées ; / Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout²¹⁸ ». Au-delà de la manifestation d'un corps désirable, le vêtement en tant que figure allégorique de vertu semble être maître du destin héroïque : les préceptes moraux prévalent sur la vulgarité du corps féminin.

3.1 L'ALLÉGORIE DU DÉSIR OU L'ÉROTISME DU « VÊTEMENT-PEAU ».

La robe princière, outre son aspect ostentatoire, manifeste une esthétique du dévoilement : la coupe, les couleurs et les matières exacerbent un corps ramené à sa dimension la plus prosaïque, à savoir l'érotisme du nu. Il s'agit donc là d'un effet paradoxal : le port de l'habit ne serait que prétexte à révéler le « vêtement-peau » qu'il renferme, et d'où émane l'exaltation sexuelle du prétendant masculin. S'il est un conte où l'érotisme « textuel » est à son apogée²¹⁹, il s'agit bien de *Peau d'Âne*, tout d'abord à travers le rapport incestueux consenti par le père. Si l'analyse psychanalytique de ce conte s'avère alors séduisante, elle ne constituera toutefois pas notre propos, ayant premièrement fait l'objet de l'ouvrage référence de Bruno Bettelheim

²¹⁶ Evelyne Jacquelin, « Présentation », *Voix et voies du conte : les mutations d'un genre*, op. cit., p. 21.

²¹⁷ Conventionnellement, Amour sera follement épris d'une femme, Sage sera preuve d'une grande prudence, etc.

²¹⁸ C. Perrault, *Cendrillon*, op. cit., p. 283.

²¹⁹ À entendre selon la double acception du désir suscité par le tissu, mais aussi de celui évoqué à travers la richesse du champ lexical présent tout au long du récit : « tendres appas », « amour violent », « amour extrême », etc. (C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 224-227).

que nous ne saurions enrichir²²⁰. Notre propos tend davantage à considérer l'érotisation du corps, et plus largement de la figure féminine, à travers le port du vêtement comme manifestation de désirs multiples.

3.1.1 La robe corruptrice comme outil de séduction.

Les trois robes couleur du temps, de la lune et du soleil, derniers remparts à l'assouvissement du crime Œdipien (à en croire le stratagème de la fée), apparaissent toutefois comme une offrande faite au Roi. Selon Jean-Paul Sermain,

[Les trois premières robes], obtenues par des moyens merveilleux mais sales (l'excrément de l'âne), [...] sont sollicitées pour éviter l'inceste et données pour y parvenir : elles sont prises dans une lutte de type tragique [...]. Perrault applique à la robe le motif traditionnel de l'éloge féminin : c'est que la robe, pour le père, livrera la femme²²¹.

Ainsi, la robe serait un outil nécessaire à la transgression du Roi, et sa fonction protectrice renversée au profit d'une symbolique érotique : la robe, bien loin de repousser les pulsions du père (ce que la difficulté de confection laissait espérer), exacerbe son désir. Un jeu de séduction laisse d'ailleurs entrevoir le pouvoir suggestif de la robe princière à travers le motif du don, comme le souligne Fabienne Pomel :

Le vêtement entre aussi dans le jeu de la séduction en tant que cadeau [...]. M. Mauss et d'autres ethnologues et sociologues comme M. Godelier ont analysé ce type d'échanges qui contribuent à lier les partenaires, à affirmer une identité ou instaurer des rapports de domination [...]. L'univers courtois conçoit le vêtement comme un médium dont l'échange permet la mise en place de relations sociales ou amoureuses²²².

La « parade » érotique à laquelle se livre Peau d'Âne se révèle inconsciente : elle n'est que l'exécution maladroite²²³ des demandes de la bonne fée. Ignorant tout des retombées funestes du subterfuge, elle ne fait que « mimer » les recommandations de sa bienfaitrice, sans qui elle se trouve désemparée, ne sachant « que dire ni comment / Se dérober à son engagement²²⁴ ». La double négation accompagnée du verbe « dire », s'oppose à une proposition précédente, construite cette fois sur un modèle affirmatif : « Aussitôt la jeune Princesse / L'alla dire en

²²⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 124.

²²¹ Jean-Paul Sermain, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *art. cit.*, p. 5.

²²² Fabienne Pomel, « Quand le vêtement fait signe. Le Roman de la Rose et l'écriture allégorique des parures », *Sociopoétique* [consulté le 23 mars 2019], p. 7.

²²³ Le terme de « maladresse » fait référence à l'échec du stratagème proposé par la Marraine, dont les retombées sont contraires au souhait initial : bien loin de préserver l'héroïne de l'inceste, les robes merveilleuses exacerbent le désir du Roi.

²²⁴ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 225.

tremblant à son Père amoureux²²⁵ ». Cette dernière, outre la manifestation textuelle de l'influence exercée par la fée sur sa protégée, figurée par l'antithèse « dire » et « ne savoir que dire », fait de Peau d'Âne un fantoche au service des dires de la magicienne : alors que trois strophes de dix-sept vers décrivant l'artifice sont attribuées à la voix de la bonne fée²²⁶, seul le pronom « L' » résume le procédé lorsque la princesse le rapporte au Roi. Ainsi l'ascendance de la bonne fée est-elle soulignée par la prépondérance d'une parole vouée à être reprise à l'identique par l'Infante. « Il n'est rien qui puisse vous nuire / Pourvu qu'à mes conseils vous vous laissiez conduire²²⁷ », lui assure-t-elle : le deuxième vers, construit sur un mode passif, témoigne bien de la nécessaire soumission de la princesse aux injonctions de sa Marraine, le verbe « laisser conduire » suggérant un consentement total de la part de l'héroïne. Hélas, ce qu'ignore la fée, et par conséquent Peau d'Âne, c'est que le don du vêtement s'apparente à l'offrande du corps qui l'habite : la robe affirme ici sa toute-puissance²²⁸, et engage un rapport de séduction sur lequel la jeune princesse n'a aucune emprise. Le vêtement féminin est alors renvoyé à sa dimension corruptrice : comme le rappellent Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, il « constitue un rappel permanent de la faute d'Ève. La femme est coupable et sa parure est un redoutable instrument de séduction pour les hommes, victimes des femmes. La ruse féminine passe par la parure, le jeu du caché/montré, du voile ou du dévoilement ; le vêtement féminin inquiète, il faut le brider²²⁹ », d'où le recours à la peau de bête. Si le mouvement érotique dirigé de l'Infante à son père s'avère donc être involontaire de la part de l'héroïne, celle-ci est toutefois en mesure de le déplacer à l'intention de l'amant. Le port du vêtement richement fait a pour vocation de susciter l'intérêt (sinon l'émoi) du prince voyeuriste, qui un dimanche de fête, surprend la belle par le trou d'une serrure²³⁰. Que la jeune fille ait revêtu l'une de ses robes les plus somptueuses ne semble guère être le fruit du hasard (bien qu'il « [soit] fête ce jour²³¹ »), puisque Peau d'Âne a elle-même aperçu le Prince un

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ « [...] Dites-lui qu'il vous donne [...] / Une Robe qui soit de la couleur du Temps, / Malgré tout son pouvoir et toute sa richesse, / Quoique le Ciel en favorise ses vœux, / Il ne pourra jamais accomplir sa promesse » (*Ibid.*).

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 62.

²²⁹ Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, « Genre, normes et langages du costume », *art. cit.*, p. 12.

²³⁰ La puissance allégorique de la robe princière s'incarne par ailleurs dans la similitude qu'elle entretient avec le texte médiéval de Guillaume de Lloris, où « la robe nouvelle de la terre, aux fleurs multicolores et à la vitalité propice à l'amour » n'est pas sans rappeler les trois robes couleurs du temps, du soleil et de la lune de Peau d'Âne, confirmant ainsi sa dimension érotique (Guillaume de Lloris, *Le Roman de la Rose*, *op.cit.*).

²³¹ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 230.

paragraphe plus haut, et témoigné de son émotion avec « hardiesse²³² ». Le conteur témoigne lui-même de sa ruse :

Fort sûr que, 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 vue²³³.

À l'instar de Peau d'Âne, Cendrillon présente une même affinité avec le pouvoir séducteur de la parure, et en use avec finesse. La robe princière est gage de l'émoi masculin, prenant forme au sein d'une première épreuve qualifiante, à savoir celle du bal. Le pouvoir suggestif de l'habit n'a de sens qu'au regard de cette apparition mondaine, sans laquelle il perdrait de sa magnificence : la réussite de la « parade érotique », ne peut advenir sans la mobilisation du regard admiratif de l'aristocratie. Selon Pierre-Emmanuel Moog,

La jeune fille se rend à un bal, « lieu de la rencontre, [qui] permet, par le biais de l'invitation et de la danse qui la suit, le rapprochement des corps, l'harmonisation des mouvements et les conversations privées au sein même de l'espace public²³⁴ ». Au bal, on se frôle et on se murmure à l'oreille pour mieux se séduire dans un érotisme diffus. En s'échappant soudainement, Cendrillon frustre le prince (d'autant plus qu'il doit lui sembler extraordinaire qu'une femme puisse lui résister), et attise ainsi son désir²³⁵.

Cendrillon a donc bien conscience de la nécessité d'orchestrer ses allers et venues (elle se présentera par deux fois au bal), ménageant avec brio l'engouement d'une cour avide de ses beautés. Elle n'ignore pas davantage l'essentialité de sa robe merveilleuse dans le processus

²³² *Ibid.*, p. 229.

²³³ *Ibid.*, p. 232.

²³⁴ Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 140.

²³⁵ « Cette idée est d'ailleurs un topos de la littérature classique. Perrault lui-même, dès 1660, écrit un *Dialogue de l'amour et de l'amitié*. Dans sa *Lettre à Monsieur l'abbé d'Aubignac* qui l'accompagne, il établit déjà ce principe de séduction : « L'Amour [...] se port[e] avec plus d'empressement et de chaleur aux choses qui lui sont défendues, qu'à celles qui lui sont permises. » (C. Perrault, *Dialogue de l'amour et de l'amitié*, *op. cit.*, p. 75). En 1665, dans ses *Réflexions ou sentences et maximes morales*, François de La Rochefoucauld aphorise que « n'aimer guère en amour est un moyen assuré pour être aimé ». En 1669, dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine, [...] le dieu de l'amour professe que « du moment que vous n'aurez plus rien à souhaiter, vous vous ennuierez. [...] le meilleur pour vous est l'incertitude, et qu'après la possession vous ayez toujours de quoi désirer » (Fr. Charpentier [éd.], 1990, p. 72). Puis, plus tard, la « coquetterie » féminine consistant à se dérober pour se faire désirer deviendra, selon René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, 2001, p. 138) qui s'efforce d'en expliquer le mécanisme, un thème majeur, notamment chez Marivaux » (Pierre-Emmanuel Moog, « L'interdit salulaire à travers deux cas merveilleux : « Cendrillon » (Perrault) et « Les six cygnes » (Grimm) », *art. cit.*, p. 2).

qu'elle met en place, et qui vise à entretenir l'obsession du prince pour sa personne²³⁶ : aussi se montre-t-elle « embarrassée²³⁷ » à l'idée que Javotte puisse lui céder son habit jaune, bien moins somptueux que la robe confectionnée par sa Marraine la bonne fée. De fait, c'est « encore plus parée que la première fois²³⁸ », que la jeune femme retourne au bal. Ainsi l'entreprise séductrice doit gagner en puissance via le perfectionnement de l'habit : il est le gage de la monstration d'un corps désiré et désirable.

De la même façon, le « beau tour » de Peau d'Âne n'est révélé que par le port du vêtement, et ce nouveau mouvement amoureux suscité par l'étoffe à l'intention du Prince, vient s'ajouter à celui du père. Deux manifestations du désir donc, auxquelles nous pouvons adjoindre celui suscité par la robe envers son hôte. En effet, la première robe est dite « désirée » par l'Infante, qui l'ayant reçu, est « pénétrée de joie et de douleur²³⁹ ». La première édition du dictionnaire de l'académie française publiée en 1694, définit le verbe « pénétrer » en ces termes : « toucher vivement, sensiblement²⁴⁰ ». Ainsi le désir assouvi de la possession du vêtement provoque étonnamment un plaisir sensible. La matérialisation de la robe, censée représenter l'échec du stratagème repoussoir, est paradoxalement source de contentement. Ces trois désirs réunis (robe/père, robe/amant et robe/héroïne) engendrent un rapport cyclique constitutif du conte, et dont la spécificité s'avère essentielle au développement narratif à l'œuvre. En effet, le désir premièrement dirigé vers l'Infante naît de la volonté de celle-ci d'obtenir des robes prétendument irréalisables afin d'échapper au désir incestueux de son père. Or, ce sont ces mêmes robes qui motivent les sentiments transgressifs du Roi, comme le démontraient plus haut les propos de Jean-Paul Sermain. Le stratagème du vêtement possède donc un effet pervers, et sa réversibilité a valeur d'impasse : elle fait office de premier méfait²⁴¹. L'ambition de la princesse ainsi entravée, il convient à la Marraine d'apporter une ultime solution face au danger : revêtir la peau asinienne. Si un tel accoutrement la tient, comme prévu, à l'écart de toute entreprise masculine, la princesse, dès lors « si maussade et si pleine d'ordure²⁴² », est réduite au rang de souillon. D'un point de vue morphologique, cette violente dégradation laisse supposer une future reconquête sociale de la part de l'héroïne, selon le schéma traditionnel du conte de restauration : ce recouvrement est à nouveau rendu possible

²³⁶ Celui-ci, comme envouté, en oublie même de manger, « tant il [est] occupé à la considérer » (C. Perrault, *Cendrillon*, op. cit., p. 281).

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 225.

²⁴⁰ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roy*, op. cit., T.2, p. 212.

²⁴¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, op. cit., p. 96.

²⁴² Charles Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 228.

par l'exacerbation du désir érotique, tourné cette fois en direction de l'amant, dès lors que Peau d'Âne, richement vêtue, est aperçue par le Prince qui sitôt son désir gonflé, voudra en faire son épouse. Il s'agit donc bien là d'un rapport tout à fait cyclique : si les robes étaient en premier lieu le symbole du danger de l'inceste, provoquant alors la fuite du foyer royal, c'est grâce à l'une d'entre elles que le retour à la noblesse est envisageable.

3.1.2 Le vêtement comme source d'exaltation masculine : l'érotisme d'un corps suggéré.

Le déplacement salvateur du désir du Roi à celui de l'amant est tout à fait souhaité par Peau d'Âne, qui « rêve [que le prince] lui offre une robe qui serait le contraire de celle donnée par son père : « D'une robe de rien s'il m'avait honorée, / Je m'en trouverai plus parée/ Que toutes celles que j'ai »²⁴³ ». Ainsi le vêtement a-t-il une nouvelle fois faculté de leg : le corps et la personne féminine sont transportés, à travers cette enveloppe érotique, des bras du père à ceux de l'amant. L'appropriation du corps par cette nouvelle figure masculine semble être consentie par la jeune fille, prête à renoncer aux plus riches parures, détachée semble-t-il, du fléau parental. Néanmoins, la robe d'or s'avère essentielle à la découverte de Peau d'Âne, et le désir qu'elle suscite chez le Prince, mué en plaisir paroxystique, est un élément fondamental à la reconquête sociale de l'héroïne, et constitue donc un élément clé au regard du schéma narratif. Comme le démontre Jean-Paul Sermain dans son ouvrage *Le conte de fées, du classicisme aux lumières* :

C'est revêtue de la robe d'or qu'elle est découverte par le Prince. Sa réaction rappelle celle du Prince devant Grisélidis, elle est plus développée et ses implications métaphysiques plus explicites. Il ressent une exaltation érotique évoquée à travers des images fortement sexualisées : ayant vu à travers « le trou de la serrure » la belle, « Le Prince au gré de son désir / La contemple et ne peut qu'à peine. / En la voyant, reprendre haleine, / Tant il est comblé de de plaisir ». Ce désir l'incite à une effraction qui aurait valeur de viol : « Trois fois dans la chaleur du feu qui le transporte, / Il voulut enfoncer la porte²⁴⁴ ».

Il reprend cette idée dans un article ayant pour thème les contes merveilleux du XVII^e et XVIII^e siècle :

Un nouveau regard vient saisir la robe, c'est un regard de « désir » érotique, fixé sur la personne qui la revêt. Le vêtement, d'abord ramené à sa fonction corruptrice [...] prend enfin sa pleine valeur sur le corps de la jeune fille et sa description est intégrée à une action, exactement un mouvement amoureux [...]. Le prince en tire un plaisir paroxystique [...] ; il est tenté de forcer la porte [...] et le contexte culturel invite à penser qu'il comptait ainsi forcer une jeune fille isolée, qui fait la faute de porter la robe, un habit de séduction publique, dans un lieu où elle est sans défense ; elle séduit

²⁴³ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux lumières*, op. cit., p. 225.

²⁴⁴ *Ibid.*

là où elle ne le devrait pas, comme le Petit Chaperon rouge semblable à l'agneau de La Fontaine ayant quitté le troupeau et la protection des chiens²⁴⁵.

Ces propos nous ramènent par ailleurs à l'art allégorique de la séduction vestimentaire évoqué plus haut. Du reste, la clôture du conte met en avant la satisfaction d'un désir d'appropriation pleinement assouvi. Au moment du mariage, le plaisir du Prince tient de l'extase :

Son cher amant,
De cent plaisirs l'âme comblée,
Succombait sous le poids de son ravissement²⁴⁶.

Ce « ravissement » tient en la supposée perfection de l'Infante, qui transparait à travers un procédé d'énumération à valeur d'hyperbole : la belle porte des vêtements « dont les riches beautés n'eurent jamais d'égales²⁴⁷ », des « aimables cheveux blonds mêlés de diamants dont la vive lumière en [fait] autant de rayons²⁴⁸ », des yeux « grands, doux et long²⁴⁹ », et enfin une taille « si menue et si fine qu'avec ses deux mains on eût pu l'embrasser²⁵⁰ ». Ce dernier détail anatomique symbolise d'ailleurs par le texte, l'assouvissement du désir d'appropriation du Prince à l'égard de Peau d'Âne : le verbe « embrasser » signifiant au XVII^e siècle, « serrer, étreindre avec les deux bras²⁵¹ », la proposition sous-entend la possession physique (au sens charnel) du corps féminin, tenu serré contre celui de l'amant.

La symbolique du vêtement comme objet de désir trouve donc également sa place au dénouement du conte, preuve s'il en est qu'elle constitue un véritable élément de pouvoir. Si le Prince est décrit comme un être « succombant²⁵² » à la beauté de son épouse, ce n'est que pour témoigner de l'autorité politique dont jouit maintenant celle-ci : le verbe « succomber » suggère ici une soumission du souverain à l'égard de la souillon devenue reine. La sphère d'action de l'auxiliaire, à savoir la robe, entre en cohérence avec celle de la princesse : la transfiguration

²⁴⁵ Jean-Paul Sermain, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁶ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 235.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 234.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Académie française, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*. T. 1., *op. cit.*, p. 127.

²⁵² *Ibid.*

du héros rendue possible par le port du vêtement (T), a une incidence directe sur l'hymen conclusif (W)²⁵³.

À l'inverse, la structure morphologique du conte du *Petit Chaperon rouge* ne consacre pas la félicité de l'héroïne : dans ce cas-ci, le conteur tend à démontrer la dangerosité de la charge érotique contenue par le vêtement féminin. Comme nous l'analysons dans une seconde partie, le chaperon, par la vivacité de son rouge, attise le désir du loup, figure en creux du prétendant masculin. Tout comme Peau d'Âne, le Petit Chaperon rouge « séduit là où il ne devrait pas, semblable à l'agneau [...] ayant quitté le troupeau et la protection des chiens²⁵⁴ ». Toutefois, contrairement à la princesse, la « parade érotique » de la jeune enfant ne peut trouver satisfaction dans le sacrement du mariage : outre le caractère transgressif d'un acte sexuel commis prématurément, l'héroïne se livre au crime de bestialité, sévèrement puni par la Bible. « Quiconque couche avec une bête, sera puni de mort²⁵⁵ », mettent en garde les écrits : dévorée par le loup, la jeune enfant est donc châtiée pour avoir souillé son « temple ». Ainsi, le conte du *Petit Chaperon rouge* prend-il la forme d'un sermon prononcé par un Perrault prédicateur : le vêtement séducteur n'a de place que dans un échange raisonnable, formulé de la femme à l'amant. Toute entreprise érotique exprimée à l'égard de l'animal, et avant le rituel hyménéen, de surcroît²⁵⁶, constitue une faute au regard de Dieu, laquelle est durement sanctionnée. Le cas du Petit Chaperon rouge apporte donc une nuance supplémentaire quant à l'usage de l'habit séducteur dans l'accomplissement du destin héroïque ; il définit en quelque sorte, un cadre d'utilisation du vêtement, sans quoi le dénouement du conte se trouve écarté de sa trajectoire bienheureuse, et consacre la chute du héros pécheur.

3.1.3 L'accessoire comme substitut du corps désirable.

Pour Peau d'Âne, il n'en est rien. La robe d'or, comme nous l'avons démontré, est un outil essentiel à la reconquête sociale de l'héroïne, à travers le désir d'appropriation qu'elle suscite : elle n'est pourtant que le premier levier du mécanisme à l'œuvre. En effet, le vêtement princier fait naître l'intérêt du Prince pour Peau d'Âne par le biais d'un phénomène d'érotisation

²⁵³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, *op. cit.*, p. 96.

²⁵⁴ Jean-Paul Sermain, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *op. cit.*, p. 6.

²⁵⁵ *Bible Louis Segond*, Ex. 22,19.

²⁵⁶ « Cependant, pour éviter toute immoralité, il est préférable que chaque homme ait sa femme et que chaque femme ait son mari » (*Bible Louis Segond*, Cor. 7,2).

paroxystique, mais il ne saurait mener l'héroïne au mariage sans l'appui d'un nouvel élément clé, à savoir la bague contenue dans le gâteau requis par l'amant. L'anneau se fait alors le substitut de la robe, à travers cette symbolique toujours prégnante du désir d'appropriation du corps féminin, mais l'accessoire, à l'inverse du vêtement, permet son assouvissement. Si la robe fait naître un désir chez le Prince qui ne trouvera pas de satisfaction concrète (celui-ci renonce finalement à enfoncer la porte de la chaumière), la bague, elle, rend possible son assouvissement par la dévoration. L'appropriation du corps prend donc la forme de l'engloutissement de la pâte, dans laquelle sera découvert l'anneau, lui-même avalé. Il s'agit là encore d'un stratagème de la part de Peau d'Âne, qui lègue volontairement l'objet du désir, dans un jeu de séduction toujours plus manifeste : « Mais ceux qu'on tient savoir la fin de cette histoire / Assurent que par elle exprès il y fut mis [...] Je suis bien sûr encor, et j'en ferais serment, / Qu'elle ne douta point que de son jeune Amant / La Bague ne fût bien reçue²⁵⁷ ». Selon Brigitte Cassirame, « [...] le gâteau serait le substitut du corps désirable de Peau d'Âne²⁵⁸ ».

De la même façon, le jeu de séduction entretenu par Cendrillon atteint son paroxysme à travers l'oubli délibéré du soulier de verre, ultime élément nécessaire à l'accomplissement de « l'envoûtement ». Comme le souligne Pierre Emmanuel Moog,

[...] Le deuxième soir, en laissant tomber une pantoufle, ce n'est pas seulement un indice pour être retrouvée que [sème la princesse], mais aussi un gage fétichiste (puisqu'il n'a rien d'autre, pas même son nom, auquel se raccrocher) qu'elle laisse à son prince-charmé pour cristalliser son désir : « Le fils du Roi [...] avait ramassée [la pantoufle], et [...] n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du Bal »²⁵⁹.

En outre, le choix du verbe utilisé pour décrire cet épisode fondateur est tout à fait révélateur des intentions secrètes de Cendrillon : elle ne « fait » pas tomber une de ses pantoufles de verre, mais plutôt, la « laisse » tomber. Le verbe « laisser » suggère en effet une certaine volonté de la part du porteur, tout à fait alerte quant aux retombées du stratagème : *aban-donner* la pantoufle au profit du Prince revient à entretenir le désir érotique à travers l'objet métonymique²⁶⁰.

²⁵⁷ Charles Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, 232.

²⁵⁸ Brigitte Cassirame, *Les visages de la mélancolie*, *op. cit.*, p. 32.

²⁵⁹ « La réaction du Prince du conte apparenté « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy, en 1698, est encore plus claire : « Il la fait ramasser, la regarde, en admire la petitesse et la gentillesse, la tourne, retourne, la baise, la chérit et l'emporte avec lui. » » (Pierre Emmanuel Moog, « L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : « Cendrillon » (Perrault) et « Les six cygnes » (Grimm) », *op. cit.*, p. 3).

²⁶⁰ La pantoufle représente ici l'entièreté du corps et de la personne de Cendrillon.

À propos de Peau d'Âne, Brigitte Cassirame ajoute :

Nous aboutissons à une étrange équation : le Prince désire Peau d'Âne, il exige de sa part la confection d'un gâteau, il mange le gâteau de Peau d'Âne de manière goulue au point de s'étrangler avec l'anneau mystérieux introduit dans la pâte, ce qui revient à dévorer la jeune fille²⁶¹.

Ainsi l'assouvissement du désir est considéré de façon violente, presque mortifère pour la princesse. Or, c'est ce même phénomène d'engloutissement qui dote l'anneau d'une nouvelle symbolique où la dangerosité du désir masculin se mue en amour :

L'anneau [que le prince] retire de sa bouche apparaît alors comme le signe de la transition vers l'acceptation de l'autre en tant que corps à aimer sans menace de dévoration. L'anneau creux (rond évidé) est civilisateur du désir primitif du Prince. Le gâteau (rond plein) reproduit le désir primaire de ne pas distinguer son corps et celui de l'être aimé, celui de la dévoration de l'autre pour se l'approprier. En passant du gâteau à l'anneau, le Prince guérit de sa bile noire saturnienne tout en accédant à l'amour dans sa pure verticalité [...]. À la vue du cercle étroit du jonc d'or, le prince devient pleinement un homme aimant, et non plus simplement désirant, le cœur « touché d'une joie incroyable »²⁶².

De fait, la bague permet l'anéantissement de la menace masculine, dès lors que le monstre se mue en sauveur :

Perrault a recours à des objets dont les signifiants (trou de la serrure, trou de l'anneau, gâteau, corps de Peau d'Âne) proposent la lecture symbolique d'un passage de l'ogre à l'homme, de Dionysos à Apollon, du désordre à la cohérence, des forces obscures à la transcendance²⁶³.

Cette métamorphose du désir érotique tend également, grâce à l'anneau, à repousser la figure de l'ogre incarnée par le Roi, dont le temps a « purifié les feux / Dont son âme était embrasée²⁶⁴ ».

Ainsi le don de l'anneau permet-il à Peau d'Âne de recouvrer son rang, puisque seul son doigt est à-même de s'y glisser, condition *sine qua non* aux épousailles. Le désir érotique, incarné comme tel, est donc une porte d'entrée aux ambitions sociales et politiques de l'héroïne, qui semble s'emparer du « signe-allégorique » en toute conscience. Néanmoins, l'ambivalence notoire des termes usités par Perrault soulève un questionnement quant à l'omnipotence d'une symbolique érotique figurée par le vêtement et l'accessoire. Si la scène voyeuriste de la chaumière implique effectivement « une exaltation érotique évoquée à travers des images fortement sexualisée²⁶⁵ », son développement tient tout autant d'une expérience spirituelle dont

²⁶¹ Brigitte Cassirame, *Les visages de la mélancolie*, op. cit., p. 32.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 235.

²⁶⁵ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 225.

les conclusions seraient elles aussi au profit d'un dénouement favorable pour Peau d'Âne. Quand le Prince « la contemple et ne peut qu'à peine. / En la voyant, reprendre haleine », il convient de considérer le verbe « contempler » dans la définition qui en était faite en contexte, au XVII^e siècle, à savoir : « Considérer attentivement, soit avec les yeux du corps, soit avec la pensée²⁶⁶ ». Ainsi, la découverte de la robe revêtue aurait trait au divin, et donc a une pureté presque christique émanant de l'héroïne, susceptible de toucher le Prince en plein cœur : pour citer à nouveau Jean-Paul Sermain, « La toilette et la robe d'or transforment la jeune fille. Mais ce qui en elle impressionne est l'éclat de l'âme, ses « beautés », qui suscitent un orgasme retenu, selon un mouvement platonicien d'ascension du physique au spirituel²⁶⁷ ». La symbolique du désir laisserait donc place à celle de la vertu, incarnée là encore par le vêtement et ses dérivés dans plusieurs contes de Charles Perrault, tout aussi bien dans l'épreuve décisive du soulier de verre, que dans celle de la chaussée des bottes de sept lieues, qui s'adaptent à la petitesse du corps enfantin. La finesse du vêtement et de l'accessoire équivaldrait donc à la pureté morale de son hôte, comme un nouvel instrument de transfiguration politique.

3.2 ROBES, CHAUSSES ET BIJOUX : MIROIRS D'UNE VERTU CHRÉTIENNE.

Le vêtement, symbolisant jusqu'alors l'expression d'un érotisme soutenu, ne s'incarnerait plus seulement dans la manifestation d'un corps désirable, mais tendrait, selon l'analyse de Jean-Paul Sermain, à l'exaltation contradictoire d'une âme admirable²⁶⁸. Ce présupposé suggère une pénétrabilité du regard libidineux, capable de ne point réduire la beauté à celle du corps, mais plutôt d'y entrevoir celle « du dedans ». Ainsi, le plaisir esthétique résultant du revêtement ne serait que prétexte à la démonstration des grâces de son hôte : l'habit serait alors doté d'une épaisseur sémantique, alliant le caractère trivial d'un corps sexualisé, à la profondeur d'une âme. Le mouvement à l'œuvre se caractériserait par une progression ascendante : la robe « toute imprégnée de corruption tragique, devient un instrument de séduction décidemment érotique²⁶⁹ », mais « elle sert bien de transition [...] vers une identité qui n'est plus celle du sexe ou de la position sociale (souillon et princesse), mais celle de l'âme [...]»²⁷⁰.

²⁶⁶ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, dédié au Roy, T.1, *op. cit.*, p. 239 (l'édition de 1798 ajoutera l'idée d'une contemplation avec « les yeux de l'esprit »).

²⁶⁷ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*, p. 225.

²⁶⁸ Jean-Paul Sermain, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

3.2.1 Du corps à l'âme : pénétrabilité du regard amoureux.

L'épisode voyeuriste du Prince dans *Peau d'Âne* est donc à l'origine de cette découverte spirituelle, puisqu'il mobilise un jeu de regard déterminant. Ce n'est d'abord qu'un œil qui surprend la belle par le trou d'une serrure, puis vient le temps de la « contemplation²⁷¹ » ; il s'agit enfin de « voir », une vue dont résulte le plaisir suscité par les « beautés de son âme²⁷² ». Cette gradation d'ordre visuel témoigne de l'évolution sensible du prétendant masculin, qui, débutant par un regard uni-oculaire (faisant écho au voyeurisme transgressif), se laisse aller à la contemplation, ici dans son acception spirituelle²⁷³, avant de réellement « voir » la jeune femme ; un verbe qu'il faut entendre dans un sens défini par le *Dictionnaire de l'Académie française* dans son édition de 1694, à savoir « pénétrer par la connaissance, par le raisonnement²⁷⁴ ». Le verbe « pénétrer » implique donc une notion de profondeur, figurée par le mouvement visuel : le voyeurisme initial, qui ne s'en tenait qu'à l'érotisme d'un corps voué à l'offrande, se transforme en une connaissance accrue de l'intériorité de l'amante. Dès lors, « voir » la jeune femme équivaut à dépasser le matérialisme de l'enveloppe textile et du corps désirable, afin d'accéder à son « moi » intérieur, comme l'indique le texte :

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.
Mais un certain air de grandeur,
Plus encore une sage et modeste pudeur,
Des beautés de son âme assuré témoignage,
S'emparèrent de tout son cœur²⁷⁵.

Si les courbes devinées sous la robe corruptrice ne suscitaient à première vue que « désir » et « plaisir », la découverte des « beautés de l'âme » assure le sentiment amoureux : le vêtement permet alors de surmonter le caractère superficiel de l'entreprise sexuelle, qui ne mènerait qu'à l'appréciation du corps en tant que tel, afin d'accéder aux réelles qualités morales de son hôte,

²⁷¹ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 230.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Selon la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* que nous évoquions précédemment, à savoir « Considérer attentivement [...] avec la pensée » (Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, dédié au Roy, T.1, *op. cit.*, p. 239).

²⁷⁴ Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie Française*, *op. cit.*, dédié au Roy, T.2, p. 649.

²⁷⁵ C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 230.

figurées par « un certain air de grandeur », et « une sage et modeste pudeur »²⁷⁶. Ainsi la vertu de Peau d'Âne serait l'unique gage du triomphe nuptial, dont la manifestation ne peut se faire sans l'intermédiaire du vêtement-signé, comme le souligne très justement Jean-Paul Sermain :

La robe d'or s'apparente à la peau d'âne (elle est d'ailleurs le produit de la richesse du Roi, d'un désir incestueux, liée aux excréments de l'âne) : elle n'est qu'un masque, substituable à l'autre, et indépendant d'une nature qui elle-même n'est pas entièrement propre, puisque la beauté du corps renvoie à celle de l'âme qui est à l'image de Dieu. Pourtant, sans cette toilette et cette robe, jamais le Prince n'aurait vu cette beauté : conditions pour qu'elle lui apparaisse. La beauté de l'âme est la même chez la souillon mais l'homme a besoin d'une médiation sensible pour la reconnaître : il a besoin de signe. Signe qui s'inscrit dans l'ordre physique et fait donc jouer le désir du corps, ménage l'extase sexuelle ; signe qui s'inscrit aussi dans l'ordre social de l'art et des hiérarchies. La beauté s'incarne, l'âme est liée au corps, le corps renvoie à un milieu²⁷⁷.

L'auteur met ici la robe merveilleuse et la peau asinienne sur un même plan d'égalité, dès lors qu'elles sont infiniment commutables, comme nous le démontrions dans une première partie : la peau de bête renferme en elle les mêmes beautés spirituelles, qu'elle tait cependant. En effet, seule une riche robe, apte à susciter l'émoi, peut donner à voir les vertus de la princesse : sous les traits du monstre, la belle est retirée « dans un coin au fond de la cuisine²⁷⁸ », seule, tandis que le Prince lui-même la « néglige²⁷⁹ ». Le port de la robe merveilleuse s'avère donc indispensable à la manifestation des qualités morales de son hôte : les « beautés de l'âme » ne sauraient émerger sans un intérêt fondé en premier lieu sur la charge érotique du vêtement transgressif :

Cette robe était nécessaire pour que le fils du Roi remarque la princesse et éprouve d'emblée une passion violente. Cette robe a aussi permis qu'elle ne soit pas traitée en bête, et cette dégradation serait venue, nous suggère le texte, d'un viol : une fille de rien dans un lieu isolé l'appelle et le justifie, surtout si elle exhibe sa beauté et s'y complait. Mais le viol ne se produit pas parce que le Prince ne s'arrête pas à la robe et à la mise en valeur séduisante du corps [...] : la robe aide à retrouver ce que la femme a de plus précieux, « les beautés de son âme », [...]. L'âme est indissociable du corps, du vêtement qui le couvre et qui a un prix, comme de sa position et sociale et accidentelle, mais elle le transcende, elle impose le respect et une vision qui le dépasse, tandis que le corps, d'une beauté si touchante, paraît trompeusement se suffire à lui-même, dans une autonomie dont l'inceste et le viol disent la vérité²⁸⁰.

²⁷⁶ L'émergence du sentiment amoureux n'est pas sans rappeler le motif médiéval de la maladie d'amour, résultant d'une intervention Cupidonienne : la flèche tirée dans l'œil de l'amant glisse jusqu'à son cœur, la dualité œil/cœur, pouvant représenter le dépassement de la superficialité du désir physique (« voir par les yeux »), pour atteindre la vérité de l'âme (« voir par le cœur »). Dans *Cligès*, de Chrétien de Troyes, la maladie s'exprime ainsi : « [...] Il m'a blessé si profondément que sa flèche m'a atteint au cœur sans qu'il la retire ensuite [...] Par l'œil [...] L'œil ne ressent rien et ne peut absolument rien faire mais c'est le miroir du cœur et c'est par ce miroir que passe, sans le blesser ni le briser, le sentiment qui enflamme le cœur. Le cœur est donc, dans la poitrine, comme la chandelle allumée à l'intérieur de la lanterne. Si vous enlevez la chandelle, la lanterne ne donnera aucune clarté » (Chrétien de Troyes, *Cligès*, Honoré Champion, Paris, 2006, p. 99-101). De la même façon, c'est après avoir vu « les beautés de l'âme » de Peau d'Âne que le Prince « n'a plus d'appétit, [que] tout lui fait mal au cœur, / Et [que] le fond de sa maladie / Est une triste et mortelle langueur » (C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 230).

²⁷⁷ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 225.

²⁷⁸ C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 228.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 229.

²⁸⁰ Jean-Paul Sermain, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » », op. cit., p. 19.

Ce mouvement ascensionnel s'accompagne d'un lexique antinomique relatif à l'ombre et la lumière, comme nous l'indiquions précédemment à travers les propos de Brigitte Cassirame²⁸¹. L'éclat émanant de la princesse apparaît aussi de façon progressive, à mesure qu'elle délaisse la peau de l'âne au profit des robes merveilleuses : « l'allée obscure²⁸² » dans laquelle demeure la belle s'oppose à « la riche parure / [...] qui, tissus de fin or et de gros diamants, / [égale] du Soleil la clarté la plus pure²⁸³ ». La gradation poétique tend à poser en miroir les adjectifs « obscure » et « pure », conférant à la scène une dimension mystique, proche d'une Apparition. Joseph Courtès y voit une similitude avec un extrait du texte de l'Apocalypse de Saint Jean²⁸⁴ : « Un signe grandiose apparut dans le ciel : c'est une Femme ! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête²⁸⁵ ». Les vertus de Peau d'Âne, soulignées dans ce passage par une esthétique hyperbolique *via* l'énumération de termes laudatifs et l'utilisation outrancière de superlatifs (« [...] la beauté du visage, / Son beau tour, / sa vive blancheur, / Ses traits fins, sa jeune fraîcheur²⁸⁶ »), atteignent un certain paroxysme représenté par un rattachement à la figure divine : l'éblouissement est tel que le Prince « [croit] voir une Divinité²⁸⁷ ».

3.2.2 Le vêtement comme représentation du divin ?

Le caractère divin de l'apparition tend à purifier les pulsions transgressives du Prince, qui « dans la chaleur du feu qui le transporte²⁸⁸ », souhaite enfoncer la porte du logis ; l'effraction ayant ici valeur de viol. Par trois fois, celui-ci faillit à commettre le crime, arrêté par le « respect²⁸⁹ » que la belle lui inspire : la reprise anaphorique du chiffre « trois » fait indubitablement écho à la symbolique biblique que nous évoquions auparavant²⁹⁰, renforçant la nature mystique de la princesse. Ainsi la découverte de Peau d'Âne en tant que divinité n'est

²⁸¹ Brigitte Cassirame, *Les visages de la mélancolie*, op. cit., p. 49.

²⁸² C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 230.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Joseph Courtès, *Le Conte populaire : Poétique et Mythologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 144.

²⁸⁵ Thomas-Georges Chifflet et Roland de Vaux, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1956, chapitre 12, verset 1.

²⁸⁶ C. Perrault, *Peau d'Âne*, op. cit., p. 230.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Le chiffre trois renvoie à la Trinité (le Père, le Fils et le Saint-Esprit), au temps nécessaire à la résurrection du Christ (trois jours), il faut également trois jours à Jonas pour traverser la ville de Ninive, etc.

rendue possible que par l'entremise de la robe corruptrice, enveloppe nécessaire à la fascination du prétendant masculin, comme l'affirme Jean-Paul Sermain :

L'épisode de la séduction du fils du Roi a une double valeur. Il donne au signe son fondement, en montrant sa nécessité et son sens ultime : le divin, le sacré ne peut se communiquer qu'à travers des enveloppes, comme l'amour touche l'âme, mais passe par le corps, son enveloppe à la fois physique et sociale. La morale du conte assez bizarrement porte sur les robes merveilleuses de Peau d'Âne : « de beaux habits » suffisent à la nourriture de toute jeune « créature ». Terme qui contient l'idée du Créateur, il désigne celle qui en porte la trace à l'intérieur d'un corps créé, dans une incarnation²⁹¹.

De la même façon, le personnage de Grisélidis est apparenté au divin, signifié, bien avant la description de son « humble équipage », par la distance établie entre son foyer et la Cour royale. Dans « les plus creux des bois²⁹² », le long « d'une route détournée²⁹³ », la belle semble être retirée du monde des hommes, d'où son rattachement à la figure du Créateur, selon Jean-Paul Sermain :

Grisélidis révèle [au Prince] ce que son cœur désire : une âme angélique. Elle est annoncée par le lieu où elle se cache, échappant au monde : « Clair de ruisseau et sombre de verdure », il inspire le sentiment du sacré pour porter en lui la trace de la création originelle. L'endroit « saisissait les esprits d'une secrète horreur ;/ La simple et naïve Nature/ S'y faisait voir et si belle et si pure²⁹⁴.

La fascination que suscite la prairie s'accompagne d'une peur, allant même jusqu'à l'expression d'une « secrète horreur²⁹⁵ » : l'aura de sainteté émanant du lieu réaffirme sa dimension christique, tout principe religieux étant fondé sur l'adoration de la figure sacrée, tout autant que sa crainte. Cette réaction est d'autant plus vive lorsque les yeux du prétendant se posent sur la jeune femme, « l'objet le plus agréable, / Le plus doux et le plus aimable/ Qu'il eût jamais vu sous les Cieux²⁹⁶ ». Cette dernière proposition, renforcée par les superlatifs qui la précèdent, suggère l'inadéquation de la jeune bergère à un environnement mortel : celle-ci semblerait presque « tombée du ciel ». La structure rythmique du passage met d'ailleurs en exergue les mots « yeux » et « cieux », chacun placés en fin de vers, comme pour souligner la pénétrabilité du regard amoureux, à l'instar du Prince observant Peau d'Âne. Regarder la belle revient à frapper « et son cœur et ses yeux²⁹⁷ » des beautés de son âme : l'amour accompagne naturellement la découverte du sacré en elle. Toujours selon Jean-Paul Sermain,

Le portrait de Grisélidis reprend les traits du paysage qui l'entoure et en indique le sens spirituel : l'origine qui transparait dans la « fraîcheur naturelle », l'agrément de « l'enfance », la « vive ardeur qui redouble la splendeur de son teint » renvoient au Créateur – « Et ses yeux qu'adoucit une

²⁹¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 226.

²⁹² C. Perrault, *Grisélidis*, op. cit., p. 195.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 221.

²⁹⁵ C. Perrault, *Grisélidis*, op. cit., p. 195.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

brune paupière, / Plus bleus que le firmament, / Avaient aussi plus de lumière ». Cette beauté touche l'âme du Prince, qui rend « grâce aux dieux » de cette rencontre à lui « destinée » : l'ensemble du passage donne un sens fort à ces expressions et suggère que ce paysage, cette femme, cette émotion, lui ont ménagé un contact avec le divin. [...] Tout cela est explicité dans une strophe où le Prince reconnaît son amour et le justifie : « Plus il la voit ; plus il s'enflamme / Des vives beautés de son âme ;/ Il connaît en voyant tant de dons précieux, / Que si la bergère est si belle, / C'est qu'une légère étincelle/ De l'esprit qui l'anime a passé dans ses yeux ». « Anime », « anima » : sa beauté vient de ce qu'elle laisse voir son âme et cela seul peut inspirer à ce prince héroïque un désir amoureux²⁹⁸.

La tenue de bergère cristallise l'émanation du divin en Grisélidis, dès lors que « sans avoir recours à la ville²⁹⁹ », et donc à l'intervention de « l'humain », elle fait « [elle-même ses] habits³⁰⁰ ». Les qualités spirituelles de la jeune femme, acquises naturellement, trouvent un reflet dans l'enveloppe textile, qui les donne à voir au monde :

Grisélidis révèle une empreinte divine et une fidélité privilégiée à la nature : elle refuse de confier à une nourrice sa fille et l'allaita elle-même. Ces « trésors du ciel », « l'étincelle » de l'âme, habitent le corps, en particulier les yeux et le visage, et se manifestent de façon mystérieuse à travers lui ou des comportements : ils en sont le signe, mais un signe naturel³⁰¹.

Le corps décrit par Jean-Paul Sermain constitue le support privilégié du vêtement : de fait, ce dernier agit en qualité de relai, nouveau transmetteur des vertus christiques de son hôte, à l'attention de la Cour. En effet, privée du foyer originel empreint de sainteté (la prairie « si belle et si pure »), Grisélidis, conduite au luxueux palais, ne dispose plus que de son habit pour attester de ses grâces. Ainsi le prince se méprend-il quant à l'honnêteté de son épouse, en lui faisant revêtir une « pompe étrangère³⁰² », au détriment de son « humble équipage³⁰³ » : sans le vêtement-signes, le jeune homme ne peut croire en l'innocente simplicité de celle qu'il aime. La robe et les parures renversent la valeur du signe, et une trop grande vertu, dissimulée sous une vêtue ostentatoire, ne saurait être vraie aux yeux du souverain. Selon Jean-Paul Sermain, « cette inversion prend une dimension tragique : ce que le prince attribue à la dépravation de sa femme n'est que la preuve de la sienne propre³⁰⁴ ». Celui-ci renie l'essentialité du signe vestimentaire dans l'identification des qualités morales d'un individu, désireux d'arriver à une « connaissance absolue de la princesse, sans voile et sans médiation³⁰⁵ », ce dont témoignent les multiples humiliations qu'il lui inflige. Il s'y résoudra pourtant : le rétablissement du triomphe nuptial repose sur une volonté de manipuler les signes de la transcendance au travers

²⁹⁸ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 222.

²⁹⁹ C. Perrault, *Grisélidis*, op. cit., p. 198.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 222.

³⁰² C. Perrault, *Grisélidis*, op. cit., p. 202.

³⁰³ *Ibid.*, p. 211.

³⁰⁴ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 222.

³⁰⁵ *Ibid.*

des revêtements successifs des habits de bergère et de princesse. Ainsi le prince organise-t-il le message divin³⁰⁶, qu'il reconnaîtra *in fine*, dans le port du vêtement de pauvre : c'est vêtue de la sorte que Grisélidis se présente une dernière fois au palais, et que son époux, dont l'orgueil s'est tu, consent à lui rétribuer son rang. Selon Agnès Blandeau, le retour à sa condition initiale constituerait pour la jeune femme, au même titre que le conte lui-même, un enjeu narratif majeur :

Le renvoi de Grisélidis à sa misérable condition de gueuse, Cendrillon du peuple, remplit une fonction narrative et sémantique d'épreuve qualifiante préparatoire à une consécration finale méritée, qui récompensera son abnégation conjugale. [Le conte en question] repose sur une étroite adéquation entre noblesse et largesse, au sens de générosité désintéressée. Cette vertu féminine, qui confère implicitement aux héroïnes une aura de sainteté³⁰⁷, reflète le point de vue chrétien sur la perfection de l'humilité doublée d'un altruisme authentique³⁰⁸.

Le mysticisme en question ne serait donc réservé qu'à l'élite féminine³⁰⁹, dont les qualités physiques et morales, marquées par la reprise systématique de superlatifs à valeur d'hyperbole (« la plus belle », « la plus bonne », etc.), atteindraient leur paroxysme *via* l'attribution d'une aura surnaturelle.

La Belle au bois dormant participe également de cette esthétique, dans la mesure où le sommeil centenaire équivaut à une renaissance symbolisant non seulement le passage de l'enfant à l'épouse, mais aussi celui de l'humain à la créature divine. Il s'agit alors d'une véritable Apparition, scénarisée comme telle :

[Le Prince] traverse plusieurs chambres pleines de Gentilshommes et de Dames, dormants tous, les uns debout, les autres assis, il entre dans une chambre toute dorée, et il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jamais vu : une Princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin³¹⁰.

Le parcours du Prince pour arriver jusqu'à sa belle s'apparente à une ascension d'ordre spirituel : il lui faut traverser le monde des Hommes, figuré par les « Gentilshommes et les Dames », puis « [monter] un escalier³¹¹ » bien haut, jusqu'à atteindre l'au-delà, cette chambre

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ De la même façon, Cendrillon consent à subvenir aux moindres besoins de ses sœurs ingrates, et subit leurs mauvais traitements sans broncher : elle ne leur en tiendra pas rigueur lors de sa consécration, préférant les faire loger au palais, et épouser deux grands seigneurs. Peau d'Âne, quant à elle, supporte en silence les injures et les moqueries du bas-peuple, et accueille à bras ouverts un père qui autrefois, aurait cédé à la tentation du crime incestueux.

³⁰⁸ Agnès Blandeau, « Lais bretons moyen-anglais et contes populaires : un air de famille », *op. cit.*, p. 29.

³⁰⁹ Nous entendons par là, les jeunes femmes vouées à l'acquisition de devoirs royaux, et ayant acquis une maturité nécessaire à leur exercice, comme précisé dans une première partie (Cendrillon, Peau d'Âne, Grisélidis et la Belle au bois dormant).

³¹⁰ C. Perrault, *La Belle au bois dormant*, *op. cit.*, p. 251.

³¹¹ *Ibid.*

resplendissante « d'or et d'argent³¹² », où gît un être surnaturel. La réaction du jeune homme s'apparente à celle d'un fidèle émerveillé par l'objet de son idolâtrie : « Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle³¹³ ». Intimidé par tant de grâces, il se prosterne, craintif : son comportement n'est pas sans rappeler celui du prince de *Griselidis*, qui « saisi d'une frayeur pour lui toute nouvelle, / [...] s'approche interdit et plus timide qu'elle³¹⁴ », lui parle d'une « tremblante voix³¹⁵ ». Le divin qui émane des deux princesses provoque crainte et émerveillement, auxquels les deux prétendants répondent par l'expression du sentiment amoureux. L'amant de la Belle lui assure l'aimer « plus que lui-même³¹⁶ » : la vénération est telle qu'elle va jusqu'à ôter toute considération du Prince pour lui-même. À l'instar de *Peau d'Âne*, le phénomène transcendantal à l'œuvre dans *La Belle au bois dormant* permet au prétendant masculin de dépasser le matérialisme du corps offert : selon Jean-Paul Sermain,

Dans *La Belle au Bois dormant*, le sommeil ne réduit pas l'héroïne à son corps, [...] mais laisse mystérieusement transparaître son âme : « On eût dit un Ange, tant elle était belle ; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail ; elle avait seulement les yeux fermés³¹⁷ ». Le Prince, s'il peut être soupçonné de tenir de la brute par son brusque mariage naturel et par sa mère (elle réduit ceux qu'elle mange à un corps), se montre sensible d'abord à cette vie surnaturelle³¹⁸.

Le surnaturel, s'il est souvent explicitement convoqué par le texte, se manifeste parfois sous la forme implicite d'un objet dont la singularité vise à révéler le caractère divin du porteur. Ce dernier prend part à l'exécution d'une « épreuve qualifiante », celle du revêtement, dont résulte la mise en lumière des grandes vertus du porteur : la bague de *Peau d'Âne* et le soulier de *Cendrillon*, ne pouvant être enfilés que par elles, témoignent de leur essence mystique, et les mettent en marge du commun des mortels.

3.2.3 Pantoufle de verre ou pantoufle de vair ?

L'analyse graphique du mythique soulier de *Cendrillon* s'avère essentielle à l'étude de l'accessoire en tant que symbole de vertu. La querelle entre « verre » et « vair » réunit les plus

³¹² *Ibid.*, p. 249.

³¹³ *Ibid.*, p. 251.

³¹⁴ C. Perrault, *Griselidis*, *op. cit.*, p. 196.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ C. Perrault, *La Belle au bois dormant*, *op. cit.*, p. 252.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 249.

³¹⁸ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, *op. cit.*, p. 226.

grands auteurs des XIX^e et XX^e siècles, de Balzac à Gide, en passant par Émile Littré : elle portait sur la vraisemblance de l'usage d'une pièce de fourrure (le « vair ») au détriment d'un matériau aisément destructible (le « verre »), ne serait-ce que par son revêtement, la pantoufle ne pouvant guère, en toute logique, supporter le poids d'un corps humain. Bien que Charles Perrault lui-même ait préféré le terme de « verre » dans la toute première édition des *Histoires ou contes du temps passé*, Honoré de Balzac, y décelant une bizarrerie, fut le premier instigateur d'une polémique :

Au quinzième et seizième siècle, le commerce de la pelleterie formait une des plus florissantes industries. [...] En France et dans les autres royaumes, non seulement des ordonnances réservaient le port des fourrures à la noblesse, ce qu'atteste le rôle de l'hermine dans les vieux blasons, mais encore certaines fourrures rares, comme le vair, qui sans aucun doute était la zibeline impériale, ne pouvaient être portées que par les rois, par les ducs et par les seigneurs revêtus de certaines charges. On distinguait le grand et le menu vair. Ce mot, depuis cent ans, est si bien tombé en désuétude que, dans un nombre infini d'éditions de contes de Perrault, la célèbre pantoufle de Cendrillon, sans doute de menu vair, est présentée comme étant de verre³¹⁹.

Si Pierre Larousse et Émile Littré se rangèrent à cette opinion, notre théorie penche davantage vers la typographie fixée par le conteur, puisqu'elle fait appel, tout naturellement, au topos merveilleux, comme le démontre Anatole de France dans le « Dialogue sur les contes de fées » qu'entretiennent Laure, Raymond et Octave dans *Le Livre de mon ami* :

LAURE – C'est par erreur, n'est-il pas vrai, qu'on a dit que les pantoufles de Cendrillon étaient de verre ? On ne peut pas se figurer des chaussures faites de la même étoffe qu'une carafe [...].

RAYMOND – Cousine, je vous avais pourtant bien avertie de vous défier du bon sens. Cendrillon avait des pantoufles non de fourrure, mais de verre [...]. Ces pantoufles étaient fées ; on vous l'a dit, et cela seul lève toute difficulté. Un carrosse sort d'une citrouille. La citrouille était fée. Or, il est très naturel qu'un carrosse fée sorte d'une citrouille fée. C'est le contraire qui serait surprenant [...]³²⁰

Outre l'invalidité présupposée de la démonstration des partisans du « vair » (visiblement épris de bon sens, ils ne contestent pourtant pas les autres éléments merveilleux du récit, comme la transformation de souris en chevaux et de lézards en laquais), l'essentialité du « verre » transparait dans sa capacité à n'accueillir d'autre pied que celui de Cendrillon. Une telle rigidité matérielle suggère en effet un élitisme certain : l'épreuve organisée par le Prince, consistant littéralement à « trouver chaussure à son pied », ne peut avoir de sens que si celle-ci est faite de telle manière qu'un seul pied puisse s'y loger. L'on conviendra qu'un soulier fait de vair ne permettrait pas une telle restriction et qu'il pourrait vraisemblablement accueillir de nombreux pieds différents. Du reste, le verre, si l'on se réfère à son esthétique, connote par sa transparence,

³¹⁹ Honoré de Balzac, « Sur Catherine de Médicis », *Études philosophiques*, Paris, Furne, 1845, p. 505.

³²⁰ Anatole de France, *Le Livre de mon ami*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. 267.

une grande pureté que l'on associe au porteur : l'objet serait une métaphore de la virginité, symbolisée par l'interdit de minuit. La chasteté féminine inscrit davantage la belle dans le champ du divin, et le soulier perdu, laissé au soin d'un Prince fétichiste, concrétise le mythe : « le fils du Roi l'avait ramassée, et [...] n'avait fait que la regarder pendant tout le reste du Bal [...] »³²¹. L'obsession du jeune homme s'apparente à celle d'un fidèle, follement ému devant l'autel de sa divinité. Cette excessive adoration, semblable à l'instauration d'un culte, est d'ailleurs gage du sentiment amoureux : « [...] assurément il était fort amoureux de la personne à qui appartenait la petite pantoufle³²² ». Tout comme la robe de Peau d'Âne, qui dans un mouvement ascensionnel, permet d'abord au Prince d'admirer le corps de la princesse, puis de réellement « voir » son « moi intérieur », la pantoufle de verre renvoie étymologiquement à cette vérité de l'âme : dérivé du verbe latin *videre*, le verre, en langue médiévale, désigne l'action de *voir*. De la même façon, il aurait pu s'agir d'une pantoufle de *veire* (ou *vaire*), terme d'ancien français dérivé de *voire* et signifiant « vérité » ; au XI^e siècle dans un contexte sacré, l'emploi renvoie à la contemplation de Dieu³²³.

3.2.4 Une cérémonie eucharistique : l'engloutissement de l'anneau doré.

Peau d'Âne, figure archétypale du conte de restauration, partage avec Cendrillon la mise à l'épreuve du revêtement final, visant à concrétiser son triomphe nuptial et politique. Là encore, sa réussite tient en la démonstration de ses qualités spirituelles, figurées par l'étroitesse de la bague volontairement glissée dans le gâteau³²⁴. Par ce geste, la divinité organise les circonstances de son Apparition : laisser au Prince le soin d'avaler l'anneau revient à convertir un premier fidèle, duquel adviendra l'hymen conclusif³²⁵. Tout comme dans *Cendrillon*, la fascination du souverain relève d'une pratique liturgique : « touché d'une joie incroyable³²⁶ », et donc surnaturelle, « sous son chevet il mit [l'anneau]³²⁷ ». Placer ainsi l'objet du culte revient à le vénérer, et son adoration est telle qu'elle le plonge dans une profonde maladie : seule l'avènement de Peau d'Âne semble nécessaire à sa guérison. L'ordre de passage des

³²¹ C. Perrault, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 282.

³²² *Ibid.*

³²³ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 4, Paris, Hachette, 1874, p. 2461-2528.

³²⁴ « Mais ceux qu'on tient savoir la fin de cette histoire / Assurent que par elle exprès il y fut mis » (C. Perrault, *Peau d'Âne*, *op. cit.*, p. 232).

³²⁵ L'anneau s'apparentant à l'hostie, l'avaler reviendrait à accueillir la divinité Peau d'Âne en lui.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

prétendantes au trône est également révélateur d'une progression ascensionnelle visant à atteindre la nature divine : ce sont d'abord les Princesses, les Marquises et les Duchesses qui se soumettent à l'épreuve du revêtement, puis les Comtesses et les Baronnes, desquelles sont suivies les Grisettes, puis les Servantes, les Cuisinières, les Tortillons et les Dindonnières, en vain. Ayant ainsi écarté du trône les simples mortels, Peau d'Âne, dans toute sa splendeur divine, peut apparaître. Une fois l'anneau passé, elle met en scène sa révélation : « [...] elle demanda qu'avant de paraître / Devant son Seigneur et Maître, / On lui donnât le temps de prendre un autre habit³²⁸ ». Elle paraît alors dans toute sa beauté surnaturelle, et « ses aimables cheveux blonds / Mêlés de diamants dont la vive lumière / En faisait autant de rayons³²⁹ », s'apparentent à une auréole. Ses « tendres appas³³⁰ » que le texte évoquait en ouverture de conte sont maintenant accompagnés d'une « grâce divine³³¹ », à laquelle succombe de plaisir le Prince. La moralité du conte souligne *in fine* la nécessité de posséder de grandes vertus, et des vêtements adéquats, afin de concrétiser toute conquête politique :

Il n'est pas malaisé de voir [...]
Qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine
Que de manquer à son devoir ;
Que la Vertu peut être infortunée
Mais qu'elle est toujours couronnée ; [...]
Que de l'eau claire et du pain bis
Suffisent pour la nourriture
De toute jeune Créature,
Pourvu qu'elle ait de beaux habits ; [...]³³²

3.2.5 La vertu, une qualité essentiellement féminine ?

La vertu, comme l'indiquait Agnès Blandeau³³³, serait donc réservée à la gent féminine, dont les grâces démesurées équivaldraient à celles d'une divinité.

De nouveau, Le Petit Chaperon rouge est naturellement écartée de cette considération, puisqu'elle commet le péché de chair, qui, selon les préceptes bibliques, la met en marge du

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*, p. 224.

³³¹ *Ibid.*, p. 235.

³³² *Ibid.*, p. 236.

³³³ Agnès Blandeau, « Lais bretons moyen-anglais et contes populaires : un air de famille », *op. cit.*, p. 29.

divin. Accomplir l'acte sexuel de façon prématurée reviendrait à trahir le Créateur, envers lequel la jeune enfant s'est préalablement engagée *via* le sacrement du baptême. Comme le remarque Catherine Velay-Vallantin, le chaperon s'apparenterait à l'offrande liturgique :

Le cadeau de baptême est d'usage ancien et intervient moins à cette époque sous la forme d'une somme d'argent que par le don d'un animal, d'un bijou ou, comme c'est ici le cas, d'un joli vêtement. [...] Rouges sont les châles et les tuniques de baptême, rouges sont les robes de communion, parfois agrémentées de liserés blancs³³⁴.

L'autrice ajoute que le funeste parcours du Petit Chaperon rouge n'est pas sans rappeler un épisode du Pentateuque marquant l'infidélité du peuple Israélite :

Moïse, qui a reçu la révélation du nom incommunicable de Yahvé au Sinai, y ramène les Israélites libérés de la servitude en Égypte ; dans une théophanie impressionnante, Dieu fait alliance avec le peuple et lui dicte ses lois ; mais à peine conclu, le pacte est rompu par l'adoration du veau d'or ; Dieu pardonne et renouvelle l'Alliance ; une série d'ordonnances règle alors le culte au désert. Cette histoire est indéfiniment répétée dans les cinq premiers livres de la Bible. Le peuple retombe incessamment dans ses errements, adoration de dieux païens et respect de pratiques religieuses antérieures ou voisines comme celles de l'Assyrie. Le Pentateuque est le livre de cette noria de retours au péché qui cause le courroux de Dieu et son châtiment : la dévoration des infidèles par les bêtes féroces. [...] La sanction est constamment associée aux rappels des conditions de la fidélité, réglées par Dieu lui-même. Au peuple qu'il s'est choisi, Dieu donne sa loi. Celle-ci l'instruit de ses devoirs, règle sa conduite conformément au vouloir divin et, en maintenant l'Alliance, prépare l'accomplissement des promesses. Les thèmes de la promesse, de l'élection, de l'alliance et de la loi sont les fils conducteurs du Pentateuque, et d'une manière générale, de tout l'Ancien Testament. Mais, dans la construction des livres, ils ne peuvent être compris dans leur totalité que s'ils sont identifiés comme autant de bontés du Dieu créateur et indéfiniment opposés aux trahisons de l'homme pécheur. Alors, répété à plaisir, le motif des bêtes féroces devient le symptôme de l'ampleur de l'infidélité³³⁵.

De fait, le comportement outrageusement séducteur du Petit Chaperon rouge serait considéré comme une offense faite à Dieu ; un Dieu auquel celle-ci devait fidélité, notamment par la préservation de sa virginité jusqu'au sacrement du mariage. La dévoration par une bête féroce, comme nous le soulignons précédemment, ferait donc bien office de sanction punitive. En outre, le Loup, par son assimilation au prétendant masculin, peut être vu comme l'instrument de la démonstration du vice : l'irruption de la bête dans la forêt ne serait-elle pas prétexte à soumettre l'enfant à une épreuve tentatoire censée mesurer sa foi ? Ainsi la position du monstre carnivore s'apparenterait à celle de l'enchanteresse des *Fées*, dès lors que son intervention viserait à révéler la nature pécheresse de l'héroïne³³⁶.

³³⁴ Catherine Velay-Vallantin, « Le conte mystique du Petit Chaperon rouge : la Bête du Gévaudan et les « inutiles au monde » », *Féeries*, 10 | 2013, [consulté le 29 avril 2020], p. 30-31.

³³⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

³³⁶ « C'est pourquoi Dieu les a livrés à l'impureté, selon les convoitises de leurs cœurs ; en sorte qu'ils déshonorent eux-mêmes leurs propres corps ; eux qui ont changé la vérité de Dieu en mensonge, et qui ont adoré et servi la créature au lieu du Créateur, qui est béni éternellement » (*Bible Louis Segond*, Rom. 1,24).

Le personnage masculin, lui, serait exclu de toute considération christique, et son mérite peinerait à se faire voir. En effet, l'homme, dans les contes de Charles Perrault, serait destiné à l'expression de la ruse et du mensonge, à l'exception des princes, véritables adorateurs des prophétesses, uniquement destinés à favoriser leur ascension jusqu'au trône. Ainsi le mâle s'opposerait-il au sacré et aux mortels : de fait, il prend la forme d'un animal (le Chat botté et le Loup du *Petit Chaperon rouge*), ou d'une créature monstrueuse à la limite de l'ordre des humains (l'ogre du *Petit Poucet*). Diamétralement opposé aux saintes princesses, l'être masculin se présente dépourvu de toute vertu, leur préférant la tromperie et l'artifice : « compère le Loup³³⁷ » est désigné comme tel pour souligner sa ruse et la dangerosité de son entreprise, bien que l'artifice puisse être nécessaire à la dénonciation des vices du Petit Chaperon rouge. La bête, néanmoins, n'en est pas plus vertueuse. De la même façon, les « tours de souplesse³³⁸ » effectués par le Chat botté, sa propension à « [se cacher] dans la farine pour faire le mort³³⁹ », tout aussi bien que l'élaboration d'un stratagème visant à abuser le Roi, témoignent du vice qui l'anime ; dans ces cas, le vêtement et l'accessoire révèlent la nature perverse de leurs hôtes, ce qui ne les empêche pas, toutefois, d'accomplir leur quête avec brio.

La particularité du *Petit Poucet* tient en la flexibilité de l'accessoire, porté tout aussi bien par l'ogre que par le petit garçon. Ce dernier présente pourtant des qualités vertueuses, à en juger par le dénouement, qui grâce à l'ingéniosité de l'enfant, concrétise la prospérité financière de la famille. L'adaptabilité des bottes, qui comme « elles [sont] fées, [ont] le don de s'agrandir et de s'apetisser selon la jambe de celui qui les [chausse]³⁴⁰ », révèle les qualités morales du petit garçon, à l'inverse de l'ogre ne les utilisant qu'à des fins anthropophages. Si, à l'inverse des personnages féminins, la vertu du héros n'atteint pas un stade divin, c'est qu'en outre de son extrême jeunesse, il reste un mâle duquel la sainteté se trouve naturellement écartée. Néanmoins sa pureté n'en demeure pas moins certaine, dès lors que le jeune garçon, « souffredouleur de la maison³⁴¹ », et à qui « l'on [donne] toujours le tort³⁴² », s'emploie toutefois à sauver ses frères et ramener de grandes richesses au sein du foyer. Cette abnégation familiale le rapproche des personnages de Cendrillon et de Grisélidis, la vertu s'incarnant en premier lieu dans l'acceptation d'une injustice vouée à être pourfendue.

³³⁷ C. Perrault, *Le Petit Chaperon rouge*, op. cit., p. 258.

³³⁸ C. Perrault, *Le Chat botté*, op. cit., p. 267.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ C. Perrault, *Le Petit Poucet*, op. cit., p. 296.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 290.

³⁴² *Ibid.*

Le vêtement allégorique, renvoyant aux vertus du porteur, affirme donc le caractère légitime de sa prétention au trône : il préfigure l'avènement de la Divinité féminine prête à régner sur le monde des hommes avec grâce et bonté. Outre la reconnaissance de cette figure sacrée, l'habit témoigne plus humblement des qualités morales de son hôte, lorsque celui-ci ne peut, étant donné son sexe, être directement rattaché au Créateur : la vertu s'exprime alors dans le comportement du porteur, qui à l'image du Petit Poucet, a préalablement fait l'expérience du sacrifice et du don désintéressé de soi. Le manquement à cette vertu chrétienne entraîne inéluctablement la mise en place d'une sanction terrible censée rappeler au lecteur les règles de bonne conduite : le Petit Chaperon rouge, ignorant les préceptes, fera l'expérience du châtement divin.

CONCLUSION.

Le vêtement et l'accessoire, outre leurs qualités ostentatoires, renvoient à un « système de signes » par le biais duquel sont transmises des informations relatives à la spécificité du porteur : il s'agirait donc là d'un langage visant à caractériser la personne ou le personnage ayant revêtu le « vêtement-symbole ». Ainsi l'habit parle, et l'instantanéité de son discours marque davantage les esprits, dès lors qu'il « saute aux yeux » : le revêtement suppose en effet la compréhension immédiate de « l'interlocuteur » quant au message qu'il communique. Le vêtement en tant que « système de signes » désignerait donc l'émergence, *via* le port de l'habit, d'un ou plusieurs sens relatifs, dans un premier temps, à l'identité de son hôte ; ainsi Cendrillon, vêtue de sa somptueuse robe de bal, est-elle aussitôt prise pour une princesse, tout comme les vêtements du Marquis de Carabas le font aisément passer pour un noble aux yeux du Roi. Le vêtement-signes, dès lors qu'il est apte à s'exprimer pleinement, s'accompagne naturellement d'une ou plusieurs fonctions dont les effets déterminent le parcours personnel du personnage de conte l'ayant revêtu.

Le signe ne possède guère d'existence propre, il n'a de sens qu'au regard de ce qu'il produit : la peau asinienne s'avérerait inutile si sa monstruosité (le signe), n'était pas prétexte au rejet de la menace masculine (la fonction). L'interdépendance du signe et de la fonction souligne toute la portée décisive de l'habit dans les stratégies narratives des contes de Charles Perrault, codifiées de telle sorte que le revêtement intervient systématiquement à un « moment de bascule » dans le parcours héroïque. L'épreuve du revêtement redéfinit la trajectoire initiale du conte, et marque le point de départ d'une ascension fulgurante jusqu'au triomphe nuptial ou pécunier : nous l'avons vu, les robes de Peau d'Âne, Cendrillon, Grisélidis, et de la Belle au bois dormant, ainsi que les bottes du Petit Poucet et du Chat botté répondent parfaitement à cette structure morphologique. À l'inverse, l'épreuve peut, sur ce même modèle, consacrer la chute d'un héros pécheur, à l'image du Petit Chaperon rouge, se laissant outrageusement séduire par un dangereux prétendant.

Le dénouement des contes de notre corpus serait donc fixé par le port du vêtement, qui en déterminerait l'issue, *via* dans un premier temps, un processus de métamorphose. La robe princière donnerait à voir, par un mouvement transcendantal, la future souveraine dissimulée aux yeux de tous par un grossier équipage. Ainsi l'habit viserait non pas à créer de toute pièce une identité nouvelle en faveur du porteur, mais permettrait de révéler celle qui, depuis toujours, était enfouie en lui. Si Cendrillon, Grisélidis et Peau d'Âne jouissent tout naturellement de ce

procédé transfigurateur, il est parfois nécessaire aux plus rusés de manipuler les signes de la transcendance afin d'organiser leur victoire finale, dès lors que leur nature ne les prédispose guère à une fabuleuse destinée ; le Maître chat, affabulateur confirmé, n'usera pas de ses bottes en vain.

L'acquisition d'une nouvelle identité favorable à l'exercice de futurs devoirs royaux s'avère donc indispensable à la réussite du héros ; elle s'accompagne pourtant nécessairement d'une épreuve initiatique ayant pour but son émancipation. En effet, la consécration du personnage ne semble pouvoir se faire sans que celui-ci n'ait parachevé son apprentissage : pour les princesses, il s'agira de délaisser la figure paternelle pour s'illustrer en tant que femme et future épouse. Le vêtement prend naturellement part à cette maturation, il en est l'élément déclencheur : revêtir la robe de bal au détriment de l'habit dégradant revient à entreprendre la transition pubertaire. Pour ce qui est du personnage masculin, il s'agit également de s'éloigner du spectre familial : le port des bottes de sept lieues singularise le Petit Poucet et le détache de la fratrie afin qu'il s'illustre solitairement dans la quête d'une prospérité financière. Du reste, les bottes du Chat semblent elles aussi faire office de transition, cette fois d'ordre transmigratoire. Hélas, le processus dévoile ici ses limites : dès lors que l'identité présumée du félin n'est que mensonge, l'initiation ne peut s'accomplir. Le cas du Chat botté signale ainsi l'interdépendance des différentes fonctions du vêtement-signes.

Si le vêtement favorise l'ascension politique du porteur, il semble se placer en qualité d'adjuvant, de même que son pourvoyeur. Certes, l'habit tend à révéler la nouvelle identité de son hôte, chose tout à fait nécessaire à sa consécration ; avant cela, il doit pourtant la masquer, afin de préserver le héros des forces ennemies qui viseraient à lui nuire. Ainsi la peau de l'âne est-elle essentielle à la dissimulation des beautés de la princesse : elle se fait gardienne d'un corps désiré et désirable, exclusivement destiné au Prince, seul prétendant masculin dont l'approche est admise, puisque bienfaisante. De la même façon, les « vilains habits » de Cendrillon la préservent des violences domestiques dont elle serait victime si sa marâtre venait à découvrir l'enchantement ; tandis que les habits de bergère de Grisélidis tempèrent le courroux d'un Prince défiant. La fonction protectrice du vêtement-signes s'exprime aussi grâce à la perméabilité de ce dernier, dès lors qu'un habit peut aisément se substituer à un autre : pour le Petit Poucet, intervertir les bonnets et les couronnes d'or revient à permuter deux identités distinctes, et par ce biais, induire l'ogre en erreur pour qu'il dévore sa propre descendance plutôt que la fratrie. Ainsi le vêtement-signes, dès lors qu'il accompagne le héros durant sa quête tout

en le préservant des menaces qui pèsent sur lui, assure l'accomplissement favorable de sa destinée.

Le revêtement n'est toutefois pas réservé aux seuls personnages héroïques : il affirme parfois son caractère réversible *via* l'utilisation qu'en fait un opposant. Le vêtement-signes démontre alors ses qualités mensongères, puisqu'il dote l'ennemi de caractéristiques physiques davantage favorables à son entreprise meurtrière : prendre l'habit d'autrui revient à « voler » son identité afin de fourvoyer le héros, dès lors que le stratagème repose principalement sur « l'ethos ». À l'image de compère le Loup qui revêt le déshabillé de la grand-mère pour tromper le Petit Chaperon rouge, le vêtement-signes déjoue la trajectoire initiale du conte afin de donner lieu à un dénouement funeste, où l'enfant séduite précocement se voit punie pour sa luxure. Le déguisement, bien qu'initialement rattaché aux conceptions péjoratives du mensonge et de la duperie, peut toutefois s'avérer nécessaire à l'exécution d'un subterfuge visant à révéler la nature vertueuse du héros contique, tout en dénonçant la perfidie de l'opposant, comme le prouve le conte *Les Fées*. Porté par l'une d'elle, le vêtement-signes s'apparente à une baguette magique, dont le pouvoir suggestif met en lumière les grâces de l'héroïne et organise d'ores et déjà le dénouement du conte : seule la vertu se voit récompensée à travers l'acquisition du trône royal.

Dès lors, les préceptes moraux prévalent à toute autre interprétation liée aux effets produits par le vêtement-symbole : les fonctions de l'habit, aussi diverses soient-elles, ne seraient que prétexte à la reconnaissance d'une vertu inhérente au héros, que le texte assimile parfois à une figure divine. La métamorphose transcendante, l'épreuve initiatique du revêtement, l'enveloppe protectrice et l'usurpation identitaire seraient autant de fonctions préparatoires à la révélation finale, consacrant l'honorabilité du porteur : ainsi le dénouement du conte ne serait favorable au héros qu'à l'unique condition que ses vertus s'étalent au grand jour. Le vêtement séducteur, figure allégorique de désir, s'inscrit également dans cette approche préliminaire, puisqu'il sert de transition vers l'identité de l'âme. Ainsi les différents signes s'organisent-ils afin d'assister le porteur dans son ascension jusqu'au triomphe conclusif. Seul le Chat botté échappe aux normes du système : le dénouement du conte lui est en effet favorable, bien qu'il ne soit à première vue, guère vertueux. Peut-être cette exception s'explique-t-elle par le secours qu'il porte à son maître, en lui dégagant, par sa ruse, une voie jusqu'au trône : déjouer le triste sort d'un pauvre meunier reviendrait à faire preuve d'une bonté qui, *in fine*, mériterait récompense (bien que le geste ne soit pas, dès le départ, désintéressé).

Le vêtement et l'accessoire seraient donc révélateurs de la nature profonde du porteur, semblables à la baguette magique de l'enchanteresse : ils seraient utiles au rétablissement de la morale, du mérite, et d'une justice initialement bafouée. La fée, identifiée comme telle dans *Cendrillon*, *Peau d'Âne*, *Les Fées* ou *La Belle au bois dormant*, s'avèrerait tout aussi protéiforme que ses dons auxiliaires³⁴³, paraissant parfois sous les traits d'un animal, comme le remarque très justement Jean-Paul Sermain :

Le chat joue à peu près le rôle de la fée puisque, par ses pouvoirs surnaturels, il vient corriger le mauvais « lot » dont le dernier fils du meunier a hérité (il ajoute donc un don auxiliaire) et il accompagne le jeune homme dans les expériences propres à une ascension merveilleuse. [...] Le loup a quelque chose de l'enchanteur par ses métamorphoses : c'est un compagnon de jeu et il peut prendre la place de la grand-mère au point de passer pour elle sans problèmes³⁴⁴.

C'est le Prince qui dans *Griselidis*, fait office de magicien, dès lors qu'il impose à son épouse les revêtements successifs des habits de bergère et de souveraine, modifiant à son gré le signe identitaire. Le Petit Poucet, qui à l'inverse, s'illustre dans le vol du vêtement, s'affirme en tant qu'enchanteur : en s'appropriant les couronnes d'or et les bottes, il crée lui-même sa destinée merveilleuse, en récompensant des années d'abnégation par l'obtention d'une grande fortune, et la reconnaissance de sa valeur au sein d'une famille l'ayant trop longtemps négligé.

Ainsi le vêtement, obtenu par des moyens plus ou moins magiques, est voué à la reconnaissance des valeurs morales de son hôte, qu'il gratifie des plus hautes distinctions, ou au contraire, qu'il punit pour manquement à la vertu. Si l'habit organise le dénouement du conte, il en rétablit la justice et reporte ses effets jusque dans les moralités de celui-ci ; un enseignement de la part du conteur, l'on suppose, sur les principes chrétiens de bonne conduite nécessaires à la félicité de chacun.

Néanmoins, si cette piste interprétative nous semble recevable au regard de notre étude, elle suppose que les moralités chrétiennes dont il est question sont le résultat d'une démonstration uniquement permise par le revêtement. Or, qu'en est-il des contes de Charles Perrault dans lesquels figure ce même type d'enseignement, sans pour autant que n'apparaisse l'habit ? La persistance des préceptes moraux dans les contes exclus de notre corpus suggère l'intervention de motifs étrangers au vêtement et à l'accessoire, tout aussi aptes, cependant, à véhiculer une leçon de vertu : ainsi les moralités de *Riquet à la houppe* s'apparentent à celles de *Cendrillon*, dès lors qu'elles valorisent les qualités d'âme et d'esprit au détriment d'une flamboyante beauté (bien que la princesse bénéficie des unes comme des autres). Du reste, le

³⁴³ Ici le vêtement et l'accessoire.

³⁴⁴ Jean-Paul Sermain, « Perrault, conteur en vers », *Féeries*, [consulté le 13 novembre 2019], p. 2.

vêtement-signe, révélateur des bontés de son hôte, pourrait trouver son égal dans la clé fée de *La Barbe bleue* destinée à l'ouverture d'une pièce interdite, et qui symbolise, comme le suggère la morale, le péché mortel de curiosité. Nous pourrions même, à force d'analyses, rattacher la figure du terrible mari à celle de l'enchanteresse, dont le don de l'instrument magique ne serait destiné qu'à un test d'obéissance pour la nouvelle épouse, duquel résulterait la démonstration de ses vices, sitôt l'interdit bravé. Mais alors, quel serait le sens d'un dénouement favorable à une héroïne pécheresse, qui à l'inverse du Petit Chaperon rouge, ne serait point châtiée pour avoir fait fi des recommandations préalables ? La nouvelle nature des auxiliaires ainsi que leurs diverses modalités d'action seraient à interroger afin de mettre en lumière de nouvelles interprétations susceptibles d'éclairer davantage l'œuvre de Charles Perrault.

BIBLIOGRAPHIE.

LE CORPUS D'ÉTUDE : SOURCE PRIMAIRE.

PERRAULT, Charles, *Contes*, GF-Flammarion, Paris, 1991, (1^{re} édition : 1697).

LES OUVRAGES CRITIQUES : SOURCES SECONDAIRES.

À propos du vêtement : monographies.

BARBAFIERI Carine et MONTANDON Alain, *Sociopoétique du textile à l'âge classique, Du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte*, [Centre national du costume de scène], Hermann, 2015.

ROCHE, Daniel, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Points, 2007.

À propos du vêtement : articles.

ARDOY, Pierre-Yves, « Le vêtement-symbole : aspects juridiques » [En ligne], Alain Pousson (dir.), *Le vêtement saisi par le droit*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, 2015, [consulté le 21 novembre 2019], p. 23-40. Disponible sur : <https://books.openedition.org/putc/1460>.

BARTHES, Roland, « Vingt mots clés pour Roland Barthes » (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier), *Le Magazine littéraire*, février 1975, n°97, p. 45.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DOUSSET-SEIDEN, Christine, « Genre, normes et langages du costume », [En ligne], *Costumes, Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 36 | 2012, [consulté le 30 septembre 2019], p. 7-18. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/clio/10714>.

DEPAULE, Jean-Charles, « Le vêtement comme métaphore ? » [En ligne], Iman Farag et Alain Roussillon (dir.), *Médiateur et métaphores 2, Égypte/Monde arabe*, [consulté le 18 avril 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ema/228>.

GHERCHANOC, Florence et HUET, Valérie, « Pratiques politiques et culturelles du vêtement. Essai historiographique » [En ligne], *Revue historique*, 2007/1 (n° 641), [consulté le 3 février 2019], p. 3-30. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-historique-2007-1-page-3.htm>.

LOUDIN Fanny, « L'habit fait-il le moine ? Quelques réflexions autour des proverbes vestimentaires du Moyen Âge » [En ligne], Fanny Loudin (dir.), *L'habit fait-il le moine ?*, *Questes*, 25 | 2013, [consulté le 10 avril 2019], p. 121-124. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/questes/102>.

À propos du vêtement dans la littérature : articles.

AURAIX-JONCHÈRE Pascale, « Métamorphoses d'un accessoire : la pantoufle au féminin en régime romanesque (XIXe siècle) », *Sociopoétique du vêtement, Sociopoétiques*, n°2, [consulté le 13 novembre 2019]. Disponible sur : <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=483>.

POMEL Fabienne, « Quand le vêtement fait signe. Le Roman de la Rose et l'écriture allégorique des parures » [En ligne], *Sociopoétique du vêtement, Sociopoétiques*, [consulté le 23 mars 2019]. Disponible sur : <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/sociopoetique-du-vetement/dossier/quand-le-vetement-fait-signer-le-roman-de-la-rose-et-l-ecriture-allegorique-des-parures>.

SERMAIN, Jean-Paul, « Robes classiques et robes symbolistes, de « Peau d'Âne » aux avatars de « Barbe bleue » » [En ligne], Christelle Bahier-Porte et Emmanuelle Sempère (dir.), *L'univers sensible des contes, Féeries*, 15 | 2018, [consulté le 15 février 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/feeries/1285>.

À propos des contes de fées : monographies.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont 1976, réédition Pocket, 1999.

BRICOUT Bernadette, *La clé des contes*, Paris, Le Seuil, 2005.

COURTÈS Joseph, *Le Conte populaire : Poétique et Mythologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

FRÉMEAUX, France-Marie, *L'univers des contes de fées*, Paris, Réseau, 2006.

JACQUELIN Evelyne, FERRIER Béatrice, *Voix et voies du conte : les mutations d'un genre*, Arras, Artois Presses Université, 2019.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points, 2015.

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

SIMONSEN Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

STORER, Mary-Elizabeth, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées 1685-1700*, Paris, H. Champion, 1928, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

À propos des contes de fées : articles.

BOTTIGHEIMER Ruth B., « Les contes médiévaux et les contes de fées modernes » [en ligne], Aurélia Gaillard et Jean-Paul Sermain (dir.), *Le Conte et la Fable, Féeries*, 7 | 2010, [consulté le 30 septembre 2019], p. 21-43. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/feeries/753>.

À propos des contes de Charles Perrault : monographies.

BELMONT, Nicole et LEMIRRE Élisabeth, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007.

CASSIRAME Brigitte, *Les visages de la mélancolie*, Volume 1, Paris, Éditions Publibook, 2008.

ESCOLA, Marc, *Marc Escola commente Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005.

SIMONSEN Michèle, *Perrault : Contes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

À propos des contes de Charles Perrault : articles.

CHAUDOYE Guillemine, CUPA Dominique, MARCOVICI Maud, « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des Frères Grimm » [En ligne], *Topique*, 2011/3 (n° 116), [consulté le 12 mars 2020], p. 179-190. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-topique-2011-3-page-179.htm>.

MOOG, Pierre-Emmanuel, « L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux : « Cendrillon » (Perrault) et « Les six cygnes » (Grimm) » [En ligne], Christelle Bahier-Porte et Emmanuelle Sempère (dir.), *L'univers sensible des contes, Féeries*, 13 | 2016, [consulté le 11 février 2020], p. 87-115. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/feeries/998?lang=en>.

SERMAIN Jean-Paul, « Perrault, conteur en vers » [En ligne], Bertrand Vibert (dir.), *Conte merveilleux et poésie*, 14 | 2017, *Féeries*, [consulté le 13 novembre 2019]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/feeries/1041>.

VELAY-VALLANTIN Catherine, « Le conte mystique du Petit Chaperon rouge : la Bête du Gévaudan et les « inutiles au monde » » [En ligne], Emmanuelle Sempère (dir.), *Conte et croyance, Féeries*, 10 | 2013, [consulté le 29 avril 2020], p. 27-58. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/feeries/880>.

WALTER Henriette, « Quelques considérations lexicales à partir du conte de Cendrillon » [En ligne], *La linguistique*, 2012/1 (Vol. 48), [consulté le 12 février 2020], p. 37-49. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2012-1-page-37.htm>.

AUTRES : SOURCES TERTIAIRES.

Dictionnaires.

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard, 1694.

DIDEROT et D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie*, Tome 17, 1^{re} éd., Denis Diderot, 1751.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 4, Paris, Hachette, 1874.

Études littéraires et psychanalytiques.

BOULOUMIÉ Arlette, *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

GRÜNBERGER Bela, *Narcisse et Anubis*, Paris, Éditions Des femmes, 1989.

Littérature.

DE BALZAC, Honoré, *Études philosophiques*, Paris, Furne, 1845.

DE FRANCE, Anatole, *Le Livre de mon ami*, Paris, Calmann-Lévy, 1890.

DE LLORIS Guillaume, *Le Roman de la Rose*, Paris, LGF, 1992.

DE TROYES, Chrétien, *Cligès*, Paris, Honoré Champion, 2006.

GRIMM Jacob et Wilhelm, *Les Contes*, Flammarion, Paris, coll. « L'Âge d'or », 1967 (1^{re} édition : 1857).

Écrits bibliques.

CHIFFLOT Thomas-Georges et DE VAUX Roland, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1956.

SEGOND Louis, *La Sainte Bible*, Genève, Éditions Cherbuliez, 1880.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION	3
1. L'IDENTIFICATION PAR L'HABIT : EFFETS TRANSCENDANTAUX DU REVÊTEMENT.....	14
1.1 UN PROCESSUS DE TRANSFIGURATION : DE L'USAGE DU COSTUME D'APPARAT.....	16
1.1.1 <i>Vêtements et faux-semblants : le règne des « affabulateurs ».....</i>	17
1.1.2 <i>Le revêtement comme émergence d'une identité souterraine.</i>	20
1.1.3 <i>Robes princières et haillons : un va-et-vient compromettant.</i>	22
1.2 ÉPREUVE(S) INITIATIQUE(S) : LE REVÊTEMENT COMME UNE RENAISSANCE.....	24
1.2.1 <i>De jeune fille à épouse : fonctions préparatoires du vêtement dégradant.</i>	24
1.2.2 <i>Le fuseau magique : instrument essentiel à la maturation ?.....</i>	27
1.2.3 <i>Les bottes de sept lieues comme métaphore du rite émancipatoire.....</i>	29
2. ADJUVANT OU ENNEMI ? FONCTIONS BINAIRES DU VÊTEMENT- SIGNE.	32
2.1 LE VÊTEMENT COMME REFUGE : VALEURS PROTECTRICES ET FONCTION REPOUSSOIR.....	33
2.1.1 <i>Peau d'Âne ou la « peau-véhicule ».....</i>	33
2.1.2 <i>L'alternance des deux vêtements, gage de préservation ?.....</i>	36
2.1.3 <i>Le vêtement volé : permutation du signe et effet bouclier.</i>	40
2.2 RÉVERSIBILITÉ DU VÊTEMENT : USAGE(S) PERNICIEUX A L'ENCONTRE DU HÉROS.....	41
2.2.1 <i>Le cas du chaperon : défaillance du signe et mise en péril.....</i>	42
2.2.2 <i>L'imposture par l'habit : un stratagème efficient.</i>	43
2.2.3 <i>Un dénouement funeste : sanction punitive à l'égard d'une sexualité précoce.....</i>	45
2.2.4 <i>Une contre-imposture : le déguisement comme moyen de justice.</i>	47
3. DE L'HÉRITAGE DES ROMANS MÉDIÉVAUX : L'HYPERSYMBOLISME DU VÊTEMENT PRINCIER. 52	52
3.1 L'ALLÉGORIE DU DÉSIR OU L'ÉROTISME DU « VÊTEMENT-PEAU ».	53
3.1.1 <i>La robe corruptrice comme outil de séduction.....</i>	54
3.1.2 <i>Le vêtement comme source d'exaltation masculine : l'érotisme d'un corps suggéré.</i>	58
3.1.3 <i>L'accessoire comme substitut du corps désirable.</i>	60
3.2 ROBES, CHAUSSURES ET BIJOUX : MIROIRS D'UNE VERTU CHRÉTIENNE.....	63
3.2.1 <i>Du corps à l'âme : pénétrabilité du regard amoureux.</i>	64
3.2.2 <i>Le vêtement comme représentation du divin ?.....</i>	66
3.2.3 <i>Pantoufle de verre ou pantoufle de vair ?.....</i>	70
3.2.4 <i>Une cérémonie eucharistique : l'engloutissement de l'anneau doré.</i>	72
3.2.5 <i>La vertu, une qualité essentiellement féminine ?.....</i>	73
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	82