



HAL
open science

Le “système de la mode” dans les contes de Mme d’Aulnoy

Nathalie Grande

► **To cite this version:**

Nathalie Grande. Le “système de la mode” dans les contes de Mme d’Aulnoy. Sociopoétique du textile à l’âge classique: du vêtement et de sa représentation à la poétique du texte, Sep 2014, Paris, France. pp.387–400. hal-03245045

HAL Id: hal-03245045

<https://nantes-universite.hal.science/hal-03245045>

Submitted on 20 Feb 2024

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.

Le système de la mode dans les contes de Mme d'Aulnoy

Nathalie GRANDE

Lorsque, en 1928, Mary-Elisabeth Storer mit en valeur le corpus des contes de fées, elle inventa une formule, « la mode des contes de fées », devenue aujourd'hui l'expression consacrée pour parler de la multiplication des contes au tournant des XVIIe-XVIIIe siècles¹. Au-delà du cliché de langue, le succès de cette métaphore ne tiendrait-il pas à l'importance des notations et descriptions vestimentaires dans le corpus féérique ? Une présence si massive qu'on est tenté de se demander parfois s'il ne s'agirait pas là d'un marqueur générique... Mais si la description vestimentaire est récurrente chez les conteurs et les conteuses, cette particulière présence du vêtement dans le conte connaît évidemment différents degrés et correspond à différents usages en fonction des conteurs/ses. Or Mme d'Aulnoy apparaît certainement comme celle qui en fait le plus grand usage², car, au-delà de la féerie costumière que le conte peut prodiguer à foison – et Mme d'Aulnoy ne s'en prive pas, il est remarquable d'observer que ses contes soulignent précisément les usages sociaux et même politiques du vêtement, mettant en scène ce que Barthes a appelé le « système de la mode »³, c'est-à-dire un système de signes « prêt-à-porter », prêts à être interprétés, puisque les vêtements sont d'abord en société des « objets de communication ». Cette perspective est suggérée par Mme d'Aulnoy elle-même, puisqu'elle a donné comme sous-titre à son second recueil de contes : *Les fées à la mode* (1698). Mais pourquoi les fées de Mme d'Aulnoy sont-elles, plus que d'autres, « à la mode » ? quelle mode valorisent ses fées ? que signifie cette mode ? Examiner

¹ Mary-Elisabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle. La mode des contes de fées 1685-1700*, Paris, Champion, 1928, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

² Dans l'ensemble des vingt-cinq contes, on trouve 147 fois le mot « habit(s) », et 129 apparitions des verbes « habiller », « vêtir », « parer ». Chiffres établis par Caroline Biron, dans son mémoire de Master « Le vêtement et la parure dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy », Université de Nantes, 2013, p. 5. C'est l'occasion de signaler le travail de cette brillante étudiante, que j'ai eu le plaisir d'encadrer.

³ R. Barthes, *Le Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

cette mise-en-scène du système de la mode, observer et définir ses lois avant de tenter de les interpréter sera donc l'objet de notre réflexion.

Révéler le système de la mode : de la nécessité d'être à la mode

Dans son *Dictionnaire*, quand Furetière définit la « mode », il commence par la caractériser comme la « coutume, la manière de vivre, de faire les choses. Toutes les nations ont des *modes*, des manières de vivre différentes » ; puis il précise que cela « se dit aussi de tout ce qui change selon les temps, et les lieux ». La mode vestimentaire repose donc sur le principe de la variabilité, du changement : pour que la mode existe, il faut que la mode change. Ce changement, qui efface la valeur d'usage du vêtement⁴ pour lui conférer des valeurs symboliques, prend donc sens dans le cadre des représentations sociales. C'est en quoi la mode est, éminemment sous l'ancien régime, un privilège de la noblesse, et sans doute son privilège le plus visible, l'affirmation par l'aristocratie de sa domination sur les impératifs du besoin pour leur substituer l'ordre visible de sa puissance sociale. C'est pourquoi Furetière termine sa définition en soulignant que la *mode* s'entend plus particulièrement encore « des manières de s'habiller suivant l'usage reçu à la Cour ». Même si Furetière oublie de signaler que la ville, tout autant que la cour, invente et suit la mode, sa définition montre combien la mode a parti lié aux usages et aux pratiques de l'aristocratie⁵, en particulier française, puisque, si l'on en croit les exemples que donne Furetière à la suite de sa définition, la mode est un usage spécifiquement français : « Les Français changent tous les jours de *mode*. Les étrangers suivent la *mode* des Français, à la réserve des Espagnols, qui ne changent jamais de *mode* ». Pour un aristocrate français s'impose donc l'impérieuse nécessité de suivre l'usage en vogue, autrement dit la mode. De cette loi rendent compte différents contes de Mme d'Aulnoy,

⁴ Pour Furetière, le vêtement se définit comme « ce qu'on met sur son corps pour se défendre des injures de l'air ».

⁵ Ce qui n'empêche pas qu'il ait pu exister des modes populaires, mais au renouvellement beaucoup moins rapide, et au développement variable selon les régions.

soulignant le fonctionnement du système de la mode, c'est-à-dire cet impératif du renouvellement vestimentaire comme signe et gage de réussite et de prééminence sociales. Par exemple, le conte de « Finette Cendron » met clairement en scène cette fonction du costume, en montrant comment la réussite curiale est intrinsèquement liée à la capacité à renouveler à profusion sa garde-robe. La cassette magique qu'a trouvée l'héroïne ne cesse en effet de multiplier les habits de cour pour aller au bal : « Il n'y eut presque pas de jour que Finette ne changeât d'habits ; car la cassette était fée, et plus l'on y prenait, plus il en revenait, et si fort à la mode que les dames ne s'habillaient que sur son modèle »⁶. Suivre la dernière mode est une loi que le conte souligne par la réussite de celles qui suivent cette loi : Finette Cendron finira par épouser le prince. Dans « la princesse Rosette », la princesse éponyme s'embarque pour son mariage avec le roi des paons en prenant soin d'emporter avec elle « des habits pour dix ans, à en changer deux fois par jour » (I p. 282), signe avéré qu'elle est bien de rang princier. Disposer d'une garde-robe fournie, renouvelable à souhait, et quasiment sans limite, fait ainsi partie du prestige indispensable à l'identité aristocratique et princière.

A contrario une garde-robe obsolète signale la décrépitude, voire la malignité du personnage. Dans « Le Rameau d'or », Mme d'Aulnoy met en scène « une petite vieille qui avait une fraise au cou, un vertugadin, un moule sous ses cheveux blancs, un chaperon de velours » (I, p. 326) : tous ces éléments du costume (fraise, vertugadin, chaperon) sont désuets et signalent « l'antiquité » de la vieille⁷. Si le renouvellement des vêtements est signe et facteur de réussite sociale, les vêtements démodés signalent en revanche les personnages vieillissants,

⁶ Mme d'Aulnoy, *Contes des fées*, éd. N. Jasmin, Paris, Champion, 2008, I p. 478. Toutes nos références renvoient à cette édition notée I, ou à celle des *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, éd. N. Jasmin, Paris, Champion, 2008, à laquelle nous renvoyons en notant II.

⁷ Il en va exactement de même dans « Le Nain jaune », où on voit paraître une « grande vieille [...] qui avait une fraise de taffetas noir, un chaperon de velours rouge, un vertugadin en guenilles » (I, p. 602) : là encore ces vêtements surannés, d'un autre âge, sont là pour signaler la « décrépitude » de la vieille. Dans chacune des définitions que donne Furetière, il signale que les référents de ces mots sont obsolètes (et il les renvoie presque systématiquement à l'Espagne !) : la fraise est un « ornement de toile qu'on mettait autrefois autour du col » ; le chaperon un « ancien habillement de tête, tant pour les hommes que pour les femmes » ; le vertugadin : « Vieux mot. C'était une pièce de l'habillement des femmes, qu'elles mettaient à leur ceinture pour relever leurs jupes de quatre ou cinq pouces ».

décalés, douteux. Ainsi dans « Babiole », Mirlifiche, un « gros singe », ambassadeur du roi Magot, n'est « pas tout à fait habillé à la mode ; [...] son chapeau était pointu avec un bouquet de plumes vertes, un baudrier de papier bleu couvert de papillotes d'or, de grands canons, et une canne ». Le vêtement démodé de l'ambassadeur signale le discrédit du personnage, ce qui confirme la nécessité de plaire par des vêtements non seulement luxueux, mais non démodés. Or rien ne se démode plus vite que la mode, comme chacun le sait : les « grands canons » que porte Mirlifiche étaient à la mode au milieu du XVII^e siècle, et depuis tombés en désuétude. Autre exemple, quand la fée Carabosse dans « La Princesse Printanière » arbore en guise de couvre-chef « un gros crapaud qui [sert] de fontange⁸ » (I, p. 270), on peut sourire de voir l'affreuse Carabosse tenter de se donner bon air par une coiffure à la mode. Car la fontange est une coiffure qui incarne parfaitement l'exigence de renouvellement et d'imitation du phénomène de la mode : on se souvient que la duchesse de Fontanges, jeune maîtresse du plus très jeune Louis XIV, se trouva décoiffée lors d'une chasse en 1680, et improvisa une coiffure en relevant ses cheveux sur le haut du crâne avec ce qu'elle avait sous la main, en l'occurrence le ruban de sa jarretière, dit-on. Et le lendemain, toutes les dames de la cour rivalisaient pour tenter de l'imiter, de sorte que cette coiffure improvisée devint une mode non seulement à la cour, mais en France et même en Europe. Par ce crapaud métamorphosé en fontange inattendue, Mme d'Aulnoy s'empare un objet de mode prototypique pour le tourner en dérision ; elle semble se moquer de qui suit la mode à tout prix, quitte à s'affubler d'un animal en guise de coiffure. Mais si Mme d'Aulnoy se moque de la fontange en question, c'est peut-être aussi parce qu'elle relève d'une mode qui s'essouffle déjà en 1697. Car la mode implique le changement, donc le risque de devenir rapidement démodé, et on observe là encore comment Mme d'Aulnoy met scrupuleusement en scène les lois du système de la

⁸ D'autres personnages de Mme d'Aulnoy portent la fontange : Toute Belle dans « Le Nain jaune », ou encore la poupée dans « La Princesse Carpillon ».

mode : si cette fontange est un crapaud, c'est parce qu'on se moque en bons lieux des fontanges avachis qui ont envahi tant de chefs défraîchis.

Si la capacité du renouvellement vestimentaire synonyme de mode désigne les princes et surtout les princesses, il se double aussi d'un goût pour les nouveaux vêtements, pour la mode et les modes, qui distingue héros et héroïnes. Dans « Le Prince Lutin » par exemple, la princesse témoigne de curiosités vestimentaires multiculturelles :

La princesse avait un goût universel pour les belles choses [...]. Comme elle était un jour avec toutes ses nymphes, elle leur dit qu'elle aurait un grand plaisir de savoir comment les dames étaient vêtues dans les différentes Cours de l'univers, afin de s'habiller de la manière la plus galante » (I p.232).

Et le prince invisible de répondre à son désir :

Il n'en fallut pas davantage pour déterminer Lutin à courir l'univers : il enfonce son petit chapeau rouge, et se souhaite en Chine ; il achète les plus belles étoffes, et prend un modèle d'habits : il vole en Siam et il en use de même : il parcourt toutes les quatre parties du monde en trois jours [...]. Quand il eut ainsi rassemblé un nombre de raretés infinies (car l'argent ne lui coûtait rien, et sa rose en fournissait sans cesse), il fut acheter cinq ou six douzaines de poupées qu'il fit habiller à Paris ; c'est l'endroit du monde où les modes ont le plus de cours. Il y en avait de toutes manières, et d'une magnificence sans pareille » (I p. 232).

Ces poupées que Lutin fait habiller ne sont pas un signe de l'infantilisme des contes, mais une référence précise à un usage de la mode, signalé par Daniel Roche dans sa somme sur *La Culture des apparences* : les grands se faisaient envoyer des « poupées de mode [...] mannequins fragiles de cire, de bois ou de porcelaine dont on changeait les vêtements selon les saisons »⁹. Ces poupées modèles, véritables mannequins de mode, permettaient de diffuser les nouveautés, en particulier parisiennes, puisque, comme le remarque précisément Mme d'Aulnoy, en confirmant Furetière, la mode est alors lancée par la cour française. Le nombre de poupées qu'offre Lutin pour satisfaire le désir de la princesse, « cinq ou six douzaines », c'est-à-dire de 60 à 72 modèles différents, témoigne aussi de l'usage de cour qui consiste à

⁹ D. Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1989, p. 451. L'allusion à la Chine et au Siam fait quant à elle écho aux nouvelles routes du commerce, l'antique Route de la soie ayant trouvé depuis les grandes découvertes de nouveaux chemins maritimes.

faire varier sa garde-robe, signe aristocratique de richesse et surtout de dépense. Car être à la mode, et pouvoir le rester, signale la libéralité de l'aristocrate, capable d'engloutir des sommes astronomiques pour soigner son apparence, et implique donc des dépenses somptuaires à laquelle doit s'astreindre en particulier l'aristocratie de cour, sous peine de déchoir. La parenthèse de Mme d'Aulnoy sur « l'argent ne lui coûtait rien, et sa rose en fournissait sans cesse » peut ainsi se comprendre comme un clin d'œil complice adressé au lecteur, qui sait très bien, lui, ce qu'il en coûte d'être à la mode.

Du fonctionnement de la mode : prodiges et prodigalités

Car cela coûte cher d'être à la mode, et même très cher, et le texte ne le cache pas, bien au contraire, puisqu'il s'agit justement de montrer tout le luxe, la dépense d'apparat "gratuite", sans autre utilité que l'affirmation d'un pouvoir, dont on est capable : Mme d'Aulnoy se plaît ainsi à noter que « robe de brocard d'argent » que porte la princesse Toute Belle à son mariage dans « Le Nain jaune » est « chamarrée d'une douzaine de rayons de soleil que l'on avait achetés bien cher » (I p. 600-601). Le luxe, poussé dans ses retranchements les plus dispendieux, est la mesure de ce qui convient. Par exemple, la robe de Finette Cendron, qui fait l'admiration de ses sœurs, « pèse plus de mille livres, ce n'est qu'or et diamants » (I p. 478) ; quand elle décide d'aller se présenter pour essayer la chaussure perdue au bal, une « mule qui était de velours rouge, toute brodée de perles » (*ibid.*), elle « s'habilla magnifique ; sa robe était de satin bleu, toute couverte d'étoiles, de diamants » (I p. 481) ; la princesse Printanière porte pour son mariage « une robe de brocard d'or et vert, semée de rubis et de perles » et ses cheveux sont retenus par « des cordons de diamants et d'émeraudes » (I, p. 272) ; la princesse Belle Etoile prend pour paraître à la cour « une robe de velours, couleur de rose, toute garnie de diamants brillants ». Les hommes ne sont pas en reste : le prince Œillet, dans « Fortunée » se présente « habillé d'une longue veste mêlée d'or et de soie verte, rattachée par de grandes boutonnières d'émeraudes, de rubis et de diamants »

(I p. 516). On est évidemment tenté de mettre cette profusion d'étoffes de luxe, et surtout cette débauche de pierres précieuses, sur le compte de l'hyperbole féérique ; de fait les matériaux employés pour vêtir princes et princesses des contes de Mme d'Aulnoy empruntent à un imaginaire de la démesure : pour compléter son habit, Finette Cendron porte encore « un soleil sur la tête, une pleine Lune dans le dos » et « tout cela brillait si fort qu'on ne pouvait pas la regarder sans cligner les yeux » (I p. 481) ; de même le Grand Prince de « La princesse Rosette » a « des habits de velours violet, chamarrés de soleils et de lunes » (I p. 277).

Cependant le merveilleux propre au genre rejoint une réalité : celles des vêtements de cour, vêtements d'apparat composés d'étoffes de luxe¹⁰, mais aussi brodés de perles et sertis de pierres précieuses. On se rappelle la fameuse description d'une robe de Mme de Montespan par Mme de Sévigné :

M. de Langlée a donné à Mme de Montespan une robe d'or sur or, rebrodé d'or, rebordé d'or, et par-dessus un or frisé, rebroché d'un or mêlé avec un certain or, qui fait la plus divine étoffe qui ait jamais été imaginée : ce sont les fées qui ont fait en secret cet ouvrage.¹¹

L'allusion finale au travail des fées montre cette continuité entre imaginaire et réalité qu'une féerie costumière, propre à la cour, autorisait. En effet, l'exposition « Fastes de cour. Le costume de cour en Europe 1650-1800 », qui s'est tenue au château de Versailles au printemps 2009¹², a permis de montrer quelques exemples de ce que pouvait être un costume de cour et ses accessoires, manifestant justement combien la réalité pouvait rejoindre la fiction¹³. En effet, pour qui a vu cette exposition, nul doute que les descriptions hyperboliques

¹⁰ « Damas, brocarts, taffetas, satin, étoffes d'or et d'argent seules ou combinés en ornement, servent aux habits de parade », explique D. Roche, *op. cit.*, p. 126.

¹¹ Mme de Sévigné, *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Paris, Gallimard, II p. 442. Comme cette lettre du 6 novembre 1676 le montre, la marquise était très attentive à la mode, et décrit souvent à sa fille les nouveautés de Paris et de la cour.

¹² Voir le catalogue : *Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800*, dir. P. Arizzoli-Clémentel et P. Gorquet-Ballesteros, Paris, RMN, 2009.

¹³ Exemples qui n'étaient pas français, en raison de l'usage de la « réforme » : chaque année, les habits portés par le roi et la reine étaient abandonnés au Premier gentilhomme et à la dame d'Honneur qui les donnaient, les

de Mme d'Aulnoy correspondent paradoxalement à un certain réalisme, y compris dans la profusion de pierres précieuses qui les accompagnent. En particulier les « échelles », ces compositions triangulaires étagées que les femmes portaient sur le plastron des robes pour souligner l'ampleur du décolleté et la finesse de la taille¹⁴, formées habituellement de rubans de couleur, devenaient à la cour de véritables pièces d'orfèvrerie, indépendamment des parures de bijoux à proprement parler. Et là encore, le costume masculin n'était pas en reste : l'exposition montrait un magnifique habit d'homme, très sobre, tout noir, mais dont chaque boutonnière était soulignée d'un très élégant nœud de diamants. Ces surcharges minérales expliquent que les habits étaient parfois lourds à porter, et là encore la remarque des sœurs de Finette, sur l'habit de la belle inconnue qui « pèse plus de mille livres », cache une forme de réalité derrière l'hyperbole. La logique de l'ostentation prévaut, parce qu'elle est une logique de distinction sociale, qui marque les hiérarchies. Les dépenses étaient exorbitantes, et l'aristocratie ne pouvait s'y dérober, en particulier à la cour où, plus qu'ailleurs, paraître était un impératif. Le duc de Saint-Simon en témoigne à l'occasion du mariage du duc de Bourgogne :

Ce fut à qui se surpasserait en richesse et en invention. L'or et l'argent suffirent à peine ; les boutiques des marchands se vidèrent en très peu de jours : en un mot, le luxe le plus effréné domina la cour et la ville [...]. Il n'y avait pas moyen d'être sage parmi tant de folie ; il fallut plusieurs habits : entre Mme de Saint-Simon et moi, il nous en coûta vingt mille livres¹⁵.

La mode vaut donc aussi par son prix : c'est parce qu'elle est coûteuse qu'elle permet d'établir les indispensables distinctions sociales nécessaires dans une société d'ordres comme la société d'ancien régime. D'où l'utilité des lois somptuaires, qui ont pu certes servir à éviter les importations massives de produits de luxe ou des dépenses ruineuses pour l'aristocratie,

vendaient ou les faisaient transformer. Cette pratique, en plus des questions de conservation, délicates pour un objet sujet à usure comme un vêtement, et de la particularité historique de la France (1789), fait que la France n'a pas conservé les garde-robes royales.

¹⁴ Voici la définition que donne le *Dictionnaire* (1690) de Furetière : « rang de nœuds de ruban, que les femmes mettent par ornement le long de leur busque, à cause que cela ressemble à une échelle ».

¹⁵ Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, 1990, I p. 433.

mais dont la logique était aussi d'empêcher les confusions sociales. Si l'extravagance du coût ne suffisait pas à prévenir les usurpations sociales, à dissuader les impostures, les lois les interdisaient, confirmant ainsi combien les signes donnés par les vêtements devaient être crédibles, combien l'apparence était censée refléter l'être.

Car la mode n'est pas qu'une question de prix ; elle porte aussi sur la valeur. Si la somptuosité des costumes permet d'établir les hiérarchies sociales, logiquement elle permet aussi de distinguer ceux qui sont au sommet de cette hiérarchie et exercent le pouvoir. A cet égard, on observe que les contes de Mme d'Aulnoy s'intéressent presque exclusivement à des personnages qui sont des souverains(e)s régnant(e)s ou appelé(e)s à régner. Si princes et princesses portent or, argent, diamants etc., c'est justement parce qu'ils sont princes et princesses, et que ces matières les désignent comme étant eux-mêmes infiniment précieux. On peut d'ailleurs remarquer que tous les contes de Mme d'Aulnoy sont exclusivement des contes mettant en scène des personnages royaux : aucun des vingt-cinq contes qu'elle a composés, ne se focalise sur un personnage de modeste origine, à la différence de Perrault¹⁶. Le costume d'apparat, que privilégient les descriptions féériques, révèlent le rang souverain des personnages : quand Finette Cendron paraît à la fin du conte avec sa robe « de satin bleu, toute couverte d'étoiles, de diamants », chacun la reconnaît pour ce qu'elle est : « dès qu'on la vit, chacun crut que c'était une reine » (I p.482). Ainsi l'esthétique joue un rôle politique, comme l'a montré l'historien Philip Mansel dans son ouvrage au titre révélateur : *Dressed to rule*, c'est à dire « habillés pour régner »¹⁷ : le vêtement de cour, par un effet quasi-magique, est chargé de signifier le pouvoir, et permet au corps qui porte ce vêtement de l'incarner.

¹⁶ Perrault ne met que rarement en scène des personnages princiers, et pas toujours dans des rôles principaux : « Le Petit Chaperon rouge » s'intéresse à une modeste petite fille ; « La Barbe bleue » met en scène une aristocrate mariée à un roturier ; « Le Chat botté » raconte la fortune d'un fils de meunier ; Cendrillon est la fille d'un simple gentilhomme ; le Petit Poucet est fils d'un couple de bûcherons ; « les Souhais ridicules » tournent en dérision un couple de paysans...

¹⁷ Ph. Mansel, *Dressed to rule. Royal and Court Costum from Louis XIV to Elisabeth II*, New Haven, Yale University Press, 2005.

A contrario, une princesse sans vêtement adéquat redevient rapidement une bergère, voire une souillon telle Finette Cendron, privée de ses « belles robes d'or et d'argent toutes couvertes de diamants » (I p. 471) par ses sœurs et qui n'a que des « guenilles » à se mettre (I p. 477), ou encore, dans « l'Oiseau bleu », la reine Florine se déguisant « sous un habit de paysanne, avec ses cheveux épars et mêlés qui cach[ent] son visage, un chapeau de paille sur la tête, un sac de toile sur son épaule » (I p.186), ou encore la princesse Joliette dans « La bonne Petite Souris », réduite à servir comme dindonnière, « vêtue d'une grosse toile, nu-pieds, avec un torchon gras sur sa tête » (I p. 376). Ces étoffes grossières, ces pauvres accessoires blessent et humilient les princesses contraintes à cette dégradation : quand la princesse Carpillon se déguise en bergère pour fuir les assiduités du prince Bossu, elle est vite « fatiguée de ses gros sabots et de la pesanteur de son habit de bure grise », toutes choses que sa « délicatesse » ne peut physiquement endurer (II p. 50-51). Cette incapacité à supporter le vêtement grossier rend le déguisement d'une princesse en bergère proprement incroyable ; une telle dégradation sociale ne paraît pas vraisemblable, et le roi de « l'oiseau bleu » ne parvient pas à reconnaître sa femme sous les « vilains habits » de « Mie Souillon », car « quel moyen de croire qu'une si grande reine que Florine fût déguisée en souillon » (I p. 196) ? Inversement, le conte, qui lie dégradation sociale et vestimentaire, relie également réintégration dans le rang d'origine et récupération des habits qui signifient ce rang, ce dont témoigne par exemple l'explicit de « Finette Cendron » ou de « Fortunée ». Dans ce dernier conte, l'héroïne, fille de roi confiée à un laboureur, réintègre *in fine* son rang : « La reine, qui ne la souffrait vêtue en bergère qu'avec impatience, la toucha, lui souhaitant les plus riches habits qui se fussent jamais vus ; en même temps, sa toile blanche se changea en brocard d'argent, brodé d'escarboucles [=de rubis] ; de sa coiffure élevée tombait un long voile de gaze mêlé d'or, ses cheveux noirs étaient ornés de mille diamants » (I p. 518). Adopter le vêtement du peuple dégrade les héros, et constitue une des épreuves qu'ils ont à surmonter

pour réintégrer leur rang, réintégration sociale qui sera marquée symboliquement par le retour aux habits merveilleux, signe de leur condition d'exception.

Le vêtement à la mode de Mme d'Aulnoy

Est-ce ce à dire que l'usage des références vestimentaires n'échappe pas au système de la mode, et que la fonction des vêtements dans les contes ne serait qu'une fonction sociale, c'est-à-dire politique ? Que Mme d'Aulnoy mette en scène dans ses contes l'imaginaire aristocratique de la distinction sociale, guère de doute¹⁸. Mais le genre du conte ne permet-il pas d'envisager d'autres formes textiles que celles que codifie la mode ? En d'autres termes, n'existe-t-il dans les contes un imaginaire du vêtement propre à Mme d'Aulnoy ?

Tout d'abord, on peut remarquer que le merveilleux propre au genre du conte s'incarne sans difficulté dans un objet, le vêtement, par nature plastique et que le phénomène de la mode désigne particulièrement pour se prêter à toutes les fantaisies créatrices. En l'occurrence, si on laisse de côté les vêtements d'apparat stéréotypés, finalement assez attendus dans des contes de fées, il nous paraît que l'imaginaire de la conteuse se caractérise par une inventivité marquée dans le choix des matières, plus que dans leur mise en œuvre. C'est ce que montrent spécialement les vêtements créés par les fées et les enchanteurs : la fée Carabosse dans « La Princesse Printanière » porte « un habit de peau de serpent » et arbore en guise de couvre-chef, comme on a vu, « un gros crapaud qui [sert] de fontange » (I, p. 270) ; en guise d'habits de noce, elle envoie à la princesse « une écharpe de toile d'araignée, brodée d'ailes de chauves-souris » (I, p. 256) tandis que les « bonnes fées » lui offrent « une jupe d'ailes de papillons d'un travail merveilleux » ; la fée Fanfreluche dans « Babiolo » « port[e] sur sa tête une branche de noble épine [=aubépine], son habit [est] fait d'ailes de mouches, deux coques de noix lui serv[ent] de bottes » (I, p. 547) ; quant à l'enchanteur du « Rameau

¹⁸ Notre analyse confirme ainsi ce qu'avait remarqué N. Jasmin dans un développement consacré à « la logique du paraître et de l'ostentation », dans *Naissance du conte féminin. Mots et merveille dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy*, Paris, Champion, 2002, p. 248-254.

d'or », s'il porte simplement « une longue robe noire », en revanche, c'est un « crocodile qui lui [sert] de bonnet, et jamais il n'a été vu une coiffure si effrayante » (I, p. 321) – ce dont on veut bien convenir ! C'est donc par un mélange entre l'animal et le végétal (crapaud et crocodile ; aubépine et coques de noix), l'inerte et le vivant (peau de serpent ou ailes de mouches vs crapaud et crocodile), que l'habit merveilleux prend sens. Ces alliances incongrues, ce raffinement fondé sur des matières inattendues semblent transgresser non seulement l'usage, mais la règle qui voudrait que le raffinement vestimentaire soit mis au service du beau. Or on peut remarquer que les matières laissent la part belle aux insectes (mouches, papillons, et par extension, araignées), aux reptiles (serpent, crocodile), et autres animaux rarement appréciés (crapaud, chauve-souris) : si l'imaginaire de la conteuse se déploie dans la recherche des matières, on constate que le merveilleux créé n'est pas forcément euphorique, puisque toutes ces étoffes et tous ces vêtements sont à base de textures immondes, et connotent un pouvoir maléfique. A l'inverse du vêtement féérique attendu par le genre, il existe donc un imaginaire négatif du vêtement, sans doute chargé de dire la répulsion que suscitent certains corps et certaines situations. A la violence sociale qu'imposent les habits d'apparat s'ajoute peut-être la violence symbolique que peuvent exercer certains vêtements : si le vêtement magnifie le corps, il l'assujettit également. L'imaginaire textile de Mme d'Aulnoy, quand elle sort du « système de la mode », n'échappe pas au carcan d'une contrainte extérieure qui vient brider l'individu.

On observe ainsi que la conteuse, loin de ne souscrire qu'à l'imaginaire attendu du vêtement féérique, c'est-à-dire du vêtement de cour, envisage aussi un autre modèle vestimentaire, plus simple, plus naturel, plus vrai peut-être, car dégagé des conventions sociales. Quand la belle Marthésie demande au Prince Marcassin « des habits pour toutes les saisons, des rubans, des dentelles, des pierreries », le prince la reprend en ces termes :

Il vous faut [...] une toilette pleine de mille bagatelles et de mille choses inutiles. Quand on a de l'esprit et de la raison, ne peut-on pas se mettre au dessus de ces petits ajustements ? [...] Ils n'ajouteront rien à votre beauté, et je suis certain qu'ils en terniront l'éclat. Ne cherchez point d'autre chose pour votre teint que l'eau fraîche et claire des fontaines ; vous avez les cheveux tout frisés, d'une couleur charmante [...] : servez-vous en pour votre parure ; vos dents sont mieux rangées et aussi blanches que des perles : contentez-vous de leur éclat, et laissez les babioles aux personnes moins aimables que vous. (II p. 484)

Le discours que tient le prince peut se lire comme une critique de l'excès de sophistication qu'imposent les toilettes de cour, sophistication qui favorise les « bagatelles » et autres « babioles » de mode au détriment des beautés véritables de la personne (teint, cheveux, dents)... C'est donc une esthétique privilégiant le naturel, la simplicité, à rebours des apprêts somptueux que nous avons détaillés, qui est énoncée ici, esthétique peut-être plus discrète, mais peut-être aussi plus authentique car moins imposée par le genre littéraire. Or les princesses devenues bergères sont loin de ressembler toutes à des souillons et l'habit de berger ou de bergère n'est pas forcément contradictoire avec la séduction : à la princesse Carpillon est bientôt donné « le plus joli habit de paysanne que l'on ait jamais vu [...] : ainsi habillée, elle parut plus charmante que l'Aurore » (II p. 61-62) ; quant au prince, il met « à son chapeau un cordon de fleurs », ainsi qu'à son écharpe et sa houlette (I p. 62), tandis que le prince Sans Pair porte « un habit de pasteur extrêmement galant » (I p. 313). Dans le « Rameau d'or », la princesse Trognon, métamorphosée en bergère Brillante, se découvre avec émerveillement dans l'eau d'une rivière, portant « un habit blanc garni de dentelles fines, le plus propre qu'on [ait] jamais vu à aucune bergère, sa ceinture [est faite] de petites roses et de jasmins, ses cheveux ornés de fleurs [...] sa houlette peinte et dorée » (I p. 312), et c'est en devenant bergère qu'elle devient belle, ce que prouve aussi l'onomastique (Princesse Trognon/bergère Brillante) :

Quelles réflexions ne faisait-elle point sur des prodiges si nouveaux ! Elle était née et elle avait vécu jusqu'alors la plus laide de toutes les créatures, mais elle était princesse ; elle devenait plus belle que l'astre du jour, elle n'était plus qu'une bergère, et la perte de son rang ne laissait pas de lui être sensible. (*ibid.*)

Ces bergeries galantes montrent une persistance (voire un renouveau ?) du goût de la simplicité pastorale, dérivé directement de *L'Astrée*, dans les imaginaires aristocratiques. Les bergers en dentelles n'ont rien en commun avec le monde paysan, et prouvent la permanence, dans le public aristocratique, d'une rêverie de la liberté loin des contraintes curiales¹⁹. Le vêtement de berger, d'une simplicité sans ostentation, mais sans négligence, révèle ainsi le charme naturel des corps, que les habits de cour cachaient et écrasaient. Il souligne et valorise les beautés naturelles, et laisse imaginer un monde où les corps seraient rendus à une liberté originelle. Versailles a suscité le Trianon ; le Grand Trianon a appelé le Petit ; du Petit Trianon est venu le hameau de la reine... Tout comme l'architecture d'apparat, chargé de dire avec magnificence la toute-puissance, a suscité le désir d'un espace de liberté privée, loin des contraintes de l'étiquette officielle, le vêtement d'apparat semble avoir suscité le désir d'un « déshabillé galant », d'un vêtement permettant à l'individu d'échapper aux servitudes auxquelles la loi de l'ostentation curiale contraignait.

Mme d'Aulnoy aurait-elle alors, bien avant Rose Bertin, imaginé des créations vestimentaires donnant la priorité à la liberté individuelle plutôt qu'à l'ostentation sociale ? L'imaginaire merveilleux de ses contes, en se pliant au système de la mode, ne cesse pourtant de souligner les enjeux sociaux et politiques du vêtement, qui préoccupe les personnages des contes autant qu'il fascine leur public. Mais si la splendeur du vêtement féérique séduit les yeux, fascine les esprits, exhibe le pouvoir, il contraint et dénature aussi le corps dont le désir de retour à la simplicité semble exprimer une aspiration à un usage moins social, plus personnel, du vêtement, presque un désir de liberté.

¹⁹ On pourrait ainsi verser cette rêverie autour d'un vêtement « libre » au dossier en faveur de l'interprétation de la mode du conte comme une « seconde préciosité » – la première préciosité s'étant développée à la faveur de la Fronde. C'est Sophie Raynard qui a développé cette interprétation dans *La Seconde préciosité - Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, « Biblio 17 », Gunter Narr Verlag, 2002.

Liste des noms propres à indexer :

Aulnoy (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d')

Bertin Rose

Furetière Antoine

Perrault Charles

Saint-Simon (Louis de Rouvroy, duc de)

Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de)

Bibliographie :

Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800, dir. P. Arizzoli-Clémentel et P. Gorquet-Ballesteros, Paris, RMN, 2009.

Barthes Roland, *Le Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

Jasmin Nadine, *Naissance du conte féminin. Mots et merveille dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy*, Paris, Champion, 2002.

Mansel Philip, *Dressed to rule. Royal and Court Costum from Louis XIV to Elisabeth II*, New Haven, Yale University Press, 2005.

Roche Daniel, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement XVIIe-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1989.