
**« Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et
« Finette Cendron » : deux guides de survie des salons
français à la fin du XVIIe siècle**

康鈺珮/ Kang, Yu-pei

淡江大學法國語文學系 助理教授

Department of French, Tamkang University, Assistant Professor

【摘要】

文學童話誕生於義大利並在法國開花結果。早期的文學童話並不是寫給兒童的讀物，而是獻給法國沙龍人士的娛樂。如果說，夏爾·貝侯是為這種文學定調的創始人，那麼多爾諾瓦夫人便是發起這個新興文體的啟蒙者。再者，貝侯與多爾諾瓦男爵夫人「恰巧」都曾以灰姑娘為題，講述有關王子找尋小碼女鞋主人的故事。這篇文章旨在探討貝侯的《灰姑娘》與多爾諾瓦夫人的《機靈的桑德隆》這兩篇同年出版的同主題故事，並分析他們的寫作風格及道德觀。藉由這兩則故事的比較，可以了解到路易十四宮廷的流行文化(衣著、髮型、法式假痣等)以及當時女性的狀態(教育及婚姻)。作為那個時期最有名的故事之一，這兩則童話被視作當時法國沙龍女性的兩個生存法則。透過男性與女性兩種不同的觀點，兩位作者將其童話當作十七世紀晚期控制女性思想的工具以及解放女性的手冊。

【關鍵字】

灰姑娘、貝侯、多爾諾瓦、童話、道德

【Abstract】

Born in Italy and flourished in France, the literary fairy tale was originally not a reading for children but a form of literary entertainment destined to French salons. If we say that Charles Perrault was the founder who set the tone for this genre, it was Marie-Catherine d'Aulnoy the initiator who launched the Parisian mode for this new form. The academician and the baroness “coincidentally” wrote on the same theme, *Cinderella*, where the main plot is the search by a prince of the owner of an extremely

small sized slipper. In this article, we examine "Cinderella or The Little Glass Slipper" from Perrault and "Finette Cendron" from Madame d'Aulnoy, two parallel tales published in the same year, to analyze their writing style and their moral value. Like in a tiny ecology, by comparing the two stories, we can also discover the fashion (styles of dresses, hairstyles, even French mouches) and the condition of women (education and marriage) in the century of Louis XIV. As one of the most famous stories of the time, they can be treated as two survival guides for the privileged women in French salons. Through their different points of view, male and female authors, the two writers used their tale as a springboard to control but also, paradoxically, liberate women of the late French seventeenth century.

【Keywords】

Cinderella, Perrault, d'Aulnoy, fairy tale, ethics

Introduction

Branche du conte merveilleux, le conte de fées d'origine orale et populaire peut retracer son origine littéraire en Italie : *Les Nuits facétieuses* en 1550 et 1553 de Giovan Francesco Straparola et *Le Conte des contes ou Le Divertissement des petits enfants* de Giambattista Basile, entre 1634 et 1636. Ce nouveau genre s'est épanoui dans les salons français à la fin du XVII^e siècle dans lesquels Charles Perrault et Marie-Catherine d'Aulnoy jouent des rôles extrêmement importants. Si l'on dit de Perrault qu'il est le fondateur et l'instaurateur de la nature du conte de fées, alors c'est Madame d'Aulnoy l'initiatrice qui inspira et lança la mode de cette forme littéraire.

En effet, le conte de fées ne reçut pas son appellation officielle avant l'apparition des *Contes de fées* de Madame de Murat en 1698, qui était influencée par Madame d'Aulnoy et le titre de son œuvre *Contes des Fées* en 1697-1698¹. Néanmoins, nous avons découvert que l'inspiration de Madame d'Aulnoy pour le terme *conte de fées*, semble-t-il, est de 7 ans plus tôt que la date généralement admise ; cette expression, en réalité, apparut pour la première fois dans son roman *Histoire d'Hypolite, conte de Douglas* en 1690, où le jeune Hypolite raconte un récit, le fameux « L'île de la Félicité² ». Dans le récit, Hypolite est présenté comme tentant de se souvenir d'« un **conte** approchant de ceux **des Fées**³ » (Aulnoy 1690:143). *Contes des Fées* et *Conte de fées* diffèrent, comme nous le constatons selon que le premier type de récit est narré par des fées : comme le dit Magali Monnier, Madame d'Aulnoy faisait partie des conteuses qui « s'assimilaient aux fées et utilisaient parfois ce terme pour se désigner mutuellement » (Monnier 2011:244) ; le second type met en scène un récit féerique.

Parmi les conteurs et conteuses durant la première période de l'apparition du conte de fées littéraire dans les salons français (1690-1715), Perrault et Madame d'Aulnoy sont deux écrivains représentatifs, qui écrivirent sur le même thème, *Cendrillon*. Rappelons tout d'abord que *Cendrillon* est un thème de conte universel.

¹ Cette œuvre contient 4 tomes dont les trois premiers sont publiés en 1697 et le dernier en 1698.

² Lorsque Madame d'Aulnoy publia ce conte en 1690, il n'y eut pas de titre. Il le reçut lors de la publication des *Voyages Imaginaires* en 1787.

³ Les mots en caractères gras sont soulignés par l'auteur de l'article.

Selon Ting Nai-tong (dans son ouvrage *The Cinderella Cycle in China and Indo-China* publié en 1974), il y a au moins 21 versions chinoises portant sur ce thème, dont la première est datée du IX^e siècle de notre ère : Duan Chen-shi écrivit son conte « Ye Xian », qui est, semble-t-il, l'archétype de tous les contes de ce type. Dans le conte, la réussite de l'héroïne tient à ses pieds extrêmement petits et incomparables, et c'était pourquoi elle gagna le cœur du prince. Ce détail (le pied de taille petite en tant que norme esthétique) a été transféré dans la première version européenne, « La Chatte des cendres » de Giambattista Basile, et on le retrouve dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » de Perrault, « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy et enfin « Aschenputtel » des frères Grimm. Dans tous ces contes, depuis le premier prototype, l'intrigue est liée à un soulier perdu d'une taille excessivement petite, qui excite l'amour d'un prince désespéré de retrouver sa propriétaire.

Cet objet d'amour quasiment exclusif est non seulement lié à une norme esthétique (fortement teintée par les désirs masculins) mais aussi à la condition sociale des femmes ainsi chaussées. « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » de Perrault et « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy ne sont en effet pas seulement des contes de fées, ils peuvent aussi être considérés comme des guides de survie pour les filles et les femmes privilégiées dans les salons français de la fin du XVII^e siècle.

Cet article analyse ces deux contes parallèles publiés la même année. Nous esquisserons d'abord l'historique du conte de fées, nouveau genre né dans les salons français, les ouvrages féeriques des deux auteurs étudiés et leurs styles d'écriture. Ensuite, nous comparerons les deux textes en faisant une analyse textuelle. Enfin, nous approfondirons cette analyse par les explorations de phénomènes cachés dans les textes : la mode de l'époque de Louis XIV, les angles visuels masculin et féminin jugeant une jeune fille et d'autres aspects. Nous confronterons leurs différents points de vue tenant à la morale, la vertu et au mariage des femmes.

1. Bref rappel historique

Le premier mars 1697, Jean-Baptiste Dubos écrivit une lettre à Pierre Bayle en décrivant un nouveau genre littéraire s'épanouissant à la fin du XVII^e siècle : « Madame Dau[l]noy adjoute un second volume au[x] *Contes de ma mere l'oye* de

Monsieur Perrault. Nostre siecle est devenu bien enfant sur les livres : il lui faut des contes, des fables, des romans et des historiet[t]es⁴. » Dubos annonçait la grande mode des contes de fées dont nous savons, malgré ce que Perrault essaya de nous faire croire, qu'ils n'étaient pas d'abord destinés aux enfants. En effet, à l'époque de Perrault et Madame d'Aulnoy, le conte de fées n'avait pas rapport direct avec les enfants. Le titre des *Contes de ma mère l'Oye* semble dédié aux petits, mais si l'on fait attention à la préface de *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'asne, et celui des Souhairs ridicules*⁵, le recueil des trois premiers récits féeriques en vers de Perrault, et la préface « À son altesse royale Madame » des *Contes des Fées* de Madame d'Aulnoy, on comprend que ces deux œuvres étaient destinées en fait aux filles nubiles de leur temps, surtout les jeunes filles privilégiées fréquentant les salons. En outre, ces deux contes n'étaient pas destinés au tout venant populaire ; il s'agissait de littérature aristocratique, de divertissements pour la noblesse. *Les Contes de ma mère l'Oye* était dédié à Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, c'est-à-dire Mademoiselle ; les quatre tomes des *Contes des Fées* étaient dédiés à Élisabeth-Charlotte de Bavière, c'est-à-dire Madame, seconde épouse de Philippe d'Orléans et mère de Mademoiselle.

Après le succès du roman de Madame d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* et l'apparition du conte de « L'île de la Félicité » en 1690, Perrault lui emboîta le pas presque immédiatement en publiant coup sur coup ses recueils de contes : « La Marquise de Saluces ou La Patience de Grisélidis », une nouvelle en vers en 1691 ; « Les Souhairs ridicules », un conte en vers en 1693 et un recueil en 1694, réunissant les deux œuvres précédentes en y ajoutant « Peau d'Âne », un autre conte en vers. En 1695, il commença à faire circuler son manuscrit des *Contes de ma mère Loye*, comprenant les contes de « La Belle au bois dormant », « Le Petit Chaperon rouge », « La Barbe bleue », « Le Maître Chat ou Le Chat botté » et « Les Fées » ; « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » n'était pas encore inclus dans la liste. En 1696, il publia de façon anonyme son premier conte en prose, « La Belle au bois dormant » dans le *Mercurie galant*, suivi par la suite par *Histoires ou contes*

⁴ Voir la lettre 1227, écrite à Paris le premier mars 1697. <http://bayle-correspondance.univ-st-etienne.fr/?Lettre-1227-Jean-Baptiste-Dubos-a-&lang=fr>, consultée le 24 juin 2020.

⁵ Cette préface était un ajout dans la troisième édition en 1694 publiée par Jean-Baptiste Coignard pour le féliciter de son succès et de ses trois rééditions en un an.

du temps passé, avec des moralités, un recueil de 8 contes en prose en 1697⁶. Cette œuvre, connue aussi par son autre titre *Les Contes de ma mère l'Oye*, fut publiée avec l'épître dédicatoire signée P. P., initiale de Pierre Perrault, le nom du fils cadet de l'académicien, Pierre Darmancour, âgé de 17 ou 18 ans à l'époque⁷ (Perrault 1981:26). Ce dernier aspirait à devenir secrétaire de « Mademoiselle », nièce de Louis XIV, à qui fut dédicacé l'ouvrage. Même si Perrault n'avoua jamais être l'auteur de ses *Contes de ma mère l'Oye*, cet ouvrage est reconnu comme son chef-d'œuvre. Perrault, réconcilié avec Boileau (Nicolas Boileau-Despréaux), chef de file des Anciens, en 1694 semble utiliser le nom de son fils de façon à éviter une nouvelle polémique avec les tenants de l'antiquité. Madame d'Aulnoy, encouragée par le succès des *Contes de ma mère l'Oye*, fit paraître ses quatre volumes des *Contes des Fées* en 1697-1698⁸ et encore quatre volumes de *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* en 1698. Selon le calcul de l'éditrice Nadine Jasmin, de 1697 à 1698, il parut quatorze volumes de contes de fées pour un total de cinquante-huit contes, de Mme d'Aulnoy, de Mlle de La Force, de Mme de Murat, de Perrault, du chevalier de Mailly et de Jean de Préchac (Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* 2008:614-615). Dans cette mode qui fit rage, seul Perrault a vu sa renommée survivre jusqu'à nos jours. Il nous apparaît d'autant plus important de le confronter avec son illustre (à l'époque) collègue, Madame d'Aulnoy. Leurs carrières littéraires les avaient amenés à graviter dans les mêmes milieux mais ils provenaient de couches différentes de la société.

1.1. Charles Perrault et ses *Contes de ma mère l'Oye*

Charles Perrault (1628-1703), né dans une famille bourgeoise tourangelle installée à Paris, est un des lettrés qui tâcha de polir la matière littéraire de l'époque. En tant que chef de file des Modernes dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, Perrault publia en 1694 son *Apologie des femmes* pour répondre la

⁶ Perrault obtint l'autorisation de publier ses *Histoires ou contes du temps passé* en décembre 1696 et la mise en vente fut faite en janvier 1697.

⁷ Trois mois après la publication de cette œuvre, il se trouva impliqué dans un meurtre prémédité et fut arrêté le 2 mars 1700. Pour plus de détails, voir la préface de l'éditeur Jean-Pierre Collinet (Perrault 1981:36).

⁸ Madame d'Aulnoy obtint privilège de publier ses *Contes des Fées* en mars 1697. Ses quatre tomes furent publiés entre avril 1697 et février 1698.

fameuse satire X en 1693 de Boileau contre les femmes. Dans ses *Contes de ma mère l'Oye*, Perrault utilisa un ton simple et clair en imitant, comme il le dit, le discours des nourrices mais plein d'intelligence et finesse. Jean Mainil interprète ce style mis en œuvre dans les contes de la Mère l'Oye comme un déguisement : « sous les habits d'un corpus populaire pour les faire mieux correspondre au mythe d'une origine ancienne, rustique » (Mainil 2016:14). Dans ce recueil, il démontra tout le prix qu'il attachait aux femmes mais également son souci de moraliste. À la fin de chaque conte, il mit une ou deux moralités en vers pour renforcer quelques notions ou adages moraux qu'il voulait mettre en valeur dont « les formulations sont plus adaptées à son époque » (Mainil 2016:16), cachées derrière ces bagatelles.

En réalité, Perrault n'est pas le premier qui met un sens moral et des instructions dans son œuvre. Son prédécesseur, Basile, selon Mainil, écrivit également des morales fortement « lapidaires » et « prosaïques » (Mainil 2016:16). Perrault illustra aussi en vers maintes observations très fines de la société dans laquelle il vivait et où se côtoyaient toutes les classes sociales. Selon Jean-Paul Sermain, le vocabulaire de Perrault est parfois semé d'expressions archaïques, propre à décrire dans une langue limpide, les us de son temps. Ces morales sont sous une « forme versifiée » (Sermain 2016:47) ; elles ne sont pas des leçons aux enfants mais aux « gens de bon goût » qui sont « capables de juger de la valeur littéraire des contes, conformément à leurs habitudes d'appréciation des textes modernes » (Sermain 2016:59). La conclusion des contes lui sert à enseigner aux jeunes filles de son époque la conduite morale en établissant un modèle de femme convenable à la belle société du temps.

Grâce à la préface de *Grisélidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'asne, et celui des Souhais ridicules* publié en 1694, nous pouvons en effet voir ce que Perrault voulait établir : un nouveau genre visant à moraliser les privilégiées dans les salons, permettant ainsi de lutter contre les excès de conduite libertine engendrés en raison de cette nouvelle culture. D'après Mainil, le conteur mit la morale au centre de son programme et de son entreprise poétique (Mainil 2016:11). Il nomma ses contes *fables* pour définir l'orientation de ses récits féeriques et pour établir une continuité avec les Anciens. Il annonça ses futurs contes féeriques à la fin de la préface en mentionnant « les Fées », un de ses contes des *Histoires ou contes du temps passé*.

Pour mieux comprendre les contes de Perrault, il est utile de les rapprocher des *Fables* de Jean de La Fontaine. Comme l'explique Jean-Pierre Collinet, si La Fontaine choisit dans ses *Fables* de « rapprocher la poésie de la prose », Perrault « poétise le prosaïsme de ses contes » ; de plus, si les fables de La Fontaine n'avaient pas existé, jamais Perrault n'aurait pensé à composer ses contes, imaginé de « se poser comme son émule, voire son alter ego sinon son héritier direct, à le concurrencer et l'égaliser, ou même le surpasser » (Collinet 2008:199-200). Ceci explique sans doute pourquoi Perrault écrivit « Le Chat botté » en utilisant l'anthropomorphisme, et pourquoi il introduisit le loup dans « Le Petit Chaperon rouge ». Dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », Perrault écrit que l'héroïne « ne se sentait pas de joie⁹ », ce qui constitue un hommage direct à l'auteur du « Corbeau et le Renard ».

Perrault reliait certes ses contes à la tradition ancienne (grecque et romaine) des fables, suivant en cela Jean de la Fontaine, en comparant l'*Histoire de la Matrone d'Éphèse* avec sa nouvelle *Grisélidis*, la fable de *Psyché* avec son conte *Peau d'Âne*, mais il voulait aussi prouver que la morale de ses récits est supérieure à celles des Anciens. Il souligna que la morale de la *Matrone d'Éphèse* est « très mauvaise, et qu'elle ne va qu'à corrompre les femmes par le mauvais exemple » (Perrault 1981:50). Il accusa les fables et les contes des Anciens de n'avoir d'autre but que plaire en méprisant les bonnes mœurs. Il s'appuya donc sur l'exemple des contes populaires donnés aux enfants même s'ils n'étaient pas aussi élégants que les fables des Grecs et des Romains : leur morale consistait à enseigner l'enfant à être « honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant » (Perrault 1981:51). Ces réflexions, développées dans la préface de *Grisélidis* et d'autres textes, constituaient un message pour la bourgeoisie. Si l'académicien dédia ses recueils de contes à l'aristocratie, et si le public était d'abord celui des salons, il faut bien voir que c'est à son milieu d'origine qu'il s'adressait. La teneur morale des contes de Perrault visait en effet à être un instrument d'éducation à direction des filles des familles bourgeoises qui voulaient préserver les « âmes pures » de leurs filles de toute allusion à la sexualité ou à l'expression crue de la violence. Cette position n'est pas tout à fait celle exprimée

⁹ La phrase originale dans « Le Corbeau et le Renard » est : « À ces mots le corbeau ne se sent pas de joie ».

par Madame d'Aulnoy.

1.2. Marie-Catherine d'Aulnoy et ses contes « des » Fées

Appartenant à la petite noblesse normande, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy (1651-1705), est considérée comme une des écrivaines pionnières qui dans leurs contes ont commencé à dévoiler la soumission des femmes et le mariage sans amour et à ouvrir la voie à l'émancipation féminine (Trinquet 2010:49). C'était de plus un esprit subversif qui excellait à se servir d'allégories et de satires pour diffuser, sans en avoir l'air, sa philosophie de la vie. Son style est proche de celui de Jean de La Fontaine, notamment par son usage du néologisme et des critiques masquées de la cour et de la société. Constance Cagnat-Debœuf remarque que Madame d'Aulnoy excelle à faire des « jeux de mots » dans ses contes. C'est également dans l'usage des « métamorphoses animales » qu'elle ressemble à la manière du fabuliste (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:11). Ses textes font aussi allusion à l'actualité (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:15) ; son ironie et son style parodique font de cet auteur une créatrice ludique (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:19).

Selon l'éditrice Nadine Jasmin, la quantité et la qualité de ses contes faisaient de Madame d'Aulnoy une conteuse se détachant du lot. On lui attribue deux recueils, huit tomes et vingt-cinq contes au total. Elle est également connue par la longueur de ses récits, « trente-cinq pages en moyenne, contre huit pages pour Perrault ou quinze pages pour Mlle de La Force¹⁰ » (Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* 2008:8). Jasmin a analysé le mélange de différents genres littéraires comme le conte folklorique, le roman sentimental, pastoral, l'allégorie, la comédie de mœurs et la farce burlesque. Ses contes empruntent à toutes les traditions, à toutes les sources, en les mêlant dans le même recueil, voire le même conte.

La conteuse traitait dans ses œuvres féeriques, aussi dans sa vie, du problème des mariages forcés des femmes (Thirard 1993:87). Après la mort de son père, Monsieur Le Jumel de Barneville, la famille passa une période de difficultés économiques. Sa mère, la Marquise de Gudane, la maria à l'âge de quinze ans à François de La Motte, baron d'Aulnoy, un homme de « basse extraction et d'un rang

¹⁰ La comparaison est effectuée par l'éditrice dans la collection « Bibliothèque des Génies et des Fées » parue chez Champion, volumes 1, 2 et 4.

équivoque, mais fort riche » (Defrance 1998:13), trois fois plus âgé qu'elle. En outre, « le baron est libertin, il apprécie autant les liaisons féminines que masculines et la jeune épouse est sans doute maltraitée » (Defrance 1998:14). Les contes de Madame d'Aulnoy manifestent son souci du sort fait aux femmes, relatif à sa propre expérience.

La longueur extrême du récit, l'ironie, la cruauté, l'évocation, la violence et la parodie, ce sont les caractéristiques de son style d'écriture. D'ailleurs, elle est une conteuse qui renforça l'aristocratisation du conte en racontant exclusivement les aventures des princesses et princes pour éviter le risque de « mésalliance », comme Perrault et plus que Perrault, atteste Jasmin, « les princesses n'épousent ni roturiers ni fils de meuniers, les paysannes ne sont que des princesses déguisées et les sages bergers, des rois retraités » (Aulnoy, *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode* 2008:13-14). D'après Cagnat-Debœuf, sa nature littérale de la conception « ludique » et ses « prétentions féministes » font que ses œuvres féeriques adoptent les formes de la modernité (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:9). D'ailleurs, elle renforça la glorification des figures féminines par « l'abaissement, voire l'effacement des figures masculines » (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:34). Dans ses contes, les figures masculines sont souvent faibles, impuissantes ou infidèles. Selon Marie-Agnès Thirard, la baronne excelle à utiliser la forme emblématique de la métamorphose pour rédiger ses récits féeriques. Leur thème central est similaire de celui de ses romans historiques et galants : « un labyrinthe narratif aux détours sinueux » racontant « la toute puissance de l'amour » et « le pouvoir inéluctable » de la magie (Thirard 2008:386). Émile Montégut l'indique, les contes de Madame d'Aulnoy sont comme un « tableau allégorique » de la société et une « mascarade féerique, dont les personnages ont le ton et le tour d'esprit et de langage des grands seigneurs et des belles dames d'autrefois » (Montégut 1862:99, citation 1).

Pour comprendre pourquoi Madame d'Aulnoy insistait sur le fait que ses contes étaient « des Fées », il faut examiner l'Épître « Aux Fées modernes » de Madame de Murat, lettre insérée comme préface dans ses *Histoires sublimes et allégoriques*. Elle nous rappelle que les fonctions des anciennes fées « étaient basses et puérides, ne s'amusant qu'aux servantes et aux nourrices [...] C'est pourquoi tout ce qui nous reste

aujourd'hui de leurs faits et gestes ne sont plus que des contes de ma mère l'oie » (Murat 1699:Épître). Elle contrastait la bassesse de ces vieilles femmes dont Perrault encensait la sagesse avec les nobles occupations des fées modernes, allusion transparente à ces nobles dames qui fréquentaient les salons (Trinquet 2007:40)¹¹. Elle signalait en effet que les Fées modernes étaient en fait les savantes fortunées, libres et douées dans les salons, qui étaient « toutes belles, jeunes, bien faites, galamment et richement vêtues et logées », celles qui n'habitaient que « dans la cour des rois ou dans des palais enchantés ». Les responsabilités de ces fées modernes étaient beaucoup plus lourdes, elles n'étaient occupées que de grandes choses, dont les moindres étaient de « donner de l'esprit à ceux et à celles qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorants, des richesses aux pauvres et de l'éclat aux choses les plus obscures » (Murat 1699:Épître). Elles firent plus que les petits prodiges opérées par les vieilles fées d'antan mais consacraient leur vie à la société qui les entourait.

Dans la préface des *Contes des Fées*, intitulée « À son altesse royale Madame », la conteuse annonce : « Voici des reines et des fées [, qui...] viennent chercher à la cour de Votre Altesse Royale » (Aulnoy, *Contes de fées* 2008:47) ; les événements et les personnes de ses contes évoquaient ceux de la cour de Louis XIV. Elle fit l'éloge de Madame, vantant ses qualités de « bonté », de « générosité » et ses « vertus », mettant ainsi l'accent sur l'enseignement moral qu'elle voulait donner à ses contes.

2. Analyse textuelle des deux textes

Les deux contes étudiés dans cet article furent écrits et publiés dans le français l'un après l'autre en 1697¹² ; leurs morales s'adressent à un public qui est différent de celui d'aujourd'hui. Leur prototype est le conte intitulé « La chatte des cendres »,

¹¹ Selon Charlotte Trinquet, Merluce, la marraine de Finette, est le surnom de Mélusine, en soi une référence aux textes littéraires ; cela peut être traité comme un jeu intertextuel, consistant à transporter des références littéraires dans les contes. Grâce à ce genre féerique, les lectrices pouvaient laisser leur imagination s'enfuir dans un monde magique et s'éloigner temporairement des contraintes de la société patriarcale.

¹² D'après Jean Mainil, le troisième tome qui contient « Finette Cendron » fut publié le 31 août 1697, et *Histoires ou contes du temps passé* le 11 janvier 1697. D'ailleurs, l'académicien reçut privilège le 28 octobre de l'année précédente et même déjà sous les presses de Barbin le 23 septembre, c'est la raison pour laquelle Madame d'Aulnoy avait assez de temps pour faire référence à l'ouvrage de Perrault (Mainil 2001:162).

dû à Giambattista Basile, écrit en langue napolitaine et publié à titre posthume¹³. La notion de cendre qui existe dans « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre », « Finette Cendron » et même « Aschenputtel », vient de cette première version européenne : comme un phénix l'héroïne renaît de la cendre.

Grâce à ce nouveau genre, Perrault énonça clairement l'idéal social convenant aux femmes de son époque. Sous la plume de l'écrivain, Cendrillon est une fille docile, douce, bienveillante et patiente. En effet, les héroïnes chez Perrault sont souvent bien jolies, fidèles, dévouées, modestes, obéissantes et parfois un peu naïves. Pour le conteur, selon Lilyane Mourey, la « bêtise » (terme de l'auteur) est une qualité chez la femme et l'intelligence peut être dangereuse (Mourey 1978:36,40). Il fallait aussi veiller à la conduite des jeunes filles et à cet égard, la morale du « Petit Chaperon rouge » est le meilleur exemple. Il y avait toujours une morale que les femmes de l'époque devaient respecter, sans quoi les conséquences pourraient être funestes et très directement : les héroïnes pouvaient par exemple être mangées par le loup, métaphoriquement « un galant qui l'initie au plaisir de la chair » (Sermain 2016:60).

Une des deux moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » critique la coquetterie féminine, met en valeur la « bonne grâce » et exalte la passivité féminine lui permettant de faire la conquête de l'homme par une attitude douce et obéissante ; l'autre renforça la relativisation des « qualités » de la noblesse obtenues par le Ciel, c'est-à-dire Dieu, qualités innées mais simultanément, reconnaissance que la société de l'Ancien Régime est structurée par des rapports hiérarchiques faisant usage de la recommandation auprès de personnages plus puissants que soi.

Suivant Mainil (Mainil 2001:159-161), Madame d'Aulnoy est apte à faire la réunion de deux contes différents en un seul ou même de démultiplier les contes oraux et littéraires alors que ses textes créent un réseau inter- et intra-textuel et acquièrent de nouvelles significations ; « Finette Cendron » est par exemple un conte d'union de trois récits. Nous associons facilement son titre à un conte de Marie-

¹³ D'après la préface du *Conte des contes ou le divertissement des petits enfants*, seuls quelques extraits de ces contes furent traduits et introduits en France seulement au XVIIIe siècle (Basile 1995). Cependant, un auteur, Ghislaine Chagrot, examinant les sources des contes de Perrault, émet l'hypothèse qu'il avait pu lire une édition italienne dans la bibliothèque de son frère. <https://gallica.bnf.fr/essentiels/perrault/contes/sources>, consulté le 28 octobre 2019.

Jeanne L'Héritier de Villandon, nièce de Perrault, paru en 1695. En effet, son conte « Finette ou l'Adroite Princesse » n'influença pas seulement son oncle, qui transforma les quenouilles de verre apparues dans le conte de sa nièce en pantoufles de verre (Heidmann 2016:11) ; Madame d'Aulnoy se servit également du nom de Finette, lié à la « finesse d'esprit », pour accentuer le courage et la bienveillance de l'héroïne. De plus, le conte combine sans doute des éléments appartenant à deux histoires, celle du « Petit Poucet » (ATU 327¹⁴) et celle de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » (ATU 510) de Perrault. D'ailleurs, selon Mainil, les contes de Madame d'Aulnoy peuvent aussi être hybrides. L'héroïne de « Finette Cendron » est aussi un Petit Chaperon rouge qui rend visite à une femme âgée en apportant du beurre, des œufs, du lait et de la farine, elle est aussi comme la femme de Barbe bleue qui est attirée par une clef magique. Au contraire des contes de Perrault, la personnalité féminine de la curiosité et l'initiative est une force de réussite pour ses héroïnes (Mainil 2001:169-170).

Sous la plume de la baronne, les personnages féminins étaient en effet souvent plus courageux et moins passifs que ceux des contes de Perrault où les héroïnes apparaissent souvent le jouet des circonstances. Dans « Finette Cendron », l'héroïne est brave, active et bienveillante ; elle n'a pas besoin de l'aide de sa marraine ni de celle de ses parents, elle se tire de toutes les difficultés par ses propres moyens. Elle n'attend pas les opportunités mais les fait advenir, toujours active et optimiste, au contraire de Cendrillon chez Perrault, qui attend toujours d'être sauvée. Dans « Finette Cendron », les rois et les princes sont décrits comme de vains et inutiles personnages. Ainsi le roi ne savait rien faire et quant au prince, il ne sut que dépérir, et « jaune comme un coing » (Aulnoy 1882:36), se mourait d'amour. On retrouve bien là l'ironie de la conteuse, toujours très capable de faire remarquer la faiblesse masculine : le prince est en fait semblable à une jeune fille dépérissant d'amour.

Dans le conte, Madame d'Aulnoy utilisa les noms des trois princesses pour distinguer les femmes suivies les coutumes établies (l'aînée Fleur-d'Amour et la puînée Belle-de-Nuit, deux noms romantiques) et la femme « moderne » Finette, un surnom dérivé de Fine-Oreille, a l'oreille fine et délicate, écoutant toujours aux portes

¹⁴ « Le Petit Poucet » fait partie du type 327 de la classification d'Aarne-Thompson-Uther ; et « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » le type 510.

dans le but de percer les desseins de ses parents, et son nom désigne l'intelligence et la promptitude. Finette revendiqua elle-même le sobriquet de Cendron et, à la cour d'un roi, s'en pare comme d'un titre. Sa consœur, Cendrillon, n'est, sous la plume de Perrault, que la fille d'un gentilhomme quelconque et reçoit son surnom par moquerie. Les deux héroïnes étaient aux prises avec deux autres jeunes filles, Cendron avec ses vraies sœurs et Cendrillon avec les filles de sa marâtre. Ces dernières voulaient absolument l'abaisser en lui donnant d'abord le surnom Cucendron¹⁵ puis Cendrillon.

Finette, fille de roi, redevient princesse après bien des aventures. Il s'agit donc d'un conte de « réparation » puisque l'état qui était le sien à l'origine lui sera rendu. Perrault, au contraire, fit de Cendrillon une simple fille de gentilhomme qui, à travers bien des sacrifices, se hissera finalement au rang de princesse. Il s'agit donc d'une promotion sociale, obtenue par le seul moyen qui était convenable aux femmes de l'époque, à savoir le mariage. Il est possible que ces différences soient dues en fait au statut social des deux auteurs, homme de lettres d'origine bourgeoise pour l'un, femme de la petite noblesse pour l'autre. On peut cependant faire observer, étant donné que les deux histoires se terminent par un mariage, que ces morales étaient destinées aux jeunes filles à marier et à leurs familles. Même dans le récit de Madame d'Aulnoy, une histoire plus féministe, le mariage est toujours l'affaire la plus importante pour une femme.

La liste des contrastes n'est pas terminée. Dans le conte de Madame d'Aulnoy, Finette trouva d'elle-même une boîte au trésor pleine de vêtements de luxe et des bijoux pour participer aux bals organisés par le prince ; lorsque le prince tomba amoureux de la mule extrêmement petite trouvée à la chasse et attrapa la maladie d'amour, c'était elle qui prit l'initiative de prouver au prince qu'elle en était la propriétaire. Au contraire, Perrault précisa clairement dans une des moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » que même possédant toutes les qualités, une femme ne peut rien faire sans l'aide d'une marraine ; au contraire, Madame d'Aulnoy souligna l'autosuffisance de l'héroïne avec ou sans aide, la volonté, l'esprit

¹⁵ Selon le *Dictionnaire de la langue française* (Littré), tome I en 1873, *cucendron* est un nom dont l'étymologie est un composé de « cul » et « cendre », et désigne un enfant ou une personne malpropre ; selon *Le Grand Robert de la langue française*, tome II de 1986, l'étymologie de *cendrillon* vient de « cendre » et « souillon », et désigne une servante maltraitée qui s'assied près de l'âtre pour faire la cuisine.

et la magnanimité permettant aux filles d'âge nubile de triompher. Ce contraste entre deux types de morales destinées aux jeunes filles n'épuise pas la matière des contes que nous examinons. Les histoires de Madame d'Aulnoy et de Charles Perrault, destinées à la gent féminine, faisaient de nombreuses références à la mode esthétique du temps.

3. Analyse des phénomènes cachés sous les deux textes

Après l'analyse textuelle, nous essayons de dévoiler les cinq phénomènes cachés sous les deux textes étudiés : les contes comme guides de la mode, la question du mariage, le fétichisme du pied sous-entendu, la peur de la fille restant (à la famille) et la tolérance comme la meilleure vengeance à l'époque de Louis XIV.

3.1. Deux guides de la mode pour les femmes de salons

Le conte de fées, à l'origine, est un produit de la mode dans les salons du XVIIIe siècle ; même le titre du deuxième recueil de contes de Madame d'Aulnoy, publié en 1698, était dénommé *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*.

Chaque différent conte du type *Cendrillon* raconte la mode dans sa propre société. Grâce à ces récits, nous pouvons avoir une idée plus complète des règles esthétiques dominantes du temps. Il y a une esthétique physique en commun : le pied petit est à la mode. Les contes du type *Cendrillon* parlent de la mode, notamment ceux de Perrault et de Madame d'Aulnoy, et adaptent leurs récits aux attentes aristocratiques de leur public. Les deux héroïnes, Cendrillon et Finette montrent leur capacité de bon goût à diriger la mode, un privilège noble ; les pauvres étaient bien entendus exclus de cette recherche. Les deux héroïnes maîtrisent la tendance de la mode. Elles se coiffent joliment, et se vêtent conformément à leurs rangs. Au travers de la description de ces deux contes, nous pouvons connaître les tendances à l'époque de Louis XIV.

Rebecca-Anne C. Do Rozario redéfinit *Cendrillon* en examinant le pouvoir des vêtements pour redéfinir l'identité. Pour réintégrer la société publique et avoir la possibilité de se marier et de retrouver son statut et son autorité, une jeune fille a besoin de bons habits. On peut dire que les spécificités de ses chaussures, de ses

tenues, de ses coiffures et de ses compétences en matière de la mode font de cette histoire un conte populaire à travers les siècles. Ces récits montrent que les vêtements devinrent un outil d'émancipation féminine, notamment offerte par une bienfaitrice située au-delà du contrôle patriarcal, les fées. Ce que Cendrillon voulait est en effet de quitter la cuisine et de rejoindre la classe noble. Elle apprit à négocier le système de la mode, restaura et augmenta son statut grâce à son innovation vestimentaire (Do Rozario 2018:4-6). Cendrillon et ses « consœurs » sont caractérisées par leur don de mener les femmes à suivre la mode qu'elles avaient créée. Les sœurs de Zezolla (conte de Basile) envient chaque nouvel ensemble qu'elle porte à la fête ; les Demoiselles et les dames de la cour s'affairent le lendemain pour essayer de reproduire la robe de Cendrillon ; Finette est si à la mode que les femmes s'empressent de suivre son exemple vestimentaire (Do Rozario 2018:53).

3.1.1. « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » et l'écologie de la mode de cour au siècle de Louis XIV

Perrault était expert à décrire de façon extrêmement détaillée la mode vestimentaire des hautes classes. Dans sa version, il y a de nombreuses descriptions de la mode dans la cour à la fin du XVIIe siècle. Les deux demi-sœurs de Cendrillon savaient bien suivre la mode. « Je mettrai mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre », dit l'aînée ; « je n'aurai que ma jupe ordinaire ; mais en récompense, je mettrai mon manteau à fleurs d'or, et ma barrière de diamants, qui n'est pas des plus indifférentes », dit la cadette (Perrault 1981:172). Les deux Demoiselles qui étaient sur un bon pied dans le monde savaient bien s'habiller mais aussi se coiffer : « On envoya quérir la bonne coiffeuse, pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne Faiseuse » (Perrault 1981:172). Les cheveux font partie de l'arsenal de la séduction, au même titre que les mouches. Malheureusement, une partie du langage utilisé pour décrire certaines parures est devenue floue au cours des siècles, par exemple, « barrière de diamants », « garniture d'Angleterre » ou même le style de coiffure « cornettes » sont devenus des termes morts et oubliés avec le temps¹⁶ (Do Rozario 2018:67-68).

¹⁶ Pour plus de détails sur les interprétations des chercheurs, voir pages 68-69 (Do Rozario 2018:68-69). La garniture d'Angleterre désigne probablement un type de broderie utilisé en complément d'une robe.

Perrault est habile à décrire les choses fines et à la mode de l'époque : les deux demi-sœurs habitaient dans les « chambres parquetées, où elles avaient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyaient depuis les pieds jusqu'à la tête » (Perrault 1981:171). Selon Do Rozario, c'est sous le règne de Louis XIV que les Français développèrent la technologie pour créer des miroirs assez grands pour renvoyer l'image totale d'une personne. À la mode, le miroir est indispensable. De telles grandes innovations peuvent être observées dans la célèbre Grande Galerie (ou Galerie des Glaces) de Versailles, qui n'avait pas encore vingt ans lorsque Perrault rédigea ses contes (Do Rozario 2018:66). Le miroir est l'endroit où les habits chics des deux Demoiselles s'observent car « elles étaient toujours devant leur miroir » (Perrault 1981:172). Perrault fit plus qu'une fois du miroir un élément clé et en vogue de ses contes, comme les grands miroirs chez la Barbe bleue, « où l'on se voyait depuis les pieds jusqu'à la tête, et dont les bordures, les unes de glace, les autres d'argent et de vermeil doré, étaient les plus belles et les plus magnifiques qu'on eût jamais vues » (Perrault 1981:150). On se souvient que pour les médiévaux, le miroir était associé à la fois à la pureté (l'âme reflétant la lumière divine) et à l'impureté. C'est ce que montre la figure de la Grande Prostituée dans la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, où Babylone est représentée sous les atours d'une femme aux cheveux dénoués se mirant et s'admirant dans un miroir. La fabrication de miroirs renvoyant une image claire a été accomplie grâce aux efforts des artisans de Venise, depuis le XVe siècle. La Sérénissime gardait jalousement son secret qui finit pourtant par être percé par la France, sous l'impulsion de Colbert et de sa Manufacture. Il s'agissait donc à la fois d'un instrument de grand luxe et d'un produit hautement convoité¹⁷.

Sous la plume de Perrault, la marraine fée est décrite comme maîtresse du goût, elle déploie sa magie afin de transformer une paysanne en reine et de parer l'héroïne avec des « habits de drap d'or et d'argent tout chamarrées de pierreries » (Perrault 1981:173) et « une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde » (Perrault 1981:174). Son œuvre quasi-démiurgique influence le monde puisque toutes « les Dames étaient attentives à considérer sa [celle de Cendrillon] coiffure et ses habits,

¹⁷ Pour l'histoire de la fabrication et l'introduction du miroir de l'Italie vers France, on peut consulter *Histoire du Miroir* (Melchior-Nonnet 1994:27-65).

pour en avoir dès le lendemain de semblables, pourvu qu'il se trouvât des étoffes assez belles, et des ouvriers assez habiles » (Perrault 1981:174). Sortant ainsi des mains de sa (re)créatrice, Cendrillon apparaît comme un modèle à imiter immédiatement. On peut ainsi considérer Cendrillon comme une « influenceuse ». Mais rien ne resta de cette magnificence après minuit sauf les pantoufles, élément clé du récit et finalement seul véritable don de fée, en lesquelles s'incarna une magie rémanente et toujours présente et qui n'attendait qu'une occasion de se manifester, celle des petits pieds de l'héroïne.

À l'époque de Perrault, les corsets étaient devenus une pièce de vêtement indispensable aux personnes de qualité et la frugalité temporaire pouvait aider à souligner taille et poitrine : les deux demi-sœurs restèrent deux jours sans manger, « tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue » (Perrault 1981:172). Selon Do Rozario, les habits nuancés, les coiffeurs coûteux et les régimes draconiens devaient permettre aux deux demi-sœurs de donner la meilleure impression vestimentaire à la cour et aux divertissements aristocratiques (Do Rozario 2018:69).

3.1.2. « Finette Cendron » ou la mode à travers richesses et matières

Raymonde de Robert traduit le phénomène du penchant de contes de fées à décrire la richesse, le luxe et les endroits admirables comme une « insistance sur les motifs purement ornementaux » (Robert 2002:374). Sous la plume de Madame d'Aulnoy, notamment, la mode était montrée par la description de la richesse et des matériaux précieux de la cour de l'époque.

Dans la version de Madame d'Aulnoy, la mère biologique de l'héroïne abandonna ses propres enfants sous prétexte de ne pas pouvoir leur « fournir assez d'habits à leur gré » (Aulnoy 1882:31) ; il n'était donc pas question de nourriture mais de parure. Selon l'interprétation de Mainil, la raison pour laquelle la mère des trois filles s'en débarrassa n'est pas par haine, ni par manque de nourriture comme chez Perrault, mais parce que « les goûts de luxe des trois filles ne pourront être satisfaits » (Mainil 2001:165) ; ce trait était aussi la meilleure preuve de l'aristocratisation du conte. En d'autres termes, ce qui fait un noble ou un roi c'est le

vêtement. Finette porta au bal des mules de velours rouges, toutes brodées de perles. Selon Do Rozario, seuls les papes, les rois et les courtisanes portaient des chaussures rouges. Dans les années 1670, Louis XIV prit un décret ordonnant que seuls les aristocrates de la cour puissent porter des talons rouges (Do Rozario 2018:189).

Nous retrouvons l'ironie propre à Madame D'Aulnoy dans son traitement de la parure. Lorsque les parents de Finette, roi et reine à l'origine, en sont réduits à travailler, la reine se prépara à devenir la femme d'un poissonnier en adaptant des chaussures épaisses avec un jupon court et une camisole blanche, des vêtements de basse classe. Il s'agit bien entendu d'une pique contre sa propre classe par la baronne qui semble prendre un malin plaisir à humilier la royauté. Finette elle-même doit se plier aux conditions de la femme « ordinaire » et on la voit réclamer par deux fois à sa marraine de l'aide pour retrouver le bon chemin de la maison, qu'elle obtient par le truchement de nourriture, la première fois grâce à un gâteau fait de ses blanches mains et la deuxième en tuant deux poulets, un coq et deux petits lapins, à l'instar de n'importe quelle paysanne. Cependant, il y a échange de parures contre de la nourriture, puisque la marraine, en plus de lui fournir l'appui d'un cheval magique, lui fait don de vêtements précieux et de millions de diamants. La trajectoire de Finette peut être décrite comme une parabole inversée : de princesse, elle devient pauvre mais finit par reprendre les privilèges de sa classe d'origine. Comme nous l'avons déjà remarqué, Finette est beaucoup plus maligne et active que Cendrillon ; au lieu d'en être réduite à coiffer ses sœurs, elle choisit de coiffer sa marraine et reçoit des habits précieux et des millions de diamants comme récompenses. L'histoire pourrait prendre fin car l'héroïne est assez riche pour s'en sortir, et l'on peut penser qu'une simple bourgeoise s'en tiendrait là, mais elle n'était pas satisfaite de ce résultat, par la suite, elle acquit le château de l'ogre et de l'ogresse, ensuite une clef d'or et une cassette de joyau et enfin réussit un mariage royal. La princesse Finette se conduit certes comme une femme du peuple, au lieu de se comporter comme une princesse, toujours à vouloir être servie, mais l'auteure du conte ne met pourtant pas en valeur des qualités « bourgeoises » : l'habileté de Finette est méritoire puisqu'elle accepte d'abord de déchoir, contrairement à ses sœurs. Déchoir certes, mais pour mieux rebondir. Ce qui est important, c'est la capacité d'initiative d'une jeune fille

réussissant par ses propres mérites.

Finette, pour aller aux bals comme ses sœurs, se para comme le soleil et la lune grâce à une cassette fée. Dedans, il y avait de beaux habits, des diamants, des rubans, des dentelles, du linge. Elle se changeait tous les jours et toujours à la mode. Après la transformation, elle était beaucoup plus belle que la belle Hélène et devenait objet d'imitation. Sous la plume de la conteuse, la description des vêtements se focalise sur la grande valeur de la matière et la qualité du tissu : « Elle s'habilla magnifique (sic), sa robe était de satin bleu, toute couverte d'étoiles et de diamants ; elle avait un soleil sur la tête, une pleine lune sur le dos, tout cela brillait si fort, qu'on ne la pouvait regarder sans cligner des yeux » (Aulnoy 1882:37). Au-delà de la fantasmagorie, les objets précieux correspondent au goût d'une cour royale. On retrouve, comme chez Perrault, des indications liées aux usages féminins du temps. Par exemple, les deux sœurs « se levèrent donc, se frisèrent, se poudrèrent, puis elles mirent des mouches et les belles robes d'or et d'argent toutes couvertes de diamants ; il n'y a jamais été rien de si magnifique » (Aulnoy 1882:34). Cette magnificence¹⁸ propre aux descriptions des deux auteurs que nous étudions ici est bien entendu un des traits attendus du conte de fées. En revanche, comme nous l'avons déjà abordé, les héroïnes de Perrault et d'Aulnoy diffèrent sensiblement dans leurs attitudes vis-à-vis des aventures qu'elles vivent. Nous devons revenir sur ce point fondamental.

3.2. L 'enfant docile ou rebelle : l'angle de vue masculin ou féminin sur le mariage

« Tu voudrais bien aller au Bal, n'est-ce pas ? », la marraine dit à Cendrillon, « seras-tu bonne fille ? » (Perrault 1981:173) Voici les paroles de la marraine fée de Cendrillon lorsqu'elle entra en scène pour la première fois dans le conte. Selon Charlotte Trinquet, à la fin du XVIIIe siècle, l'amour et le mariage¹⁹ étaient les deux motifs exclusifs qui régissaient dans le siècle la vie des jeunes filles (Trinquet

¹⁸ Dans le conte, la richesse, la nourriture et le meuble sont également l'enjeu de cette mode : « les clochettes d'or [...] chambre de perles et de diamants [...] les meubles riches [...] rien ne leur manquait, du blé, des confitures, des fruits et des poupées en abondance [...] les deux sœurs] se couchèrent dans des lits de brocart et de velours [...] » (Aulnoy 1882:35). Cet inventaire à la Prévert mélange le puéril (les poupées) au précieux (les confitures) et au concret le plus luxueux.

¹⁹ À ces deux motifs, Trinquet en ajoute un autre, le sexe. Il nous semble que ce motif n'apparaît pas très clairement dans les deux contes que nous comparons. Il est pourtant clair que certains contes de fées de la même époque (comme le fait remarquer l'auteur) évoquaient la sexualité sans trop d'ambages.

2010:48). La qualité de docilité est la première qui différencie la version de Perrault de celle de Madame d'Aulnoy, chacun des deux conteurs représentant au fond une attitude contrastée face au mariage et à l'amour. Cette différence d'attitude doit bien entendu être mise en regard avec, d'une part, le sexe des auteurs et d'autre part la mise en place d'une morale bourgeoise à l'époque.

Les deux moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » nous font remarquer que la beauté, pour Perrault, est certes un rare trésor mais qu'au final, la « bonne grâce est le vrai don des Fées » (Perrault 1981:177) ; ces leçons traduisent aussi l'importance du rôle de parrain et de marraine pour une jeune fille à l'époque, qui pouvait décider de son bonheur et de son mariage. Sans marraine, malgré son esprit, son courage, sa naissance et son bon sens, l'héroïne ne pouvait pas absolument faire un mariage royal : c'est bien grâce à une marraine fée que Cendrillon devient reine. Cette fée souhaitait que Cendrillon pût se comporter comme une bonne fille, docile et obéissante. C'est la raison pour laquelle elle lui procura pendant deux jours des sortilèges mais sous condition : toutes les belles choses qu'elle donna par magie à Cendrillon étaient éphémères et se dissolvaient après minuit, sauf les pantoufles, accessoire narratif indispensable faisant intermédiaire entre le prince et l'héroïne (Perrault 1981:174). Néanmoins, au deuxième bal, Cendrillon faillit trahir l'espérance de sa marraine (« la jeune Demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa Marraine lui avait recommandé » (Perrault 1981:175)) à cause des paroles mielleuses du fils du roi qui était un conteur de fleurettes titré (« fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs » (Perrault 1981:175)). Cendrillon, non pas désobéissante mais étourdie, ne dut son « salut » qu'à la fuite (« s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche » (Perrault 1981:175)). Le conte du « Petit Chaperon rouge » montre a contrario ce à quoi l'auteur faisait allusion : selon Trinquet, la mort symbolique du Petit Chaperon rouge représente le résultat d'une mauvaise éducation morale des jeunes filles, toujours en danger de tomber dans les rets des séducteurs. Perrault mettait ainsi l'accent sur l'instruction bourgeoise basée sur la prudence à l'opposition de l'éthique héroïque, l'amour et l'honneur de l'aristocratie (Trinquet 2010:49-50).

En revanche, là où Cendrillon semble le jouet passif des événements, Finette

poursuit son bonheur, chez Madame d'Aulnoy, en prenant l'initiative de chercher elle-même le prince charmant à cheval telle une amazone. En conséquence, d'Aulnoy semble affaiblir le rôle tutélaire de la marraine. Dans sa version, la fée Merluche (allusion transparente à Mélusine, la fée serpent), donna plutôt à Finette la possibilité d'être indépendante. La marraine fit pour cela passer à l'héroïne une épreuve, celle consistant à abandonner ses sœurs, à l'instar de sa mère. L'héroïne transgressa l'interdit et continua à garder sa bonté pour ses aînées. Elle souffrait en même temps les malices de ses sœurs qui la battirent et l'égratignèrent « jusqu'au sang », « la battirent comme plâtre », se jetèrent sur elle et la frappèrent presque jusqu'à morte (Aulnoy 1882:32,36). À la fin, elle passa l'essai, reconquit le royaume de ses parents, reconstruisit la relation avec sa marraine, se maria avec le prince et devint la reine.

Sur un autre point, d'Aulnoy, comme l'a remarqué Mainil (Mainil 2001:172), dégage son héroïne des solidarités lignagères au sens où le caractère de Finette contraste fortement avec celui de sa mère et de ses sœurs de sang : Finette l'emporte dans ses épreuves en raison de sa personnalité alors que sa mère et ses sœurs sont vouées à l'échec.²⁰ Les sœurs de Finette par exemple ne comptent que sur les avantages de la fortune, c'est-à-dire leurs dots suffisantes, un sac de beaux habits tout d'or et d'argent et une quantité de trente ou quarante millions de diamants, dérobées de leur petite sœur. Cela, pensent-elles, devrait suffire pour épouser un prince. Par contre, pour Finette, même le mariage final doit faire l'objet de délibérations : elle prend l'initiative (alors que c'est plutôt le rôle des familles à l'époque) de négocier son propre contrat de mariage. Est-ce cependant l'intelligence de la princesse qui lui permet de triompher et d'imposer ses volontés, de faire ramper, presque littéralement, un prince à ses pieds ?

3.3. Le pied féminin au centre du conte

Chez Perrault, le fils du roi obsédé par Cendrillon « épouserait celle dont le pied serait bien juste à la pantoufle » ; chez Madame d'Aulnoy, le prince Chéri trouva la mule de Finette à la chasse, alors il « la fait ramasser, la regarde, en admire la petitesse et la gentillesse, la tourne, la retourne, la baise, la chérit et l'emporte avec

²⁰ Mainil ajoute que dans le cas de Cendrillon, il ne s'agit pas des vraies sœurs ou de la vraie mère de l'héroïne mais de « pièces rapportés » issues du second mariage de son père.

lui. » Depuis ce jour-là, le prince ne mangea plus parce qu'il était malade d'amour de la mule toute petite et jolie. Ces deux hommes ne voulaient épouser que la propriétaire de leur petite chaussure ramassée.

Un soulier d'or chez Duan Cheng-shi (la version initiale du IXe siècle), une mule chez Basile, une pantoufle de verre chez Perrault, une mule de velours rouge, brodée de perles chez Madame d'Aulnoy et un soulier d'or chez les frères Grimm ; tous ces contes sont traversés par le même thème de la chaussure féminine. La version de Perrault est la plus impressionnante à cause de la matière, en verre. Pour la fameuse paire de pantoufles de Perrault, il existe une hésitation sur l'identification de la matière, en verre ou en vair ; cette question était posée par Balzac dans son ouvrage *Sur Catherine de Médicis* car le vair, c'est-à-dire la fourrure d'écureuil, était utilisé dans les habits royaux dans les cours médiévales. Par contre, le verre, le mot que Perrault utilisa, peut aussi être traité comme un emprunt à l'invention de sa nièce. Dure et fragile, une pantoufle en verre n'est confortable ni pratique. Il semble que Perrault avait voulu magnifier encore plus le rôle central de cet objet d'amour.

Les contes du type *Cendrillon* abordent le fétichisme du pied du côté masculin et féminin de différentes manières. Prenons la version de Madame d'Aulnoy par exemple, qui montre crûment le fétichisme du pied éprouvé par un homme. Lorsque le prince Chéri trouva une mule toute petite et délicate en velours rouge, brodé de perle, il réveilla son appétit de fétichiste. Un objet de fétiche peut se classer en trois catégories : une partie du corps, le prolongement du corps et certaines textures²¹ (Kang 2015:470-471). Dans la version de la baronne, le pied, la mule et le texture en velours rouge peuvent expliquer la raison pourquoi le prince Chéri « devenait maigre et changé, jaune comme un coing, triste, abattu » (Aulnoy 1882:36), une apparence évidente de la maladie d'amour du pied et de sa parure. Selon Carlota Vicens Pujol, Finette possédait le courage d'un homme, là où le prince Chéri se retrouva dans une situation de sujétion amoureuse (Pujol 2014:30-31). Le prince tomba furieusement amoureux de cette petite, mignonne, jolie mule ; épouser la fille qui pourrait la chausser était le seul antidote à son tourment. Par ailleurs, cette version montre

²¹ L'esthétique et la signification du petit pied de la Chinoise dans la culture chinoise (la contrainte, l'érotisme et le fétichisme), on peut consulter : *Cendrillon et le fétichisme du pied : Étude comparée des mythes et contes de fées européens et chinois*. Le point focal de notre étude étant les contes de fées français, nous renvoyons à cette recherche pour l'analyse approfondie de ce phénomène chinois.

également une forme de fétichisme féminin. Les filles du royaume essayaient de rentrer l'une après l'autre cette mule extrêmement petite de force : « Chacune ayant entendu de quoi il était question, se dégrassa les pieds avec toutes sortes d'eaux, de pâtes et de pommades. Il y eut des dames qui se les firent peler pour avoir la peau plus belle ; d'autres jeûnaient ou se les écorchaient afin de les avoir plus petits » (Aulnoy 1882:37). Il semble que Madame d'Aulnoy a influencé les frères Grimm dans une scène où la belle-mère incita les deux demi-sœurs à se couper pour l'une l'orteil et l'autre le talon, pour parvenir à se glisser dans le soulier.

Ce fétichisme de la chaussure chez Perrault et chez Madame d'Aulnoy doit être mis en relation avec la culture du *déshabillé* très à la mode à la cour de Louis XIV et chez sa maîtresse, Madame de Montespan (Do Rozario 2018:185-186). Selon le dictionnaire de l'Académie Française de l'édition 1694, au XVII^e siècle, la pantoufle et la mule désignaient le même style de chose, une « sorte de chaussure dont on se sert ordinairement dans la chambre » (Académie française 1694:175). De plus, Dejean fait observer que la mule et la pantoufle étaient exceptionnellement à la mode dans la cour de Louis XIV parce qu'elles étaient porteuses de sous-entendu fortement sexuels en raison de leur lien avec la chambre à coucher ; elles étaient de surcroît facile à mettre, ce qui renforçait encore leur caractère érotique (Dejean 2005:99). Il faut bien entendu préciser ici que la pantoufle du XVII^e siècle n'a que peu de rapport avec la « charentaise » moderne. Il s'agissait à l'époque d'un type de chaussure certes lié au coucher mais sans avoir la connotation de confort moderne que sa descendante a acquis depuis. Les jeunes filles ainsi chaussées rehaussaient certes par le port d'une pantoufle leur pouvoir de séduction mais n'étaient pourtant pas des femmes faciles, puisque la chaussure qui les mettait ainsi en valeur ne pouvait pas être chaussée par d'autres ou, pour le dire autrement, dirigeait vers elles un homme et un seul (le prince). Le mariage scellait ainsi à la fois le désir et sa seule réalisation légitime. Il constituait la victoire finale d'une héroïne affrontée à d'autres femmes poursuivant le même but.

3.4. Un type de conte narrant les aventures d'une fille nubile qui dépasse toutes ses rivales

La gentille Cendrillon, dans la version de Perrault, proposa à ses demi-sœurs de les coiffer. Selon Do Rozario, c'était parce qu'elle était une fille fort gentille ou, plus probablement, elle savait qu'elles ne représentaient aucune menace (Do Rozario 2018 :73). Cendrillon apparaissait alors comme la maîtresse de la mode puisqu'elle savait faire valoir ces accessoires. Ses qualités domestiques se doublaient d'un goût très sûr. Comme Pierre Lafforgue l'indique, *Cendrillon* est un type de conte qui déchiffre la rivalité fraternelle (Lafforgue 1995:42). Nous pouvons aller plus loin et l'interpréter comme un modèle d'histoire où la cadette, la plus faible des sœurs, triomphe de toutes ses aînées et gagne la « compétition » du mariage. Selon Bruno Bettelheim, aucun conte de fées ne rend aussi bien que les versions de *Cendrillon* les expériences intérieures du jeune enfant en proie à la rivalité fraternelle. Elles interprètent parfaitement les souffrances de la cadette et ses souhaits : l'humble élevé, le mérite reconnu, la vertu récompensée et le mal puni (Bettelheim 1976:237,239).

Selon Olwen Hufton (Hufton 1991:39), au début du XVIIe siècle en France, l'âge moyen du mariage était de 23 ans ; à la veille de la Révolution, le chiffre s'est élevé à 26 ans et demi à cause de la chute des salaires. Il fallait plus longtemps pour obtenir les dots. D'ailleurs, les filles des familles aristocratiques et de classe moyenne se mariaient moins que les ouvrières, en raison de l'augmentation du montant des dots. La plupart des familles mariait une ou deux filles pour établir des alliances avec d'autres familles et s'assurer une meilleure position sociale ; pour les autres filles, elles devaient garder leur titre de Demoiselle et restaient à la maison toute leur vie. Parmi les sœurs, en général, l'aînée avait plus d'espoir de trouver un époux à cause des ressources fort limitées de la famille. Ce fait explique pourquoi dans les contes de fées, c'est souvent la cadette qui dépasse ses sœurs et se marie. Le conte de fées fonctionne alors comme une compensation imaginaire. À l'époque, les hommes avaient la possibilité d'épouser des femmes riches, même des veuves, d'un rang inférieur ; mais les femmes ne pouvaient jamais se marier avec des hommes au-dessous de leur statut car elles partageaient désormais le même statut avec leurs maris et cela pouvait compromettre la réputation d'une famille. Tout cela permet de déchiffrer la compétition de Cendrillon et de ses jumelles avec leurs sœurs plus âgées.

En France et dans la plupart de pays européens, le canon et le critère de la beauté féminine étaient les mêmes : peau blanche, cheveux blonds, lèvres et joues rouges, sourcils noirs, le cou et les mains longs et minces, et le pied petit (Grieco 1991:70). Morpugo en donna même une liste pour sa femme idéale, en mentionnant trois parties qui devaient être exigües : la bouche, le menton et les pieds (Rodocanachi 1922:90-91 et note 4). Un pied petit était un élément fondamental dans les règles esthétiques pour une belle femme. Dans les versions de *Cendrillon*, la preuve de la chaussure mettait en exergue l'exigence d'exigüité pour les pieds des femmes.

L'influence des mœurs de la cour se fait sentir dans les contes, en particulier à travers la mention des compétences en danse des héroïnes. Cendrillon et Finette savaient bien danser, une activité de cérémonial en même temps qu'une occasion de contact avec les hommes. La danse était une formation capitale pour les filles de nobles. La danse n'est cependant pas une activité de sujétion féminine : comme le dit Jean-Paul Desaiwe, « la danse est le seul langage du corps qui permet à la femme de s'exprimer à l'égal de l'homme », et le « bal offre donc une occasion unique d'affirmer qu'elles aussi peuvent se mouvoir, et avec grâce, vivacité, entrain ou emportement », c'est la raison pour laquelle lorsque les demi-sœurs de Cendrillon et les sœurs de Finette entendirent qu'il y aurait lieu les bals, elles désirèrent ardemment d'y aller pour démontrer leur technique et pour avoir une occasion de rencontrer des princes. Selon Do Rozario (Do Rozario 2018:64), le fait que les (demi-)sœurs de Cendrillon et de Finette ne purent pas les reconnaître aux bals nous fait rappeler que les fêtes auxquelles les filles participaient pouvaient être des Mascarades, fort en vogue à cette époque. À ces exploits dansants, les filles de la noblesse devaient ajouter des activités plus manuelles. Selon Olwen Hufton en effet, une femme à l'époque devait aussi savoir les travaux de couture ; notamment pour les femmes de la noblesse, il leur fallait savoir tricoter, faire des bonnets pour leurs enfants, broder des gilets pour leur mari ou frère comme cadeau (Hufton 1991:51). On voit bien par là que la femme noble devait aussi avoir la maîtrise des travaux domestiques.

Sous la plume de Perrault et de Madame d'Aulnoy, il n'est pas insistance sur le charme des héroïnes, car pour ces auteurs, dans le contexte de contes à visée pédagogique et morale, la beauté morale est supérieure à la beauté physique. Ce trait

sépare nettement les contes de la réalité. Sara F. Matthews-Grieco l'explique, vers 1550, la beauté féminine s'est transférée dans les mœurs. Les poèmes n'exaltaient plus que les règles esthétiques ; les dames ont adopté fards, corsets et talons hauts ; les défauts physiques étaient cachés et retouchés grâce une tenue convenable (Grieco 1991:71). Au contraire, dans la plupart de contes, la beauté féminine n'était pas un plus mais un moins. Se greffait de surcroît sur cette méfiance de la beauté physique des remarques fort bourgeoises : pour une fille nubile, la dot esthétique n'était pas aussi efficace que la dot économique ; le charme féminin pouvait provoquer le malheur, en faisant tomber dans les pièges des vils séducteurs, si l'on pense à l'histoire du Petit Chaperon rouge²² (Nahoum-Grappe 1991:100).

La morale des contes insiste en effet beaucoup sur le comportement éthique attendu des héroïnes. C'est ce qui explique les changements que l'on peut constater entre les différentes versions (dont le prototype chinois), sur le plan du sort réservé aux sœurs.

3.5. La tolérance est la meilleure vengeance possible

De « Ye Xian » de Duan Chen-shi à « La Chatte des Cendre » de Giambattista Basile et « Aschenputtel » des frères Grimm, les méchantes sœurs étaient toutes punies par leurs mauvaises conduites : chez Duan Chen-shi, sa belle-mère et sa demi-sœur furent lapidées par des pierres et moururent ; chez Giambattista Basile, les sœurs furent fâchées de l'avancement de Zezolla qui, en conséquence, leur creva le cœur et leur révulsa l'estomac ; chez les frères Grimm, des colombes crevèrent aux deux sœurs un œil chacune. Dans ces versions de type du conte *Cendrillon*, il s'agit de se venger du mal par des moyens extrêmement brutaux. Par contre, chez Perrault et chez Madame d'Aulnoy, le thème est totalement différent : Les (demi-)sœurs étaient punies plus cruellement par des grâces infinies faites par l'héroïne pour « se venger plus généreusement » (Aulnoy 1882:38). Selon Trinquet, la moralité de Finette est que la vengeance s'atteint le mieux grâce à une attitude magnanime (Trinquet 2007:39). Elle conçoit la magnanimité de l'héroïne à l'image de Louis XIV. Sous les yeux de la baronne, le roi soleil était assez grand pour pardonner à ses

²² Toutefois, à une fille fortunée et vertueuse, la beauté pouvait conférer une qualité supplémentaire.

ennemis (Trinquet 2010:46). On peut peut-être trouver également à cela une inspiration chrétienne.

Un des proverbes de la Bible 25. 21-22 dit en effet : « Si ton ennemi a faim, donne-lui du pain à manger ; S'il a soif, donne-lui de l'eau à boire. Car ce sont des charbons ardents que tu amasses sur sa tête, Et l'Éternel te récompensera. ». Au lieu de punir les méchancetés, les deux versions du type de *Cendrillon* que nous examinons ici se distinguent des autres versions par la transformation des valeurs de vengeance, c'est-à-dire, de conservation de l'honneur de la noblesse : Dans la version de Perrault, Cendrillon fit loger ses deux sœurs au palais et les maria dès le jour même à deux grands seigneurs de la cour ; dans la version de Madame d'Aulnoy, l'héroïne regagnait le royaume et les titres de roi et reine de ses parents et ses sœurs furent reines comme elle. Chez le conteur et la conteuse, la morale finale insiste sur le fait que la « bonne grâce » de l'héroïne est un véritable don des fées, et applique dans la matière féerique l'éthique chrétienne du pardon.

Conclusion

Perrault et Madame d'Aulnoy, le premier directement, la seconde indirectement, ont pris parti contre Boileau critiquant à outrance la gent féminine dans sa célèbre Satire X. Tous les deux tentèrent d'utiliser la culture de salon et le conte de fées pour transformer et améliorer l'éducation et les valeurs féminines. Néanmoins, leurs moyens, leurs perspectives et leurs principes pour ces problèmes ne furent pas les mêmes. L'académicien qui faisait partie de la société patriarcale ne partageait pas les orientations de la baronne qui désirait ardemment la liberté de choix dans le mariage.

Perrault rédigea ce recueil de contes en prose en transformant les contes anciens pour enfants en histoire aux règles morales simples et faciles à comprendre adressées aux filles pubères. Perrault, chef de file et adversaire du très misogyne Boileau dans la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, se devait de travailler à l'éducation des femmes. De son côté, la baronne ne faisait en apparence que rassembler des contes et histoires de fées ; on peut parler d'un camouflage qui lui permit de défendre une nouvelle attitude à propos du mariage des femmes.

Une des Moralités de « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » chez Perrault

précise qu'on (ici on indique plutôt les filles) ne peut rien faire sans l'aide d'une marraine. Il tenta d'établir la valeur, la morale et le concept du mariage d'une femme d'une façon conservatrice. Si une fille fortunée était aussi belle, cela était bien entendu un avantage. Toutefois, docilité, bonté, et patience étaient trois vertus qu'elle devait absolument avoir ; la bonne grâce, c'est-à-dire la bonne éducation et l'instruction féminines étaient le vrai don des fées. Cependant, à toutes ces qualités devait être ajouté l'aide indispensable d'un parrain ou d'une marraine, considérables et bien en cour.

Au contraire, dans « Finette Cendron » de Madame d'Aulnoy, la conteuse essaya de créer le modèle d'une fille indépendante et courageuse, qui put résister à un mariage forcé, à l'image de ce qu'elle-même fit dans sa vie réelle. Pour la baronne, l'autonomie du mariage et de l'amour était le plus important pour une fille nubile. Une femme d'esprit intrépide et volontaire pouvait triompher de tout par ses propres moyens. Encore fallait-il pouvoir trouver un prince...

Ouvrages cités

- Académie française. (1694). *Dictionnaire de l'Académie française* (1^{er} édition), tome 2.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (1882). *Contes de Madame d'Aulnoy*. Paris : Garnier Frères.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (2008). *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*. Paris : Honoré Champion.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (2008). *Contes de fées*. Paris : Gallimard.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (1690). *Histoire d'Hypolite comte de Douglas*. Paris : Louis Sevestre.
- Aulnoy, M.-C. (d'). (1996). L'île de la Félicité de Mme d'Aulnoy : Le premier conte de fées littéraire français du roman *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas* (1690). *Merveilles & Contes*, 10(1), pp.87, 89-116. <https://www.jstor.org/stable/41390221>
- Basile, G. (1995). *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants* (Françoise Decroisette :1). Strasbourg: Circé.
- Bettelheim, B. (1976). *The Uses of Enchantment*. New York : Alfred A. Knopf.
- Collinet, J.-P. (2008). Perrault et La Fontaine. *The Romanic Review*, 99(3-4), pp.191-209.
- Defrance, A. (1998). *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Genève : Droz.
- DeJean, J. (2005). *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*. New York: Free Press.
- Do Rozario, R.-A. C. (2018). *Fashion in the Fairy Tale Tradition : What Cinderella Wore*. London : Palgrave Macmillan.
- Grieco, S. F. M. (1991). Corps, apparence et sexualité. In Duby, G., & Perrot M. (Eds.), *Histoire des femmes en Occident 3 : XVIe - XVIIIe siècles* (pp.59-94). Paris : Plon.
- Heidmann, U. (2016) Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. *Féeries : Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 13, pp.1-17. <http://journals.openedition.org/feeries/997>.

-
- Hufton, O. (1991). Le Travail et la famille. In Duby, G., & Perrot M. (Eds.), *Histoire des femmes en Occident 3 : XVIe - XVIIIe siècles* (1^{er} ed., pp.27-57). Paris : Plon.
- Kang, Y.-P. (2015). *Cendrillon et le fétichisme du pied : Étude comparée des mythes et contes de fées européens et chinois*. Saarbrücken : P.A.F.
- Lafforgue, P. (1995). *Petit Poucet deviendra grand: Le travail du conte*. Bordeaux : Mollat.
- Mainil, J. (2016). Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité. *Féeries : Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 13, pp.11-25.
- Mainil, J. (2001). *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Paris : Kimé.
- Melchior-Bonnet, S. (1994). *Histoire du Miroir*. Paris : Imago.
- Monnier, M. (2011). Naissance et renaissance du conte de fées : de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter. *Études de lettres*, 3-4, pp.243-258.
<http://journals.openedition.org/edl/206>
- Montégut, É. (1862). Des fées et de leur littérature en France. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, 38, pp.648-675.
- Mourey, L. (1978). *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : histoire, structure, mise en texte*. Paris : Éditions Lettres modernes.
- Murat, H. J. (de). (1699). *Histoires sublimes et allégoriques*. Paris : Florentin & Pierre Delaulne.
- Nahoum-Grappe, V. (1991). La Belle femme. In Duby, G., & Perrot M. (Eds.), *Histoire des femmes en Occident 3 : XVIe - XVIIIe siècles* (pp.95-109). Paris : Plon.
- Perrault C. (1981). *Contes*. Paris : Gallimard.
- Pujol, C. V. (2014). La littérature salonniers ou comment le conte populaire devint féministe. (Autour de deux contes de Mme d'Aulnoy). *Les romancières sentimentales*, pp.21-33.
- Robert, R. (de). (2002). *Le Conte de fées littéraire en France, de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Rodocanachi, E. (1922). *La femme italienne avant, pendant et après la Renaissance : Sa vie privée et mondaine son influence sociale*, Paris : Hachette.

- Sermain, J.-P. (2006). Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les Contes de Perrault. *Féeries : Études sur le conte merveilleux, XVIIe-XIXe siècle*, 13, pp.47-64
- Trinquet, C. (2010). Happily Ever After? Not so Easily! Seventeenth-Century Fairy Tales and their Unconventional Endings. *PFSCS*, 37(72), pp.45-54.
- Trinquet, C. (2007). On the Literary Origins of Folkloric Fairy Tales: A Comparison between Madame d'Aulnoy's "Finette Cendron" and Frank Bourisaw's "Belle Finette". *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 21(1), pp.34-49
- Thirard, M.-A. (1993). Les contes de Madame d'Aulnoy : lectures d'aujourd'hui. *Spirale. Revue de recherches en éducation*, 9, pp. 87-100.
- Thirard, M.-A. (2008). Les Contes de Madame d'Aulnoy ou l'art de la métamorphose. *The Romanic Review*, 99(3-4), pp.381-395.

本論文於 2020 年 10 月 13 日到稿，2020 年 11 月 20 日通過審查。