

Quand le paraître prime l'être: les habits dans les *Contes de Perrault*

by
Ran-E Hong

C'est dans le contexte d'une « culture des apparences » (D. Roche) qu'il faut situer le problème des vêtements au XVIIe siècle, *a fortiori* dans les *Contes* de Perrault. Le vêtement constitue à cette époque « une carte d'identité sociale » qui définit la personne de sorte que l'on n'est que ce que l'on paraît. Dans une société où les lois somptuaires dictent le port vestimentaire de chacun, le vêtement s'avère un élément discriminatoire, un critère de différenciation sociale. En somme il définit l'être. C'est ainsi que les personnages de Perrault sont parfois simplement désignés par le nom du vêtement qu'ils portent, comme c'est le cas du Petit Chaperon Rouge, mais aussi de Peau d'Ane.

Les vêtements dès lors constituent la clé du succès amoureux aussi bien que social. Ils transforment Cendrillon en princesse et lui permettent d'aller au bal: les habits que lui donne la fée - « habits de draps d'or et d'argent tout chamarrés de pierreries » (Perrault, 173) ,- sont en réalité des habits de parade et sont sans comparaison avec ceux que portent ses demi-soeurs, même s'ils sont de velours rouge, tissu et couleur nobiliaires par excellence, ou consistent en un manteau à fleurs d'or. De même, le marquis de Carabas, déjà pourvu par son fidèle chat d'un nom et d'un titre, obtient, à la suite de sa prétendue noyade, de splendides vêtements empruntés à la garde-robe du roi. Son physique mais aussi son nouvel habit, indicateur de son nouveau rang social, ont vite fait de conquérir le coeur de la fille du roi. Plus tard en s'emparant des terres et du château de l'ogre, il s'octroiera la fortune que nécessite son rang. Tout est ici usurpé, mais devient le sien à la fin du conte.

Les vêtements jouent donc un rôle primordial dans les *Contes* de Perrault comme c'était le cas dans la société de l'Ancien Régime. Instruments de séduction pour Cendrillon de même que pour le marquis de Carabas, ils s'avèrent en particulier pour ce

dernier, l'instrument de la conquête du pouvoir politique (Marin, 119-43). A chaque fois, ils confèrent à ceux qui les mettent une nouvelle identité qui leur permet de faire peau neuve. Autrement dit, ils donnent aux protagonistes de Perrault la possibilité de changer de destin.

Mais ce qui est remarquable dans ces deux contes, c'est que les vêtements empruntés ne sont nullement un déguisement. En changeant d'habit, la personne acquiert instantanément les qualités inhérentes à celle qui le porte habituellement. C'est dire que s'il est vrai dans l'ancienne France, que l'on change d'habit à chaque fois que l'on change de condition sociale, dans le monde féérique de Perrault, l'inverse est aussi vrai. L'habit métamorphose le marquis de Carabas et Cendrillon mais leur transformation demeure permanente. Le paraître, à force de primer l'être, le remplace. Il le devient.

Mais les habits dans l'univers de Perrault sont autant de porte-parole, de lieux et d'instruments du destin, que présages de son action. Il est un conte où leur rôle nous semble particulièrement intéressant. Dans *Peau d'Ane*, les trois robes commandées par la princesse et la peau asinienne dont elle se revêt en désespoir de cause, sont toutes des habits, ou mieux des peaux. Qu'il suffise de considérer un instant les différentes versions de ce conte pour se rendre compte que l'élément épidermique est prédominant et que tous les fantasmes de la peau s'y retrouvent.

La peau constitue d'abord un élément vital. Dans les versions de Bonaventure des Périers et de Basile, dépouiller la peau de quelqu'un revient à le tuer. En particulier dans « L'Ourse », Preziosa se transforme en ourse au grand désespoir du prince qui croit que sa belle se cache à l'intérieur de l'animal et se lamente ainsi en ces termes :

O beau morceau de roi qui te terres dans cette peau
 ! O bougie d'amour qui qui es enfermée dans cette
 lanterne velue ! Pourquoi me faire tous ces ronrons
 pour me regarder ensuite me consumer à petit feu et
me déliter poil après poil ? Je meurs affamé,

consumé, desséché par ta beauté, et tu en vois les signes évidents, car [...] je n'ai plus que les os et la peau, la fièvre s'est cousue à mes veines avec un fil double. Alors, lève ce rideau de cuir puant, et laisse-moi voir l'apparat de tes beautés [...] Qui a enfermé dans une prison de poils une oeuvre si parfaite ? Qui a verrouillé dans un écrin de cuir un trésor si beau ? (Basile, 80-181. Soulignés par nous.)

Auparavant, le père de Preziosa, accablé par la mort de son épouse, avait juré d'être dépecé comme Starace, s'il lui arrivait d'aimer une autre femme que la défunte.

Ensuite, la peau est oripeau. Dans la nouvelle de Bonaventure des Périers, le père achète une peau d'âne à sa fille Pernette pour la protéger du gentilhomme qui la veut comme bru. De même dans la version des frères Grimm, la peau est tout au plus un patchwork, faite de l'assemblage de multiples fourrures animales.

La peau apparaît enfin comme peau écorchée. Dans le récit de Perrault, le concours aux jeunes filles prétendant à la main du prince, est ouvert à celle qui aura le plus petit doigt. Pour ce faire, les candidates n'hésitent pas à se martyriser le doigt pour le rendre aussi menu que possible et donc conforme à l'anneau qu'elles essaient. Ainsi perdent-elles souvent une partie de leur peau.

L'une, en suivant son bizarre caprice,
Comme une rave le ratisse;
L'autre en coupe un petit morceau;
Une autre en le pressant croit qu'elle l'apetisse;
Et l'autre, avec de certaine eau,
Pour le rendre moins gros en fait tomber la peau;
(Perrault, 111)

Les mutilations de la peau sont des exemples d'auto-punition, de castrations masochistes pour celles qui sont mal assurées de leur moi psychique.

Ainsi sommes-nous amenée à examiner de plus près les travaux de Didier Anzieu sur le moi-peau, puis l'interprétation psychanalytique de *Peau d'Ane* qu'en a donné Jean Bellemin-Noël, même si malheureusement la version qu'il considère est celle en prose des frères Grimm, *Allerleirauh* traduite par Marthe Robert en *Peau de Mille Bêtes*.

Selon le concept établi par Didier Anzieu, la peau rassemble les trois fonctions suivantes: d'abord c'est le sac qui retient-contient l'intérieur. La peau de l'âne est noire et chaude; comme l'est généralement la pelisse d'un animal qu'on vient de dépiauter, elle est nauséabonde. Elle est aussi sale et rugueuse. Mais la saleté de Peau d'Ane est aussi morale puisque depuis les travaux de Vigarello, on sait que dans l'ancienne société, la blancheur était signe de distinction et paradigme de vertu (Vigarello, 83-91). La peau fait donc de celle qui s'en couvre un objet de mépris et d'abjection, la cible d'un double blâme qui touche à la fois à son aspect physique qu'à l'intériorité de sa personne. Que l'on se place d'un point de vue esthétique ou moral, Peau d'Ane est à la fois la Belle et la Bête.

Deuxièmement, la peau est l'interface qui repousse les agressions extérieures et protège des intempéries. Mais elle protège aussi la princesse des désirs du père qui ne peut la reconnaître sous cette enveloppe grossière, ainsi que ceux des autres hommes qui en sont infailliblement repoussés.

Enfin, la peau est un lieu de communication avec le non-moi, une surface où sont inscrites les traces des relations avec autrui (Anzieu, 1995, 61-62). La peau animale rend la princesse inabordable; par son truchement, elle lui fait dire « je suis repoussante, sans attrait sexuel: ne me touchez pas. *Noli me tangere* ». ¹ Le vêtement est une manière indirecte, mais efficace de communiquer à autrui ce qu'on attend de lui.

Or pour Bellemin-Noël, la peau asinienne fonctionne comme « une métaphore du refoulement », le refoulement désignant « à la fois un mécanisme et la somme des éléments refoulés qui constituent ce qu'on nomme couramment l'inconscient d'un sujet;

c'est un écran à double face, qui empêche de voir ce qu'il cache et empêche d'apparaître ce qui ne peut être vu; c'est aussi un écrin, enveloppe et matière de nos vœux les plus précieux » (Bellemin-Noël, 44). Le psychanalyste précise qu'il s'agit de « la relique de la mère morte » (47).

Mais « analyser, c'est toujours analyser le complexe d'Oedipe. » (Anzieu, 1995, 216). Or, « l'interdit oedipien se construit par dérivation métonymique de l'interdit du toucher » (Anzieu, 170). Ainsi il semble bien que la peau est la métaphore du refoulement du complexe d'Oedipe. En d'autres termes, elle signifie les désirs incestueux de la fille envers le père, et non le contraire comme le conte le dit. Rappelons la frayeur de la princesse la première fois qu'on lui apporte la peau de l'animal. La peau figure en effet l'horreur que suscite la seule pensée de partager la couche du père pour une fille nubile. Elle est donc horrible et répugnante non seulement pour la fille qui voit la possibilité que se réalise le complexe oedipien, mais aussi pour tous ceux qui connaissent le tabou social.

Ce désir est d'autant plus effrayant qu'il est à moitié accompli dans ce conte où la mère est morte au début du récit. La princesse s'enveloppant de la peau de l'animal évoque les héros vainqueurs qui, dans certaines sociétés primitives, revêtent la peau de l'animal qu'ils ont tué. Dans cette possession vengeresse, la princesse se sait déjà triomphante de sa mère.

Sous la peau, la princesse est objet de désir, mais elle ne peut assumer sa sexualité; ce n'est que lorsqu'elle est seule qu'elle peut être ce qu'elle est et ce qu'elle désire être définitivement. C'est avec raison que Bellemin-Noël constate qu'elle commet un acte manqué lorsqu'elle laisse tomber la bague dans la pâte du gâteau qu'elle prépare pour le prince (Bellemin-Noël, 49-50). Sous sa peau, la princesse cache son désir sous des dehors repoussants; la peau lui donne asile et la protège contre les expériences sexuelles - d'autant que pour l'instant elles sont incestueuses - pour lesquelles elle n'est pas encore prête. Passage donc d'un moi infantile à un moi adulte, telle nous semble la trajectoire de ce conte.

La peau, de cette manière, masque les insuffisances de son enveloppe épidermique et psychique. Les trois robes et la peau animale assument des fonctions inverses: celle-là protège la princesse du désir sexuel, le sien et celui des autres tandis que celles-ci l'y exposent.

Historiquement parlant, la dépouille de l'animal que la princesse met au défi son père de lui accorder, est le plus ancien type de costume qui puisse exister (Boucher, 20, illust. 27). Comme dans les temps préhistoriques, elle est portée ici sous sa forme naturelle. Rappelons que la fourrure a connu une grande vogue au Moyen-Age où elle était signe de distinction sociale et symbole de luxe. Ainsi la martre, le gris, le vair et l'hermine étaient l'apanage de la haute noblesse tandis que l'écureuil, le castor, la loutre, le lièvre et le renard se portaient dans la bourgeoisie et la petite noblesse. Enfin l'agneau, le loup, la chèvre, le mouton faisaient partie des pelleteries du peuple. Il va sans dire que la peau d'âne n'appartient à la garde-robe d'aucune classe sociale et qu'elle a donc quelque chose d'inhabituel, si ce n'est de vil.

Par contraste, le XVIIe siècle ne prise guère la pelleterie qui n'est jusqu'en 1840 jamais portée poil dessus, sinon exceptionnellement, en temps de carnaval où le monde se renverse et où les gens se déguisent en prenant des tenues d'hommes sauvages ou des vêtements de feuillages, ou encore mettent leurs vêtements à l'envers (Lemoine-Luccioni, 38, Heers, 126).

La pelleterie, est présente, d'une manière accessoire, dans la cravate de fourrure mise à la mode par la Princesse Palatine en 1676 qui, ayant froid, décida de reprendre une vieille zibeline; cette cravate fut appelée « palatine » par la suite (Van der Cruysse, 197-99). Soit elle existe dans le manchon que portent aussi bien les hommes que les femmes pour y garder leurs mains au chaud en hiver (Boucher, 260). Selon Furetière, le manchon luxueux est de martre ou de zibeline, celui plus modeste, de petit gris, de chien ou de chat. On comprend dès lors la peur du chat botté qui utilise toutes les ruses possibles pour échapper à ce destin – en somme pour sauver sa peau.

Selon Georges Vigarello, on évite la fourrure pour des raisons d'hygiène, car les longs poils sont propices au mauvais air qui s'y enfermerait et dégagerait ainsi une mauvaise odeur (Vigarello, 18). Tous les tissus prisés à l'époque sont donc sans poil et de texture lisse et serrée comme la soie, le taffetas, le camelot. Une fois le linge sale, au lieu de se laver, on change simplement de chemise, ce qui est chose impossible avec la pelisse. Peau d'Ane repousse donc son entourage non seulement par l'aspect barbare de sa tenue, mais aussi par l'odeur infâme qui s'en dégage.

Une fois par semaine, néanmoins, Peau d'Ane peut se débarrasser de sa guenille, se laver et faire ainsi peau neuve en mettant ses habits de dimanche. Et c'est dans ces beaux atours que le prince, ébahi, la surprend à travers le trou de la serrure.

Les trois robes que Peau d'Ane a emportées dans sa fuite constituent son seul bien. Elles sont sa garde-robe autant que son trousseau de mariage, à une époque où, comme l'écrit Daniel Roche, « la possession vestimentaire est un marqueur social » (88) et où les vêtements entrent dans l'inventaire des biens et font partie de l'héritage. Les robes de Peau d'Ane sont respectivement couleur de temps, c'est-à-dire bleu ciel, couleur d'argent et couleur de soleil. Or pour Bellemin-Noël, elles « sont placées sous le signe du triangle familial: [...] le couple Soleil-Lune dit celui que forme l'Homme et la Femme, le firmament chargé représente les Enfants; [...] elles [les robes] portent les couleurs de l'érotisme génital, précieux pour la perpétuation de l'espèce: azur, argent et or sont les merveilles de la Nature » (Bellemin-Noël, 42).

Mais pour comprendre le choix de ces robes, il faut ici expliquer le contexte culturel et socio-économique de la société de l'ancienne France. On sait ainsi qu'au XVIIe siècle la France est tributaire de l'importation pour ce qui est du commerce de luxe; dépendant de Venise, de Bruges et de l'Angleterre pour l'importation des dentelles, achetant ses velours à Utrecht et à Gênes, elle se ravitaille en soie de Florence et fait venir des Flandres les tapisseries. Pendant vingt ans Colbert va s'assurer par la création de manufactures, celles des Gobelins et de la

Savonnerie, de l'élimination de ces importations et hisser la France au rang international dans le commerce des « frivolités » (Richardt, 136).

Il proclame en conséquence le 13 août 1669 un édit très sévère sur la qualité des draps et des toiles, selon lequel les couleurs se divisent en deux groupes: celles de « grand teint », durables à la lumière et au lavage, et celles de « petit teint », plus fugaces (*Statut et règlement général...*, 5).² Le XVII^e siècle, favorise les premières et utilise donc assidûment la gaude ou « herbe jaune », la garance, la guède et le pastel pour le bleu, la cochenille pour le carmin (Pardailhé-Galabrun, 398). Seuls donc le rouge, le bleu et le jaune appartiennent aux teinturiers du bon teint qui peuvent les teindre sans la participation du petit teint. Ces couleurs passent après dans les mains des teinturiers de petit teint qui peuvent, soit les « raciner, engaller, noircir, brunir ou griser » (Furetière, article teint).

La préférence du bleu s'explique aussi par la politique de Colbert qui interdit l'importation de l'indigo des Indes et dont l'usage est réglementé. Tout en favorisant dans la teinturerie, l'usage du pastel languedocien, plante dont les feuilles et les tiges contiennent un principe colorant bleu, ainsi que de la guède normande, connue également pour sa couleur bleue, Colbert limite l'emploi de l'indigo des Indes. C'est ainsi que l'usage des étoffes bleues se répand, par exemple dans l'armée royale qui abandonne l'ancienne couleur feuille morte (Boucher, 283).

La commande de Peau d'Ane d'une robe couleur de temps ne tient donc pas du pur hasard, mais reflète la mode de l'époque qui est d'ailleurs visible dans les différents portraits contemporains. L'importance du bleu tient enfin à ce qu'il est la couleur de la royauté. Le justaucorps à brevet mis à la mode par Louis XIV en janvier 1665 est de moire bleue, brodé d'argent et doublé de rouge, qui sont les trois couleurs de la maison du roi. Par ailleurs, l'Ordre du Saint-Esprit, qui est le premier ordre de la monarchie, et donc réservé aux membres de la famille royale, consiste en une croix de Malte émaillée, ornée d'une colombe blanche au bas d'un cordon bleu ciel.

C'est pourquoi une ordonnance du 25 septembre 1629 tiré du *Traité de police* de Nicolas Delamare défend à toutes personnes de quelle qualité que ce soit de faire porter des livrées bleues à leurs pages ou à leurs laquais. En outre, les tailleurs et les fripiers se voient également interdits de fabriquer ou de vendre de tels habits sous peine d'une amende de 300 livres (t. I, p.371). Dans la même lignée, l'édit du 12 décembre 1703 se fait fort de distinguer par la livrée les domestiques du roi des autres domestiques (voir texte in Delamare, t.I, p.391).

Si on en croit Furetière, le port des couleurs provient de la science héraldique; il était de coutume pour les chevaliers lors des tournois de porter les couleurs de leurs maîtresses. Qu'on se souvienne que pour détourner l'attention de la cour qui ne put deviner les raisons de son choix, le duc de Nemours opta à contre-courant pour le noir et le jaune, couleur que la Princesse de Clèves, étant blonde, regrettait de ne pouvoir porter (Mme de La Fayette, 355). Les chevaliers faisaient d'autre part habiller leurs quadrilles de la même couleur; ainsi le bleu est la couleur du Roi, le vert, celle de la Maison de Lorraine (Furetière, article couleurs).

Dans le *Traité des tournois*, le Père Ménéstrier relate le carrousel du triomphe des vertus de St François de Sales qui eut lieu à Grenoble le 26 mai 1667. Les quadrilles sont toutes d'une couleur différente et symbolique; par exemple, le blanc symbolise la pureté de St François, le rouge le zèle de sa foi, le bleu sa vigilance; enfin la couleur d'aurore ou de toile d'or est le symbole de sa charité.

Dans une société où les tissus et les couleurs ont une signification sociale et morale, il importe de rappeler que le bleu sur l'homme signifiait « science », sur la femme « courtoisie » et dans les salles, les palais et les autres édifices « joie, grandeur et richesse » (Sorel, 178). Le bleu est également depuis le XIIe siècle la couleur de la Vierge Marie qui la porte soit sur son manteau, soit sur sa robe (Pastoureau, 44). Ce détail est autrement important puisque Peau d'Ane s'enfuit précisément pour préserver sa virginité.

Et Perrault, assurément, était conscient de la signification des couleurs puisque dans le dialogue du *Parallèle des anciens et des modernes*, l'abbé ne manque pas de dire:

N'est-il pas vrai qu'un tableau où il n'y aurait que des couleurs parfaites, c'est-à-dire des couleurs dans le degré de leur plus grande force, comme du vrai rouge, du vrai bleu, du vrai jaune, et ainsi des autres couleurs, serait beau & moins agréable que les tableaux ordinaires où il entre des couleurs douces & moyennes comme de la couleur de chair, de la couleur de rose du gris de lin, & toutes les nuances des autres couleurs fortes et complètes ? (Perrault, 1697, t. IV, pp.8-9. Soulignés par nous.)

Bien que l'abbé ait conscience de la faveur dont jouissent en général les couleurs grand teint, son opinion marque un tournant vers le XVIII^e siècle où les couleurs petit teint vont désormais prendre le dessus.

Enfin, en guise de contre-épreuve, l'incidence socio-culturelle de la couleur bleue dans la version de Perrault est confirmée par celle de Grimm puisqu'ici la troisième robe est d'une tout autre couleur, aussi brillante que les étoiles.

Pour ce qui est des deux autres robes, il suffit de se reporter aux lois somptuaires de l'époque. Aussi loin que l'on puisse remonter dans le temps, même si leur contenu varie à travers les années, les édits somptuaires promulgués à partir de 1485, interdisent dans le port des vêtements « aucunes étoffes d'or et d'argent, ou barrées et mêlées d'or ou d'argent, fin ou faux » de même que son utilisation sur les ornements, que ce soit « cordons, baudriers, ceintures, porte-épées, aiguillettes, écharpes, jarretières, noeuds, rubans, tissus ou tels autres ornements qui puissent être » (*Edit contre le luxe des habits du 24 novembre 1639*, texte complet in Tallandier, t.XVI). Le même édit spécifie plus loin qu'il est interdit aux « tailleurs, brodeurs, pourpointiers, chaussetiers et autres ouvriers » de faire aucun habillement défendu.

Les lois somptuaires, qui furent souvent lettre morte, s'expliquent par l'interdiction en 1540 d'exporter de l'or, mais aussi par la volonté de hiérarchiser selon l'apparence les différents ordres. Le critère du tissu demeure le plus important, suivi par celui de la couleur, tel qu'il est introduit avec les édits de 1485 et de 1514. A l'intérieur même de la noblesse, le cramoisi est réservé aux seuls princes et princesses.

Les robes couleur d'argent et d'or de Peau d'Ane s'expliquent donc par la rareté des étoffes et l'interdiction formelle qui existait à l'époque. Difficiles à réaliser à cause de la couleur mais aussi de la richesse des matériaux, elles doivent en outre surpasser les merveilles de la nature que sont le ciel, la lune et le soleil. Et c'est un véritable défi pour les tailleurs qui sont obligés de travailler rapidement pour exécuter les ouvrages demandés.

En somme, Perrault s'efforce de dénoncer la vanité des femmes qui aiment se parer et se contempler narcissiquement; mais le conte n'en admet pas moins l'importance des vêtements. A juste titre, peut-il dès lors se terminer ainsi:

Que de l'eau claire et du pain bis
Suffisent pour la nourriture
De toute jeune Créature
Pourvu qu'elle ait de beaux habits; (Perrault, 115)

Car l'habit transforme; il valorise ou dévalorise, flétrit ou rehausse. Dans tous les cas, c'est une seconde peau.

Finalement Anzieu explique que les signes enregistrés sur la peau peuvent se répartir en deux catégories: bénéfiques ou maléfiques. « En revêtant la peau de l'autre, on peut espérer hériter son signe; on peut aussi tenter d'inverser son propre destin en changeant opportunément de peau » (Anzieu, 1984, p.59). Nous avons vu que les *Contes* de Perrault sont représentatifs de cette première catégorie. Et s'ils nous semblent si fascinants, c'est que dans cet univers le paraître remplace l'être d'une manière durable. Le conteur a beau écrire « Rien au monde, après l'Espérance/

N'est plus trompeur que l'Apparence » (86), partout règne l'apparence.

Grand Valley State University

NOTES

¹ Le rapport entre les paroles de Jésus et l'interdit du toucher a été mis en évidence par Anzieu (167-170).

² On trouvera une liste des règlements concernant les manufactures et publiées de 1666 à 1682 dans l'ouvrage de Richardt (359-63).

OUVRAGES CITES OU CONSULTES

Recueil général des anciennes lois françaises, depuis l'an 420 jusqu'à la révolution de 1789.

Jourdan, Decrusy et Isambert. Paris: Berlin, 1821-33, 29 vol.

Statut et règlement général pour les teintures en grand et bon teint des draps, serges et étoffes de laine uniformément, qui se manufacturent dans le royaume de France. Paris:

Frédéric Léonard, 13 août 1669, in 4°, 30 p.

Anzieu, Didier. « La peau de l'autre, marque du destin » *Nouvelle revue de psychanalyse.*

30 (1984): 55-68.

_____, *Le moi-peau.* Paris: Dunod, 1995.

Basile, Giambattista. *Le Conte des contes ou le divertissement des petits enfants.* tr. Françoise Decroisette. Strasbourg: Circé, 1995.

Bellemin-Noël, Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse.* Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

- Bonaventure des Périers. *Les nouvelles récréations et joyeux devis* in *Conteurs français du XVIe siècle*. Ed. Pierre Jourda. Paris: Gallimard, coll. La Pléiade, 1956.
- Boucher, François. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion, 1983.
- Delamare, Nicolas. *Traité de la police*. Amsterdam: Aux dépens de la Compagnie, 1729, 2 vol.
- Flügel, J.C. *The psychology of clothes*. London: Hogarth Press, 1950.
- Fogel, Michèle. « Modèle d'Etat et modèle social de la dépense: les lois somptuaires en France de 1485 à 1660 » *Genèse de l'Etat moderne. Prélèvement et redistribution*. Actes du colloque de Fontevraud. Edités par J.- Ph. Genet et M. Le Mené. Paris: Ed. du CNRS, 1987: 227-235.
- Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Tr. B. Reverchon-Jouve. Paris: Gallimard, 1962.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *The Complete Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Tr. Jack Zipes. New York: Bantam Books, 1992.
- Heers, J. *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen- Age*. Montréal/Paris: Institut d'études médiévales/Vrin, 1971.
- Lafayette, Mme de. *Romans et nouvelles*. Ed. Alain Niderst, Paris: Garnier, 1970.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie. *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Seuil, 1983.
- Marin, Louis. « A la conquête du pouvoir » *Le récit est un piège*. Paris: Ed. de Minuit, 1978: 119-143.

- Maertens, J-T. *Dans la peau des autres*. Paris: Aubier-Montaigne, 1978.
- Ménéstrier, François. *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*. Lyon: Jacques Mignot, 1669.
- Pardailhé-Galabrun, Annik. *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII-XVIIIe siècles*. Paris: P.U.F., 1988.
- Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Seuil, 2002.
- Perrault, Charles. *Contes*. Ed. Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard, 1981.
- _____, *Parallèle des anciens et des modernes*. Fac-similé de l'édition de 1688-1697. Paris: Jean-Baptiste Coignard, Eidos Verlag München, 1964.
- Richardt, Aimé. *Colbert et le colbertisme*. Paris: Tallandier, 1997.
- Roche, Daniel. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement. XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris: Seuil, 1989.
- Van der Cruysse, Dick. *Madame Palatine, princesse européenne*. Paris: Fayard, 1988.
- Vigarelo, Georges. *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-Age*. Paris: Seuil, 1985.