

Faculté de philosophie, arts et lettres

Persinette, Rapunzel, Tangled.
Métamorphoses d'un conte moderne

Mémoire réalisé par LOO Catherine

Promoteur : LECUPPRE Gilles

Lectrices : BRERO Thalia et MOSTACCIO Silvia

Année académique 2025-2026

Master [120] en Histoire, finalité spécialisée en communication de l'histoire

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-pl/portail/reglement/Consignes-ChatGPTversion-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Loo, Catherine

Date : 16 août 2026

Signature de l'étudiant-e : 

ANNÉE ACADÉMIQUE : 2025-2026

SESSION : septembre 2026

NOM : Loo

PRÉNOM : Catherine

TITRE DU MÉMOIRE : *Persinette, Rapunzel, Tangled*. Métamorphoses d'un conte moderne

PROMOTEUR : LECUPPRE Gilles

Résumé du mémoire en 12 lignes :

1. L'objectif du mémoire est de montrer comment la société des Temps modernes est représentée par le biais
2. d'un conte de fées, mais également dans quelle mesure ce conte a évolué pour s'adapter à son époque de
3. production. Trois versions du même conte ont ainsi été étudiées : *Persinette* (1698) écrite par l'aristocrate
4. française Charlotte-Rose de Caumont de La Force, *Rapunzel* (1812) écrite par Jacob et Wilhelm Grimm,
5. professeurs et philologues germaniques, et la production cinématographique américaine de *Tangled* (2010)
6. réalisée par *The Walt Disney Company*. En conclusion, il apparaît que la trame narrative du conte reste
7. sensiblement constante au fil des trois versions. Chacune donne à voir différents éléments propres à la
8. société moderne. Cela dit, chaque auteur s'approprie le conte, faisant émerger de nouvelles interprétations
9. adaptées aux réalités et préoccupations de son époque de production. Ainsi, *Persinette* met en lumière la
10. culture mondaine et catholique en France au XVII^e siècle, *Rapunzel*, les valeurs de la société bourgeoise
11. et protestante en « Allemagne » au début du XIX^e siècle et *Tangled*, un passé mythique dans lequel se
12. côtoient réalités des Temps modernes et réalités propres à la société occidentale contemporaine.

Remerciements

Il était une fois un projet et une page blanche. Très vite, les mots s’y invitèrent, les phrases s’y installèrent et peu à peu, un mémoire vit le jour, ouvrant la porte du monde enchanté des contes de fées. Avant de pénétrer dans cet univers merveilleux, je souhaite adresser mes sincères remerciements aux nombreuses personnes sans qui la réalisation de ce mémoire, qui marque l’aboutissement de cinq années d’étude en histoire, n’aurait été possible. Un tout grand merci pour leur concours, leurs conseils et leurs enseignements.

Je tiens tout d’abord à remercier sincèrement les membres du jury qui ont accepté de me suivre dans ce projet au caractère féérique et novateur. Je remercie tout particulièrement le Professeur Gilles Lecuppre pour m’avoir accordé une grande liberté dans le choix du sujet et des sources traités dans ce mémoire. Je tiens également à le remercier pour son encadrement, ses conseils avisés et sa disponibilité au cours de ces deux années de master. Je remercie aussi la Professeure Silvia Mostaccio pour ses cours qui ont suscité et enrichi tant ma réflexion que ma rigueur pour ce mémoire. J’adresse enfin mes remerciements à la Professeure Thalia Brero – dont un article m’a particulièrement inspiré dans le choix du sujet – pour l’intérêt porté à ce travail et qui, malgré la distance, a accepté d’y prendre part.

Mes remerciements s’adressent également à mes bonnes fées, qui ne sont autres que ma famille et mes amis. Un grand merci pour leur soutien et leurs encouragements. J’adresse une mention plus particulière à ma maman pour le temps consacré à la relecture de ce mémoire, mais également pour m’avoir transmis la passion des contes de fées, à mon papa qui m’a donné goût à l’histoire, et à mon frère pour nos éclats de rire partagés tout au long de cette aventure.

Introduction

Le conte de fées fait depuis longtemps partie de l'imaginaire collectif. Il s'est progressivement imposé dans les foyers comme un incontournable de la littérature enfantine. Certains auteurs, comme Charles Perrault, les frères Grimm ou encore Hans-Christian Andersen, sont aujourd'hui reconnus comme des figures illustres du genre. Toutefois, derrière ces grands noms figure une profusion d'auteurs et d'autrices aujourd'hui souvent méconnus du grand public. Longtemps considéré comme issu du milieu populaire et de son folklore, le conte est pourtant bien loin de n'être qu'un récit transmis oralement au fil des générations. Or, si cette conception est encore répandue auprès du grand public, il n'en va pas de même au sein du milieu universitaire qui s'est penché sur la question. Si les contes ont certes longtemps fait l'objet d'études de spécialistes de la littérature, de folkloristes et d'ethnologues, les historiens ont, quant à eux, plutôt eu tendance à mépriser ce genre narratif. Ces derniers considéraient alors les contes comme de simples récits merveilleux à l'origine nébuleuse, à la fiabilité controversée et à la temporalité inexistante.¹

Cette recherche n'a cependant pas pour unique objectif de traiter de l'origine d'un conte de fées mais bien de son lien avec l'Histoire dont il n'est que le miroir déformant. Dans le cadre de ce mémoire, il s'agira d'étudier la représentation de la société des Temps modernes par le biais d'un conte de fées moderne et de ses différentes adaptations spatio-temporelles. Il sera également question d'établir dans quelle mesure le récit a été modifié pour répondre aux attentes et réalités de ces différents publics cibles. Trois temporalités et espaces géographiques seront donc étudiés : le XVII^e siècle, période de production du conte de *Persinette*² en France, le XIX^e siècle quant à lui rattaché à la version de *Rapunzel*³ en Allemagne, et le XXI^e siècle, celui de la production de *Tangled*⁴ aux États-Unis.

Avant toute chose, il est intéressant de se pencher sur la définition même du conte de fées. Bien qu'il soit communément admis de définir ce terme comme « un récit d'aventures

¹ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 1, n° 45, 2023, p. 239-260, ici plus précisément p. 239-240.

² « Persinette », dans CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *Les contes des contes par Mademoiselle de *** [Caumont de La Force]*, t. 1, Paris, Simon Benard, 1698, p. 97-131.

³ « Rapunzel », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812, p. 38-43.

⁴ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), États-Unis, The Walt Disney Company, 2010, 1 DVD (100 min.).

imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant »⁵, cette définition se révèle être très francocentrée. En effet, ce mémoire portant sur trois espaces géographiques distincts, soit respectivement la France, l'Allemagne et les États-Unis, il est pertinent de se pencher sur les définitions données dans les deux autres langues nationales, à savoir l'allemand et l'anglais, afin d'en dégager les similarités et divergences. En allemand, le terme *Märchen* se définit comme un « court récit basé sur des traditions populaires, souvent conçu comme une œuvre d'art littéraire, dans lequel sont relatés des événements merveilleux et fantastiques »⁶. Le terme anglais *fairy tale* se définit quant à lui comme « un conte traditionnel, généralement écrit pour les enfants, qui fait souvent appel à des créatures imaginaires et à la magie »⁷. Il est donc possible d'affirmer qu'il n'existe pas de définition universelle du terme « conte de fées ». De ce fait, aucune des trois définitions données ne peut être considérée comme totalement juste ou erronée puisque, même si le fond reste sensiblement le même, les définitions diffèrent quelque peu suivant le contexte dans lequel elles s'inscrivent.

Ce n'est que très récemment, principalement à partir des années 2000, que les historiens ont commencé à s'intéresser à ce corpus. L'étude historiographique de ce genre littéraire a ainsi permis de mettre en lumière son origine, ses particularités et d'en comprendre ses définitions. Ainsi, pour en revenir à la définition de langue française donnée précédemment, l'accent est mis sur le but, soit le fait d'instruire ou de distraire. Cette définition correspond bien au contexte des XVII^e et XVIII^e siècles, période à laquelle les contes sont avant tout une production culturelle mondaine ayant pour but d'animer les salons littéraires. En revanche, la définition de langue allemande reflète davantage le contexte de la montée du nationalisme au XIX^e siècle. Par conséquent, il paraît rationnel d'avancer que la définition met l'accent sur l'origine des contes, comme étant basés sur les traditions populaires. Enfin, la définition de langue anglaise insiste quant à elle sur un destinataire distinct, soit les enfants. Or, comme mentionné précédemment, les contes ne sont initialement pas destinés à ce jeune public. Cette définition s'ancore donc davantage dans la logique des XX^e et XXI^e siècles, quand le conte devient source de divertissement, d'enjeux capitalistes mais aussi et surtout, quand il prend sa place au sein

⁵ « Conte », dans *Trésor de la Langue Française*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3242115390>; (consulté le 1 mars 2025).

⁶ « auf Volksüberlieferungen beruhende, oft auch als literarisches Kunstwerk gestaltete, kurze Erzählung, in der von wunderbaren und phantastischen Begebenheiten berichtet wird » (« Märchen », dans *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Märchen> (consulté le 19 avril 2025).)

⁷ « a traditional story written for children that usually involves imaginary creatures and magic » (« fairy tale », dans *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fairy-tale> (consulté le 19 avril 2025).)

d'un répertoire plus enfantin. Par conséquent, il serait malvenu de définir le conte de fées en faisant fi de ses origines et de son évolution géoculturelle.

Ce faisant, les recherches menées sur le sujet ont permis de réhabiliter les contes comme un genre littéraire issu du milieu curial. En effet, contrairement aux idées reçues, le genre narratif du conte ne tire guère son origine du folklore populaire mais bien des cours italiennes du XVI^e siècle, notamment sous la plume de Giovanni Francesco Straparola ou encore sous celle de Giambattista Basile.⁸ Bien loin d'avoir prétendument été initialement recueillis auprès des grands-mères, ces récits étaient avant tout et surtout des œuvres littéraires écrites par des courtisans lettrés à l'attention de ces mêmes cercles curiaux, cadre dans lequel l'histoire prenait d'ailleurs habituellement place.⁹ Le genre se développe ensuite en France au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Les auteurs mondains français s'inspirent alors largement des récits curiaux italiens pour écrire leurs propres contes.¹⁰ Ce divertissement mondain, tant partagé par les hommes que les femmes de la haute société, fait alors l'objet d'un engouement tout particulier à la fin du XVII^e siècle dans les salons.¹¹ Dans ce cadre, les intrigues restent pour lors cantonnées au milieu curial, tant d'un point de vue du décor, des personnages, des attitudes ou des problématiques abordées dans ces récits.¹² Aussi, sous leurs airs de simples divertissements de salon, les contes sont également une suite d'allégories historiques bien ancrées dans leur époque de production ainsi qu'une critique voilée du pouvoir absolu en place, subtilement utilisés pour contourner la censure.¹³ En conséquence, les contes des XVII^e et XVIII^e siècles ont certes servi de divertissement, mais également de moyen de dépeindre et/ou de dénoncer les réalités politiques et les préoccupations des élites, auteurs de ces contes.¹⁴

Le développement du conte prend une tout autre tournure au XIX^e siècle. Jusqu'alors réservé aux élites cultivées, le conte tend à se populariser et s'invite progressivement dans les foyers plus humbles par le biais d'imprimés bon marché. La Bibliothèque Bleue, soit une

⁸ TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700). Traditions italiennes et origines aristocratiques*, Tübingue, Narr, 2012, p. 207.

⁹ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 240, 254.

¹⁰ TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 242.

¹² THELANDER Dorothy, « Mother Goose and Her Goslings: The France of Louis XIV as Seen through the Fairy Tale », *The Journal of Modern History*, vol. 54, n° 3, 1982, p. 467-496.

¹³ DEFRANCE Anne, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour une lecture oblique », *Féeries*, n° 3, 2006, p. 13-41, ici plus précisément p. 14, 30.

¹⁴ ROBERT Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982, p. 328-329.

littérature de colportage, va entre autres contribuer à cette démocratisation.¹⁵ Concrètement, les récits, tels que ceux jusqu'alors consignés dans des volumes, vont être individualisés pour favoriser une vente à moindre coût. Il arrive aussi que cette popularisation transparaisse au sein même des textes. De fait, les contes de fées font parfois l'objet d'une simplification du propos afin d'entrer en adéquation avec un public plus humble.¹⁶ Le XIX^e siècle ne se limite cependant pas à une popularisation des contes mais s'inscrit également dans une logique de collecte. Désormais plus qu'une réécriture perpétuelle, le conte devient surtout un enjeu de compilation à des fins nationalistes. Les frères Grimm figurent par ailleurs parmi les précurseurs de cette démarche en ce début de XIX^e siècle.¹⁷ Aussi, malgré une intertextualité et un transnationalisme évident du genre, le conte de fées est manipulé pour refléter des cultures identitaires et une conscience nationale en pleine émergence.¹⁸ Stimulés notamment par le développement du folklore comme discipline scientifique, ces collectes s'intensifient à la fin du XIX^e siècle et servent en ce sens des desseins nationaux.¹⁹

Depuis le milieu du XX^e siècle, le conte est entré dans une nouvelle ère, celle du cinéma. Or, malgré la richesse du répertoire des contes, peu d'entre eux ont été adaptés à l'écran. Ceux qui sont aujourd'hui connus du grand public ont fait l'objet de nombreuses adaptations et d'une marchandisation presque mondiale, notamment par l'intermédiaire de *The Walt Disney Company*.²⁰ En effet, au cours des XX^e et XXI^e siècles, cette entreprise américaine s'est approprié les contes de fées et a standardisé la représentation qu'on s'en fait aujourd'hui.²¹ L'ascension de la production de *The Walt Disney Company* sur le marché mondial reflète la capacité du cinéma à transcender les frontières nationales et sociales vers une popularisation toujours croissante des contes.²² En outre, plus qu'un enjeu d'ordre lucratif, le conte devient chez *The Walt Disney Company* un enjeu tantôt commercial, tantôt culturel voire idéologique. De fait, les contes des studios Disney ont depuis toujours plaidé la cause du rêve américain. Les

¹⁵ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 247-248.

¹⁶ BOTTIGHEIMER Ruth, *Fairy Tales. A New History*, Albany/New York, Éditions Excelsior, 2009, p. 103.

¹⁷ NORBERG Jakob, *The Brothers Grimm and the Making of German Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, p. 7.

¹⁸ MAINIL Jean, « Persinette en Allemagne. Le corpus "purement allemand pour sa naissance et sa mise en forme" des frères Grimm », *Féeries*, n° 9, 2012, p. 29-54, ici plus précisément p. 33.

¹⁹ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 242-243.

²⁰ BRONNER Simon, « The Americanization of the Brothers Grimm », dans BRONNER Simon, *Following Tradition. Folklore in the Discourse of American Culture*, Logan, University Press of Colorado / USU Press, 1998, p. 184-236, ici plus précisément p. 211-212. ; DEFRANCE Anne, « Introduction. Les contes classiques au cinéma », *Féeries*, n° 18, 2022, p. 5-32, ici plus précisément p. 6-7.

²¹ DEFRANCE Anne, « Introduction. Les contes classiques au cinéma », *op. cit.*, p. 23.

²² MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale. Once Upon an American Dream*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, p. 7.

héros Disney contribuent à la valorisation des idéaux américains, tels que l'aspiration à la liberté, ou encore la présentation des États-Unis comme espace d'opportunités. Au fil du temps, l'entreprise va se tourner vers d'autres enjeux sociétaux pour mieux répondre aux attentes du public.²³ Ainsi, le conte garde une certaine dimension morale tout en se tournant désormais vers des adaptations plus édulcorées, adaptées à son jeune public.²⁴

Comme dit précédemment, ce mémoire s'articulera autour de trois sources, soit trois versions d'un conte de fées. L'objectif de ce travail est de déterminer comment la société des Temps modernes est représentée dans un conte moderne et deux de ses adaptations postérieures. Cela étant, le conte de fées sera considéré comme témoin de la société qu'il décrit, suivant les enjeux et aspects culturels, politiques et moraux de ses différentes époques de production. Par conséquent, il s'agira de prendre en compte les différents contextes temporel, géoculturel, littéraire et politique afin de discerner au mieux la perception de l'Époque moderne à ces différentes époques, soit respectivement les XVII^e, XIX^e et XXI^e siècles, mais également la volonté de modifier le récit initial pour répondre aux attentes et réalités des différents publics cibles. Dans cette optique, ce mémoire s'articulera autour de trois points centraux.

La première partie de ce mémoire aura pour dessein d'étudier la représentation de la société suivant des thématiques, telles que l'éducation, le mariage et la morale, tout en considérant la place qu'occupe la figure féminine dans ce tableau. Ensuite, il s'agira de se pencher sur les caractéristiques attachées à la société mondaine. Pour ce faire, différents aspects seront abordés, comme la richesse, l'apparence physique féminine ou encore les espaces de vie, comme illustrations de la puissance aristocratique sous l'Ancien Régime. Enfin, ce mémoire ambitionnera d'approfondir les questions touchant aux croyances, au merveilleux et à la symbolique. Ces différentes parties permettront de mettre en lumière l'évolution au fil du temps des représentations sociétales, morales et culturelles de l'Ancien Régime, et plus particulièrement du XVII^e siècle.

²³ *Ibid.*, p. 10-11, 30, 68-70, 167, 172.

²⁴ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 259.

Présentation des sources

Afin de comprendre et d'analyser au mieux les tenants et aboutissants du conte de fées, il est important de resituer les sources dans leur contexte respectif. Aussi, dans l'optique de cerner l'évolution de la représentation de la société des Temps modernes, trois sources, soit trois versions du même conte, sont mobilisées. La première source est une source littéraire qui date du XVII^e siècle. Elle est donc contemporaine à la société qu'elle décrit. La deuxième source est, elle aussi, une source littéraire, mais celle-ci est une production du XIX^e siècle. Quant à la dernière source, il est question d'une production cinématographique réalisée au XXI^e siècle. Ces quelques pages, qui ont pour vocation de réaliser une présentation critique de ces œuvres, de leurs auteurs et publics respectifs, sont organisées suivant l'ordre chronologique de production des différentes œuvres.

Le conte le plus ancien de ce corpus est celui de *Persinette*, écrit par Charlotte-Rose de Caumont de La Force (±1646-1724). Aristocrate et autrice de contes de fées et romans galants-historiques, Mademoiselle de La Force est la seule autrice de ce corpus à avoir perdu de sa notoriété au fil des siècles. Ses écrits, qu'elle commence à rédiger dès 1694, sont pourtant reconnus de son vivant et font l'objet de plusieurs rééditions.²⁵ Mademoiselle de La Force est issue d'une grande famille huguenote. Cette dernière, de foi protestante, est alors en défaveur et pauvre. Mademoiselle de La Force va néanmoins obtenir les bonnes grâces du roi Louis XIV, qui lui octroie une pension suite à sa conversion au catholicisme en 1685 ou 1686.²⁶ Ayant embrassé les lettres, Mademoiselle de La Force introduit la féerie auprès de la haute société frivole. Plus encore que chez les autres écrivains de son époque, ses histoires, que ce soit dans ses contes ou ses romans, sont à l'image de la vie menée en haute société, soit une vie mondaine, légère et précieuse, contemporaine à l'autrice. Aussi, étant elle-même familière de la cour de France, le cadre de ses contes fait référence au luxe de la cour versaillaise ou du château de Marly ; les héros et héroïnes ne sont autres que des princes et princesses et les auditeurs, les dames et seigneurs curiaux. Mademoiselle de La Force ne cache d'ailleurs pas s'être inspirée de ses contemporains pour concevoir ses personnages de contes.²⁷ En faisant abstraction du

²⁵ D'AMAT Roman, « 7. Caumont (Charlotte-Rose de) », dans PREVOST M. et D'AMAT Roman (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, t. 7, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1956, p. 1461.

²⁶ STORER Mary Elizabeth, *La mode des contes de fées (1685-1700). Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 126. ; TRINQUET Charlotte, « Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres », *Œuvres & Critiques*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 147-157, ici plus précisément p. 148.

²⁷ STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 109-114.

caractère merveilleux de ses contes, il n'est pas exclu que certains éléments soient également le reflet de sa propre personne et des sujets qui la taraudent.²⁸ Enfin, bien que reconnue de son vivant pour ses traits d'esprit, Mademoiselle de La Force a également fait l'objet de scandales. Ainsi, d'abord sous la protection du roi, elle se voit finalement contrainte d'entrer au couvent suite à des propos jugés trop virulents en faveur d'une révision des mœurs. Cette période d'exil²⁹ est cependant mise à profit par l'autrice ; cette dernière finalisant alors la rédaction de ses contes.³⁰

Son recueil de contes a fait l'objet de plusieurs éditions. Aussi, en vue d'une perspective récapitulative, il est à noter que, une fois la rédaction manuscrite achevée en 1697, Mademoiselle de La Force envoie ses récits à ses proches, préalablement à leur parution. Ses contes vont alors rencontrer un vif succès. Son recueil, sorti en 1698³¹, aurait cependant été publié sans son consentement explicite. L'ouvrage n'est par ailleurs pas signé de son nom, mais son attribution n'en est pour autant pas controversée.³² Ainsi, dans l'optique d'une meilleure compréhension, il est opportun de mentionner que le libraire Simon Bernard s'intéresse grandement à son travail et ne l'obtient qu'avec peine. En 1697, il obtient alors le privilège du roi d'imprimer et de vendre son ouvrage sous le titre *Les Contes des Contes. Par Mademoiselle de ****, composé de deux volumes. Le conte de *Persinette* apparaît alors dans le premier volume, au côté de trois autres contes. L'impression se termine en décembre 1697 mais la page de titre date quant à elle de 1698, permettant ainsi à l'éditeur de débiter l'ouvrage sans être inquiété sur sa nouveauté.³³ Le recueil fait l'objet d'une seconde édition en 1707 sous un nouveau nom : *Les Fées, Contes des Contes*.³⁴ Une troisième édition paraît sous le même nom en 1725. Cette nouvelle édition présente quelques rares variantes, outre le fait qu'elle regroupe

²⁸ De fait, comme certaines de ses héroïnes, Mademoiselle de La Force est une grande dame précieuse vivant à la cour. Ses intrigues portent ainsi sur le bonheur, l'amour idéalisé et la richesse qui semblent lui faire défaut. (*Ibid.*, p. 126-127.)

²⁹ Exilée à cause de couplets satiriques qu'elle n'a jamais reconnus avoir écrit, Mademoiselle de La Force quitte la cour en 1697. S'étant retirée chez les bénédictines, elle n'est pardonnée qu'en 1713, avec la permission de réapparaître à la cour et dans la capitale. (TRINQUET Charlotte, « Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres », *op. cit.*, p. 149.)

³⁰ STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 112-114.

³¹ La première édition de ses contes est quelque peu controversée. Certains chercheurs avancent l'idée qu'une première édition, dénommée *Les Fées, Contes des Contes*, serait parue en 1692, mais que cette dernière est désormais introuvable. Cette hypothèse va cependant à l'encontre de la revue du *Mercur galant* parue en 1698 qui communique la parution du recueil *Contes des Contes* sans faire mention d'une éventuelle édition antérieure. (TRINQUET Charlotte, « Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres », *op. cit.*, p. 150-151.)

³² *Ibid.*, p. 151.

³³ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *Les contes des contes par Mademoiselle de **** [Caumont de La Force], t. 1, Paris, Simon Benard, 1698. ; STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 115.

³⁴ ROBERT Raymonde, *op. cit.*, p. 341.

les contes des deux volumes en un seul volume et qu'elle ne présente plus de gravures, comme c'était le cas dans la première édition. Aucune édition n'est signée du nom de Mademoiselle de La Force de son vivant. Aussi, ce sont là les trois éditions exclusivement portées sur les contes de Mademoiselle de La Force.³⁵ D'autres suivront, mais il s'agira dès lors de compilations reprenant ses propres contes et des œuvres d'autres auteurs. Ainsi, il est possible de citer la *Bibliothèque universelle des romans*, dans laquelle le conte de *Persinette* apparaît en mars 1776.³⁶ Dès 1785 paraît également la collection du *Cabinet des fées, ou collection choisie des contes de fées, et autres contes merveilleux*, composée à terme de 41 volumes. Les huit contes de Mademoiselle de La Force y sont tous relatés dans le sixième tome.³⁷ Enfin, les contes de Mademoiselle de La Force sont également publiés séparément, dans divers recueils.³⁸

Bien que ce mémoire se limite à un corpus de trois sources, il serait cependant malvenu d'occulter l'ascendance de ce conte qui permet de mieux cerner son public initial. Il est à noter que l'éditeur mentionne un avis dans lequel il stipule : « [L'Enchanteur] C'est le seul conte qui ne soit pas tout entier de l'auteur ; tous les autres sont purement de son invention. »³⁹. Or, de toute évidence, il existe une version imprimée du conte de « Raiponce »⁴⁰ antérieure à celle proposée par Mademoiselle de La Force en 1698. Il s'agit du conte de *Petrosinella*, rédigé par le courtisan italien Giambattista Basile. Publié à titre posthume en 1634-1636, le conte baroque paraît dans la collection *Il Pentamerone*. Le but de son auteur est de distraire la cour.⁴¹ Loin de s'être inspirée d'un fonds folklorique, Mademoiselle de La Force, conteuse de la première génération de publication de contes, s'est basée sur le conte de Basile et l'a reconfiguré suivant les normes poétiques et soucis idéologiques propres à son temps. Son conte est donc teinté d'une moralité précieuse et d'un format proche du roman sentimental.⁴² Les contes de

³⁵ Il se pourrait qu'une troisième version soit parue sous l'impulsion de l'éditeur Fournier mais cette version n'est pour lors attestée que dans une annonce faite dans la *Bibliothèque Bleue* de 1783. (STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 115.)

³⁶ ROBERT Raymonde, *op. cit.*, p. 345.

³⁷ *Le cabinet des fées*, t. 6, Genève/Paris, Barde, Manget et Compagnie/Cuchet, 1785.

³⁸ Le conte de *Persinette* va par exemple être reproduit dans une version très abrégée de 1776, réalisée par le marquis de Paulmy. Ledit conte va également paraître dans une édition anonyme de 1816. (STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 116.)

³⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ Dans le cadre de ce mémoire, et ceci afin de rendre la lecture plus intelligible, l'intitulé du conte sera nommé « Raiponce », à moins de ne faire explicitement référence à une version spécifique du conte, auquel cas le nom sera spécifié et variera selon la version/bande originale référencée. (cf. *Persinette* de Mademoiselle de La Force, *Rapunzel* des frères Grimm et *Tangled* de *The Walt Disney Company*)

⁴¹ GETTY Laura, « Maidens and their Guardians. Reinterpreting the "Rapunzel" Tale », *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 30, n° 2, 1997, p. 37-52, ici plus précisément p. 38. ; WARNER Marina, « After "Rapunzel" », *Marvels & Tales*, vol. 24, n° 2, 2010, p. 329-335, ici plus précisément p. 332.

⁴² MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 51-52.

Mademoiselle de La Force n'ont donc pas pour vocation première d'être racontés par les nourrices à un public d'enfants. Il s'agit avant tout de récits de salon à destination d'un entourage aisé et galant.⁴³ Il est également à noter que la féerie tient une place importante dans la société galante et précieuse du XVIII^e siècle. Aussi, la féerie, présente dans tous ses contes, lui permet de dépeindre au mieux la très haute société de son époque.⁴⁴ Outre cela, Mademoiselle de La Force manifeste parfois ses propres goûts dans ses contes et y mêle la féerie aux allusions savantes. À titre d'exemple, elle valorise l'amour et la fidélité des amants alors que cette valeur est plutôt rare à son époque. De plus, il convient de souligner que, comme nombre de ses contemporains, Mademoiselle de La Force ne considère pas son travail comme une profession, mais plus comme une distraction. De ce fait, elle n'accorde pas beaucoup d'attention à son style et écrit ses contes d'une plume vive.

La deuxième source de ce corpus n'est autre que le conte de *Rapunzel* des frères Grimm. De leur nom respectif, Jacob (1785-1863) et Wilhelm (1786-1859) Grimm sont nés dans ce qui était encore le Saint Empire romain germanique, et plus précisément à Hanau en Hesse-Kassel, située dans l'Allemagne actuelle. Issus d'une famille de fonctionnaires judiciaires et de ministres locaux, ils s'engagent tous deux, respectivement en 1802 et 1803, dans des études de droit à l'université de Marburg. Dans la même logique, les frères Grimm se révèlent être fort attachés à leur identification régionale.⁴⁵ Contrairement à son frère, Jacob Grimm ne finit pas ses études. Son parcours professionnel l'amène à exercer successivement différents emplois, à savoir fonctionnaire administratif au département de la guerre de Kassel, bibliothécaire au service du roi Jérôme Bonaparte, assesseur du Conseil d'État, secrétaire de légation au Congrès de Vienne et enfin bibliothécaire à Kassel dès 1816, au côté de son frère Wilhelm qui y travaille depuis 1814. Tous deux travaillent ainsi conjointement pour l'électorat de Hesse jusqu'en 1829. Ils partent ensuite à Göttingen, en 1830, pour y exercer les métiers de bibliothécaire et professeur.⁴⁶ Suite à l'abrogation de la dernière constitution libérale du royaume de Hanovre par son nouveau roi, plusieurs voix universitaires s'élèvent en protestation, dont celles des deux frères Grimm. Devenue publique par inadvertance, l'affaire se solde en 1837 par le renvoi des professeurs concernés.⁴⁷ Bien que conservateurs, l'opinion publique associe peu à peu les frères

⁴³ STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 121-122, 126.

⁴⁵ NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 52-53.

⁴⁶ BLUHM Lothar, « Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm », dans KILLY Walther et VIERHAUS Rudolf (éd.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, t. 4, Munich, K. G. Saur, 1996, p. 169-170.

⁴⁷ NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 119-120.

Grimm à des figures de protestation citoyenne libérale. Loin d'une future nomination, les frères travaillent dès 1838 au projet de l'éditeur Salomon pour la conception d'un dictionnaire allemand.⁴⁸ Ils se retrouvent finalement conviés à Berlin par le roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse, désireux de réhabiliter les universitaires nationalistes ayant été censurés. Soutenus par Bettina von Arnim, à qui ils ont dédié leur recueil de contes, Jacob et Wilhelm Grimm sont nommés membres de l'Académie prussienne et réhabilités comme professeurs universitaires. Par après, les frères Grimm décident de se retirer de la vie politique active pour se consacrer majoritairement à la réalisation du dictionnaire allemand, dont le premier volume paraît en 1854.⁴⁹

Philologues, les frères Grimm sont notamment passés à la postérité pour la réalisation du dictionnaire allemand, mais surtout pour la publication de leur *Kinder- und Hausmärchen*.⁵⁰ Cette collection de contes débute vers 1807 sous l'impulsion des auteurs romantiques Clemens Brentano et Achim von Arnim. De fait, Clemens Brentano incite les deux frères à compiler des contes littéraires et oraux pour son compte. Ce dernier finit cependant par se désintéresser du projet et les frères Grimm décident de publier leur travail à titre personnel. Ils dédient leur recueil à l'épouse et au fils de leur ami Achim von Arnim, à savoir Elisabeth – ou Bettina – et Johannes Freumund.⁵¹ Le premier volume est publié en 1812⁵² et le second, en 1815.⁵³ Bien que passés à la postérité comme étant l'œuvre des « frères Grimm », seule la première édition est le résultat du travail des deux frères. Les suivantes, parues dès 1819, ainsi que les volumes annexes de 1822 et 1856, sont le fruit exclusif de Wilhelm Grimm. Ce dernier poursuit seul le projet jusqu'à son décès en 1859.⁵⁴ Du vivant de leur(s) auteur(s), le recueil connaît en tout sept éditions en deux volumes et dix en un volume. Cependant, et cela malgré les différentes éditions parues, le succès n'est pas spécialement au rendez-vous. En effet, les éditions en deux volumes, parues entre 1812 et 1857, ne font l'objet que d'un faible tirage au regard des autres contes de

⁴⁸ BLUHM Lothar, « Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm », dans KILLY Walther et VIERHAUS Rudolf (éd.), *op. cit.*, p. 169-170.

⁴⁹ *Ibid.* ; NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 120.

⁵⁰ BLUHM Lothar, « Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm », dans KILLY Walther et VIERHAUS Rudolf (éd.), *op. cit.*, p. 169-170.

⁵¹ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature. The "Kinder- und Hausmärchen" by the Brothers Grimm*, Berlin, Palgrave Macmillan, 2022, p. 118. ; NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 60-61, 81.

⁵² Le conte de *Rapunzel* est publié dans ce premier volume. (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 38-43.)

⁵³ BLUHM Lothar, « Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm », dans KILLY Walther et VIERHAUS Rudolf (éd.), *op. cit.*, p. 169-170.

⁵⁴ Jacob Grimm se consacre quant à lui à d'autres travaux scientifiques, dont une grammaire allemande. Il a par ailleurs été une figure scientifique et politique majeure des années 1840. (*Ibid.*) ; BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 1, 17.

l'époque. Il en est de même pour les éditions publiées entre 1825 et 1858 en un seul volume, qui regroupent une sélection de contes agrémentés d'illustrations gravées sur cuivre, destinés, quant à eux, à un jeune public. La cause de ce modeste succès est d'ordre financier, matériel et indubitablement éditorial. Il est à considérer qu'à l'époque, les *Kinder- und Hausmärchen* se vendent excessivement cher et se présentent sous un format peu adapté. En outre, les contes sont publiés par des éditeurs scientifiques, ce qui peut expliquer le faible succès du recueil. En effet, ceux-ci peuvent présenter certains désavantages commerciaux. Cela se corrobore entre autres par une présence moindre auprès du grand public, par des illustrations peu nombreuses et enfin, le fait que ces éditeurs soient la cible de critiques plus sévères.⁵⁵

Dans la perspective de Jacob et Wilhelm Grimm, la collecte et la conception des *Kinder- und Hausmärchen* sont conçues comme un projet d'ordre scientifique⁵⁶ prenant place dans le cadre du développement de la philologie allemande du XIX^e siècle. Comme en témoigne l'introduction de leur premier volume de 1812, les frères Grimm ont tenté de préserver la richesse de la poésie ancienne, de restituer les contes avec fidélité, sans altération, et suivant une collecte rigoureuse. De surcroît, ils affirment que la majorité de leurs contes ont été collectés oralement, dans l'actuelle Allemagne de l'Ouest.⁵⁷ Aux yeux des frères Grimm, les contes sont des témoins populaires de la poésie, des vestiges primitifs de mythes allemands. Plus encore, ils représentent une vie culturelle authentique, non élitiste.⁵⁸ L'ambition politique nationale des contes de Grimm est exprimée bien plus explicitement encore dans l'introduction de leur second volume de 1815 : « ces contes populaires recèlent des mythes allemands authentiques que l'on croyait perdus, et nous sommes fermement convaincus que si l'on continue à chercher dans toutes les régions bénies de notre patrie, des trésors ignorés se transformeront en trésors incroyables et contribueront à fonder la science de l'origine de notre poésie. »⁵⁹. L'objectif est de prouver l'existence d'une culture collective et indigène

⁵⁵ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 5-7.

⁵⁶ Suivant la rigueur scientifique, la première édition présente une annexe comportant des références, des commentaires et une bibliographie. Cette partie est cependant résumée et publiée indépendamment des contes en 1822 et en 1856. (*Ibid.*, p. 17.)

⁵⁷ « Vorrede », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. VI-VII, XVI-XIX.

⁵⁸ BLUHM Lothar, « Grimm, Jacob & Grimm, Wilhelm », dans KILLY Walther et VIERHAUS Rudolf (éd.), *op. cit.*, p. 169-170. ; NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹ « in diesen Volks-Märchen liegt lauter urdeutscher Mythos, den man für verloren gehalten, und wir sind fest überzeugt, will man noch jetzt in allen gesegneten Theilen unseres Vaterlandes suchen, es werden auf diesem Wege ungeachtete Schätze sich in ungeläubte verwandeln und die Wissenschaft von dem Ursprung unserer Poesie gründen helfen. » (« Vorrede », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, t. 2, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1815, p. VII-VIII.)

germanique. Présenté comme une expression de son appartenance à une patrie, le genre du conte est ainsi nationalisé par les frères Grimm.⁶⁰

Hormis cela, les contes de fées n'ont pas directement de visée pédagogique mais les frères Grimm reconnaissent que ce facteur est inhérent à leur travail : « Mais c'est dans ces caractéristiques que réside la raison pour laquelle ces contes permettent si facilement d'en tirer une bonne leçon, une application pour le présent ; ce n'était ni leur but, ni la raison pour laquelle ils ont été inventés, mais cela en découle »⁶¹. Par ailleurs, au fil des éditions, les contes de Grimm sont peu à peu vulgarisés, adaptés à un jeune public et affectés au divertissement.⁶²

Bien que Jacob et Wilhelm Grimm aient explicitement présenté leurs contes comme étant des récits populaires issus de la tradition orale, ces contes sont, en vérité, des adaptations provenant de sources littéraires transmises telles quelles, ou par l'intermédiaire d'un témoignage oral, auxdits frères. Ces modèles littéraires présentent une grande hétérogénéité, et notamment des *exempla*, sermons, fables, contes⁶³, ... Ceux-ci proviennent majoritairement de la période couvrant le XVI^e jusqu'au début du XIX^e siècle. Associer ces modèles à une transmission purement orale permet aux frères Grimm de donner du poids à leurs propos prônant une « tradition culturelle nationale ».⁶⁴ Aussi, en ce qui concerne plus spécifiquement le conte de *Rapunzel*, les frères Grimm se sont abstenus de citer leur source d'inspiration, présentant le conte comme part intégrante de leur corpus « purement allemand ». Pour le reste, il est à noter que quelle que soit la source d'inspiration d'un conte, celui-ci peut présenter diverses variantes pour correspondre aux attentes poétiques, idéologiques et socioculturelles de sa nouvelle époque de production.⁶⁵ Ainsi, il va sans dire que les frères Grimm conçoivent et adaptent leurs contes suivant leur propre système de valeurs romantiques, bourgeoises et protestantes.⁶⁶

⁶⁰ NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 78-79.

⁶¹ « In diesen Eigenschaften aber ist es gegründet, wenn sich so leicht aus diesen Märchen eine gute Lehre, eine Anwendung für die Gegenwart ergibt; es war weder ihr Zweck, noch sind sie darum erfunden, aber es erwächst daraus. » (« Vorrede », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. XII.)

⁶² BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 45.

⁶³ Dans l'annexe des *Kinder- und Hausmärchen* de 1812, les frères Grimm mentionnent qu'il existe certaines similitudes entre leur conte de *Rapunzel* et d'autres récits. Ils mentionnent le conte de *Petrosinella* – écrit par Giambattista Basile –, mais également le conte de Friedrich Schulz et celui de Büsching. (« Anhang », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. VIII-IX.)

⁶⁴ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 44-45.

⁶⁵ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 50-53.

⁶⁶ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 46.

Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que les contes de Grimm connaissent un véritable succès. Ce phénomène s'inscrit dans le cadre du nationalisme impérial auquel les frères Grimm sont opposés, puisqu'en faveur d'un ancrage plus local et non universel des langues et de l'organisation sociale. De fait, jusqu'alors revendiqué comme objet de culture nationale par les frères Grimm, les contes sont, en réaction au démantèlement du Saint Empire et à l'occupation française qui en découle, élevés par la sphère politique au rang formel de « patrimoine narratif allemand », comme héritage d'une identité commune « allemande ».⁶⁷ Les contes de Grimm n'ont alors cessé d'accroître leur succès jusqu'à devenir mondialement connus, adaptés au cinéma et traduits dans plus d'une centaine de langues à ce jour.⁶⁸

À la différence des deux sources exposées précédemment, la dernière source de ce corpus se distingue par sa nature cinématographique. Il s'agit du dessin animé *Tangled*, sorti en 2010 et réalisé par Nathan Greno et Byron Howard, sous la production des *Walt Disney Animation Studios*.⁶⁹ Cette œuvre s'inscrit dans une longue tradition cinématographique américaine. À l'origine, l'entreprise Disney voit le jour sous l'impulsion de Walt Disney – de son nom complet Walter Elias Disney – et de son frère Roy dans les années 1920. Walt Disney, né en 1901, est issu d'une famille irlandaise ayant émigré aux États-Unis au XIX^e siècle. D'un milieu plutôt modeste et de confession protestante congrégationaliste, Walt Disney se lance dans une carrière de dessinateur.⁷⁰ Devenu par après animateur-réalisateur, il fonde le *Disney Brothers Cartoon Studio* en 1923, aujourd'hui connu sous le nom de *The Walt Disney Company*.⁷¹ Intéressé par l'univers des contes de fées, Walt Disney réalise d'abord des courts métrages, comme celui des *Trois Petits Cochons* en 1933, avant de se lancer dans son premier long-métrage d'animation – *Blanche-Neige et les Sept Nains* – paru en 1937.⁷² S'ensuit alors une longue série de productions cinématographiques. À l'instar des contes littéraires qui les précèdent, les contes Disney véhiculent des valeurs et modes de pensée en adéquation avec leur contexte socioculturel respectif de production.⁷³ Des années 30 aux années 50, les films d'animation Disney sont empreints d'un système de pensée conservateur, insistant entre autres

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8. ; NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 12, 40.

⁶⁸ BRONNER Simon, « The Americanization of the Brothers Grimm », *op. cit.*, p. 187.

⁶⁹ MAGNUSSON Kendra, « Review. Tangled », *Marvels & Tales*, vol. 26, n° 2, 2012, p. 296-298, ici plus précisément p. 296.

⁷⁰ COTTE Olivier, *Walt Disney. L'homme qui rêvait d'être un enfant*, Paris, Perrin, 2024, p. 13-17, 51-53, 96 (Biographie).

⁷¹ « History of Disney », dans *The Walt Disney Company*, <https://thewaltdisneycompany.com/about/> (consulté le 11 août 2025). ; COTTE Olivier, *op. cit.*, p. 74.

⁷² MOLLET Tracey, « “With a smile and a song ...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale », *Marvels & Tales*, vol. 27, n° 1, 2013, p. 109-124, ici plus précisément p. 113.

⁷³ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 9.

sur les rôles genrés et présentant le mariage hétérosexuel comme fondement du bonheur et de la stabilité.⁷⁴ Il est également à noter que les dessins animés Disney s'inspirent des événements contemporains et affichent une image de renouvellement des valeurs culturelles américaines. Dans cette même optique, les idéaux du rêve américain véhiculés dans les dessins animés tendent eux aussi à se modifier. Parmi les exemples notables figurent celui de *Blanche-Neige et les Sept Nains*. Marqué par la Grande Dépression, l'accent ne repose plus sur la richesse matérielle mais bien sur un modèle de réussite, de solidarité et de prospérité, même face à l'adversité.⁷⁵ Lors même que Walt Disney décède en 1966, la compagnie Disney perpétue l'entreprise cinématographique.⁷⁶ Par la suite, Disney va adapter ses productions aux changements socio-politiques survenus aux États-Unis, que ce soit en matière de droits, de représentation, de genre, ... mais également aux changements contextuels. Les messages sociaux véhiculés dans les films Disney témoignent de l'évolution des comportements et des goûts culturels américains.⁷⁷ Aussi, dès la fin des années 80, les films d'animation Disney, influencés par le post-féminisme et le néolibéralisme ambiants, élargissent les horizons en présentant des princesses⁷⁸ désireuses de partir à l'aventure et de changer leur quotidien. Ces dernières sont à même de quitter le foyer tout en se souscrivant aux nouvelles valeurs américaines basées sur l'amour et la liberté.⁷⁹ Il faut cependant encore attendre la fin des années 90 pour que la production présente une diversification raciale et ethnique dans ses animations, avec la parution notable de *Pocahontas* (1995) ou de *Mulan* (1998). Le début du XXI^e siècle manifeste quant à lui une véritable expansion et diversification des attentes, émancipant notamment les personnages des archétypes. En conséquence, outre la diversification raciale, Disney remet les stéréotypes genrés et les conventions traditionnelles en question, s'éloignant ainsi des idéaux sentimentaux inatteignables, permettant à ses protagonistes féminins d'être plus indépendants et conférant aux protagonistes masculins des caractères plus réalistes.⁸⁰

⁷⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁵ MOLLET Tracey, « "With a smile and a song ..." », *op. cit.*, p. 113-114, 122-123.

⁷⁶ COTTE Olivier, *op. cit.*, p. 379, 381-389.

⁷⁷ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 7-8, 166-167.

⁷⁸ Dans la production Disney, le terme « princesse » est assez générique et regroupe toute une série d'héroïnes pourtant parfois étrangères à la royauté. *The Walt Disney Company* reconnaît comme princesses : Blanche-Neige, Cendrillon, Aurore, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Raiponce, Mérida, Vaiana et Raya. (« Disney Princess », dans *Disneyland Paris*, <https://www.disneylandparis.com/fr-be/princesses-a-disneyland-paris> (consulté le 21 avril 2026). ; « Disney Princess », dans *Disney*, <https://princess.disney.com> (consulté le 21 avril 2026).)

⁷⁹ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 69, 170.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 108, 171. ; KWIATKOWSKA Zuzanna, « Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya », *Images*, vol. 18, n° 27, 2016, p. 175-184, ici plus précisément p. 180-181. (Article traduit avec DeepL)

La production Disney s'est notamment appropriée certains contes de Grimm et les a adaptés au grand public. De fait, le cinéma hollywoodien a remanié les contes originaux pour les intégrer dans la culture de masse et les présenter comme nouvelle source de divertissement populaire. Par ce biais, les contes de fées se sont américanisés et mondialisés.⁸¹ Plus encore qu'une américanisation, les films d'animation Disney ont pour effet une « disneyisation » de la culture européenne. Cette médiation visuelle est telle que les contes Disney supplantent leurs prédécesseurs auprès du jeune public et deviennent la référence en matière de contes. Certains critiques reprochent par ailleurs à Disney son hégémonie sur l'industrie culturelle, qui lui permet à ce titre d'imposer sa propre version du bonheur et de l'utopie à l'audience. Aussi, bien que les textes originaux soient mentionnés comme source d'inspiration dans le générique, les critiques déplorent également le fait que Disney tende à se positionner comme étant le propre auteur de la version originale de ces contes.⁸² Quoi qu'il en soit, Disney a bel et bien forgé et standardisé la représentation contemporaine des contes de fées dans l'imaginaire collectif.⁸³

Traditionnellement, la production Disney cible les enfants. Or, à partir du XXI^e siècle, Disney tente d'étendre son audience. L'objectif poursuivi est que la production réponde aux besoins de tout un chacun et fasse écho aux enfants, à leurs parents et aux adultes en général.⁸⁴ Outre ceci, il est pertinent de noter que *Tangled* s'inscrit dans un processus de renouvellement des contes de fées. Dès 2009, les films d'animation s'inspirent des contes traditionnels, opèrent divers changements et élaborent de nouvelles adaptations de ces contes.⁸⁵ En ce qui concerne le long-métrage de *Tangled*, ce dernier est lui-même inspiré du conte de *Rapunzel* des frères Grimm et apparaît comme une version renouvelée du texte d'origine.⁸⁶ Dans cette optique, le classique d'animation de *Tangled* s'est adapté à son audience. En effet, il est à préciser qu'en général, le *Happy End* chez Disney était, jusque peu, exclusivement réservé « aux princes et princesses blancs ou aux citoyens blancs de la classe moyenne supérieure »⁸⁷. Or, le film d'animation de *Tangled* s'inscrit, quant à lui, dans la continuité de *The Princess and the Frog* – sorti en 2009 – qui renverse ce modèle et accorde une fin heureuse à d'autres classes et personnages jusqu'alors marginalisés par la production Disney. À titre d'exemple, *The Princess and the Frog* est la première production Disney à mettre en scène une héroïne afro-américaine

⁸¹ BRONNER Simon, « The Americanization of the Brothers Grimm », *op. cit.*, p. 187.

⁸² MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 8.

⁸³ DEFRANCE Anne, « Introduction. Les contes classiques au cinéma », *op. cit.*, p. 23.

⁸⁴ KWIATKOWSKA Zuzanna, « Filmowe baśnie wyczerpane », *op. cit.*, p. 175-176, 182.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁶ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

issue d'un milieu socio-économique plus défavorisé. Pour sa part, le classique d'animation de *Tangled* met en évidence des brigands qui ont, eux aussi, droit à une fin heureuse. En d'autres termes, ces films d'animation donnent le ton pour une dimension plus inclusive et permettent ainsi à un plus grand nombre de citoyens américains de légitimer leur accessibilité au rêve américain.⁸⁸ En somme, le long-métrage de *Tangled* insiste également sur l'évolution des mentalités, des représentations et des valeurs propres à la société du XXI^e siècle, auxquelles il s'adapte.⁸⁹

Sélectionné comme cinquantième long métrage d'animation majeur de la production Disney, le film d'animation de *Tangled* a rencontré un succès considérable.⁹⁰ Il n'est cependant pas possible, dans le cadre cinématographique, de citer d'autres « éditions » de cette production, mais il est possible d'évoquer les suites de son succès. Ainsi, comme il est de mise auprès de la politique commerciale Disney, *Tangled* a été commercialisé sous différents formats – DVDs, Blu-rays et formats numériques – et sous forme de produits dérivés, tels que les livres. De plus, fort de son succès, la production Disney a donné suite au dessin animé *Tangled* avec le court métrage *Tangled Ever After* (2012) et la série télévisée *Tangled : The Series*, renommée *Rapunzel's Tangled Adventure* (2017-2020).⁹¹

Afin de clore la présentation des sources, il convient de rappeler que l'objectif de ce mémoire est de voir comment la société des Temps modernes est représentée par l'intermédiaire de trois sources littéraires et cinématographique, tout en prenant en compte les changements contextuels qui influencent les représentations. En somme, plus encore qu'une simple distraction, les contes de fées peuvent refléter les idées et idéaux de leurs auteurs, en adéquation ou non avec leur temps. Le contexte socioculturel ambiant peut exercer une influence significative sur la manière dont l'histoire est racontée. Ainsi, bien qu'étant un récit merveilleux, le conte donne à voir comment la société est décrite dans les imaginaires, quelles sont ses revendications, ses évolutions, ... suivant le contexte et la période de production.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 115, 121-122.

⁸⁹ Les thématiques abordées dans le long métrage touchent par exemple aux notions de liberté et de rêve, qui font toutes deux écho aux idéaux et valeurs américains du XXI^e siècle. (*Ibid.*, p. 120-121.)

⁹⁰ *Ibid.*, p. 2, 11.

⁹¹ « Tangled Books », dans *Disney books*, <https://books.disney.com/book-character/tangled/> (consulté le 11 août 2025). ; « Tangled Ever After », dans *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt2112281/> (consulté le 11 août 2025). ; « Rapunzel's Tangled Adventure », dans *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt4902964/> (consulté le 11 août 2025).

La richesse de ce corpus réside en ce fait que les sources ne sont pas produites à la même époque et surtout, que leurs auteurs respectifs ne poursuivent pas exactement les mêmes objectifs. Il est à préciser que les différents auteurs s'inspirent de leur prédécesseur respectif pour élaborer la base de l'intrigue, tout en y apportant leur propre contribution. De plus, les auteurs sélectionnés sont issus de milieux différents, assurant ainsi une plus grande exhaustivité au corpus. En outre, il convient d'ajouter que le corpus ne se limite pas à la production d'un genre précis, mais prend en considération des auteurs à la fois masculins et féminin. Aussi, bien que les femmes et leur travail aient longtemps été invisibilisés, cela ne signifie pas pour autant qu'elles soient absentes de l'Histoire, comme en témoignent les nombreuses conteuses des XVII^e et XVIII^e siècles. Le fait que les contes aient été réalisés par la gent masculine et la gent féminine doit être pris en compte pour mieux cerner les idées transmises dans ces récits et l'éventuel point de vue genré qu'ils adoptent.

Le corpus présente également des limites qu'il convient de prendre en considération. Aussi, bien que la société contemporaine à l'auteur influence indéniablement ses réflexions, les idées et idéaux véhiculés dans le conte ne sont pas que le reflet de la société, mais également ceux de la conception personnelle de l'auteur sur ladite société. Enfin, il convient également de s'attarder sur la nature même des sources. En ce qui concerne la forme – cinématographique ou littéraire – il faut prendre en considération qu'une production animée est plus imagée qu'une production écrite et favorise une étude plus étendue des représentations mises en scène. En ce qui concerne le fond, il convient d'insister sur le fait que, plus qu'être un miroir déformant de la société qu'il dépeint, le conte est entravé par sa nature « merveilleuse » et n'est donc pas empreint d'objectivité, ni une preuve d'une représentation réaliste des faits.

Présentation historiographique

L'objectif de cette présentation historiographique est, à terme, de pouvoir mettre en évidence le caractère innovant de ce mémoire. Se pencher sur le conte de « Raiponce » revient à s'intéresser aux différentes thématiques faisant partie dudit conte, et dans ce cas, tout particulièrement à l'histoire culturelle – mais également à la manière dont les historiens ont traité ses thèmes sous-jacents, à savoir l'histoire sociale et celle des mentalités – et à l'histoire des femmes et du genre. Enfin, il convient de se pencher sur le champ relatif à l'histoire des contes et la manière dont les historiens ont composé avec les sources littéraires, ceci, afin d'inscrire ce mémoire dans une tradition historiographique substantielle et complexe, d'en comprendre ses particularités et son évolution, et d'en dégager sa singularité.

Cultural Studies / Histoire culturelle

Il est vain de vouloir correctement saisir le courant historiographique d'histoire culturelle sans se pencher au préalable sur ceux qui ont suscité son émergence et qui, par ailleurs, portent sur les thématiques qui seront étudiées dans ce mémoire. À cet égard, il est à noter que l'histoire culturelle, du moins en France, est issue de l'histoire des mentalités et de l'histoire sociale.⁹²

Étudier l'histoire culturelle revient donc à se pencher avant tout sur l'histoire des mentalités. Dans le courant du XVIII^e siècle, les intellectuels prennent peu à peu conscience du fait que les mentalités propres aux individus, et plus largement aux sociétés, ne sont pas immuables. Aussi, celles-ci évoluent avec le temps et laissent plus facilement place à de l'anachronisme au sein des récits. À la fin du XIX^e siècle, l'histoire des mentalités évolue grâce au développement des sciences humaines et sociales. L'intérêt se porte désormais davantage sur l'étude des groupes et sociétés plutôt que sur celle d'individus isolés. L'émergence du courant historiographique des mentalités se concrétise sous l'impulsion notable de Lucien Febvre, au début du XX^e siècle. Suivant l'approche promue par l'École des *Annales*, dont il est le co-fondateur, Lucien Febvre promeut une collaboration étroite entre historiens et psychologues. L'histoire des mentalités se développe dès lors en collaboration avec la psychologie sociale,

⁹² HUMM Michel, « Histoire culturelle et histoire sociale », *Saeculum*, vol. 10, n° 2, 2010, p. 11-28, ici plus précisément p. 12-13.

soit un courant américain permettant l'étude et la compréhension du rapport entre l'individu et la société qui l'influence dans sa manière de penser.⁹³ Comme le cite Lucien Febvre : « l'individu n'est jamais que ce que permettent qu'il soit et son époque, et son milieu social ».⁹⁴

L'histoire culturelle n'est pas seulement l'héritière de l'histoire des mentalités, mais également de l'histoire sociale. Celle-ci s'intéresse à la société, soit à ses structures et tendances sociales. En outre, l'histoire sociale est intrinsèquement liée à la politique. Ces deux concepts ont longtemps été associés l'un à l'autre, sans distinction consciente de la part des historiens jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Cependant, bien qu'ayant été influencée par la politique, il n'en reste pas moins que l'histoire sociale s'en distingue en se focalisant, non pas sur les événements, mais bien sur leurs causes et sur les manifestations sociales qui en découlent.⁹⁵ Il faut attendre les années 50 pour que l'histoire sociale devienne un domaine académique à part entière. Par ailleurs, il est à noter que l'histoire sociale propose dans l'ensemble trois champs d'étude : l'histoire des classes populaires et leurs mouvements sociaux, bien souvent traitée par des historiens socialistes, l'histoire des mœurs et de la vie quotidienne et enfin, et assurément le champ d'étude le plus répandu, l'histoire sociale liée à l'histoire économique, bien que cette dernière soit prépondérante sur l'autre.⁹⁶ Toutefois, dès les années 70-80, l'histoire sociale va peu à peu perdre de son influence, au profit de l'histoire culturelle. L'histoire sociale va être marginalisée suite au « tournant critique » des *Annales* – qui, par une auto-critique, souhaite renouveler la pratique historique en accordant une importance moindre aux structures sociales – au « *linguistic turn* » – qui remet en question l'objectivité du discours historique suivant les termes usités – et enfin, au « *cultural turn* » qui privilégie l'étude des systèmes culturels via diverses sources comme les textes, objets, images, ... plutôt que les études économiques et sociales. Ces deux dernières mouvances vont ainsi permettre d'interroger les discours des historiens dans leur rapport entre explication et interprétation. Dès lors, l'histoire culturelle va se détacher des conflits idéologiques jusqu'alors très présents en histoire sociale.⁹⁷

⁹³ DUBY Georges, « Histoire des mentalités », dans SAMARAN Charles (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 937-966, ici plus précisément p. 937-945. ; RIGHI Nicolas, « L'héritage du fondateur ? L'histoire des mentalités dans l'École des "Annales" », *Le Philosophoire. Laboratoire de philosophie*, vol. 1, n° 19, 2003, p. 155-174, ici plus précisément p. 157-161.

⁹⁴ RIGHI Nicolas, « L'héritage du fondateur ? », *op. cit.*, p. 158.

⁹⁵ CONZE Werner et WRIGHT Charles, « Social History », *Journal of Social History*, vol. 1, n° 1, 1967, p. 7-16, ici plus précisément p. 7, 13, 16.

⁹⁶ HOBBSBAWM Éric, « From Social History to the History of Society », *Daedalus*, vol. 100, n° 1, 1971, p. 20-45, ici plus précisément p. 20-22.

⁹⁷ NOULIN Frank et WAGNIART Jean-François, « La place de l'histoire sociale : de la recherche à l'enseignement », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 122, 2014, p. 19-43, ici plus précisément p. 21.

Le courant historiographique des *Cultural Studies* est officiellement créé en 1964, suite à la création du CCCS, soit le *Centre for Contemporary Cultural Studies*, à l'Université de Birmingham en Angleterre. Fondé avant tout sous l'impulsion de Richard Hoggart, mais aussi sous l'influence de Raymond Williams et d'Edward Thompson, le CCCS adopte d'abord une approche marxiste. Ainsi, ses auteurs proposent, à travers leur analyse de la culture de masse, de se concentrer sur l'histoire sociale et les luttes sociales et d'interroger les rapports de classe et les formes de domination culturelle. Ils s'intéressent donc aux pratiques culturelles des classes populaires et notamment à leurs stratégies de résistance face à la culture dominante.⁹⁸ Le CCCS passe rapidement sous la direction de Stuart Hall. Des travaux novateurs émergent sous sa direction entre 1968 et 1979 ; ceux-ci mettent à la fois l'accent sur la recherche scientifique mais également sur un certain engagement politique post marxiste.⁹⁹

Il importe de souligner que les *Cultural Studies* changent les perspectives de recherche. En effet, étudier la culture populaire implique une diversification des sources traditionnellement utilisées par les chercheurs. Dorénavant, ceux-ci vont mobiliser des objets culturels, tels que des romans-photos, des comics, des témoignages oraux, des sources musicales et publicitaires, la télévision, ... Depuis la création du CCCS, les recherches n'ont cessé de s'actualiser, de sorte que les objets culturels pris en compte par les chercheurs ne cessent de s'étendre.¹⁰⁰

En définitive, les chercheurs des *Cultural Studies* s'intéressent aux marginaux, aux sous-cultures, au genre, à la vie et aux pratiques quotidiennes, aux médias, ...¹⁰¹ Qui plus est, l'étude des *Cultural Studies* s'articule autour de différents pôles méthodologiques. Ce courant adopte une approche pluridisciplinaire, privilégiant le dialogue entre différentes disciplines, telles que l'anthropologie, la sociologie, les études de genre, l'histoire, l'histoire de l'art, ... dans une optique qui se veut culturelle.¹⁰² Il convient également de noter que les méthodes usitées sont orientées vers l'histoire sociale et l'ethnographie, soit en d'autres termes, une étude descriptive des mœurs, des coutumes et de l'organisation économique et sociale des peuples. Dans les

⁹⁸ VAN DAMME Stéphane, « Comprendre les *Cultural Studies*. Une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 51-4 bis, 2004, p. 48-58, ici plus précisément p. 49.

⁹⁹ GÖTTLICH Udo, MIKOS Lothar et WINTER Rainer (éd.), *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, Bielefeld, Transcript, 2001, p. 67. ; CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, 2^e éd., Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 19 (Cursus sociologie).

¹⁰⁰ NEVEU Érik, « Généalogie des *Cultural Studies* », dans CERVILLE Maxime, e.a. (éd.), *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions (Actes du colloque du vendredi 20 mars 2019)*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, p. 8-13, ici plus précisément p. 9-12.

¹⁰¹ VAN DAMME Stéphane, « Comprendre les *Cultural Studies* », *op. cit.*, p. 50.

¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

années 80, les *Cultural Studies* prennent de l'ampleur et manifestent un « tournant ethnographique », mettant entre autres l'accent sur l'étude des pratiques identitaires et de la formation de communautés.¹⁰³ Les *Cultural Studies* permettent de mettre en lumière des pratiques et des valeurs déviantes à la culture *mainstream* ou simplement émergentes. La diversification des sources permet ainsi de reconnaître la diversité de la culture et les transformations sociétales.¹⁰⁴

En définitive, les *Cultural Studies* sont assez proches de l'histoire culturelle française. Toutefois, elles s'en distinguent fondamentalement au regard de leur justification implicitement ou explicitement subjective et de leur vision militante. Cette distinction est particulièrement présente en Amérique. De fait, tandis que les *Cultural Studies* « à l'américaine » arborent un ton très militant, les CCCS se rapprochent de l'histoire culturelle « à la française », laquelle adopte un ton neutre. Cette dernière s'est par ailleurs développée en France dans les années 1970.¹⁰⁵ L'histoire culturelle, comme le stipule Pascal Ory, peut être définie comme une « histoire sociale des représentations ». En d'autres termes, il s'agit d'étudier les manières dont les humains perçoivent, interprètent et construisent leur vision du monde.¹⁰⁶ Jusqu'aux années 2000, l'histoire culturelle française est réticente à intégrer les *Cultural Studies* à ses recherches.¹⁰⁷ Influencé par un mode de pensée nationale, ce courant français tarde à intégrer les phénomènes supranationaux à ses recherches, notamment en raison des barrières linguistiques, du manque d'accessibilité aux sources étrangères et des cadres institutionnels.¹⁰⁸ En 2000, la France officialise la création de l'ADHC – une organisation non institutionnelle, soit l'Association pour le Développement de l'Histoire Culturelle – visant à promouvoir l'histoire culturelle en tant que discipline des sciences historiques. Cette association, actuellement présidée par Pascal Ory, a permis d'accroître la visibilité et la reconnaissance de l'histoire culturelle en France.¹⁰⁹

Au vu, entre autres, de son approche pluridisciplinaire, alliant études historiques, culturelles, littéraires, sociales, ... et des sources peu conventionnelles mobilisées dans ce

¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁴ GÖTTLICH Udo, MIKOS Lothar et WINTER Rainer (éd.), *op. cit.*, p. 45. ; NEVEU Érik, « Généalogie des *Cultural Studies* », *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁵ HUMM Michel, « Histoire culturelle et histoire sociale », *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁶ COHEN Évelyne, e.a. (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, p. 236.

¹⁰⁷ CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁸ COHEN Évelyne, e.a. (dir.), *op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 309.

mémoire, la présente étude s'inscrit dans la continuité de ces deux courants historiographiques, très proches l'un de l'autre.

Histoire des femmes, histoire du genre

Plus que l'étude des contes de fées en tant que telle, ce mémoire examinera également différentes thématiques faisant partie du conte de « Raiponce ». Aussi, l'histoire des femmes et du genre y tiendra une place de choix. Ce champ historiographique n'est pourtant pas très ancien. En effet, la figure féminine a longtemps été absente des sujets historiques, limitée à un rôle socialement invisibilisé. L'Histoire a certes toujours été écrite par et pour des hommes, cependant, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, la discipline historique élargit ses champs d'étude vers d'autres disciplines, telles que la sociologie, l'anthropologie et l'histoire des femmes. Aussi, le gain d'intérêt, dès les années 70, pour l'histoire des femmes est intimement lié à l'émergence de mouvements en faveur de la libération des femmes et du féminisme.¹¹⁰ Il s'agit certainement du champ historique le plus lié à un mouvement social, comme en témoigne notamment la proximité, voire l'engagement des chercheuses envers ce mouvement féministe, du moins au début des recherches.¹¹¹

Ce champ d'étude sur les femmes apparaît officiellement en France, et plus précisément lors du cours universitaire donné à Paris en 1973 par Michelle Perrot, Fabienne Bock et Pauline Schmitt, et lors de la table ronde de 1984. Michelle Perrot et ses collègues introduisent le sujet et l'incertitude qui l'entoure en demandant : « Les femmes ont-elles une histoire ? ».¹¹² Une fois cette question soulevée, la table ronde – publiée sous le nom d'*Une histoire des femmes est-elle possible ?* – va quant à elle s'intéresser à la manière d'écrire cette histoire, d'en cibler ses sources, sa chronologie et ses concepts. L'histoire des femmes s'insère véritablement dans la discipline historique suite à la publication de travaux de synthèse parus en 1991-1992 dans les cinq volumes d'*Histoire des femmes en Occident*. S'ensuit la création de la revue *Clio, histoire, femmes et sociétés* en 1995, qui finit d'affirmer l'insertion de ce courant.¹¹³

¹¹⁰ VIRGILI Fabrice, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75, 2002, p. 5-14, ici plus précisément p. 6-7.

¹¹¹ THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007, p. 44 (Sociétés, espaces, temps).

¹¹² PERROT Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », *Travail, genre et sociétés*, n° 31, 2014, p. 29-33, ici plus précisément p. 29.

¹¹³ THÉBAUD Françoise, *op. cit.*, p. 5.

Les anglophones lancent le projet de donner une visibilité aux femmes et de les considérer comme un sujet d'étude à part entière dès la fin des années 70. L'objectif est alors de délaisser les mythes établis autour de la féminité au profit de la véritable histoire des femmes, de leur statut, leurs travaux, leurs ressentis, ... suivant le contexte historique dans lequel elles s'inscrivent.¹¹⁴ En France, l'accent des premiers travaux est d'abord mis sur l'histoire de la femme en tant que victime opprimée, suivant des dispositifs de domination. Ces travaux se basent essentiellement sur des sources officielles normatives, réglementaires ou littéraires. De surcroît, les premières sources mobilisées sont le produit de la gent masculine qui dictait ce qu'était ou devait être une femme. Les chercheurs vont cependant rapidement axer leurs recherches sur les figures féminines comme agents historiques à part entière, en diversifiant leurs sources. Les recherches vont ainsi faire émerger les notions d'identité féminine et d'indépendance des femmes dans divers domaines.¹¹⁵

L'histoire des femmes va peu à peu intégrer celle de l'histoire du genre. Ses prémices se manifestent dès les années 80, puis prennent de l'ampleur entre 1980 et 1990.¹¹⁶ Comme le cite Françoise Thébaud dans son ouvrage, ce courant cible « la classification sociale et culturelle en masculin et féminin ». ¹¹⁷ En d'autres termes, le genre renvoie à l'ensemble des pratiques et représentations assignées par constructions sociales à un sexe spécifique. Ainsi, la communauté féminine va être étudiée à travers le prisme du rapport homme-femme.¹¹⁸

L'histoire du genre n'a pas toujours occupé une place homogène dans la littérature. En France, par exemple, les études de genre en sont absentes, alors que dans les pays anglophones, celles-ci y sont centrales et ce, dès l'émergence du concept.¹¹⁹ La rareté des femmes présentes au sein des corpus d'histoire de la littérature française ne relève pas d'une absence de ces écrivaines à travers les siècles, mais bien d'une dissimulation et d'une méconnaissance de ces dernières.¹²⁰ La production des femmes dans l'histoire littéraire ne peut pour autant pas être étudiée indépendamment des œuvres masculines, dans la mesure où elle fait partie intégrante d'une culture commune. Aussi, bien que des avancées soient encore nécessaires, le recours aux

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 70-71, 84-85.

¹¹⁶ PERROT Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁷ THÉBAUD Françoise, *op. cit.*, p. 120.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹¹⁹ PLANTE Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans HUSSON Anne-Charlotte, e.a. (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018, par. 1-57, ici plus précisément par. 1 (Sociétés, espaces, temps).

¹²⁰ *Ibid.*, par. 47.

études de genre est, en ce sens, essentiel. Dès lors, seule une lecture parallèle aux œuvres masculines permettrait de réhabiliter les œuvres féminines, éliminant ainsi la situation de marginalisation et de minorisation des femmes dans la tradition littéraire.¹²¹ Mis à part cela, les études littéraires françaises se sont montrées quelque peu réticentes à l'arrivée de l'histoire du genre. Or, la littérature avait déjà soulevé les interrogations et critiques autour d'une configuration sociale et symbolique binaire contraignante, mais également hétéronormée et hiérarchique. De la sorte, bien que la littérature mette déjà en évidence et questionne les configurations et les normes d'ordre sexuel, la notion de genre ne peut être ignorée. De fait, elle permet d'interroger et d'appréhender autrement ces textes et par là même, de renouveler leurs lectures.¹²²

La notion de genre tient une place importante dans les contes de fées. Déjà aux XVII^e et XVIII^e siècles, les écrivaines, notamment françaises, ont conscience des rôles genrés endossés dans les contes et en société et dénoncent ces rôles dans leurs récits en laissant, de surcroît, une plus grande liberté d'action aux personnages féminins. Ces idéologies du genre, dans lesquelles la vision masculine prévaut, sont à nouveau pointées par les écrivaines du XIX^e siècle qui utilisent les contes comme un moyen de subversion.¹²³ C'est incontestablement la seconde vague du féminisme des années 60-80, avec ses débats sur les discriminations sexuelles et rôles genrés, qui influence les études de genre au sein des contes de fées. La thématique du genre dans les contes acquiert ainsi une place significative en critique littéraire. Dès les années 70, les travaux féministes pointent les préjugés et stéréotypes sexistes véhiculés dans les contes et l'impact que ces récits peuvent avoir sur la perception du genre et sur son assignation des rôles genrés en société.¹²⁴ Les études sur les contes ont certes significativement augmenté depuis les années 2000, mais elles nécessitent encore d'être affinées et complétées par d'autres études de genre.¹²⁵

¹²¹ REID Martine, « L'histoire littéraire au prisme du "genre" », *Le français aujourd'hui*, n° 193/2, 2016, p. 25-32, ici plus précisément p. 31.

¹²² PLANTE Christine, « Le genre en littérature », *op. cit.*, par. 27, 41.

¹²³ ALTAMIMI Razan Hesham, *Gender Representations in the Grimms' Fairy Tales. A Corpus-Based Study*, Université de Liverpool, sous la promotion de la Professeure Victorina González-Díaz, 2024, p. 8-9 [Thèse de doctorat en Philosophie].

¹²⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

¹²⁵ *Ibid.*, p. III.

Histoire des contes

Avant d'envisager les contes et leur utilisation en tant que source dans la recherche historique, il convient d'abord de se pencher plus largement sur l'histoire littéraire et la manière dont les historiens ont traité les sources. L'histoire littéraire a de longue date participé à l'élaboration du discours historique. Les sources littéraires mobilisées dès le XVI^e siècle portent essentiellement sur l'histoire ecclésiastique ou nationale. Les travaux s'apparentent alors plus à un catalogue. Toutefois, ils intègrent progressivement des « discours sur l'évolution de l'esprit humain »¹²⁶, qui permettent à l'histoire littéraire d'être considérée comme part intégrante de la production historique. Dans le courant du XIX^e siècle, l'histoire littéraire s'affirme comme sujet d'étude autonome, se distinguant désormais de l'histoire ou, en d'autres termes, de la science historique. Le milieu académique y attache un certain intérêt dès la fin du siècle et permet à la discipline de développer ses propres problématiques et méthodologie.¹²⁷ Cependant, l'historien n'accorde pas grande importance à la littérature. Au XX^e siècle, l'historien Lucien Febvre tente pourtant d'intégrer cette dernière aux études historiques en la présentant comme manifestation de la civilisation. Il insiste notamment sur le contexte et les conditions de production et de réception des sources littéraires comme sujet d'étude profitable à la recherche historique. Selon lui, ces études permettraient aux historiens d'appréhender les textes littéraires comme reflet des préoccupations de ses auteurs et comme les témoins et expressions des changements sociaux, politiques, religieux, ...¹²⁸

Au XX^e siècle, d'autres historiens se penchent sur les sources littéraires. À titre d'exemple, les médiévistes, tels que Marc Bloch, Georges Duby ou encore Jacques Le Goff, s'intéressent aux textes littéraires comme reflet de la société médiévale, révélant ainsi sa culture, sa mentalité, ses valeurs, ... Ces écrits peuvent également être des instruments au service de la puissance monarchique.¹²⁹ Néanmoins, les historiens ont également d'autres types de sources à leur disposition, du moins en ce qui concerne la fin du Moyen Âge et le début des Temps modernes. De ce fait, les historiens vont se désintéresser des textes littéraires, leur préférant ces autres documents d'archive non littéraires. Dès lors, ils laissent aux spécialistes de la littérature le soin d'analyser les sources littéraires.¹³⁰

¹²⁶ LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 22.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

¹²⁸ MANDROU Robert, « Histoire littéraire et histoire culturelle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5/6, 1970, p. 861-869, ici plus précisément p. 862-863.

¹²⁹ LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *op. cit.*, p. 13-14.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 14.

Encore à ce jour, la littérature fait partie intégrante des sources exploitées par l'histoire sociale et culturelle. Influencés par les ethnologues, les historiens considèrent désormais les textes littéraires – plus faciles à appréhender que d'autres formes artistiques – en les inscrivant dans un ensemble plus important, une manière parmi d'autres de manifester une culture spécifique.¹³¹ Aussi, au-delà d'une étude centrée sur la littérature elle-même, l'historien cherche surtout à exploiter et replacer les sources littéraires dans une étude plus globale portant sur les changements sociaux et politiques, mais également sur les conditions de production et de réception de ces textes. Ainsi, au même titre que d'autres écrits, l'historien exploite les sources littéraires. Cependant, les historiens des XIX^e et XX^e siècles s'intéressent surtout à la littérature réaliste ; cette dernière leur fournissant exemples des faits sociaux et archétypes des personnages d'époque, favorables à la compréhension de la société sur laquelle ils travaillent.¹³²

En outre, il importe également de considérer le fait que les contes de fées font certes partie de la littérature mais aussi, et cela depuis la toute fin du XIX^e siècle, de la cinématographie. En effet, dès les prémices de l'art cinématographique, la littérature n'a cessé d'en être une source d'inspiration. Les contes traditionnels ont donc, au même titre, pris part au septième art, dès ses débuts, alors même que ce dernier était encore largement muet et composé de courts-métrages.¹³³ Or, il convient de souligner que, quel que soit le support ou format des contes de fées, les historiens ont longtemps émis une certaine réticence à se plonger dans ce corpus, dont ils percevaient davantage l'origine et la transmission imprécises tout autant que l'intemporalité et la faible fiabilité des propos.¹³⁴

Force est de constater que, considéré comme un héritage oral intemporel et faisant abstraction des frontières, le conte de fées est – encore aujourd'hui – loin d'être un sujet d'étude traité par les historiens. En effet, tout au long du XX^e siècle, ce corpus est plutôt le sujet d'étude des littéraires, linguistes ou encore des ethnologues. Les historiens médiévistes se penchent quelque peu sur la question, mais leur intérêt reste très sporadique. Seuls quelques historiens modernistes, comme Robert Darnton et Louis Marin, entament quelques recherches sur ce corpus.¹³⁵

¹³¹ MANDROU Robert, « Histoire littéraire et histoire culturelle », *op. cit.*, p. 864.

¹³² LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *op. cit.*, p. 3-4, 16, 76.

¹³³ DEFRANCE Anne, « Introduction. Les contes classiques au cinéma », *op. cit.*, p. 6, 8.

¹³⁴ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 239.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 243-244.

Il faut attendre le début du XX^e siècle pour que s'ouvrent les débats autour de l'oralité et la littérature des contes. Deux écoles de pensée s'opposent alors sur l'origine des contes. D'un côté, Albert Wesselski, avec son ouvrage *Versuch einer Theorie des Märchens* de 1931, lance l'idée d'une origine européenne des contes, les datant ainsi des XV^e et XVI^e siècles. Sa théorie est soutenue par divers chercheurs, comme l'Allemand Rudolph Schenda et l'Américaine Ruth Bottigheimer. Dès lors, ces derniers insistent sur la diffusion textuelle des contes. D'un autre côté, des chercheurs s'opposent à cette première théorie en réaffirmant l'origine et la transmission orale des contes, notamment au travers de la théorie de Bengt Knud Holbek dans son ouvrage *Interpretation of Fairy Tales* de 1987. En définitive, ce débat s'avère peu fécond dans la mesure où folkloristes et spécialistes de la littérature reconnaissent conjointement que les textes conservés constituent la seule trace encore accessible aux origines du conte merveilleux. Jusque dans les années 90, les recherches se sont axées sur l'hypothèse d'une origine folklorique des contes, comme les thèses soutenues par Paul Delarue, Marc Soriano ou encore Raymonde Robert le démontrent.¹³⁶ Les années 90 marquent un tournant dans l'étude des contes. Les recherches menées aux États-Unis, notamment par Nancy Capena¹³⁷, Ruth Bottigheimer et Charlotte Trinquet, remettent en cause l'inspiration populaire, de sorte que les conteurs curiaux italiens du XVI^e siècle suscitent un engouement dans la recherche en tant que source des contes littéraires français rédigés par les auteurs mondains de l'Époque moderne.¹³⁸ Par la suite émerge une nouvelle hypothèse selon laquelle les contes du XVII^e siècle n'intègrent la culture populaire qu'après avoir été rédigés par les auteurs mondains et repris par les imprimeurs bon marché et livres de colportage, hypothèse corroborée par les spécialistes des imprimés bon marché.¹³⁹ Il est également à remarquer que des chercheurs appellent à un déploiement des recherches dans le domaine du merveilleux. Ils avancent aussi l'idée d'un dialogue nécessaire entre les différentes disciplines, notamment littéraire, ethnographique et folklorique, ceci afin de dégager une représentation plus précise des créations et diffusions du conte moderne en Europe.¹⁴⁰

Il mérite également d'être signalé que quelques revues se sont intéressées aux contes de fées en y consacrant un volet de leur publication, à l'instar des *Cahiers de recherches*

¹³⁶ TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, op. cit., p. 15-16.

¹³⁷ Son ouvrage *The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France*, paru en 1997, est rapporté comme précurseur des recherches sur les conteurs italiens. (*Ibid.*, p. 16.)

¹³⁸ BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », op. cit., p. 244.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 247-248.

¹⁴⁰ TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, op. cit., p. 116-117.

médiévales et humanistes de 2023 qui a publié différents articles à caractère historique.¹⁴¹ Cette revue interdisciplinaire cible avant tout les domaines de l'histoire et de la littérature, reposant principalement sur la période médiévale et la Renaissance.¹⁴² En conséquence, elle n'est pas spécialisée dans l'étude des contes de fées. D'autres revues vont quant à elles se tourner spécifiquement vers ce domaine. Cependant, leur approche est soit multidisciplinaire, comme c'est le cas de la revue *Marvels & Tales. Journal of Fairy-Tale Studies* fondée en 1987, soit résolument littéraire, ainsi qu'en témoigne la revue *Féeries*, fondée en 2003.¹⁴³

Quoi qu'il en soit, le corpus des contes reste sous-représenté dans le champ des études historiques. Le présent mémoire aura dès lors pour vocation d'essayer de combler une partie de ce vide historiographique, à savoir de proposer une approche historique quant au contenu d'un conte et de son évolution à travers les siècles. Attendu que les chercheurs ont jusqu'alors prôné une approche interdisciplinaire, mais surtout littéraire, il s'agira de s'inscrire dans la continuité des précédentes recherches sur le sujet tout en repoussant ses limites et en proposant une analyse qui se revendique essentiellement historique.

¹⁴¹ BRERO Thalia et LECUPPRE Gilles (dir.), « La cour des contes. Réminiscences des cours médiévales dans les contes modernes / *The court of tales. Reminiscences of medieval courts in early modern tales* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 1, n° 45, 2023, p. 239-376.

¹⁴² *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, <https://journals.openedition.org/crmh/> (consulté le 14 août 2025).

¹⁴³ *Féeries*, <https://journals.openedition.org/feeries/> (consulté le 14 août 2025). ; *Marvels & Tales*, <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/about.html> (consulté le 14 août 2025).

Éduquer, marier et moraliser : représentations de la formation sociale et morale des filles nobles du XVII^e siècle

Un modèle éducatif circonscrit

L'élément commun aux trois versions du conte est sans nul doute l'enfermement du personnage principal dans une tour. De ce fait, l'héroïne se retrouve isolée du reste du monde, ce qui va influencer sa manière de penser, d'agir mais également d'interagir avec ses interlocuteurs. Il convient dès lors de souligner que l'enfermement et l'isolement sont deux thèmes récurrents dans le conte et ses différentes versions et que ces éléments sont déterminants quant à la personnalité de l'héroïne. Mais qu'en est-il d'un point de vue purement historique ? Ces thèmes reflètent-ils une réalité jadis partagée par les filles de la haute société du XVII^e siècle ?

À cette époque, la gent féminine est habituellement confinée à la sphère familiale et privée. Cela s'explique par le fait qu'elle reçoit une éducation différenciée de celle de la gent masculine, quant à elle destinée à occuper l'espace public. Plus encore, l'éducation, dispensée par la famille et/ou par le biais d'institutions, va venir façonner des rôles sociaux et genres distincts.¹⁴⁴ Il convient également de préciser que, du XVI^e au XVIII^e siècle, l'instruction des filles issues de la noblesse et de la bourgeoisie est, en règle générale, fort proche et difficilement différenciable. Aussi, dans le cas où une fille vient à naître dans une famille bourgeoise ou noble, deux propositions s'offrent aux parents quant à son éducation : l'instruction à domicile ou le couvent.¹⁴⁵ L'enfermement dans la tour évoque l'isolement des filles, voire l'isolement dans un couvent. Il est vrai que les familles nobles ont souvent recours au couvent pour cloîtrer leur fille jusqu'à ce qu'elle soit en âge de se marier.¹⁴⁶ Bien que le conte étudié dans ce mémoire insiste, par l'évocation de la tour, sur l'aspect lié à la clôture¹⁴⁷, soit une thématique commune

¹⁴⁴ PICCO Dominique, « La monarchie française et l'éducation des filles nobles (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Encounters in Theory and History of Education*, vol. 19, 2018, p. 35-51, ici plus précisément p. 36.

¹⁴⁵ PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans FIGEAC Michel et DUMANOWSKI Jaroslaw (dir.), *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture. XVI^e-XX^e siècles*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006, p. 475-497, ici plus précisément par. 3, 37-38 (Politiques et élites).

¹⁴⁶ GETTY Laura, « Maidens and their Guardians », *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁷ Depuis le Moyen Âge, les filles issues de la haute société ont bien souvent été accueillies dans des couvents et ont été soumises à la clôture. Bien que ces pratiques aient évolué à l'Époque moderne, certaines institutions – notamment celle de Saint-Cyr, fondée en 1686 sous l'impulsion du roi Louis XIV et de Madame de Maintenon et réservée aux filles de la noblesse – continuent à instaurer une clôture stricte, où les échanges entre les pensionnaires et leur milieu familial sont très peu nombreux. (PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, par. 10, 13, 15, 17.)

à l'instruction en institution, le conte ne fait nulle mention d'un couvent mais bien d'une instruction à domicile. Il convient également de considérer que l'héroïne ne pratique aucune activité religieuse stricte et encadrée, écartant ainsi l'image du couvent. Suivant cette logique, il est possible d'avancer l'hypothèse que la tour évoque tout simplement le confinement domestique des filles.

Avant de se pencher sur l'héroïne et son éducation à proprement parler, il est opportun d'examiner la figure d'autorité dont elle dépend. Dans *Persinette*, le personnage du même nom est élevé dès sa venue au monde par la fée, soit une figure féminine. Mademoiselle de La Force écrit : « Quand le temps de l'accouchement fut arrivé, [...] la Fée prit la petite Persinette, l'emporta chez elle, & la fit élever avec tous les soins imaginables »¹⁴⁸. Le fait que Persinette soit élevée par une figure féminine est conforme à un des modèles éducatifs et sociaux du XVII^e siècle. En effet, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, l'enfant en bas âge est pris en charge par la gent féminine. Habituellement, il peut être fait mention des mères – parfois secondées par une servante ou une sœur –, occasionnellement des nourrices et, pour les milieux princiers, des filles d'honneur ou des gouvernantes. À ce stade, la figure paternelle est peu présente en ce qui concerne l'éducation quotidienne des enfants. Vers les sept ans de l'enfant, il y a lieu de signaler qu'une séparation sexuée de l'éducation s'effectue dans les milieux nobles et bourgeois et que, subséquemment, les filles restent sous la tutelle des femmes.¹⁴⁹ Par ailleurs, il s'avère significatif de constater que la fée se voit confier l'enfant conformément à la décision du père, sans concertation avec la mère, comme en témoigne cet extrait : « si vous me voulez donner l'enfant dont vôtre femme accouchera. Le mary après une courte deliberation le promet »¹⁵⁰. Suite à cet extrait, l'auteure ajoute : « Quand le temps de l'accouchement fut arrivé, la Fée se rendit près de la mere qui mit au monde une fille à qui la Fée donna le nom de Persinette [...] la Fée prit la petite Persinette, l'emporta chez elle, & la fit élever avec tous les soins imaginables »¹⁵¹. Dans le cadre de ce dernier extrait, il est donné d'observer que Mademoiselle de La Force ne fait aucune mention de la réaction de la mère face à la difficulté de cette situation. La mère se contente d'obéir à son mari en confiant son enfant à la fée juste après avoir enfanté.¹⁵² Au vu des deux derniers extraits, il serait inadéquat d'affirmer que la figure

¹⁴⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 103-104.

¹⁴⁹ PARIAS Louis-Henri (dir.), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. De Gutenberg aux Lumières (1480-1789)*, t. 2, Paris, Nouvelle librairie de France, 1981, p. 16, 95, 113-114.

¹⁵⁰ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁵² MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 39.

paternelle ne tient pas un rôle majeur dans l'organisation familiale au XVII^e siècle. En effet, à cette époque, c'est au père qu'il incombe, en tant que chef de famille, de tout superviser, conformément à son statut juridique hérité de la *patria potestas* du droit romain. En d'autres termes, le père est la figure d'autorité à laquelle doivent se soumettre tous les membres de sa famille.¹⁵³ Suivant cette explication, il est cohérent que Persinette ait été confiée à la fée sur décision exclusive du père. À ces égards, il importe également de considérer la deuxième source de ce corpus, à savoir le conte de *Rapunzel* des frères Grimm. Dans cette deuxième version du conte, il appert que l'héroïne est également élevée par une figure d'autorité féminine et que ladite situation fait suite à la décision exclusive du père, ce dont rend compte l'extrait suivant : « “[...] wofern du mir das Kind geben wirst, womit deine Frau jetzo geht.” In der Angst sagte der Mann alles zu, und als die Frau in Wochen kam, erschien die Fee sogleich, nannte das kleine Mädchen Rapunzel und nahm es mit sich fort. »¹⁵⁴ La jeune fille est alors élevée par la fée, qu'elle nomme plus tardivement « Frau Gothel », soit « Madame Gothel ». Cette formulation relève d'un registre de langue soutenu et propre à la noblesse. Bien que le terme se soit démocratisé, il n'indique pas de lien de filiation.¹⁵⁵ Il apparaît dès lors que le conte de *Rapunzel* s'inscrit dans la continuité de *Persinette* et reflète les codes du XVII^e siècle quant aux figures d'autorité, tout en considérant que ces codes sont toujours d'actualité en « Allemagne » au XIX^e siècle dans les milieux nobles et bourgeois, au seul regard de l'importance accordée à la figure féminine dans l'éducation des filles et la toute-puissance du père au sein de la famille.¹⁵⁶ Le dessin animé *Tangled* est quant à lui quelque peu plus complexe. Dans cette version, il est spécifié que Rapunzel est élevée par Gothel – figure qui ne lui est pas apparentée – comme si elle eut été sa propre fille. Par suite, Rapunzel croit sincèrement être la fille de Gothel, qu'elle appelle couramment « mother », soit « mère ». Dans ce cas de figure, le rapport de filiation reprend toute son importance dans l'éducation, importance aussi bien conforme à l'instruction donnée dans les milieux nobiliaires du XVII^e siècle qu'à l'éducation donnée au XXI^e siècle. Toutefois, bien que Gothel soit une figure féminine et se présente comme une mère, elle s'écarte grandement de ce qui a été présenté dans les deux autres versions. De fait, en plus d'usurper

¹⁵³ HILAIRE Jean, « Être père de famille au XVII^e siècle », *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, t. 47, 2017, p. 155-162, ici plus précisément p. 155.

¹⁵⁴ Traduction : « “[...] à condition que tu me donnes l'enfant que ta femme porte en ce moment.” Pris de peur, l'homme accepta tout, et lorsque la femme accoucha, la fée apparut immédiatement, nomma la petite fille Raiponce et l'emmena avec elle. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

¹⁵⁵ « Frau », dans *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, pt. 2, <https://www.dwds.de/wb/dwb/frau> (consulté le 22 février 2026).

¹⁵⁶ BIANQUIS Geneviève, *La vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique. 1795-1830*, Paris, Hachette, 1958, p. 185-187.

l'identité de la mère, l'enfant ne lui a pas été confiée suite à la décision du père. En l'occurrence, ces deux éléments s'inscrivent dans le cadre d'un enlèvement.¹⁵⁷

En ce qui concerne l'éducation, cette dernière accuse, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, une division sexuée des savoirs. Par conséquent, les filles acquièrent des connaissances théoriques et pratiques en rapport au foyer et à son maintien. Malgré les avancées en termes d'alphabétisation de la gent féminine aux XVII^e-XVIII^e siècles, les savoirs qui lui sont dispensés sont lacunaires et soumis à un contrôle rigoureux, entravant ainsi toute émancipation.¹⁵⁸ Le conte analysé dans ce mémoire présente différents éléments propres à une éducation de type aristocratique du XVII^e siècle. Aussi, dans *Persinette*, l'accent est mis sur la lecture, la peinture et la musique¹⁵⁹. Toutefois, l'auteure ne précise pas les types, styles et genres des différentes disciplines évoquées¹⁶⁰, ni même de quels instruments de musique il est question. Qui plus est, l'auteure semble partir du principe que les occupations de Persinette sont si familières aux filles de bonnes familles qu'il est inutile de toutes les citer, comme en témoigne la phrase : « elle ne s'ennuyait point dans sa solitude ; elle lisoit, elle peignoit, elle jouait des instrumens & s'amusoit à toutes ces choses qu'une fille qui a été parfaitement élevée n'ignore point. »¹⁶¹. Il est avéré que l'instruction dispensée à domicile – soit les différentes matières enseignées – n'est en rien uniforme aux XVII^e-XVIII^e puisqu'elle n'est régie par aucune règle particulière.¹⁶² Aussi, pour plus d'intelligibilité, il est intéressant de comparer l'instruction de Persinette à celle dispensée dans des institutions – notamment la fondation royale de Saint-Cyr¹⁶³ déjà mentionnée précédemment – ou des couvents contemporains à Mademoiselle de La Force, qui présentent, quant à eux, des programmes bien déterminés et préparent les jeunes bourgeoises et aristocrates à retourner dans le monde une fois leur éducation parfaite.¹⁶⁴ Suivant

¹⁵⁷ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:03:27-00:04:05, 00:09:25-00:09:58.

¹⁵⁸ ZEMON DAVIS Natalie et FARGE Arlette (dir.), *Histoire des femmes en Occident. XVI^e-XVIII^e siècle*, t. 3, Paris, Perrin, 2002, p. 131-132 (collection tempus).

¹⁵⁹ Cette discipline inclut le fait de jouer de plusieurs instruments de musique et de chanter, comme en témoignent ces extraits : « elle jouait des instrumens », « Persinette avait la voix divine, elle se plaisait fort à chanter, & c'étoit souvent son divertissement sur tout aux heures qu'elle attendait la Fée. » (CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 106, 108.)

¹⁶⁰ La source présente toutefois une exception. Alors que Persinette, chassée de la tour, vit dans le désert avec ses enfants, elle « chantoit l'histoire malheureuse de ses amours ». Il s'agit là de la seule mention du thème de ses chansons. (*Ibid.*, p. 124.)

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 106-107.

¹⁶² PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, par. 28-29.

¹⁶³ Cette fondation fait fréquemment office de modèle en regard de son organisation et de son contenu pédagogique. (*Ibid.*, par. 4.)

¹⁶⁴ Pour étayer ces dires, il est à considérer que l'objectif de la fondation de Saint-Cyr, pour ne citer que celle-ci, est « de donner à l'État des femmes bien élevées. ». (LEFÈVRE Georges, « L'éducation des filles au XVII^e siècle. (Fénelon, Mme de Maintenon) », *La revue pédagogique*, t. 54, 1909, p. 505-523, ici plus précisément p. 520.)

ce cas de figure, il est possible de déduire que « toutes ces choses qu'une fille qui a été parfaitement élevée n'ignore point »¹⁶⁵ font référence à la maîtrise de diverses disciplines, à savoir la langue française – l'écriture, la grammaire et la lecture –, le catéchisme et la religion, la géographie, l'histoire, le calcul, les bonnes manières, l'éducation morale et l'art. Cette dernière discipline englobe le dessin, la musique, soit le chant et le fait de jouer d'un instrument, la danse et le théâtre. À cela s'ajoutent les compétences requises par une bonne maîtresse de maison, comme la prise en charge des tâches ménagères et des travaux d'aiguille.¹⁶⁶ Il convient toutefois de préciser qu'une jeune aristocrate tient avant tout un rôle de supervision des domestiques.¹⁶⁷ En outre, le fait que l'auteure fasse référence à une éducation parfaite pour son héroïne n'est pas anodin et reflète clairement les préoccupations socioculturelles aristocratiques de son temps.¹⁶⁸ L'instruction des filles est un sujet de débat fréquent dans les cercles intellectuels et salons du XVII^e siècle. Aussi, nombre de publications destinées à la gent féminine apparaissent à cette époque, telles que des romans, des traités d'éducation, de morale et de conduite, ou encore des pièces de théâtre, comme celles écrites par Molière. Depuis le XVI^e siècle, l'instruction des femmes acquiert progressivement une dimension fondamentale en France, tant du côté protestant que du côté catholique, ceci afin d'en faire de bonnes épouses et mères chrétiennes. Au XVII^e siècle, la Réforme catholique va donner un nouveau visage aux institutions. Conséquemment, de nouveaux ordres sont créés, accordant la priorité à l'éducation des filles.¹⁶⁹

Tandis que Mademoiselle de La Force précise de manière explicite et évoque de manière implicite les différentes occupations de son personnage féminin, les frères Grimm, quant à eux, n'en font nulle mention, à l'exception du chant qu'ils évoquent brièvement : « sah das schöne Rapunzel oben am Fenster stehen und hörte sie mit so süßer Stimme singen »¹⁷⁰. Il va sans dire que les conventions romanesques et les préoccupations socioculturelles ont évolué entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Il ne s'agit donc plus pour les frères Grimm de mettre l'emphasis sur une éducation féminine parfaite, proche des romans précieux ou des

¹⁶⁵ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 106-107.

¹⁶⁶ PARIAS Louis-Henri (dir.), *op. cit.*, p. 484-486. ; PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, par. 37. ; LEFÈVRE Georges, « L'éducation des filles au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 508, 519-520.

¹⁶⁷ ZEMON DAVIS Natalie et FARGE Arlette (dir.), *op. cit.*, p. 54.

¹⁶⁸ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 42.

¹⁶⁹ PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, par. 6-7, 9, 15.

¹⁷⁰ Traduction : « vit la belle Raiponce debout, en haut, à la fenêtre et l'entendit chanter d'une voix si douce » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

préoccupations aristocratiques du XVII^e siècle – comme l’a fait Mademoiselle de La Force – mais bien d’adapter le récit à leur époque. Le fait de ne pas traiter de l’éducation de Rapunzel ne montre pas un désintérêt pour le sujet, mais un changement de préoccupation et de contexte socioculturel. C’est en cela que les frères Grimm ne traitent pas le sujet de la même manière, d’autant plus à une époque où l’éducation est davantage considérée et où elle s’adresse à un public plus large.¹⁷¹ De fait, l’actuelle Allemagne, dont sont issus les frères Grimm, connaît dès le milieu du XVIII^e siècle un essor au regard de l’éducation des filles. Dès cette époque, certains États instaurent la scolarisation obligatoire pour tous les enfants et ce, quel que soit leur sexe ; d’autres États suivront plus tardivement, à savoir au début du XIX^e siècle. Des disparités se créent ainsi entre les États protestants, enclins à éduquer les personnes des deux sexes, et les États catholiques, dont l’éducation différenciée des filles tend fréquemment à se limiter aux prières et tâches féminines apprises au couvent. Il n’est cependant nullement question de parler d’une instruction égalitaire puisque, force est de constater que l’instruction est quelque peu rétrograde en cette première moitié du XIX^e siècle. De ce fait, la majorité des filles restent, toujours au XIX^e siècle, privées d’un accès aux savoirs les plus spécialisés. Cela étant, la scolarisation obligatoire assure aux filles une maîtrise de la lecture, de l’écriture, voire quelquefois même du calcul et cela, quel que soit le milieu géographique – rural ou urbain – et le milieu socioéconomique¹⁷² dont elles sont issues.¹⁷³

En ce qui concerne *Tangled*, dernière source du corpus, celle-ci est beaucoup plus substantielle au regard des occupations du personnage principal. La chanson « When Will My Life Begin »¹⁷⁴, qui accompagne la scène où Rapunzel est enfermée dans la tour, au début du dessin animé, traite de toutes les activités de l’héroïne, mettant ainsi l’accent sur son quotidien dans la tour et l’éducation qu’elle a reçue. Outre les paroles de la chanson, l’aspect visuel permet également d’étayer l’analyse. De surcroît, ladite chanson présente tout une pléiade d’activités pouvant s’inscrire en partie dans la société du XVII^e siècle et, pour certaines, dans les siècles postérieurs. Comme mentionné précédemment, l’éducation prodiguée aux filles modernes issues de la noblesse porte sur diverses disciplines. Tout d’abord, elles doivent être de bonnes maitresses de maison. En ce sens, Rapunzel correspond aux critères modernes dans la mesure

¹⁷¹ MAINIL Jean, « *Persinette en Allemagne* », *op. cit.*, p. 42.

¹⁷² Par souci de précision, il est à savoir que les jeunes filles nobles et bourgeoises germaniques sont généralement scolarisées à domicile, contrairement aux filles de milieu plus modeste qui fréquentent un établissement scolaire. (BIANQUIS Geneviève, *op. cit.*, p. 47, 110-111.)

¹⁷³ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, t. 4, Paris, Perrin, 2002, p. 178, 181 (collection tempus).

¹⁷⁴ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:45-00:08:00.

où elle s'adonne aux tâches ménagères – soit le fait de balayer, de polir et cirer, de passer la serpillière et le plumeau, de faire la lessive et la vaisselle, de cuisiner et de pâtisser –, et aux travaux d'aiguille – soit tricoter, coudre et filer.¹⁷⁵ Bien que la production Disney reprenne certains éléments propres au XVII^e siècle, elle n'a pas pour vocation à représenter fidèlement cette époque mais bien à adapter le conte au public du XXI^e siècle. Aussi, il convient de préciser que Rapunzel effectue elle-même les tâches ménagères et qu'elle ne se contente pas de les superviser, ce qui, comme vu précédemment, est d'usage au XVII^e siècle dans les milieux aisés. Cela étant, pour revenir plus avant sur les concordances éducatives, les jeunes filles nobles modernes acquièrent également des connaissances dans diverses matières comme, à l'instar de Persinette, la lecture¹⁷⁶ et les arts. Il convient dès lors d'observer que le dessin animé correspond une fois de plus aux critères aristocratiques modernes, en ce sens qu'il aborde ces thématiques. En sus, la production Disney approfondit le sujet et valorise de nouveaux éléments de façon bien plus explicite et exhaustive que dans *Persinette*. Au sujet des arts, par exemple, *Tangled* renvoie directement au ballet, à la réalisation de croquis, à la peinture, à la ventriloquie¹⁷⁷, au chant et à la guitare.¹⁷⁸ Comme explicité précédemment, la danse, le dessin et le théâtre font partie intégrante des compétences acquises par les filles bien élevées du XVII^e siècle. Qui plus est, le ballet et la guitare sont deux composants caractéristiques des milieux aristocratiques. La seconde moitié du XVII^e siècle est notamment marquée par un engouement pour la guitare, symbole galant et instrument auquel on confère encore un statut aristocratique au XVIII^e siècle

¹⁷⁵ Nombre de ces activités sont évoquées dans les paroles de la chanson, à savoir « Start on the chores and sweep till the floor's all clean. Polish and wax, do laundry and mop and shine up. Sweep again [...] knit and cook [...] baking [...] sew a dress ». L'aspect visuel pointe d'autres aspects comme le fait de passer le plumeau, de faire la vaisselle et de filer – ce dernier élément étant induit par la présence d'un rouet. (*Ibid.*)

¹⁷⁶ La lecture est à la fois mentionnée visuellement et dans les paroles de la chanson. Du point de vue visuel, il est possible d'observer que l'héroïne saisit des livres posés sur une étagère et que ceux-ci traitent de géologie, de botanique et de cuisine, ou encore que l'héroïne est en train de lire ces dits livres. Qui plus est, le contenu textuel des paroles « And so I'll read a book or maybe two or three [...] And I'll re-read the books if I have time to spare » renforce le propos. (*Ibid.*)

¹⁷⁷ La ventriloquie est une technique vocale connue depuis l'Antiquité. Pratiquée par les Pythies, elle est interprétée à cette époque comme la voix des dieux. Par après, la ventriloquie est associée à la nécromancie. Le don d'invoquer l'au-delà par ce biais est démenti à la fin du XVIII^e siècle. Dès lors, la ventriloquie devient une source de divertissement. La marionnette, comparse du ventriloque avec qui elle dialogue, apparaît pour la première fois lors d'un spectacle donné en 1896 à Londres. Le tandem marionnette-ventriloque perdure dans le monde du spectacle durant tout le XX^e siècle. Par conséquent, la production Disney donne à voir un anachronisme, une forme contemporaine de la ventriloquie. Rapunzel est en effet montrée à l'écran se servant du caméléon Pascal en guise de marionnette. (*Ibid.* ; VOYER Charles, *Études ventriloques. Pour une pratique du trouble au moyen de la voix dissociée*, Université du Québec à Montréal, sous la promotion des Professeures Émilie Martz-Kuhn et Dinaïg Stall, 2024, p. 1, 12, 14 [Mémoire de master en Théâtre].)

¹⁷⁸ La source musicale, chantée, mentionne : « I'll add a few new paintings to my gallery. I'll play guitar [...] a bit of ballet [...] ventriloqu [...] maybe sketch [...] I'll paint the walls some more. I'm sure there's room somewhere ». (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:45-00:08:00.)

en France, d'autant que le roi Louis XIV a grandement participé à sa popularité.¹⁷⁹ Il convient toutefois de nuancer le propos. La guitare acoustique est certes fortement liée à l'histoire musicale aristocratique française, mais il ne faudrait pas pour autant négliger son lien avec l'histoire états-unienne. La guitare acoustique s'implante sur le sol américain au XIX^e siècle, suite à l'immigration d'Européens aux États-Unis. Au tournant du XX^e siècle, l'industrie américaine de la guitare acoustique prend son essor grâce aux avancées réalisées quant à sa fabrication. À partir des années 20, la guitare acoustique supprime ses concurrents, soit le piano, le banjo et la mandoline. Il est à noter que son prix démocratique, son aspect portatif ou encore le fait que cet instrument est très intuitif et offre un vaste répertoire musical font de la guitare acoustique l'instrument emblématique américain du XX^e siècle.¹⁸⁰ Quant au ballet, art aristocratique, il peut spécifiquement être associé au milieu curial et à la mise en scène du pouvoir royal. De fait, sous le règne de Louis XIII et au début du règne de Louis XIV, le ballet de cour atteint son apogée et symbolise la légitimité, les bienfaits et la puissance politique du roi. Pratique également partagée par la reine, le ballet est alors l'occasion pour la personne royale, entourée de ses gens, de se mettre en scène par la danse et de glorifier le pouvoir.¹⁸¹ Maintenant que tous ces éléments ont été approfondis, il est possible de se pencher sur un dernier point purement aristocratique présenté dans ladite chanson du dessin animé : le jeu d'échecs. Pratique sociale spécifique aux élites politiques et militaires, les échecs apparaissent en Europe comme un jeu curial. Au XVII^e siècle, ce jeu fait partie des jeux autorisés dans les institutions éducatives pour jeunes filles, comme c'est le cas à Saint-Cyr.¹⁸² De plus, il est concomitamment reconnu comme le jeu emblématique de la royauté. Il va sans dire que les échecs sont tenus comme illustration de l'exercice du pouvoir – formant les jeunes princes à leurs futures responsabilités – et de l'art de la guerre – soit la tactique militaire.¹⁸³ Par ailleurs, force est de constater que la production Disney a choisi de représenter quantité d'éléments pouvant se rapporter à l'Époque moderne, alors qu'elle n'avait que l'embarras du choix au regard des activités pouvant être pratiquées par son héroïne. Ce choix, volontaire ou non, en dit long sur les représentations que la société contemporaine se fait d'un récit inscrit dans des temps

¹⁷⁹ « Histoires d'instruments : la guitare classique », dans *Philharmonie de Paris. Musée de la musique*, https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-la-guitare-acoustique.aspx?_lg=fr-FR (consulté le 7 mars 2026).

¹⁸⁰ BOZANIC Andrew, *The Acoustic Guitar in American Culture, 1880-1980*, Université du Delaware, sous la promotion de la Professeure Arwen Mohun, 2015, p. 29-30, 75, 102, 344 [Thèse de doctorat en Histoire].

¹⁸¹ LECONTE Thomas, « Mythes et ballet de cour au XVII^e siècle : le "ballet du roi" et la construction d'une mythologie royale », *XVII^e siècle*, n° 272, fasc. 3, 2016, p. 427-446, ici plus précisément p. 428, 435.

¹⁸² PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, par. 19.

¹⁸³ RENARD Didier, « Jeu des échecs, société politique et art de la guerre. Les révolutions du XVIII^e siècle », *Politix*, vol. 15, n° 58, 2002, p. 89-107, ici plus précisément p. 89-90, 92.

antérieurs. En revanche, *Tangled* s'écarte quelque peu des standards nobles du XVII^e siècle au vu de certains détails. En outre, il est possible d'observer certains anachronismes rendant le récit plus familier à son public. Ainsi, en visionnant les images qui illustrent la chanson « When Will My Life Begin », il convient de mentionner que Rapunzel est montrée en train de faire des cookies aux pépites de chocolat, dessert traditionnel américain apparu sous cette forme au XX^e siècle seulement.¹⁸⁴ En outre, Rapunzel a des connaissances en géologie, en botanique – comme en témoigne la couverture des livres exposés sur l'étagère – et en astronomie¹⁸⁵, soit des disciplines scientifiques auxquelles les femmes n'ont habituellement pas accès au XVII^e siècle. Ces différents éléments viennent étayer l'analyse selon laquelle la production Disney s'écarte parfois des représentations et critères aristocratiques du XVII^e siècle pour s'adapter à la réalité de la société contemporaine, productrice de ce film d'animation.

Hormis les savoirs, les occupations et les loisirs, l'éducation passe également par une formation morale et un contrôle des mœurs. Dans les milieux bourgeois et aristocratiques du XVI^e au XVIII^e siècle, l'accent est mis sur la discipline et le savoir-vivre, inspiré des pratiques curiales.¹⁸⁶ Le recours au conte est tout particulièrement utilisé par les mères pour éduquer leurs enfants. De fait, les contes regorgent d'allusions à un environnement tantôt rassurant, tantôt effrayant, où les frontières entre le réel et le merveilleux ne sont pas clairement dessinées. Il est alors courant de susciter un sentiment de crainte chez l'enfant – en le menaçant, notamment de l'intervention du loup ou d'êtres empruntés à la littérature fantastique – afin qu'il soit sage, obéissant et discipliné.¹⁸⁷ Dans *Persinette* et *Tangled*, les auteurs mettent en avant une éducation par la peur, parfois induite par une vision restreinte de la réalité, ou plus encore une éducation préventive. Cette peur, ou mise en garde, n'est pas explicitement mentionnée dans la version des frères Grimm. Par ailleurs, la peur peut tant porter sur le monde extérieur que sur autrui. Mademoiselle de La Force en fait mention en citant : « Persinette de son côté perdit la parole quand elle vit un homme si charmant, elle le considéra longtems toute étonnée, mais tout à coup elle se retira de sa fenêtre, croyant que ce fût quelque monstre, se souvenant d'avoir ouï dire qu'il y en avoit qui tüoient par les yeux, & elle avoit trouvé les regards de celui-cy tres-

¹⁸⁴ « The Story of the Chocolate Chip Cookie », dans *Henry Whittemore Library*, <https://library.framingham.edu/c.php?g=934037&p=0&t=52693> (consulté le 11 mars 2026).

¹⁸⁵ Cette thématique est brièvement abordée lorsque l'héroïne parle des « lumières flottantes » à Gothel. Elle mentionne : « I've charmed stars and they're always constant. ». (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:11:40-00:12:10.)

¹⁸⁶ PARIAS Louis-Henri (dir.), *op. cit.*, p. 16, 100.

¹⁸⁷ BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *La famille en Occident du XVI^e au XVIII^e siècle. Le prêtre, le prince et la famille*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, p. 116 (Historiques).

dangereux. »¹⁸⁸. La référence à un monstre capable de tuer par les yeux peut évoquer la légende du basilic, selon laquelle un simple regard de ce reptile suffirait à provoquer la mort de la personne. Cette créature, déjà mentionnée dans les écrits gréco-romains antiques, apparaît également dans d'autres récits tels que la Bible, des encyclopédies médiévales, des légendes modernes, ...¹⁸⁹ L'extrait susmentionné peut dès lors faire référence à une légende inscrite dans la culture collective au XVII^e siècle. Au regard du conte de *Persinette*, l'allusion au basilic vient appuyer l'éducation par la peur et intervient lorsque Persinette et le prince s'aperçoivent pour la première fois. Vivant seule et recluse dans une tour, il est à supposer que Persinette ne connaît le monde extérieur et les individus qui le peuplent que par l'intermédiaire de la fée, seule personne à lui rendre visite.¹⁹⁰ Ayant l'exclusivité sur l'éducation de Persinette, il peut être déduit que la fée utilise la peur de l'homme comme moyen de dissuasion, ceci afin de garder Persinette loin du monde. Cette explication est d'autant plus explicite dans *Tangled*. De fait, Gothel garde Rapunzel enfermée dans la tour et use du sentiment de peur pour la dissuader d'en sortir. Ainsi, depuis son enfance, Gothel lui explique : « The outside world is a dangerous place filled with horrible selfish people. »¹⁹¹. Gothel use à plus forte raison de l'intimidation pour décrire le monde extérieur dans la chanson « Mother Knows Best »¹⁹², qui intervient au début du dessin animé, quand Rapunzel n'a encore jamais quitté la tour. Gothel y décrit un monde effrayant, dans lequel Rapunzel ne peut survivre seule. Ses arguments reposent tant sur la peur de l'homme, comme évoqué dans *Persinette*, que sur le monde extérieur en général. Les hommes y sont décrits comme des voyous, des casseurs, des cannibales et des personnes dotées de dents pointues. Le monde extérieur est quant à lui présenté sous un mauvais jour, certes réaliste, mais étayé par toutes sortes d'aspects négatifs comme le sumac vénéneux, les sables mouvants, les serpents, les gros insectes et la peste.¹⁹³ Il est possible d'émettre l'hypothèse que cette thématique de l'éducation par la peur au XVII^e siècle peut être élargie à la simple volonté de préserver les filles du monde extérieur. Concrètement, il est surtout question d'une mise en

¹⁸⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 110-111.

¹⁸⁹ Krzyszcuk Łukasz et MORTA Krzysztof, « Basilisk – The History of the Legend », *ALEA*, vol. 25, n° 1, 2023, p. 277-306, ici plus précisément p. 277-281, 289.

¹⁹⁰ « elle [Persinette] étoit seule dans ce beau séjour, où elle n'avoit rien à desirer que de la compagnie » ; « après l'avoir établie dans cette charmante solitude, elle [la fée] descendit par cette fenêtre & s'en retourna chez elle. » ; « Elle [la fée] la [Persinette] venoit voir fort souvent » (CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 106-108.)

¹⁹¹ Traduction : « Le monde extérieur est un endroit dangereux rempli d'horribles égoïstes. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:04:21-00:04:26.)

¹⁹² *Ibid.*, 00:12:23-00:14:42.

¹⁹³ Ces éléments sont mentionnés dans les paroles de la chanson : « It's a scary world out there. [...] Ruffians, thugs, poison ivy, quicksand, cannibals and snakes, the plague [...] Also large bugs, men with pointy teeth [...] On your own, you won't survive. » (*Ibid.*)

garde. En la matière, il est des contes dits d'avertissement, qui attirent l'attention sur certains dangers et délivrent des leçons morales. C'est notamment le cas du conte « Le petit Chaperon rouge » de Charles Perrault, qui présente le loup – allégorie du galant – comme un danger pour l'enfant – allégorie des jeunes filles qui doivent préserver leur honneur – et préconise de s'en méfier. La morale pratique de ce conte est ainsi axée sur la nécessité de la circonspection face aux dangers.¹⁹⁴ Qui plus est, force est de constater que ce genre d'avertissement apparaît très tôt dans la tradition écrite, comme en témoigne un récit de la Bible. En effet, ladite morale est notamment illustrée dans le livre de la Genèse avec le récit de Dina, enlevée et violée par le prince Sichem le jour où elle est sortie de chez elle. Ce récit illustre le fait que les femmes sont astreintes à rester en sécurité à l'intérieur, pour éviter de s'exposer aux dangers extérieurs et ainsi, de risquer leur honneur.¹⁹⁵ Il va sans dire qu'au XVII^e siècle, nombre de moralisateurs voient en la gent féminine un être crédule, donc davantage sujet à la manipulation.¹⁹⁶ De plus, à l'Époque moderne, les parents et éducateurs des filles cherchent à dissuader leur curiosité, d'où leur confinement à domicile. L'objectif de cet enfermement est de préserver la chasteté des filles, alors considérées comme davantage enclines à succomber aux tentations charnelles.¹⁹⁷

En outre, en tenant des propos pudiques et en parlant en des termes indirects au regard de la sexualité, Mademoiselle de La Force reste conforme aux valeurs de son temps. Aussi, quand elle traite du mariage et de sa consommation, elle avance : « il luy proposa de l'épouser sur l'heure, elle y consentit sans sçavoir presque ce qu'elle faisoit, elle acheva de même toute la ceremonie. Voila le Prince heureux, Persinette s'accoûtume aussi à l'aimer, ils se voyoient tous les jours, & peu de temps après elle se trouva grosse. »¹⁹⁸. Le conte souligne avant tout une méconnaissance de l'héroïne.¹⁹⁹ Cet élément s'inscrit dans un contexte où, suivant la moralité religieuse, tout individu est censé être astreint à une éducation pudique, en vue de se garder du péché d'impureté.²⁰⁰ Au XVII^e siècle, la sexualité est un sujet tabou. Outre la régression de la

¹⁹⁴ SERMAIN Jean-Paul, « Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes* de Perrault », *Féeries*, vol. 13, 2016, p. 47-64, ici plus précisément p. 60.

¹⁹⁵ ELKOUBY Janine, « Et Dina sortit... », *Pardès*, n° 43, fasc. 2, 2007, p. 53-64, ici plus précisément p. 53, 56.

¹⁹⁶ CORNET FURESTIER Cécile, *La modestie : étude sur une vertu féminine au XVII^e siècle*, Université Grenoble Alpes, sous la promotion de la Professeure Naïma Ghermani, 2018, p. 104 [Mémoire de master en Histoire, Sciences humaines et sociales].

¹⁹⁷ COUDERT Allison, « Educating Girls in Early Modern Europe and America », dans CLASSEN Albrecht (éd.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 389-413, ici plus précisément p. 400-401.

¹⁹⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁹ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 44.

²⁰⁰ PARIAS Louis-Henri (dir.), *op. cit.*, p. 125.

liberté sexuelle, la sexualité – et tout particulièrement celle des femmes – est censurée. Il est donc tout à fait logique que Mademoiselle de La Force insiste sur l'ignorance de son héroïne, attendu que la sexualité est non seulement occultée à cette époque, mais que les femmes sont également astreintes à la pudeur et à la chasteté.²⁰¹ Toutefois, les propos tenus par l'auteure font également preuve d'une fausse naïveté. Précisément, étant soumise aux interdits moraux de son temps, Mademoiselle de La Force fait montre, en apparence du moins, de retenue pour décrire la sexualité. Usant des archétypes autour de l'amour courtois et de la préciosité, l'auteure n'édicte pas explicitement les faits mais elle ne les suggère pas moins à ses lecteurs. Aussi, en parlant de l'achèvement de la « cérémonie », il s'agit bien pour l'auteure de feindre la naïveté afin d'évoquer la consommation du mariage. Il n'est cependant pas question d'un cas isolé puisque les écrits faisant montre d'une évocation suggestive de la sexualité sont de plus en plus fréquents au tournant du XVIII^e siècle.²⁰² De plus, Mademoiselle de La Force écrit : « peu de temps après elle se trouva grosse. Cet état inconnu l'inquieta fort, le Prince s'en douta, & ne lui voulut pas expliquer de peur de l'affliger. »²⁰³. Cet extrait souligne une fois de plus la méconnaissance de l'héroïne, propos appuyé par le fait que, jusqu'au XVIII^e siècle, les jeunes filles sont tenues à l'écart des accouchements. Cet extrait met également en avant une autre préoccupation des XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, il n'est pas inutile de rappeler que l'accouchement présente encore de grands risques liés aux complications obstétricales et à l'impéritie des matrones et médecins, pouvant entraîner la mort des femmes et de leur(s) bébé(s).²⁰⁴ Cela étant, il est possible de déduire que ce passage dénonce deux réalités, à savoir l'occultation du thème de la sexualité et la dissimulation de ses conséquences dans l'éducation des filles nobles du XVII^e siècle. Qui plus est, Mademoiselle de La Force précise que cette méconnaissance n'est propre qu'à l'héroïne en ce sens que le prince est parfaitement au courant de la situation mais se refuse à la lui expliquer, ayant conscience des risques.²⁰⁵ Le thème de la sexualité est également présent dans *Rapunzel* mais dans une bien moindre mesure. Bien que ce soit surtout la dernière édition de *Rapunzel* qui ait été adaptée à un public bourgeois et aux enfants et qui, par conséquence, occulte la majorité des allusions sexuelles, la première version de 1812 invisibilise déjà considérablement ce sujet. Aussi, les frères Grimm ne font

²⁰¹ CORNET FURESTIER Cécile, *op. cit.*, p. 68.

²⁰² VELLENGA Carolyn, « Rapunzel's desire. A reading of Mlle de La Force », *Merveilles & contes*, vol. 6, n° 1, 1992, p. 59-73, ici plus précisément p. 63, 67.

²⁰³ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 115.

²⁰⁴ MOREL Marie-France, « Histoire de la naissance en France (XVII^e-XX^e siècle) », *ADSP*, n° 61-62, 2007-2008, p. 22-28, ici plus précisément p. 22-24.

²⁰⁵ VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse : *Persinette* de Charlotte-Rose de Caumont La Force », *Segni e Comprensione*, vol. 37, n° 105, 2023, p. 67-81, ici plus précisément p. 78.

qu'énoncer : « bald aber gefiel ihr der junge König so gut, daß sie mit ihm verabredete, er solle alle Tage kommen und hinaufgezogen werden. So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, [...] bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr sagte : “sag’ sie mir doch Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen.” »²⁰⁶. Le mariage et sa consommation ne sont pas explicitement mentionnés et la grossesse n'est que suggérée, tant dans ce cas par l'incompréhension de l'héroïne que par la présence plus tardive d'enfants. Aussi, les frères Grimm relatent : « Einige Jahre nachher geräth er in jene Wüstenei, wo Rapunzel kümmerlich mit ihren Kindern lebte »²⁰⁷. Les deux extraits précités sont très succincts et plus prudes. En l'occurrence, il n'est point question pour les frères Grimm de faire preuve d'une fausse naïveté ni de faire explicitement allusion à la sexualité. Le récit ne s'adresse plus à une société mondaine et frivole et se doit dès lors d'être plus édulcoré.²⁰⁸ En outre, le questionnement de Rapunzel traduit, comme dans *Persinette*, la méconnaissance de l'héroïne face à la gravidité. Ce passage n'est pas anodin puisqu'il est question de critiquer l'occultation de la sexualité déjà présente au XVII^e siècle et toujours actuelle au XIX^e siècle. À cette époque encore, les jeunes filles sont censées être astreintes à la virginité jusqu'à leurs noces. Aussi, la sexualité leur est interdite en pensée, en parole et en action. Ainsi, outre le fait d'assimiler le sexe au péché, l'éducation qui leur est dispensée occulte tout simplement le sujet. En outre, plus qu'une méconnaissance, le conte pointe l'aspect désormais tabou de la grossesse. Au XIX^e siècle, ce sujet est occulté pour préserver l'innocence des enfants et des jeunes filles. Il est dès lors de bon usage pour les femmes de ne pas exposer leur état de grossesse, mais bien de se montrer discrètes et de rester à domicile.²⁰⁹ En effet, il est question pour les frères Grimm d'attirer l'attention sur l'ignorance dans laquelle sont maintenues les jeunes femmes et, suivant cette logique, de favoriser une éducation sexuelle.²¹⁰ Seul le dessin animé *Tangled* occulte complètement la sexualité. De fait, dans cette version, Rapunzel ne tombe pas enceinte. Le dessin animé, destiné prioritairement aux enfants, est adapté à la société occidentale actuelle et ne cherche donc plus à dénoncer un manque d'éducation sexuelle.

²⁰⁶ Traduction : « mais bientôt, le jeune roi lui plut tellement qu'elle lui donna rendez-vous pour qu'il vienne tous les jours et soit hissé. Ils vécurent ainsi dans la joie et le plaisir pendant un certain temps, [...] jusqu'au jour où Raiponce se mit à lui dire : “Dites-moi, Madame Gothel, mes petites robes deviennent si étroites et ne me vont plus.” ». (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 41.)

²⁰⁷ Traduction : « Quelques années plus tard, il se retrouva dans ce désert où Raiponce vivait misérablement avec ses enfants » (*Ibid.*, p. 42.)

²⁰⁸ VELLENGA Carolyn, « Rapunzel's desire », *op. cit.*, p. 66-67.

²⁰⁹ FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle (dir.), *op. cit.*, p. 399, 408.

²¹⁰ WARNER Marina, « After “Rapunzel” », *op. cit.*, p. 331.

L'institution du mariage : entre normes sociales, amour et condition de la filiation

Nombre de récits reprennent la thématique d'une fille enfermée dans une tour dans le but de la protéger ou d'empêcher son mariage.²¹¹ Parmi les trois versions du conte, celle de *Persinette* est sans nul doute la plus explicite. Aussi, il est à propos de citer : « avant qu'elle eût atteint sa douzième année, & comme la Fée connoissoit sa fatalité, elle resolut de la dérober à ses destinées. Pour cet effet elle éleva par le moyen de ses charmes une Tour d'argent au milieu d'une forêt [...] La Fée luy ordonna de coucher au haut de la Tour, où il y avoit une seule fenêtre, & après l'avoir établie dans cette charmante solitude, elle descendit par cette fenêtre & s'en retourna chez elle. »²¹². Au vu de cet extrait, il est clair que la fée ne déroge pas au motif d'enfermement susmentionné et cherche véritablement à empêcher Persinette de se marier. Plusieurs éléments portent l'analyse en ce sens. Outre « sa fatalité » et « ses destinées » qui évoquent le mariage, il est intéressant de se pencher sur la temporalité qui induit cet enfermement, soit sa douzième année. Cet âge équivaut à la puberté, reconnue comme majorité matrimoniale par l'Église. Fixée à douze ans pour les filles et quatorze pour les garçons, cette majorité, issue du droit romain, est reprise dans le droit canon.²¹³ Il convient toutefois de préciser que la majorité matrimoniale diffère selon le droit canon ou selon le pouvoir royal français. De fait, la royauté fixe la majorité à vingt-cinq ans pour les filles et trente ans pour les garçons. Toutefois, les mariages plus précoces sont assez communs auprès de la haute noblesse française des XVII^e et XVIII^e siècles.²¹⁴ Bien que le conte de *Rapunzel* ne fasse pas mention explicite du mariage, les frères Grimm ont repris ce même indicateur temporel pour signaler le moment où l'héroïne est enfermée dans la tour : « wie es aber zwölf Jahr alt war, so schloß es die Fee in einen hohen hohen Thurm, der hatte weder Thür noch Treppe »²¹⁵. De foi protestante, il ne s'agit assurément pas pour les frères Grimm de faire référence, comme Mademoiselle de La Force, au droit canon – en évoquant les douze ans de l'héroïne –, mais plutôt au droit privé

²¹¹ Ce motif trouve son origine dans le mythe de Danaé et est repris dans d'autres récits, comme les hagiographies médiévales avec les histoires de sainte Barbe et sainte Christine. (NAUDET Valérie, « Sainte Barbe et sainte Christine aux fenêtres du martyre », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 319-329, ici plus précisément par. 1 (Senefiance). ; FRANCO Audrey, *Weibliche Reifungsvorgänge und das Bild heiratsfähiger Frauen im Märchen. Eine komparative Studie über drei Märchen der Brüder Grimm und ihre Verfilmungen durch Disney*, Université de Louvain-la-Neuve, sous la promotion de la Professeure Antje Büssgen, 2012, p. 55 [Mémoire de master en Langues et Littératures modernes, orientation germaniques].)

²¹² CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 104, 107.

²¹³ BARDET Jean-Pierre, « Early marriage in pre-modern France », *The History of the Family*, vol. 6, 2001, p. 345-363, ici plus précisément p. 348.

²¹⁴ BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *op. cit.*, p. 41. ; BARDET Jean-Pierre, « Early marriage in pre-modern France », *op. cit.*, p. 353.

²¹⁵ Traduction : « mais lorsqu'elle eut douze ans, la fée l'enferma ainsi dans une haute haute tour qui n'avait ni porte ni escalier » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

en vigueur au XIX^e siècle dans l'actuelle Allemagne. À cette époque, les jeunes filles ont le droit de se marier dès l'âge de seize ans. Néanmoins, elles ont la possibilité de se fiancer nettement plus tôt, et ceci dès l'âge de douze ans.²¹⁶ En ayant recours au motif de la tour et à l'enfermement de l'héroïne à sa douzième année, il est certainement question, pour les auteurs, de faire référence au possible mariage de l'héroïne et, dans le cas présent, à la volonté de l'entraver. Cette perspective n'est pas présente dans *Tangled* puisque l'enfermement dans la tour reflète une tout autre volonté, soit celle pour Gothel de s'accaparer le pouvoir de la jeune fille ; en conséquence de quoi Gothel enferme Rapunzel dans la tour dès sa plus tendre enfance et non à ses douze ans. Par ailleurs, il est à noter que l'aventure de l'héroïne s'amorce à l'aube de ses dix-huit ans. Derechef, l'âge de Rapunzel ne s'inscrit pas dans la logique du mariage, mais fait prévaloir une tout autre thématique, à savoir le passage à la vie adulte.²¹⁷

D'un point de vue normatif, il sied également d'attirer l'attention sur le fait que le conte aborde la thématique d'un mariage quelque peu hors norme. Dans son récit, Mademoiselle de la Force relate le mariage entre Persinette et le prince en ces termes : « il luy proposa de l'épouser sur l'heure, elle y consentit sans sçavoir presque ce qu'elle faisoit, elle acheva de même toute la ceremonie. »²¹⁸. Attendu que l'auteure fait mention d'une cérémonie secrète, ce mariage clandestin²¹⁹ – qui implique un échange de formules de consentement et une consommation de l'union, dans la source comme dans les faits²²⁰ – n'est en rien conventionnel et ne respecte nullement les normes matrimoniales de son temps. En effet, suite au Concile de Trente, l'Église impose que le mariage soit public pour être valide.²²¹ Le pouvoir royal français a conjointement renforcé l'institution matrimoniale à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Il échet également de préciser que l'Édit royal de 1556 a, entre autres, condamné les mariages clandestins.²²² Selon l'Église, un mariage est considéré comme clandestin si le couple se marie en l'absence d'un curé et de témoins, et sans que des bans n'aient été publiés. L'État, de son côté, suit cette même logique mais exige en sus le consentement parental pour les personnes

²¹⁶ LEPSIUS Susanne, « Die privatrechtliche Stellung der Frau im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Forschungsstand und Perspektiven », *L'Homme. Z. F. G.*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 110-123, ici plus précisément p. 110, 115.

²¹⁷ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 118-119.

²¹⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 115.

²¹⁹ MAINIL Jean, « D'une "chimère" à l'autre (1706-1867). Renaissance du premier conte de fées littéraire au XIX^e siècle », *Féeries*, n° 10, 2013, p. 97-115, ici plus précisément p. 111.

²²⁰ ZEMON DAVIS Natalie, « Ghosts, Kin, and Progeny : Some Features of Family Life in Early Modern France », *Daedalus*, vol. 106, n° 2, 1977, p. 87-114, ici plus précisément p. 106.

²²¹ *Ibid.*, p. 107.

²²² BURGUIÈRE André, *Le mariage et l'amour. En France, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 306 (L'Univers historique).

n'ayant pas atteint la majorité matrimoniale.²²³ Au-delà de ces considérations, la législation royale converge globalement avec les textes conciliaires, au regard de l'importance accordée à la tenue d'un registre et le principe d'indissolubilité du mariage. Les deux instances se montrent cependant en désaccord sur d'autres points, tels que le rôle du curé²²⁴ et la majorité matrimoniale.²²⁵ Il importe également de souligner que l'institution du mariage subit une politique autoritaire, voire ascétique au XVII^e siècle.²²⁶ Toujours est-il que Mademoiselle de La Force ne fait nulle mention de ces éléments pourtant obligatoires. Le seul élément pouvant trouver grâce à ces manquements concerne le libre consentement des époux. Dans l'extrait, l'auteure précise que Persinette consent spontanément à se marier. Selon l'Église, cet élément est central pour contracter un mariage valide. Le droit canonique permet ainsi aux jeunes de décider de leur propre union. Bien que les mariages clandestins soient tenus pour péché, l'Église les reconnaît comme indissolubles au vu de la sacralité de l'union.²²⁷ Le pouvoir royal, quant à lui, s'oppose à cette vision, exigeant le consentement parental pour le mariage des individus âgés de moins de vingt-cinq et trente ans, suivant leur sexe.²²⁸ Dans son récit, Mademoiselle de La Force met en avant cette dissension par l'intermédiaire de la fée, qui s'oppose ouvertement à l'aventure amoureuse de Persinette. Nonobstant le fait que la fée ne soit pas la mère biologique de l'héroïne, c'est elle qui élève Persinette et exerce son autorité sur elle. Pour cette raison, il est possible d'avancer que le consentement parental échoit naturellement à la fée. Après avoir fait état du mariage et de la grossesse de l'héroïne, l'auteure écrit : « Mais la Fée l'étant allée voir, ne l'eut pas sitôt considérée qu'elle connut sa maladie. Ah malheureuse ! luy dit-elle, vous êtes tombée dans une grande faute ; vous en serez punie, les destinées ne se peuvent éviter, & ma prevoyance a été bien vaine »²²⁹. Cet extrait illustre le fait que la fée déplore la grossesse de l'héroïne, notamment au vu des précautions prises pour la protéger.²³⁰ L'auteure poursuit en ces termes : « elle luy commanda d'un ton imperieux de luy avouer toute son avanture »²³¹. Au regard de cet extrait, il ressort que la fée n'était au courant de rien et que le consentement parental a bel et bien été bafoué. Conséquemment, l'auteure présente un mariage clandestin

²²³ BRIGGS Robin, *Communities of Belief. Cultural and Social Tensions in Early Modern France*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 2001, p. 256-257. ; BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *op. cit.*, p. 23-26.

²²⁴ Il est toutefois opportun de préciser que les textes relatifs au Concile de Trente assignent au curé un rôle de simple témoin. Ce n'est qu'avec la déclaration royale de 1639 que le curé revêt un rôle plus actif, à savoir s'assurer du consentement des époux et sceller leur union. (BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *op. cit.*, p. 41.)

²²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²²⁶ BURGUIÈRE André, *op. cit.*, p. 276.

²²⁷ ZEMON DAVIS Natalie, « Ghosts, Kin, and Progeny », *op. cit.*, p. 106.

²²⁸ BARDET Jean-Pierre, « Early marriage in pre-modern France », *op. cit.*, p. 347-348.

²²⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 115-116.

²³⁰ VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse », *op. cit.*, p. 78.

²³¹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 116.

précipité et, suivant les normes précédemment exposées, légalement non valide. Par ailleurs, il mérite d'être signalé que certains chercheurs, comme Raymonde Robert, avancent l'idée que Mademoiselle de La Force s'inspire de son propre vécu pour écrire son conte. De surcroît, elle trouverait dans ses écrits une sorte de compensation imaginaire à la vie qu'elle mène et qui ne la satisfait guère. Le fait que la fée, après avoir été trompée par Persinette – qui s'est mariée au prince et est tombée enceinte sans en avertir la fée –, accorde finalement son pardon²³², pourrait être mis en parallèle avec une certaine forme de concrétisation des aspirations de l'auteure dont le propre mariage a été invalidé contre son gré en 1687, soit dix jours seulement après avoir été contracté secrètement.²³³ La corrélation est d'autant plus forte que le motif central de l'annulation du mariage de Mademoiselle de La Force porte sur l'absence de prêtre et de témoins.²³⁴

La première édition du conte des frères Grimm en 1812 diffère de la version de Mademoiselle de La Force dans la mesure où il n'est plus question de mariage entre Rapunzel et le prince. Il n'y a par conséquent pas lieu de traiter des normes matrimoniales en vigueur au XIX^e siècle. Seules les éditions postérieures abordent la question de fiançailles officielles pour correspondre à la morale bourgeoise et aux conventions du XIX^e siècle, permettant ainsi une relation sexuelle entre les deux protagonistes et conférant une certaine légitimité à la grossesse de l'héroïne.²³⁵

Enfin, dans la version de Disney, la production n'insiste pas tant sur le mariage, puisque ce dernier n'est pas montré à l'écran mais juste évoqué à la fin de l'histoire. En revanche, bien que ce thème ne bénéficie que d'une faible visibilité, la production joue quelque peu sur l'humour pour tenter de présenter une approche plus moderne de la demande en mariage. Ainsi, Flynn Rider clôt l'histoire en ces termes : « But I know what the big question is. Did Rapunzel and I ever get married? Well, I'm pleased to tell you that after years and years of asking and asking and asking, I finally said yes. – Eugene – Alright, I asked her. – And we're living happily ever after. »²³⁶. Quoique Flynn Rider soit repris par Rapunzel pour corriger ses dires, le fait de

²³² « Qui n'aurait pas été touché de voir ainsi mourante cette déplorable famille ? aussi se fit-il pour eux un miracle favorable : la Fée fut attendrie & rappelant dans cet instant toute la tendresse qu'elle avait sentie autrefois pour l'aimable Persinette : elle se transporta dans le lieu où ils étoient » (*Ibid.*, p. 129-130.)

²³³ GETTY Laura, « Maidens and their Guardians », *op. cit.*, p. 50. ; VELLENGA Carolyn, « Rapunzel's desire », *op. cit.*, p. 70.

²³⁴ VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse », *op. cit.*, p. 77.

²³⁵ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 107.

²³⁶ Traduction : « Mais je sais quelle est la grande question. Est-ce que Raiponce et moi nous sommes jamais mariés ? Eh bien, je suis heureux de vous dire qu'après des années et des années à demander et demander et

suggérer qu'une femme puisse faire une demande en mariage montre non seulement le contrôle qu'elle exerce sur sa propre vie amoureuse, mais plus encore, qu'il n'est pas question d'un mariage forcé.²³⁷ La demande en mariage démontre une évolution des mentalités. Par ailleurs, la production Disney met fréquemment l'amour en exergue dans ses contes de fées. Cependant, jusqu'à récemment, la production ne présentait pas explicitement la notion de consentement. Cette dernière n'est véritablement introduite et instaurée qu'avec le dessin animé *The Princess and the Frog*, première production Disney à comporter une demande en mariage.²³⁸ Conséquemment, il est cohérent que cette notion soit reprise dans les productions Disney ultérieures, comme c'est le cas avec *Tangled*, suivant l'extrait précédemment cité.

En tout état de cause, le conte aborde également un autre pan du mariage, à savoir celui de l'amour. Pour étayer cette thématique, les auteurs mettent en scène deux couples, soit celui de la jeune héroïne et son prétendant et, dans une moindre mesure, celui des parents de l'héroïne. Dans *Persinette*, par exemple, l'histoire débute avec : « Deux jeunes amans s'étoient mariés ensemble après une longue poursuite de leurs amours ; rien n'étoit égal à leur ardeur, ils vivoient contents & heureux, quand pour combler leur félicité, la jeune épouse se trouva grosse »²³⁹. D'emblée, l'auteure insiste sur les thèmes du mariage et de l'amour. Ce passage n'est qu'un prélude aux propos tenus dans cette version du conte qui prône la thématique de l'amour. Il est possible de noter, pour ne citer que quelques passages : « comme rien ne paroît difficile en amour »²⁴⁰, « elle sentit dans son cœur autant d'amour qu'elle en avoit mis dans celui du Prince. Il luy disoit les plus belles choses du monde »²⁴¹, ... Le fait que ce conte regorge de références sentimentales fait écho aux usages de la société galante²⁴², contemporains à l'auteure.²⁴³ La fin du XVII^e siècle est toutefois marquée par une volonté de revenir à une galanterie non plus hypocrite, mais sincère et fidèle, et une volonté de redorer l'image de l'amour viable. Il va sans dire que la quête de l'amour ainsi que le mariage, phénomènes

demander, j'ai finalement dit oui. – Eugène – D'accord, je lui ai demandé. – Et nous vivons heureux pour toujours. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:27:03-01:27:23.)

²³⁷ MOLLET Tracey, *op. cit.*, p. 119.

²³⁸ *Ibid.*, p. 112.

²³⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 97.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 100.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 114.

²⁴² La société galante apparaît au XVII^e siècle et s'épanouit dans un contexte curial. Sous Louis XIV, ses partisans font montre d'esprit et tiennent des propos hypocrites sur l'amour. Ils promeuvent un certain art de vivre, empreint d'enjouement, de jovialité et d'amour volage. Quoique s'essoufflant après 1670, la galanterie subsiste dans les œuvres littéraires jusqu'au XVIII^e siècle. (PELOUS Jean-Michel, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Librairie Klincksieck, 1980, p. 205-213, 408-409, 432, 475-476.)

²⁴³ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 43.

immuables dans les contes et la littérature romantique, revêtent un caractère nostalgique dans la littérature française de la fin du XVII^e siècle. En effet, les discours d'amour, voire même les relations amoureuses, sont perçus comme antérieurement plus idéals.²⁴⁴ En ce sens, il se pourrait bien que les contes servent également de réceptacle aux revendications amoureuses de l'élite du XVII^e siècle qui débat de ce sujet dans les salons.²⁴⁵ Par souci de clarté, il sied de spécifier que l'amour représente une grande préoccupation des cercles mondains du milieu du XVII^e siècle et que cette tendance se poursuit à travers la littérature, et notamment les contes de fées en cette fin de siècle.²⁴⁶ Considérant la teneur des éléments précédemment exposés, il est possible d'émettre l'hypothèse que Mademoiselle de La Force met en avant son opinion sur l'amour : « Au bout de quelques années il se trouva un jour plus pressé du souvenir de ses amours & de ses malheurs qu'à l'ordinaire, il se coucha sous un arbre & donna toutes ses pensées aux tristes reflexions qu'il faisoit. Cette occupation est cruelle à qui pense mériter meilleur sort »²⁴⁷. Dans cet extrait, l'auteure insiste sur la cruauté de séparer deux amoureux. À cet égard, il convient de préciser qu'avant le XVIII^e siècle, les mariages d'amour ne sont pas valorisés ; la dimension affective n'étant pas requise pour contracter une union. Qui plus est, les aristocrates contractent essentiellement des mariages privilégiant les intérêts familiaux – qui ont trait au patrimoine et au maintien des bonnes alliances – aux sentiments, l'union entre deux lignées plutôt qu'entre deux individus.²⁴⁸

Les frères Grimm témoignent quant à eux d'une certaine retenue envers la thématique de l'amour et ne s'étendent pas autant sur le sujet. En outre, les thématiques de l'amour et du mariage ne constituent plus l'entrée en matière du conte et ne sont abordées que plus tardivement. Les auteurs mentionnent : « Der Mann, welcher sie gar lieb hatte, dachte, es mag kosten was es will, so willst du ihr doch welche schaffen »²⁴⁹. Au vu de cet extrait, le mariage du couple n'est évoqué que par l'appellation du mari. Le couple de Rapunzel et du prince ne fait guère plus l'éloge de l'amour. Les frères Grimm ont fortement simplifié le récit et évoquent brièvement l'amour entre les deux protagonistes, sans faire montre de grands discours autour de la séduction : « Eines Tages kam nun ein junger Königssohn durch den Wald, wo der Turm

²⁴⁴ SEIFERT Lewis, *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France. 1690-1715. Nostalgic Utopias*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. 109, 114.

²⁴⁵ VELLENGA Carolyn, « Rapunzel's desire », *op. cit.*, p. 71.

²⁴⁶ SEIFERT Lewis, *op. cit.*, p. 114.

²⁴⁷ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 122-123.

²⁴⁸ BURGUIÈRE André, *op. cit.*, p. 151, 316-317, 320.

²⁴⁹ Traduction : « Le mari, qui l'aimait beaucoup, pensait que peu importe ce que cela coûterait, il réussirait à lui en procurer » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39.)

stand, sah das schöne Rapunzel oben am Fenster stehen und hörte sie mit so süßer Stimme singen, daß er sich ganz in sie verliebte. »²⁵⁰, « Rapunzel erschrack nun anfangs, bald aber gefiel ihr der junge König so gut, daß sie mit ihm verabredete, er solle alle Tage kommen und hinaufgezogen werden. So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit »²⁵¹. Les frères Grimm cherchent à purifier et déssexualiser le récit. Ce dernier revêt dès lors un caractère naïf et une moralité bourgeoise, omettant la scène d'amour et de séduction lors de la rencontre entre Rapunzel et le prince.²⁵² Tandis que Mademoiselle de La Force adopte un discours galant, les frères Grimm sont beaucoup plus prosaïques.²⁵³ Il n'est pas question pour eux de sentimentaliser à outrance leurs propos compte tenu du fait qu'ils s'opposent à la culture aristocratique alors discréditée car jugée maniérée et étrangère²⁵⁴ ; d'autant que les préoccupations esthétiques et socio-culturelles ont évolué. En effet, les frères Grimm revendiquent avoir emprunté leurs histoires à la culture populaire et s'adresser au peuple.²⁵⁵ Suivant cette logique, les contes sont censés représenter une culture non élitiste, authentique, et ainsi manifester de la simplicité, de la modestie, de l'innocence et de la pureté²⁵⁶ ; l'objectif étant de feindre un caractère populaire et de proposer un modèle littéraire national.²⁵⁷

La version de Disney a ceci de particulier que l'amour n'est plus la thématique centrale du conte. En tant que princesse post-féministe²⁵⁸, l'héroïne n'est pas conditionnée à la quête d'un partenaire pour trouver le bonheur. Cette version du conte se focalise davantage sur la recherche d'identité et sur le futur de Rapunzel, conformément aux autres productions Disney de la même époque.²⁵⁹ Le dessin animé présente certes une romance entre Rapunzel et Flynn Rider, toutefois celle-ci n'est qu'une composante de l'intrigue.²⁶⁰ En ce qui concerne le couple royal, soit les parents de Rapunzel, la production Disney les montre peu à l'écran et inscrit leur attachement de manière beaucoup plus subtile que dans *Persinette*. À cet égard, leur mariage

²⁵⁰ Traduction : « Un jour, un jeune fils du roi traversait alors la forêt où se trouvait la tour, vit la belle Raiponce debout, en haut, à la fenêtre et l'entendit chanter d'une voix si douce qu'il en tomba éperdument amoureux. » (*Ibid.*, p. 40-41.)

²⁵¹ Traduction : « Au début, Raiponce fut effrayée, mais bientôt, le jeune roi lui plût tellement qu'elle lui donna rendez-vous pour qu'il vienne tous les jours et soit hissé. Ils vécurent ainsi dans la joie et le plaisir pendant un certain temps » (*Ibid.*, p. 41.)

²⁵² BLUHM Lothar, *op. cit.*, p. 104.

²⁵³ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 47.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 38. ; BLUHM Lothar, *op. cit.*, p. 50.

²⁵⁵ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 50.

²⁵⁶ NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 79.

²⁵⁷ BLUHM Lothar, *op. cit.*, p. 50.

²⁵⁸ Le post-féminisme insiste sur le droit des femmes au libre-arbitre, leur accordant ainsi une liberté de choix quant à leur vie professionnelle, domestique, maritale et sexuelle. (MOLLET Tracey, *op. cit.*, p. 49.)

²⁵⁹ À titre d'exemple, il peut être fait mention de Tiana dans *The Princess and the Frog*. (*Ibid.*, p. 117-118.)

²⁶⁰ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:22:13-01:22:25.

n'est pas explicitement mentionné, mais il apparaît qu'ils sont respectivement roi et reine du même royaume. Au regard de l'amour entre les deux protagonistes, il ne s'agit plus de parler d'ardeurs sentimentales, comme c'est le cas dans *Persinette*, mais de présenter les personnages comme un couple uni, multipliant les gestes tendres, mais réservés, et témoignant d'un attachement réciproque.²⁶¹ Par ailleurs, cette version du conte donne à voir une autre forme d'amour, non pas conjugal ou relationnel, mais familial. Le fait que Rapunzel retrouve sa famille, soit plus précisément ses parents, permet de mettre l'accent sur une famille unie et idéale ; élément marquant d'autant plus dans la société américaine contemporaine qui voit la famille comme une institution plus fragile.²⁶²

Enfin, les trois versions du conte font état de naissances, d'abord celle de l'héroïne puis, dans *Persinette* et *Rapunzel* exclusivement, des deux enfants de celle-ci. Aux Temps modernes, l'institution du mariage apparaît comme primordiale, comme condition à la filiation légitime. Comme mentionné précédemment dans *Persinette* : « Deux jeunes amans s'étoient mariés ensemble après une longue poursuite de leurs amours ; rien n'étoit égal à leur ardeur, ils vivoient contents & heureux, quand pour combler leur félicité, la jeune épouse se trouva grosse, & ce fut une grande joye dans ce petit menage : ils souhaitoient fort un enfant, leur desir se trouvoit accompli. »²⁶³. En relatant ces événements – soit le fait que le couple s'est marié avant d'avoir un enfant –, Mademoiselle de La Force suit les conventions du XVII^e siècle. Dans la pensée chrétienne de l'Époque moderne, le mariage représente le cadre légitime de la procréation, cette dernière correspondant à la finalité première et principale du mariage. L'acte conjugal sans fin procréatrice est dès lors condamné et perçu comme péché. Il va sans dire que la famille n'est légitime que si le couple est marié et a engendré des enfants.²⁶⁴ Cette légitimation peut expliquer le fait que les parents de Persinette sont mariés et désirent un enfant. Quant au couple formé par Persinette et le prince, l'auteure s'emploie à marier ses personnages avant que Persinette ne tombe enceinte : « il luy proposa de l'épouser sur l'heure, elle y consentit sans sçavoir presque ce qu'elle faisoit, elle acheva de même toute la ceremonie. Voila le Prince heureux, Persinette s'accoutume aussi à l'aimer, ils se voyoient tous les jours, & peu de temps après elle se trouva grosse. »²⁶⁵. Bien que ce mariage soit, comme susmentionné, quelque peu hors norme et

²⁶¹ *Ibid.*, 00:01:36-00:01:46, 00:02:52-00:03:20, 01:03:00-01:03:26.

²⁶² MOLLET Tracey, *op. cit.*, p. 121.

²⁶³ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 97-98.

²⁶⁴ BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *op. cit.*, p. 26-28.

²⁶⁵ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 115.

clandestin, il est loisible de supposer que l'union conjugale donne un cadre légitime à la procréation dans le cadre du conte.

Le conte des frères Grimm n'est pas aussi conventionnel. Les auteurs débute l'histoire en ces termes : « Es war einmal ein Mann und eine Frau, die hatten sich schon lange ein Kind gewünscht und nie eins bekommen, endlich aber ward die Frau guter Hoffnung. »²⁶⁶. Les frères Grimm reprennent le motif du désir d'enfant mais ne l'inscrivent pas directement et aussi clairement dans le cadre du mariage. Ce n'est que par la suite qu'ils précisent que ledit couple est marié, au moyen des appellations « ihr Mann »²⁶⁷ et « seiner Frau »²⁶⁸, soit respectivement « son mari » et « à son épouse ». Bien que le mariage des parents de Rapunzel ne soit que suggéré, il n'en demeure pas moins établi. Il va sans dire que, dans l'actuelle Allemagne du XIX^e siècle, le mariage s'impose encore comme une norme sociale.²⁶⁹ De plus, suivant la morale bourgeoise de l'époque, conjointement à la morale propre aux frères Grimm, la grossesse n'est légitime que dans le cadre du mariage.²⁷⁰ Quant au couple formé par Rapunzel et le prince, ce dernier n'est clairement pas licite. En omettant de faire référence au mariage entre les deux protagonistes, les auteurs font des enfants du couple une descendance illégitime.

Au regard du conte de Disney, il n'est question que d'une seule naissance, à savoir la naissance de Rapunzel. Toutefois, celle-ci s'inscrit dans un tout autre registre. La production Disney ne souhaite visiblement pas s'étendre sur le mariage du couple royal et la grossesse de la reine. Quant à la naissance de Rapunzel, elle a pour seul dessein de poser le cadre de l'intrigue et expliquer la raison pour laquelle l'héroïne a été enlevée par Gothel, figure qui convoite ses pouvoirs magiques.²⁷¹

²⁶⁶ Traduction : « Il était une fois un homme et une femme qui avaient souhaité un enfant depuis longtemps, et qui n'en avaient jamais eu, mais enfin, la femme attendait un heureux événement. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 38-39.)

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ LEPSIUS Susanne, « Die privatrechtliche Stellung der Frau im Deutschland des 19. Jahrhunderts », *op. cit.*, p. 110-111. ; BLACKBOURN David, *The Long Nineteenth Century. A History of Germany. 1780-1918*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 2.

²⁷⁰ BLUHM Lothar, *op. cit.*, p. 107.

²⁷¹ MOLLET Tracey, *op. cit.*, p. 118.

Une morale révélatrice des valeurs de son temps

Tel que précisé au début de ce mémoire, les contes sont loin de n'être que de simples divertissements et peuvent tant refléter le contexte inhérent à leur(s) auteur(s) que dégager une morale. Le conte de *Persinette* a ceci de particulier que son auteure est la seule à mentionner explicitement la morale à la fin du récit : « Tendres amans apprenez par ceux-cy, Qu'il est avantageux d'être toujours fidèles, Les peines, les travaux, le plus cuisant soucy, Tout enfin se trouve adoucy, Quand les ardeurs sont mutuelles : On brave la fortune, ou surmonte le sort, Tant que deux amans sont d'accord. »²⁷². La fidélité des amoureux et la réciprocité de leurs sentiments revêtent un aspect central dans le conte de Mademoiselle de La Force. L'auteure met le couple de Persinette et son prince à l'épreuve et insiste sur le fait que leur amour n'en est pas altéré. En vue d'étayer ce propos, il convient de se pencher sur les tenants et aboutissants de la morale susmentionnée. Attendu que Persinette est censée être préservée dans la tour, la fée se met en colère quand elle apprend sa gravidité. Il en résulte que la fée décide de chasser Persinette dans un lieu isolé : « elle connut sa maladie. Ah malheureuse ! luy dit-elle, vous êtes tombée dans une grande faute ; vous en serez punie [...] la prenant par ses cheveux elle en coupa les précieux cordons ; après quoy elle la fit descendre [...] elle s'envelopa avec elle d'un nuage qui les porta toutes deux [...] dans un endroit tres-solitaire, mais assez agreable »²⁷³. Suivant cet extrait, il est possible de constater que l'héroïne est punie par la fée, qui lui coupe les cheveux – élément qui sera développé plus tard dans ce travail – et la bannit de la tour. Cela étant, la fée continue à subvenir aux besoins de Persinette en lui offrant un toit et de la nourriture : « un ruisseau d'eau douce, une petite hutte faite de feüillages toujours verts, & il y avoit dedans un lit de jonc marin, & à côté une corbeille, dans laquelle il y avoit de certains biscuits qui étoient assez bons, & qui ne finissoient point. »²⁷⁴. Il est à noter que, conformément aux usages de la haute société, l'auteure adoucit la sentence pour occulter toute référence au besoin de survie, considérant qu'il ne s'agit pas d'une préoccupation aristocratique.²⁷⁵ Par ailleurs, lorsque Persinette et le prince, séparés pendant quelques années, se retrouvent enfin, ils sont à nouveau confrontés à une épreuve empreinte de différents malheurs²⁷⁶ exposant la famille à une fin tragique. L'histoire trouve toutefois une issue heureuse grâce à l'intervention

²⁷² CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 131.

²⁷³ *Ibid.*, p. 116-117.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 117-118.

²⁷⁵ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 48.

²⁷⁶ À titre d'exemple, il est possible de mentionner : « le Prince croyant prendre du biscuit, il se convertit en pierre », « les oiseaux les plus innocens devinrent des dragons ». (CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 127-128.)

de la fée qui accorde son pardon et met fin à la pénitence, reconnaissant la fidélité comme valeur absolue.²⁷⁷ En insistant sur les notions d'amour et de fidélité, la moralité de l'histoire s'inscrit dans les valeurs matrimoniales prenant leur essor au milieu du XVII^e siècle. Il convient de préciser que ces principes sont alors considérés comme les véritables piliers du mariage moderne.²⁷⁸

Partant du conte de *Rapunzel*, il y a lieu d'observer que la morale de l'histoire a évolué. Bien que la morale ne soit pas explicitement énoncée par les auteurs, il en ressort qu'ils mettent en exergue les conséquences liées aux relations sexuelles illicites. Après avoir suggéré la grossesse de Rapunzel, les narrateurs rapportent la réaction de la fée : « Ach du gottloses Kind, sprach die Fee, was muß ich von dir hören, und sie merkte gleich, wie sie betrogen wäre, und war ganz aufgebracht. Da nahm sie die schönen Haare Rapunzels, [...] waren sie abgeschnitten. Darauf verwieß sie Rapunzel in eine Wüstenei, wo es ihr sehr kümmerlich erging »²⁷⁹. Tel que développé précédemment, au sein du volet consacré au mariage, la grossesse de Rapunzel ne s'inscrit pas dans le cadre légitime du mariage. Par suite, la colère de la fée trouve sa justification dans le fait qu'elle n'a non seulement pas été avisée de la situation mais qu'en sus, cette grossesse est illégitime, comme en témoigne l'appellation « gottloses Kind », soit « enfant impie ». Par ailleurs, cette version du conte ne présente pas de rédemption finale, comme c'est le cas dans *Persinette*. La transgression est condamnée. Consécutivement à ce constat, il est possible d'affirmer que le conte de *Rapunzel* constitue un avertissement contre les relations sexuelles prématurées.²⁸⁰ En guise de punition, la fée coupe les cheveux de Rapunzel et la chasse dans un désert, la condamnant à vivre misérablement. Il est probable que ce châtiment de bannissement soit, pour les frères Grimm, un moyen d'insister sur les risques imputés à la désobéissance et à la sexualité. Plus encore, cet environnement solitaire et désolé permet ainsi à l'héroïne d'expier ses péchés.²⁸¹ Contrairement à la pénitence de Persinette, celle de Rapunzel ne s'inscrit pas dans un contexte aristocratique d'opulence, mais dans un souci de

²⁷⁷ MAINIL Jean, « D'une "chimère" à l'autre (1706-1867) », *op. cit.*, p. 111.

²⁷⁸ DAUMAS Maurice, « La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVI^e-XVII^e siècles », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 51, n° 1, 2004, p. 7-35, ici plus précisément p. 26-27.

²⁷⁹ Traduction : « Oh, toi enfant impie, dit la fée, que dois-je entendre de ta part, et elle remarqua immédiatement comment elle avait été trompée et fut très en colère. Elle prit alors les beaux cheveux de Raiponce, [...] ils furent coupés. Puis, elle expulsa Raiponce dans un désert où elle vécut dans la misère » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 41-42.)

²⁸⁰ NELSON Kara, « Searching for Moral Lessons in "Rapunzel" », *Hohonu*, vol. 13, 2015, p. 47-50, ici plus précisément p. 47.

²⁸¹ FRANCO Audrey, *op. cit.*, p. 57-58.

subsistance.²⁸² Ceci reflète les préoccupations contextuelles du début du XIX^e siècle en terres germaniques occupées qui, pour cause des guerres napoléoniennes, des nombreux pillages et réquisitions qui en découlent, sont souvent marquées par la famine.²⁸³ Conséquemment, la morale de l'histoire fait écho aux préoccupations de son époque de production et est étroitement empreinte des valeurs bourgeoises et protestantes des frères Grimm.²⁸⁴

Au terme de cette analyse, il est pertinent d'examiner la morale véhiculée dans la version de Disney. Bien que le dessin animé *Tangled* fasse également état de désobéissance pour dégager la morale de l'histoire, celle-ci ne s'inscrit pas dans le même registre que celle des deux versions précédentes. En effet, tandis que la transgression est d'ordre sentimental et sexuel dans les versions de Mademoiselle de La Force et des frères Grimm, il n'en est rien dans cette version. La transgression est d'ordre relationnel, étant donné que Rapunzel contrevient à l'interdiction de Gothel de quitter la tour – « Don't ever ask to leave this tower again »²⁸⁵ – pour pouvoir réaliser son rêve. De surcroît, la romance entre Rapunzel et Flynn Rider n'est que secondaire, l'objectif de Rapunzel n'étant pas de trouver l'amour, mais de se faire accompagner vers le lieu où brillent les lanternes et de revenir ensuite à la tour sans que Gothel ne s'aperçoive de son absence.²⁸⁶ À ce propos, lors de leur premier échange, Rapunzel s'adresse à Flynn Rider en ces termes : « Well tomorrow evening, they will light the night sky with these lanterns. You will act as my guide, take me to these lanterns and return me home safely. »²⁸⁷ La morale dans *Tangled* se réfère indéniablement à la mentalité et au droit américains du XXI^e siècle. Considérant l'enfermement de Rapunzel, cela nuit à sa liberté, à savoir un droit fondamental américain. Rapunzel n'est pas comblée par sa situation et sa vie domestique dans la tour et exprime explicitement sa volonté de suivre son rêve, soit d'aller voir les lanternes.²⁸⁸ Le titre de la chanson « When Will My Life Begin »²⁸⁹ illustre bien ce propos puisque cela suggère que l'héroïne attend autre chose de sa vie et souhaite découvrir le monde extérieur – « What is it

²⁸² MAINIL Jean, « Persinette en Allemagne », *op. cit.*, p. 48.

²⁸³ BLACKBOURN David, *op. cit.*, p. 65-67.

²⁸⁴ BLUHM Lothar, *op. cit.*, p. 46.

²⁸⁵ Traduction : « Ne demande plus jamais de quitter cette tour » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:14:15-00:14:20)

²⁸⁶ DREWS Inga, *Disney als heimlicher Erzieher. Untersuchung der "guten Lehre" in Disney-Märchenfilmen*, Université de Vienne, sous la promotion du Professeur Manfred Öhner, 2017, p. 61 [Mémoire de master en Arts, Théorie du théâtre, du film et des médias].

²⁸⁷ Traduction : « Bien, demain soir, ils illumineront le ciel nocturne avec ces lanternes. Vous agirez comme mon guide, m'emmènerez à ces lanternes et me ramènerez chez moi en toute sécurité. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:27:09-00:27:20.)

²⁸⁸ MOLLET Tracey, *op. cit.*, p. 118-121.

²⁸⁹ Traduction : « Quand est-ce que ma vie commencera » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:45-00:08:00.)

like out there, where they [floating lights] glow ? Now that I'm older, Mother might just let me go. »²⁹⁰. Cette volonté de suivre son rêve n'est pas propre à l'héroïne, mais est également partagée par les brigands de la taverne *The Snuggly Duckling*, comme l'illustre la chanson « I've Got a Dream »²⁹¹. Dans cette scène, il se révèle que chacun d'eux a un rêve – « Like everybody else I've got a dream »²⁹² –, qu'ils réaliseront à la fin du film d'animation.²⁹³ Il convient dès lors de déduire que le bonheur est atteignable par tous, quelle que soit sa condition. En ce qui concerne Rapunzel, la volonté de suivre son rêve la conduit à vouloir sortir de la tour et découvrir le monde. Par suite, sa personnalité va se modeler au fil de l'histoire. Rapunzel va progressivement mûrir et s'émanciper.²⁹⁴ À la fin du récit, Rapunzel réalise qu'elle est la princesse disparue, se rebelle alors contre Gothel et exprime clairement sa volonté de se libérer de son emprise.²⁹⁵ L'histoire véhicule un message d'émancipation et d'affirmation de soi, incitant surtout la gent féminine à revendiquer son indépendance et sa mainmise sur sa propre vie. Cela témoigne d'une évolution des mentalités étant donné que la femme ne tient plus un rôle passif – comme c'était le cas dans les deux autres versions, conformément à la mentalité plus patriarcale de l'époque –, mais s'affirme au sein de la société du XXI^e siècle qui lui octroie des droits et une plus grande liberté.²⁹⁶ En outre, il est à savoir que les contes de fées Disney ont toujours cultivé un lien avec l'*American Dream*. En ambitionnant de mener une autre vie, Rapunzel finit par embrasser le désir de liberté – notion typiquement américaine – et voir les opportunités qui s'offrent à elle – idée afférente aux États-Unis.²⁹⁷ En conclusion, la morale du dessin animé *Tangled* illustre différentes valeurs, telles que l'émancipation, la liberté, le courage de suivre ses rêves, tant de thématiques pouvant s'inscrire dans la société contemporaine.

²⁹⁰ Traduction : « À quoi cela ressemble-t-il là-dehors, là où elles [lumières flottantes] brillent ? Maintenant que je suis plus âgée, Mère pourrait juste me laisser aller. » (*Ibid.*)

²⁹¹ Traduction : « J'ai un rêve » (*Ibid.*, 00:37:37-00:45:00)

²⁹² Traduction : « Comme tout le monde, j'ai un rêve » (*Ibid.*)

²⁹³ *Ibid.*, 01:26:10-01:27:25.

²⁹⁴ TIAN Yuhong et YANG Yan, « A Study of Female Images in Tangled », dans *Proceedings of the 3rd International Conference on Literature, Language, and Culture Development. Communications in Humanities Research*, vol. 34, 2014, p. 30-35, ici plus précisément p. 32-33.

²⁹⁵ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:13:00-01:15:55, 01:19:30-01:19:40.

²⁹⁶ TIAN Yuhong et YANG Yan, « A Study of Female Images in Tangled », *op. cit.*, p. 34.

²⁹⁷ MOLLET Tracey, *op. cit.*, p. 167.

Symboles d'identité

Espaces de vie et manifestations tangibles du statut social

Mademoiselle de La Force et les frères Grimm font mention d'un jardin dans le voisinage des parents biologiques de l'héroïne en ces termes : « Il y avoit dans leur voisinage une Fée qui sur tout étoit curieuse d'avoir un beau jardin »²⁹⁸, « Diese Leute hatten in ihrem Hinterhaus ein kleines Fenster, daraus konnten sie in den Garten einer Fee sehen »²⁹⁹, élément qui n'apparaît pas dans le dessin animé Disney. Outre le fait que le jardin soit la propriété de la fée, fait commun avec le conte de *Rapunzel*, Mademoiselle de La Force écrit : « personne n'entroit dans ce jardin ; [...] il [le mari] alloit jour & nuit autour des murs de ce jardin pour tâcher d'y monter, mais ils étoient d'une hauteur qui rendoit la chose impossible. Enfin un soir il [...] s'y glissa doucement, [...] & porta son vol à sa femme »³⁰⁰. Dans cet extrait, l'auteure fait ressortir la hauteur des murs, l'accès fermé aux personnes extérieures, mais également le vol commis par le mari. Traditionnellement, un jardin se doit d'être clôturé. Cette clôture concourt à protéger le jardin, plus précisément à se prémunir contre les aléas climatiques, les animaux et les vols – comme celui susmentionné dans l'extrait –, mais également à être exempté de la dîme ecclésiastique perçue en nature sur les récoltes sous l'Ancien Régime. Le jardin peut être clôturé de différentes manières, à savoir avec une haie, une palissade, un mur ... Ce dernier cas de figure est révélateur quant à l'appartenance du propriétaire à une classe supérieure, au XVII^e siècle tout du moins.³⁰¹ Les propos des frères Grimm font globalement écho à ceux de Mademoiselle de La Force lorsqu'ils écrivent : « keiner aber durfte es wagen, in den Garten hineinzugehen. [...] Der Mann [...] stieg eines Abends über die hohe Mauer [...] als die Fee darin stand und ihn heftig schalt, daß er es wage in ihren Garten zu kommen und daraus zu stehlen. »³⁰². Comme dans *Persinette*, les auteurs font état du caractère clos du jardin par la présence d'un haut mur, censé dissuader les voleurs. Le simple fait que le jardin soit entouré d'un mur dans la version du XVII^e siècle témoigne du statut social élevé de la fée. En revanche, rien ne permet d'affirmer que cette logique se poursuit dans la version du XIX^e siècle. Compte tenu de la faible documentation sur la clôture du jardin au XIX^e siècle, il ne peut être soutenu

²⁹⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 98.

²⁹⁹ Traduction : « Ces gens avaient dans leur bâtiment sur cour une petite fenêtre, d'où ils pouvaient voir dans le jardin d'une fée » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39.)

³⁰⁰ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 99-101.

³⁰¹ QUELLIER Florent, *Histoire du jardin potager*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2023, p. 38-41.

³⁰² Traduction: « mais personne n'osait entrer dans le jardin. [...] Le mari [...] escalada un soir le haut mur [...] lorsque la fée se tenait là et le réprimandait violemment d'avoir osé venir dans son jardin et d'y voler. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39.)

que les frères Grimm fassent état de l'appartenance de la fée à une certaine classe sociale, à supposer qu'ils ne suivent pas simplement le raisonnement du XVII^e siècle.

Dans *Persinette*, le fait que le jardin de la fée comporte « abondance de toutes sortes de fruits, de plantes & de fleurs »³⁰³ témoigne de l'opulence des cultures. Au premier chef, il échet de préciser que la profusion alimentaire relative au contenu du jardin n'est pas spécifiquement synonyme de richesse à l'Époque moderne. De fait, le jardin fruitier-potager revêt une grande importance aux XVII^e et XVIII^e siècles, ceci afin d'assurer à son propriétaire un espace d'autoconsommation. Durant cette période, tout potager se doit d'être abondant pour garantir une sécurité alimentaire et ainsi faire face aux disettes.³⁰⁴ Il est toutefois pertinent d'ajouter que le jardin particulier d'un riche propriétaire sera toujours plus abondant et mieux organisé par sa superficie que celui d'une personne plus modeste, dont le bien est plus restreint.³⁰⁵ À la lumière de ces éléments, il ne peut être affirmé que l'abondance mentionnée dans la source renvoie au niveau d'aisance du propriétaire. En ce qui a trait à la variété de la flore du jardin, celle-ci peut être plus révélatrice du milieu social. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, tant l'élite que la paysannerie misent sur la variété de leurs plantations pour s'assurer d'un approvisionnement continu et garantir une certaine sécurité alimentaire.³⁰⁶ La différence entre ces deux milieux sociaux réside dans le dessein de la diversité. De fait, la variété au sein du jardin paysan répond à une exigence de subsistance. En revanche, l'élite prise une forte hétérogénéité des espèces, tant en ce qui a trait aux arbres qu'aux fleurs, fruits et plantes diverses, afin de manifester son statut par un goût raffiné. En sus de l'abondance, les nantis privilégient la diversification des cultures qu'ils jugent plus profitable que la culture intensive d'une même espèce.³⁰⁷ Par ailleurs, les fruits – élément mentionné dans *Persinette* – ne sont pas réservés aux seuls nantis. Le jardin paysan contient également des arbres fruitiers dont les fruits saisonniers constituent un dessert, une note sucrée venant quelque peu garnir les tables paysannes et diversifier le régime alimentaire.³⁰⁸ En soulignant la diversité des fruits, des plantes et des fleurs du jardin de la fée, sans autre développement quant au dessein de ladite diversité, il n'est pas possible de savoir si l'auteure

³⁰³ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 98.

³⁰⁴ QUELLIER Florent, « Le jardin fruitier-potager, lieu d'élection de la sécurité alimentaire à l'Époque moderne », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 51, n° 3, 2004, p. 66-78, ici plus précisément p. 66, 70-72.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 69, 71. ; QUELLIER Florent, *Histoire du jardin potager, op. cit.*, p. 88.

³⁰⁶ QUELLIER Florent, « Le jardin fruitier-potager, lieu d'élection de la sécurité alimentaire à l'Époque moderne », *op. cit.*, p. 70.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 70, 73.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 69-70.

se réfère ou non à un jardin de nantis. Force est de constater que l'abondance et la diversité représentent, aux XVII^e et XVIII^e siècles, une sensibilité commune à tous les milieux sociaux.

Les frères Grimm décrivent le jardin de la fée : « der voll von Blumen und Kräutern stand, allerlei Art »³⁰⁹, en des termes forts similaires à ceux tenus par Mademoiselle de La Force il y a plus d'un siècle. En sus de traiter explicitement de l'hétérogénéité des plantes, il est particulièrement éclairant de relever que, lorsque les auteurs mentionnent le mot « Kräutern », ils font allusion à une grande variété de plantes du jardin, à savoir les légumes à feuillage vert, comme le chou et les épinards, les herbes médicinales et les herbes aromatiques.³¹⁰ Outre la variété, les auteurs insistent sur l'abondance des plantes présentes dans le jardin de la fée. Au début du XIX^e siècle, le jardin potager-fruitier des élites germaniques est très abondant et offre une grande variété de cultures, contrairement à celui des paysans, plus rudimentaire. À l'époque romantique, les terres et jardins sont dans la grande majorité des cas la propriété des seigneurs, riches bourgeois, villes et églises. Les paysans ne possèdent généralement pas la terre, mais peuvent exploiter certaines petites parcelles dont ils retirent l'usufruit. Cependant, au début du XIX^e siècle, certains paysans s'émancipent de ce système féodal, possédant dès lors leur propre terre et jardin – mais ils ne représentent pas la majorité.³¹¹ Aussi, suivant les informations susmentionnées, il peut être considéré que la diversité des espèces et la profusion alimentaire sont le propre des personnes aisées. Par ailleurs, bien que le jardin « allemand » du début du XIX^e siècle garantisse, comme au XVII^e siècle en France, une sécurité alimentaire à son propriétaire, le paysan germanique ne mange généralement pas à sa faim.³¹² De surcroît, les terres germaniques occupées par les Français au début du XIX^e siècle sont souvent frappées par la famine. Cet état de fait résulte des guerres, pillages et réquisitions napoléoniennes.³¹³ Les frères Grimm, quoique contemporains à ces faits, ne font cependant pas mention de cette réalité à ce moment du conte. L'analyse ne peut toutefois être complète sans ajouter que, en mentionnant le terme « Hinterhaus »³¹⁴ pour désigner la maison des parents biologiques de Rapunzel, avoisinant le jardin de la fée, les auteurs font spécifiquement référence à une maison urbaine germanique construite à l'arrière d'un bâtiment situé côté rue, et généralement louée et

³⁰⁹ Traduction : « qui était rempli de fleurs et d'herbes, de toutes sortes » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39.)

³¹⁰ « Kraut », dans *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB)*. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/dwb/kraut> (consulté le 29 juillet 2026).

³¹¹ BIANQUIS Geneviève, *op. cit.*, p. 44, 61-62, 65-66.

³¹² *Ibid.*, p. 66.

³¹³ BLACKBOURN David, *op. cit.*, p. 65-67.

³¹⁴ GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39.

habitée par des gens de condition plus modeste.³¹⁵ Il peut dès lors être conjecturé que le jardin se situe en ville, ou peut-être aux portes de la ville, attendu que la limite entre ville et campagne n'est pas clairement définie dans certaines villes au tournant du XIX^e siècle en territoire germanique, des zones de culture pouvant se situer au sein même de la ville.³¹⁶ D'autres travaux scientifiques sur le début du XIX^e siècle en « Allemagne » ne font, quant à eux, pas mention de jardins urbains mais uniquement de l'hyperurbanisation des villes, la présence d'un jardin en milieu urbain n'étant attestée que jusqu'au XVIII^e siècle.³¹⁷ En définitive, aucun élément ne permet de saisir l'intention des propos des auteurs, à savoir s'ils se réfèrent aux réalités contemporaines du XIX^e siècle ou à un siècle antérieur. En tout état de cause, il est plus probable que le jardin de la fée, tel que décrit par les auteurs, fasse écho à un jardin d'élite, partant du fait que la majorité des paysans ne possède généralement pas le jardin qu'ils cultivent et que la culture potagère y est rudimentaire.

Au-delà de cet aspect, les auteurs vont traiter d'une plante en particulier. Il est question du persil pour Mademoiselle de La Force et de la raiponce pour les frères Grimm. Dans son conte, Mademoiselle de La Force aborde la provenance et la rareté du persil de la manière suivante : « En ce tems-là le persil étoit fort rare dans ces contrées ; la Fée en avoit fait porter des Indes, & on n'en eût sçu trouver dans tous le Païs que dans son jardin. »³¹⁸ L'état de rareté de la plante induit que l'auteure parle d'un privilège, d'une plante qui n'est pas couramment cultivée et consommée par tout un chacun. L'auteure mentionne également que le persil provient des Indes. Relativement à ce propos, il est possible d'émettre l'hypothèse qu'il renvoie à l'expansion commerciale maritime de l'Europe occidentale des XVI^e et XVII^e siècles, qui importe quantité d'épices exotiques.³¹⁹ Ces deux éléments viennent renforcer la représentation d'un jardin aristocratique. Or, dans un souci d'exactitude, il est à noter qu'au XVII^e siècle, le persil, du latin *petroselinum*, est considéré comme une herbe aromatique indigène – les herbes étant dès lors davantage utilisées que les épices exotiques – et ne se présente pas comme un

³¹⁵ « Hinterhaus », dans *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Hinterhaus?o=hinterhaus> (consulté le 25 juillet 2026). ; HOMANN Katharina, « Die Freiräume der gründerzeitlichen Mietskaserne », dans SPITTHÖVER Maria (éd.), *Freiraumqualität statt Abstandsgrün. Geschichte der Freiräume im Mietgeschosswohnungsbau*, t. 1, Kassel, Université de Kassel, 2002, p. 9-27, ici plus précisément p. 9, 15.

³¹⁶ BIANQUIS Geneviève, *op. cit.*, p. 84.

³¹⁷ HOMANN Katharina, « Die Freiräume der gründerzeitlichen Mietskaserne », *op. cit.*, p. 9, 11.

³¹⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 98.

³¹⁹ QUELLIER Florent, *La table des Français. Une histoire culturelle (XV^e-début XIX^e siècle)*, Tours, Presses Universitaires de Rennes / Presses Universitaires François-Rabelais, 2013, p. 71-97.

marqueur social.³²⁰ En effet, les épices exotiques, réservées à la haute société durant le Moyen Âge, perdent de leur superbe dès le début des Temps modernes. Cela tient au fait que le commerce maritime accroît la présence d'épices sur le marché, rendant cette denrée beaucoup plus démocratique. Qui plus est, au XVII^e siècle, le sentiment de suprématie française s'affirme de telle sorte que les élites françaises se détournent des épices exotiques, jugées barbares, au profit d'herbes aromatiques locales, issues d'un pays hautement civilisé.³²¹ S'agissant du conte des frères Grimm, ces derniers écrivent : « konnten sie [der Mann und die Frau] in den Garten einer Fee sehen, [...] da erblickte sie [die Frau] wunderschöne Rapunzeln auf einem Beet [...] Die Frau machte sich sogleich Salat daraus »³²². Comme le montre cet extrait, les auteurs traitent de la *Rapunzel*. La plante dont il est question vient du latin *Campanula rapunculus* et a pour nom vulgaire français la campanule raiponce. Considérée comme une plante à salade dont la racine, les feuilles et les fleurs sont toutes trois comestibles, la *Rapunzel* a communément été cultivée dans les jardins en Europe.³²³ Au vu de ce dernier élément, il peut être déduit que l'objectif des frères Grimm est d'écrire un conte qui illustre ce que le peuple germanique connaît et consomme couramment.

Comme mentionné dans le chapitre précédent, l'héroïne est enfermée dans une tour. Considérant les matériaux qui composent ladite tour, il ressort que ceux-ci témoignent du milieu dans lequel vit l'héroïne. L'auteure de *Persinette* souligne ainsi la richesse extérieure du bâtiment : « elle [la fée] éleva [...] une Tour d'argent »³²⁴. À cet égard, il importe de signaler que sous l'Ancien Régime, l'argent est non seulement un matériau précieux de luxe permettant de se distinguer socialement et d'afficher son noble statut, mais également un symbole de pureté.³²⁵ Il peut dès lors être déduit que Mademoiselle de La Force mentionne la « Tour d'argent » pour mettre l'accent sur la richesse – ou le statut – de la fée, à qui la tour appartient, mais également sur la volonté de préserver la pureté de sa protégée, en l'enfermant dans ladite

³²⁰ *Ibid.* ; « Persil », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1696> (consulté le 29 juillet 2026).

³²¹ QUELLIER Florent, *La table des Français*, op. cit., p. 71-97.

³²² Traduction : « ils [l'homme et la femme] pouvaient voir dans le jardin d'une fée, [...] là elle [l'épouse] aperçut de magnifiques raiponces sur une plate-bande [...] La femme s'en fit immédiatement une salade » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, op. cit., t. 1, p. 39.)

³²³ COUPLAN François, *Le régal végétal. Plantes sauvages comestibles*, Paris, Sang de la Terre, 2009, p. 389. ; « Rapunzel », dans *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (¹DWB). Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/dwb/rapunzel> (consulté le 29 juillet 2026).

³²⁴ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, op. cit., p. 104.

³²⁵ FIGEAC Michel, « Orfèvrerie », dans FIGEAC Michel (dir.), *L'ancienne France au quotidien. Vie et choses de la vie sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 371-372. ; « Argent », dans CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2012, p. 86-87.

tour. Qui plus est, la richesse de la tour évoque la splendeur architecturale des édifices érigés sous le roi Louis XIV, contemporain de la conteuse, pour exprimer sa puissance.³²⁶ Pour leur part, les frères Grimm n'insistent pas du tout sur la richesse extérieure de la tour. Cela peut tenir du fait que le conte de *Rapunzel* s'inscrit dans un contexte spécifique opposé à la culture d'élite jugée maniérée et étrangère. En ces circonstances, les récits du début du XIX^e siècle se tournent vers une forme de poésie populaire simple et naturelle.³²⁷ Dans le prolongement de cette analyse, il serait contradictoire que le conte fasse étalage de richesse ou cible l'élite, partant du principe que les frères Grimm perçoivent leurs contes, écrits en 1812, comme un portrait fidèle d'une vie culturelle non élitiste et germanique.³²⁸ Enfin, le conte de la production Disney donne à voir une tour en pierre, une construction d'apparence assez rustique.³²⁹ Il est vraisemblable que la tour se compose essentiellement de moellons, recouverts d'un enduit de plâtre, mais également de bois. Historiquement parlant, le moellon et le plâtre sont des matériaux couramment utilisés en France à partir du XVII^e siècle, faisant suite au grand incendie de Londres de 1666, remplaçant progressivement le bois dans les constructions.³³⁰ Il convient de préciser que ces matériaux, très courants et peu coûteux, ne sont pas réservés à la noblesse – qui préfère la pierre de taille –, mais utilisés par tous pour se prémunir des incendies.³³¹ Les matériaux utilisés pour la toiture ne sont, quant à eux, pas clairement définis dans l'œuvre de *Tangled*. Il peut s'agir de planchettes de bois, parfois appelées bardeaux, d'ardoises, de tuiles, ... Dans le contexte spécifique de l'Ancien Régime, le bardeau est de moindre coût et surtout utilisé dans les régions montagneuses et boisées. En ce qui a trait aux tuiles, leur prix est également très démocratique et ce matériau est fort répandu dans les villes et les campagnes. Seule l'ardoise est un matériau aristocratique. Toutefois, de nombreuses contrefaçons, soit des bardeaux peints et des tuiles vernissées, sont fabriquées au XVII^e siècle pour ressembler aux ardoises.³³² Ignorant les desseins de la production Disney relativement à la toiture de la tour représentée dans le conte de *Tangled*, il est difficile de déterminer le matériau privilégié. Aussi, si l'on s'en tient à l'enveloppe extérieure du bâtiment et aux différents éléments susmentionnés, il peut être conclu que seule la tour de *Persinette* est riche d'aspect. Toutefois, bien que les matériaux utilisés ne soient pas spécifiés par les auteurs du conte de *Rapunzel*, il est à noter que

³²⁶ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 51.

³²⁷ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 50.

³²⁸ NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 79.

³²⁹ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:09:25-00:09:50.

³³⁰ MEISS Marjorie, *La culture matérielle de la France. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 191-192 (Collection U, Histoire).

³³¹ PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 221 (Collection Histoires).

³³² CARBONNIER Youri, « Toiture », dans FIGEAC Michel (dir.), *op. cit.*, p. 511-514.

dans les contes du XIX^e siècle, la tour représente, au même titre que le château, le cadre des intrigues aristocratiques.³³³ Par ailleurs, deux versions sur trois du conte font état d'un palais – soit une grande et somptueuse résidence d'un seigneur ou souverain – ou d'un château – soit le symbole de la protection et de la sécurité, mais également la résidence de la royauté.³³⁴ Il s'agit du conte de *Persinette*, dont l'auteure y fait référence à la fin de son conte, sans autre développement : « elle [la fée] les [Persinette, le prince et leurs deux enfants] conduisit de la sorte jusqu'au Palais du Roy Pere du Prince »³³⁵, mais également du conte de *Tangled*, qui donne à voir le château des parents de Rapunzel à plusieurs reprises.³³⁶ Il est à savoir que les créateurs des dessins animés Disney s'inspirent des paysages campagnards, des musées, des œuvres et sites historiques pour créer les décors de leurs productions animées. En la matière, le château dans *Tangled* se modèle sur le Mont Saint-Michel en France, témoignant ainsi que la production américaine ne s'inspire pas seulement des contes, mais également de la richesse du patrimoine architectural européen pour produire ses animations.³³⁷ En tout état de cause, la présence d'un château ou palais permet d'insister sur le caractère aristocratique du conte.

Au-delà de ces considérations, il convient de se pencher sur un élément constitutif de l'enveloppe extérieure de la tour, à savoir la fenêtre. Dans le conte de *Persinette*, l'auteure écrit : « au haut de la Tour, où il y avoit une seule fenêtre »³³⁸. En dépit de la présence d'une unique fenêtre, l'auteure met l'accent sur la lumière comme suit : « il y avoit de grands & beaux appartemens aussi éclairez que si la lumiere du soleil y fût entrée, & qui recevoient le jour par le feu des escarboucles, dont toutes ces chambres brilloient. »³³⁹. Pour leur part, les frères Grimm n'insistent pas du tout sur la lumière et précisent : « nur bloß ganz oben war ein kleines Fensterchen. »³⁴⁰. D'un point de vue linguistique, en mentionnant « ein kleines Fensterchen », soit une « petite petite fenêtre », les auteurs soulignent son exigüité. Cet élément architectural implique que l'intérieur est assez sombre. Seule la version de *Tangled* donne à voir quantité de

³³³ WOOD Naomi (éd.), *A Cultural History of Fairy Tales. In the Long Nineteenth Century*, vol. 5, Londres, Bloomsbury Academic, 2023, p. 129.

³³⁴ « Château », dans CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/château> (consulté le 30 juin 2026). ; « Palais », dans CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/palais> (consulté le 30 juin 2026).

³³⁵ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 130.

³³⁶ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:01:34-00:01:36, 00:08:00-00:09:00, 01:03:00-01:05:10, ...

³³⁷ « Disney et la France », dans *Corporate Disney*, <https://corporate.disney.fr/a-propos/disney-et-la-france> (consulté le 28 juin 2026).

³³⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 107.

³³⁹ *Ibid.*, p. 104-105.

³⁴⁰ Traduction : « il y avait juste une petite petite fenêtre tout en haut » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

fenêtres – dont plusieurs composées de petits vitraux colorés – qui optimisent la clarté au sein de l'édifice.³⁴¹ Dans une perspective historique, il échet de noter qu'au XVII^e siècle, les fenêtres des habitations sont relativement petites pour palier au froid, et que les logements sont, en règle générale, mal éclairés.³⁴² Il faut attendre le XVIII^e siècle, soit plus précisément les années 1720-1730, pour que les intérieurs deviennent plus lumineux, notamment grâce aux avancées dans la production du verre qui favorisent un meilleur éclairage naturel au sein des foyers. Attendu que le conte de Mademoiselle de La Force paraît en 1698, il s'inscrit dans un contexte où la lumière naturelle et la lumière artificielle sont encore assez faibles, tant dans les intérieurs plus aisés que dans les plus modestes, à l'exception de la cour versaillaise et des milieux princiers.³⁴³ L'auteure mentionne une fenêtre unique, n'offrant supposément qu'une faible lumière naturelle à l'intérieur. Néanmoins, elle insiste sur l'importance de la luminosité. À cet effet, elle mentionne la présence d'escarboucles qui éclairent les appartements. Dans la littérature, cette pierre précieuse rouge est associée à la lumière et plus encore, les récits médiévaux, dès le XII^e siècle, lui prêtent comme vertu la capacité de briller d'elle-même dans la pénombre. L'escarboucle se substitue au soleil pendant la nuit. Par ailleurs, cette pierre symbolise le pouvoir et la souveraineté.³⁴⁴ Compte tenu de la préciosité et de la portée symbolique de l'escarboucle, mais également de la luminosité propre aux intérieurs princiers et versaillais – soit des milieux opulents –, il peut être déduit que Mademoiselle de La Force décrit un intérieur assez riche et privilégié. En ce qui concerne la toute fin du XVIII^e siècle, les habitations de l'actuelle Allemagne se modernisent, faisant place à des vitres nettement plus grandes et transparentes.³⁴⁵ L'exiguïté de la fenêtre dans *Rapunzel* ne témoigne pas de cette modernisation et peut dès lors faire référence à un bâtiment plus ancien et à l'architecture y afférent. En outre, les classes moyennes privilégient dès le début du XIX^e siècle des intérieurs très lumineux, ainsi que des intérieurs simples, naturels, sans artifices.³⁴⁶ Ne décrivant pas l'intérieur de la tour, en dehors de la présence d'une petite fenêtre – qui ne procure supposément que peu de lumière naturelle –, il n'est par conséquent pas possible d'apparenter avec certitude le logement de Rapunzel à un certain milieu social. Enfin, la tour dans *Tangled* se distingue par ses nombreuses

³⁴¹ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:05-00:07:50.

³⁴² GARNOT Benoit, *La culture matérielle en France aux XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, 1995, p. 68, 77 (Synthèse Σ Histoire).

³⁴³ PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *op. cit.*, p. 341-342, 348.

³⁴⁴ LAUZE-GONTERO Valérie, « L'escarboucle, une pierre médiévale aux multiples facettes », dans *L'Ornement précieux (Journées d'études, session 1 des 26-27 janvier 2023)*, Paris, École des Arts Joailliers/Collège de France, 2023, p. 1-11, ici plus précisément p. 1, 4, 8, <https://hal.science/hal-04450587/document> [Séminaire].

³⁴⁵ BIANQUIS Geneviève, *op. cit.*, p. 81.

³⁴⁶ WURST Karin, *Imagined of Domesticity and Women's Work in Germany around 1800. Feeling at home*, Rochester / New York, Camden House, 2023, p. 96, 139-140.

ouvertures, mais également par la présence de maints bougies et chandeliers, de tous calibres.³⁴⁷ S'agissant de ce dernier élément, il est à savoir que les chandeliers à grosses bougies témoignent de la richesse du propriétaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. De plus, il est intéressant de voir que Rapunzel fabrique ses propres bougies et possède un stock assez conséquent. Or, seuls les ménages les plus aisés constituent des réserves de bougies, ces dernières étant employées avec parcimonie au vu de leur cout. Au demeurant, les bougies en cire sont, aux XVII^e et XVIII^e siècles, plus couteuses que les chandelles de suif, qui sont réalisées à partir de graisse animale et qui, suite à leur combustion, dégagent une fumée noire salissante. Compte tenu du fait que les peintures murales dans la tour semblent immaculées, il est à supposer qu'il s'agit de bougies en cire d'abeille, soit derechef un témoignage de richesse. Par ailleurs, il importe de préciser que les foyers les plus fortunés des XVII^e et XVIII^e siècles comptent davantage de sources d'éclairage par pièce que les foyers plus modestes, et que celles-ci se distinguent également par leur diversité et leur beauté.³⁴⁸ Dans la pièce principale de la tour de *Tangled*, il est possible de dénombrer vingt-huit sources de lumière, telles que des fenêtres, des chandeliers muraux et sur pied, un candélabre, un lustre, des lanternes, un âtre et un bougeoir.³⁴⁹ Suivant les critères des XVII^e-XVIII^e siècles, cette abondance de lumière et de bougies témoigne d'un certain statut social. Il importe enfin d'ajouter que la lumière a une forte portée symbolique sous le règne de Louis XIV. Autrement appelé le Roi Soleil, il prend pour emblème l'astre solaire, ceci afin d'illustrer son pouvoir absolu de droit divin. Comme le soleil, le roi se veut être la figure centrale exerçant son attraction et son pouvoir sur tout ce qui l'entoure.³⁵⁰ Il est un fait marquant que le soleil, emblème du roi Louis XIV, est repris dans le conte de *Tangled*, comme emblème du royaume.³⁵¹

L'intérieur de la tour vient compléter l'analyse et témoigne d'un certain mode de vie. Dans le conte de *Persinette*, l'auteure rapporte les faits suivants : « il y avoit de grands & beaux appartemens [...]. Tout ce qui étoit nécessaire à la vie s'y trouvoit splendidement ; toutes les raretez étoient ramassées dans ce lieu. Persinette n'avoit qu'à ouvrir les tiroirs de ses cabinets

³⁴⁷ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:05-00:07:50.

³⁴⁸ FRESSOZ Jean-Baptiste, « Une histoire matérielle de la lumière », dans JARRIGE François et VRIGNON Alexis (dir.), *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives à l'âge industriel*, Paris, La Découverte, 2020, p. 84-99, ici plus précisément p. 87-88. ; MEISS Marjorie, *op. cit.*, p. 201. ; PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *op. cit.*, p. 343, 347-348.

³⁴⁹ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:05-00:07:50, 00:11:50-00:12:00.

³⁵⁰ SARMANT Thierry, *Louis XIV. Homme et roi*, 3^e éd., Paris, Éditions Tallandier, 2023, p. 590. ; CORNETTE Joël (dir.), *La monarchie entre Renaissance et Révolution. 1515-1792*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 137 (Histoire de la France politique).

³⁵¹ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:08:10-00:08:55, 00:59:00-01:00:40.

[...] Il est inutile de dire qu'à tous ses repas les mets les plus délicats faisoient sa nourriture [...] Quand elle n'aurait fait que fouiller dans ses cassettes »³⁵². L'auteure s'attache à souligner l'opulence de l'endroit. Relativement à cela, il est opportun de rappeler que Mademoiselle de La Force s'est inspirée du luxe de la cour versaillaise, dont elle est familière, pour écrire ses contes.³⁵³ Aussi, l'intérieur de la tour peut évoquer le faste curial et les appartements du roi. Au regard des appartements princiers de l'Époque moderne, et comparativement à ceux de Versailles, les appartements se composent d'une enfilade de plusieurs pièces. Ces derniers peuvent comporter jusqu'à sept pièces.³⁵⁴ Du reste, Mademoiselle de La Force fait mention des éléments de première nécessité, des objets rares, de la nourriture de qualité et fait usage de superlatifs, tels que « des plus beaux bijoux »³⁵⁵ ou encore « les mets les plus délicats »³⁵⁶, pour décrire le cadre de vie, derechef en référence à l'ostentation de richesse.³⁵⁷ L'auteure mentionne également la présence de cassettes – entendues comme des coffrets qui renferment des objets de valeur – et de cabinets – définis comme des meubles à tiroirs qui renferment des documents et objets de valeur.³⁵⁸ Ce dernier élément de mobilier figure parmi les éléments caractéristiques des demeures plus cossues, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Il est en effet question d'un meuble luxueux d'apparat. Ce type de mobilier richement manufacturé a un cout tel qu'il ne peut être accessible à tout un chacun.³⁵⁹

En ce qui a trait au conte de Disney, la production donne à voir la composition des pièces de la tour, son ameublement et sa décoration.³⁶⁰ Une lecture critique permet cependant d'affirmer que la production inscrit ses contes dans un cadre spatio-temporel indéterminé, une sorte de passé mythique.³⁶¹ Par conséquent, les objets présentés dans la tour ne peuvent pas toujours être associés à un siècle ou un style spécifique, mais plutôt à une représentation plus générale du passé. De prime abord, l'intérieur de la tour ne se caractérise pas comme un espace empreint de richesses et de luxe, identique à ceux des milieux aristocratiques de l'Époque

³⁵² CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 104-107.

³⁵³ STORER Mary Elizabeth, *op. cit.*, p. 110, 114.

³⁵⁴ SABATIER Gérard, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 108, 118 (Bibliothèque Albin Michel Histoire).

³⁵⁵ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 105.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

³⁵⁷ MAINIL Jean, « Persinette en Allemagne », *op. cit.*, p. 41-42.

³⁵⁸ « Cabinet », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0023> (consulté le 14 juillet 2026). ; « Cassette », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1032> (consulté le 14 juillet 2026).

³⁵⁹ PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *op. cit.*, p. 320.

³⁶⁰ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:45-00:07:20, 00:23:40-00:25:55, 01:12:08-01:14:03.

³⁶¹ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 9.

moderne. Dans le cas présent, il n'est plus question de grands et beaux appartements – comme dans *Persinette*, en référence aux appartements en enfilade de la cour de Versailles –, mais plutôt d'un intérieur plus restreint. Toutefois, l'examen de différents éléments constitutifs de cet intérieur conduit à réévaluer la première impression. Qu'ils relèvent de la réalité ou de la fiction, il s'avère que maints éléments mobiliers sont richement manufacturés et s'apparentent par conséquent à une certaine classe sociale, en l'occurrence à l'élite. Aussi, afin d'établir une analyse pertinente quant au mobilier présent dans la tour, celle-ci se limitera, dans un premier temps, aux quelques éléments constituant les intérieurs des milieux plus modestes du XVI^e au XVIII^e siècle. Ces derniers se composent essentiellement de lits, de coffres, d'une table, de bancs ou de simples chaises.³⁶² Tout d'abord, il importe d'observer le lit dans la chambre de Rapunzel. Bien qu'il s'agisse d'un lit fictif, il est question d'un lit à baldaquin. Aussi, le fait qu'il soit garni d'un rideau en brocart – lourde étoffe de soie luxueuse présentant divers motifs³⁶³ – et de piliers galbés témoigne d'un mobilier plus sophistiqué et, par conséquent, davantage caractéristique des milieux aisés.³⁶⁴ Ensuite, un coffre en bois rustique est perceptible en arrière-plan dans la pièce principale. L'absence d'éléments sculptés ou de dorures évoque davantage un élément de mobilier propre aux milieux plus modestes.³⁶⁵ L'inventaire peut être complété par la présence d'une table fixe. Apparue au XVI^e siècle, la table fixe est un luxe, mais elle se démocratise rapidement pour s'implanter dès le milieu du XVII^e siècle dans les espaces urbains, et au début du XVIII^e siècle dans les zones rurales.³⁶⁶ Selon les critères de l'Époque moderne, il peut être avancé qu'il s'agit d'une preuve d'aisance dans le sens où la table illustrée à l'écran peut évoquer le mobilier de la Renaissance française, à savoir une table à quatre pieds tournés en balustre³⁶⁷, ou au contraire, d'un mobilier plus commun au vu de sa rapide démocratisation dès le XVII^e siècle. En revanche, aucun banc ni chaise n'est représenté. Au vu des éléments développés ci-dessus, il est à constater que la production tend à faire coexister des éléments de mobilier divers ne pouvant témoigner d'un milieu social spécifique et unique. Dans un second temps, il y a lieu de se pencher sur le mobilier qui caractérise les intérieurs des milieux aisés aux XVII^e et XVIII^e siècles, ceci afin d'en dégager les éventuelles similitudes avec le dessin animé *Tangled*. Parmi les éléments représentés à l'image, et outre

³⁶² MEISS Marjorie, *op. cit.*, p. 211-215, 217.

³⁶³ TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1990, p. 249 (Cultures).

³⁶⁴ PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *op. cit.*, p. 275-279. ; AUSSEL André, e.a., *Étude des styles de mobilier*, 3^e éd., Malakoff, Dunod, 2019, p. 103, 112.

³⁶⁵ AUSSEL André, e.a., *op. cit.*, p. 65, 92.

³⁶⁶ MEISS Marjorie, *op. cit.*, p. 212, 215.

³⁶⁷ AUSSEL André, e.a., *op. cit.*, p. 70-74.

ceux précédemment cités, il est possible de relever la présence d'une chaise à bras et d'un fauteuil, siège individuel rembourré comportant un dossier et des accoudoirs, typique de la noblesse³⁶⁸, d'une cassette – comme dans *Persinette* – et d'un guéridon, soit un petit meuble de raffinement urbain du XVIII^e siècle³⁶⁹. Bien que la production ne présente pas tous les éléments de mobilier typiques des riches propriétés du XVII^e siècle comme la commode, le cabinet, ... il est remarquable que la production mette en avant certaines pièces de mobilier pouvant évoquer l'élégance et les courbes du style Louis XV³⁷⁰, telles que la coiffeuse et son tabouret, ou encore le chevet, soulignant ainsi le raffinement d'un mobilier présent dans les intérieurs aisés du XVIII^e siècle.³⁷¹ D'autres éléments peuvent encore être mentionnés pour étayer l'analyse, comme la présence d'une brosse en argent richement ouvragée, plusieurs grandes tentures en velours – matière fort onéreuse réservée à la haute aristocratie du temps du roi Louis XIV – ou encore des ustensiles de cuisine en cuivre, tant d'éléments pouvant témoigner de la richesse de l'endroit.³⁷² Bien que tout ne puisse pas s'apparenter spécifiquement à un milieu aisé, l'intérieur de la tour dans *Tangled* présente un cadre assez riche, dans lequel l'héroïne semble à la fois ne manquer de rien et vivre dans un certain confort.

Apparence féminine comme vecteur de distinction

Tantôt perçu comme un signe de santé, tantôt comme une mise en scène de la puissance, la beauté revêt un caractère subjectif, variable au gré du temps, du lieu et du contexte social. L'humanité cherche constamment à atteindre un certain idéal de beauté, n'hésitant pas, pour ce faire, à modifier ou tout du moins à contrôler son apparence.³⁷³ Les contes font bien souvent état de la beauté, et plus particulièrement des conventions autour de l'idéal de beauté féminin.³⁷⁴ Plus encore, ce type de récit met fréquemment en avant la beauté et la jeunesse comme des marqueurs sociaux discriminants. Il va sans dire que dans les contes de fées, les femmes sont

³⁶⁸ MEISS Marjorie, *op. cit.*, p. 212.

³⁶⁹ GARNOT Benoit, *op. cit.*, p. 70.

³⁷⁰ AUSSEL André, e.a., *op. cit.*, p. 92-95, 108-115.

³⁷¹ PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *op. cit.*, p. 452.

³⁷² TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *op. cit.*, p. 249, 275-276. ; CORNETTE Joël (dir.), *op. cit.*, p. 222. ; PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *op. cit.*, p. 290-291.

³⁷³ SEBILO Marie-Clémence, *Histoire des pratiques de beauté et leurs impacts sur la santé. En Occident, de l'Antiquité à la fin des Temps Modernes*, Université Angers, sous la direction de la Professeure Brigitte Pech, 2016, p. 3 [Thèse de doctorat en Pharmacie].

³⁷⁴ BAKER-SPERRY Lori et GRAUERHOLZ Liz, « The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales », *Gender and Society*, vol. 17, n° 5, 2003, p. 711-726, ici plus précisément p. 711.

bien souvent en proie aux critiques, sur base de leur apparence physique.³⁷⁵ Aussi, bien qu'elles possèdent de nombreuses qualités, comme la bonté, la douceur et la vertu, qui relèvent de la perfection, les belles jeunes filles sont invariablement dépeintes comme naïves, laissant entendre que beauté et intelligence sont deux caractéristiques inconciliables.³⁷⁶

Dans le conte de *Persinette*, Mademoiselle de La Force insiste sur la beauté et la jeunesse de son héroïne. Relativement à cette dernière, l'auteure écrit : « Un jeune Prince [...] vit la jeune Persinette, sa beauté le toucha »³⁷⁷, ou encore, « il pensa tomber en bas, quand il remarqua de si près cette prodigieuse beauté »³⁷⁸. Ce ne sont là que quelques passages parmi d'autres qui témoignent de l'importance de ces caractéristiques. S'agissant de la beauté de Persinette, il peut être déduit qu'elle correspond aux attentes esthétiques d'usage sous le règne de Louis XIV – attentes contemporaines au récit de l'auteure. En d'autres termes, une femme est considérée comme physiquement attrayante si elle est dotée d'un visage harmonieux, d'une silhouette élancée à la taille fine et d'une peau blanche.³⁷⁹ De nombreux auteurs du XVII^e siècle, tels que la Marquise de Sévigné ou Charles Perrault, estiment que la valeur d'une femme se mesure essentiellement à sa beauté.³⁸⁰ Il est à noter que les contes peuvent également revêtir un caractère assez conservateur, réduisant la gent féminine à son physique, critère de séduction et condition au fait d'être aimée.³⁸¹ Dans le cas présent, Persinette possède un physique avantageux, ce qui suscite l'intérêt du prince et plus encore, ce dernier souhaite l'épouser sans même connaître sa personnalité. En ce qui concerne le critère de jeunesse, son importance revêt une explication plus biologique. À l'Époque moderne, il appert que la jeunesse, du latin *juventus*, débute à la fin de la croissance du corps, quand la force corporelle atteint son paroxysme. Cette période équivaut au moment où la personne est la plus apte à exercer sa fonction sexuelle, après quoi le corps vieillit et, en définitive, perd cette capacité.³⁸² Dans les

³⁷⁵ PAILLIER Roxane, *Contes "féminins" et transferts médiatiques. Perspectives culturelles et pédagogiques*, Le Mans Université, sous la direction de la Professeure Patricia Eichel-Lojkine, 2021, p. 57 [Thèse de doctorat en Arts, Lettres, Langues, en spécialité langues, littératures françaises, littératures francophones].

³⁷⁶ JANA Coryn, *Les différents visages du personnage féminin dans les contes de fées. Analyse des contes de Perrault et des frères Grimm et leurs adaptations cinématographiques*, Université de Gand, sous la promotion du Professeur Jean Mainil, 2016, p. 61-62 [Mémoire de master en Langue et Littérature françaises].

³⁷⁷ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 110.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 113.

³⁷⁹ EO Soon-A, « Deux visages de la beauté féminine au XVII^e siècle », *Revue coréenne d'études françaises*, n° 95, 2016, p. 233-258, ici plus précisément p. 237, 242. (Article traduit avec DeepL)

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 234.

³⁸¹ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 36.

³⁸² RIZZO Domenico, « Corps, genre et sexualité. Traces matrimoniales à l'Époque moderne », dans BELLAVITIS Anna et EDELMAN Nicole (dir.), *Genre, femmes, histoire en Europe*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 125-149, ici plus précisément par. 20.

contes, tout du moins, la jeunesse féminine est primordiale pour se marier à un membre de la royauté et procréer.³⁸³

Le conte de *Rapunzel* des frères Grimm s'inscrit dans la même logique que celui de Mademoiselle de La Force, en insistant sur les notions de jeunesse et de beauté de l'héroïne. De fait, les auteurs mentionnent : « Dieses Rapunzel wurde das schönste Kind unter der Sonne »³⁸⁴. Sa jeunesse est induite par le mot « Kind », soit « enfant », tandis que l'usage du superlatif absolu « das schönste », soit « la plus belle », vient valoriser sa beauté.³⁸⁵ Les critères de beauté de l'héroïne peuvent être déduits selon les normes esthétiques en vigueur au temps des frères Grimm. Au XIX^e siècle, une belle femme possède une taille fine – comme au XVII^e siècle – une cambrure, de larges hanches et de longs cheveux relevés.³⁸⁶ S'agissant plus spécifiquement des territoires de l'actuelle Allemagne, la société privilégie un visage blanc, lisse et régulier et une beauté reposant sur un mode de vie sain, soit une alimentation équilibrée et une bonne hygiène.³⁸⁷ Le fait que les frères Grimm évoquent la beauté de leur héroïne peut témoigner de la concordance avec les critères esthétiques de leur époque, d'autant que la beauté de Rapunzel va concourir à attirer l'attention du prince : « Eines Tages kam nun ein junger Königssohn durch den Wald, wo der Thurm stand, sah das schöne Rapunzel oben am Fenster stehen und hörte sie mit so süßer Stimme singen, daß er sich ganz in sie verliebte. »³⁸⁸. Or, dans le cas présent, sa beauté ne va pas lui permettre de s'élever socialement puisque, contrairement au personnage de Persinette, elle ne se marie pas au prince. Historiquement parlant, une femme vivant au XIX^e siècle se doit d'être physiquement attrayante pour séduire les hommes et surtout, se trouver un mari dont elle prendra le statut. Leur beauté représentant un facteur déterminant pour leur vie future, les femmes concentrent des efforts particuliers sur leur apparence.³⁸⁹ Quant au critère de jeunesse, ce dernier s'inscrit dans le prolongement du XVII^e siècle et est associé à

³⁸³ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 132.

³⁸⁴ Traduction : « Cette Raiponce devint la plus belle enfant sous le soleil » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

³⁸⁵ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 66.

³⁸⁶ VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 144, 164-165 (L'Univers historique).

³⁸⁷ RAMSBROCK Annelie, *The Science of Beauty. Culture and Cosmetics in Modern Germany. 1750-1930*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p. 38, 51.

³⁸⁸ Traduction : « Un jour, un jeune fils du roi traversait alors la forêt, où se trouvait la tour, vit la belle Raiponce debout, en haut, à la fenêtre et l'entendit chanter d'une voix si douce, qu'il en tomba éperdument amoureux. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40-41.)

³⁸⁹ SENNANE Sonia, *Femmes, hommes, couple : analyse de l'évolution des représentations entre les dessins animés "Blanche-Neige et les sept nains" (1937) et "Raiponce" (2010) de Walt Disney et création d'une séquence didactique pour le cycle 2 (Harmos)*, Université de Genève, sous la promotion de la Professeure Isabelle Collet, 2011, p. 30 [Mémoire de master en Psychologie et Sciences de l'éducation, section sciences de l'éducation].

la sexualité, à la procréation. Comme explicité plus haut dans ce mémoire, l'héroïne est enfermée dans la tour à ses douze ans, soit durant sa puberté. D'un point de vue biologique, cette période équivaut au moment où le corps humain est apte à procréer. Il convient également de rappeler que le conte de *Rapunzel* des frères Grimm sert d'avertissement à la sexualité prématurée.

Dans *Tangled*, Rapunzel est montrée à l'écran comme étant une jeune et belle personne, correspondant à l'archétype des héroïnes des contes de fées, ou simplement des princesses Disney.³⁹⁰ Bien que la beauté soit devenue beaucoup plus hétéroclite, la production Disney présente ici une héroïne qui conserve certains critères de beauté américains de la seconde moitié du XX^e siècle, soit un personnage féminin à la peau blanche, à la taille fine, aux longues jambes et aux cheveux blonds.³⁹¹ Il sied cependant d'ajouter que l'apparence de l'héroïne revêt une importance moindre par rapport à sa personnalité, contrairement aux deux autres versions, où le physique est un facteur décisif. Dans la même lignée, à l'instar de la société occidentale contemporaine, la femme n'est désormais plus passive et réduite à son physique pour plaire.³⁹² La production n'insiste par ailleurs pas directement sur les caractéristiques de jeunesse et de beauté par le biais du personnage de Rapunzel, mais bien par celui de Gothel. L'extrait suivant se révèle particulièrement parlant : « Mother Gothel hoarded its [magic golden flower] healing power and used it to keep herself young for hundreds of years. And all she had to do was sing a special song. – [...] Make the clock reverse, bring back what once was mine [...] She sings to it, she turns young. »³⁹³ Gothel souhaite rester éternellement jeune et ne le peut qu'à l'aide de la magie qu'elle s'approprie, magie d'abord contenue dans une fleur puis dans les cheveux de Rapunzel. Par déduction, Gothel tient de surcroît à sa beauté. Dans les contes de fées, la beauté est effectivement indissociable du principe de jeunesse. Les femmes craignent de vieillir, puisque cela signifie s'enlaidir. Elles peuvent dès lors se pervertir en jalousant la beauté et la jeunesse d'une autre figure féminine, comme c'est le cas dans *Tangled*, mais également dans *Blanche-Neige*.³⁹⁴ En outre, Gothel se montre narcissique, faisant exclusivement valoir sa

³⁹⁰ JANA Coryn, *op. cit.*, p. 44, 50.

³⁹¹ SILALAH Rachel, WIBOWO Kunto et FUADY Ikhsan, « Comparison of Beauty Standards and Body Images on Disney Princesses and Female Villains », *The Journal of Society and Media*, vol. 7, n° 1, 2023, p. 174-192, ici plus précisément p. 176-177.

³⁹² SENNANE Sonia, *op. cit.*, p. 83, 90.

³⁹³ Traduction : « Mère Gothel accumulait son [fleur d'or magique] pouvoir de guérison et l'utilisait pour rester jeune pendant des centaines d'années. Et tout ce qu'elle avait à faire était de chanter une chanson spéciale. – [...] Fais remonter le temps, rends-moi ce qui m'appartenait autrefois [...] Elle chante à la fleur, elle rajeunit. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:02:00-00:02:30.)

³⁹⁴ JANA Coryn, *op. cit.*, p. 48, 57.

propre beauté et sa jeunesse. À titre d'exemple, elle dit à Rapunzel : « I see a strong, confident, beautiful young lady. Oh, look, you're here too. »³⁹⁵. Dans cette version, les principes de beauté et de jeunesse ne servent plus des desseins sentimentaux et sexuels, comme c'est le cas dans les deux versions précédentes, mais esthétiques. À cet égard, l'extrait dans lequel les deux frères et voleurs Stabbington s'expriment en ces termes : « How much do you think someone would pay to stay young and healthy forever ? »³⁹⁶ peut s'avérer éclairant. Cet extrait reflète possiblement une préoccupation de la société contemporaine qui lutte contre le vieillissement et ses effets néfastes sur l'apparence.³⁹⁷ Pour conserver une apparence jeune, les femmes ont aujourd'hui recours, non pas à la magie, comme Gothel dans *Tangled*, mais bien à la chirurgie esthétique ou aux crèmes anti-âge.³⁹⁸

Bien que le texte de *Persinette* en lui-même ne soit pas très explicite quant aux critères de beauté féminins, un élément peut être apporté à l'analyse grâce à la gravure précédant le conte de *Persinette*. Cette dernière donne à voir Persinette en haut de la tour et le prince en contre-bas. Il est alors aisé de voir que l'héroïne a la peau parfaitement blanche.³⁹⁹ Il s'agit là d'un critère typiquement aristocratique. Au XVII^e siècle, les aristocrates se distinguent physiquement des autres couches sociales, notamment par le teint. Tandis que les gens du peuple ont la peau burinée et marquée prématurément par la vieillesse, pour cause de leurs journées de labeur, l'exposition au soleil et la rudesse de leur quotidien, les aristocrates conservent quant à eux une peau blanche laiteuse.⁴⁰⁰ Étant enfermée dans la tour, Persinette n'est point exposée aux rayons du soleil. De surcroît, elle n'effectue aucun travail pénible en extérieur. Cela peut expliquer la blancheur de son teint et la perfection de ses traits. Bien qu'il ne soit pas relaté que Persinette soit d'ascendance noble, sa blancheur fait écho à la haute société. Dans le cas présent, sa beauté peut devenir le facteur de sa mobilité sociale, par son mariage avec le prince.⁴⁰¹ Par ailleurs, les femmes du XVII^e siècle n'hésitent pas à user de cosmétiques, tels que des fards rouges ou blancs, pour, d'une part, créer un contraste ou

³⁹⁵ Traduction : « Je vois une jeune femme forte, sûre d'elle, belle. Oh, regarde, tu es là aussi. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:10:21-00:10:27.)

³⁹⁶ Traduction : « Combien, crois-tu, quelqu'un paierait-il pour rester jeune et en bonne santé pour toujours ? » (*Ibid.*, 01:09:50-01:09:55.)

³⁹⁷ VIGARELLO Georges, *op. cit.*, p. 230-231.

³⁹⁸ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 107.

³⁹⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 97. T. 1.

⁴⁰⁰ QUELLIER Florent, « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », dans ANTOINE Annie et MICHON Cédric (dir.), *Les sociétés au XVII^e siècle. Angleterre, Espagne, France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 311-332, ici plus précisément par. 18 (Histoire).

⁴⁰¹ JANA Coryn, *op. cit.*, p. 51-52.

accentuer la blancheur de leur teint et, d'autre part, masquer les signes de l'âge.⁴⁰² Pour ce faire, elles utilisent des produits naturels, tels que le vinaigre, l'œuf, ..., ou des produits toxiques, comme le plomb et le mercure. Dans un souci d'exhaustivité, il convient d'ajouter que la blancheur de la peau reflète, dans la symbolique chrétienne, la pureté de l'âme.⁴⁰³ Paradoxalement, Persinette correspond davantage aux critères de beauté du XVI^e siècle, époque où les visages ne sont pas rehaussés de rouge, comme il est d'usage au XVII^e siècle, mais où le teint est uniformément blanc.⁴⁰⁴

La version de 1812 des frères Grimm ne fait pas état de ce critère et ne présente aucune illustration pouvant étayer l'analyse. Cela résulte du fait que, en leur qualité de philologue, les frères Grimm œuvrent dans un but scientifique et se tournent vers un éditeur spécialisé en la matière. Ainsi, la nature même de leur première édition privilégie les références et commentaires et exclut toute illustration au profit de la langue.⁴⁰⁵ Néanmoins, la quête d'une carnation immaculée s'est perpétuée au XIX^e siècle.⁴⁰⁶ À l'instar du XVII^e siècle, être nanti d'une peau blanche signifie appartenir à une classe sociale supérieure. Dans l'Europe du XIX^e siècle, toute femme aspirant à une mobilité sociale cherche à conserver un teint pâle. De plus, bien que certaines dames, à l'exemple des bourgeoises anglaises, se refusent à utiliser des artifices, d'autres n'hésitent pas à user de fards blancs et autres cosmétiques, ou composés chimiques néfastes – tels que le plomb, l'arsenic et le mercure – pour accentuer leur pâleur.⁴⁰⁷ Dans les territoires de l'actuelle Allemagne, il ne s'agit plus d'avoir recours à des produits de maquillage toxiques, tels que le mercure ou la céruse – déjà utilisés au XVII^e siècle –, mais bien de les remplacer par des produits plus sains, comme la craie ou la poudre de riz. Quoique critiqué par les auteurs mêmes de manuels de beauté, le maquillage est paradoxalement recommandé pour matérialiser l'idéal de beauté, à savoir une peau irréprochable et un teint pâle. Enfin, les cosmétiques servent d'indicateur de la hiérarchie sociale. L'usage de cosmétiques est l'apanage des bourgeois et de la haute société, se distinguant ainsi des gens du peuple dont la

⁴⁰² EO Soon-A, « Deux visages de la beauté féminine au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 238-240. ; QUELLIER Florent, « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », *op. cit.*, par. 20.

⁴⁰³ MEISS Marjorie, *op. cit.*, p. 144-145. ; EO Soon-A, « Deux visages de la beauté féminine au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 240, 245.

⁴⁰⁴ VIGARELLO Georges, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁰⁵ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 5-7, 17-18.

⁴⁰⁶ VIGARELLO Georges, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁰⁷ KRAWCZYK Wiktoria, « Pokolenie kobiet-widm: blednica, bielidla i blada cera w XIX wieku », *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, vol. 25, 2025, p. 235-249, ici plus précisément p. 238-239, 241-242. (Article traduit avec DeepL) ; BAILLY Sylvie, *Des siècles de beauté. Entre séduction et politique*, Paris, Éditions Jourdan, 2014, p. 168, 182.

peau est davantage soumise aux effets du soleil, eu égard à leur mode de vie.⁴⁰⁸ À l'instar du XVII^e siècle, le teint hâlé est, au XIX^e siècle, toujours associé aux travailleurs exerçant leurs activités en extérieur, par opposition au teint pâle affiché par la haute société.⁴⁰⁹ Il peut dès lors être déduit que les frères Grimm ne traitent pas de ce critère esthétique de blancheur chez Rapunzel, attendu qu'ils revendiquent écrire un conte populaire – extrait de ce milieu et destiné à celui-ci – et non noble ou bourgeois.

S'agissant de Rapunzel de la production Disney, elle correspond à la représentation traditionnelle des princesses, possédant par conséquent une taille fine et un teint frais.⁴¹⁰ Ces caractéristiques font également référence aux normes esthétiques féminines de la société américaine, telles que véhiculées par les médias depuis le XX^e siècle.⁴¹¹ La peau blanche de l'héroïne ne peut pourtant pas exclusivement faire référence à son appartenance aux classes supérieures – dans le cas présent, au rang de princesse –, comme c'était le cas aux XVII^e et XIX^e siècles. Cette observation est d'autant plus pertinente que la production Disney s'est diversifiée en mettant en scène des princesses d'origines ethniques diverses, comme Jasmine ou Pocahontas, dès la fin des années 1990.⁴¹²

Un autre trait physique partagé par les trois héroïnes est sans conteste leurs longs cheveux blonds. Ce trait apparaît comme un élément phare de leur beauté. Les trois versions en parlent en des termes sensiblement identiques. Mademoiselle de La Force écrit : « C'étoit une des grandes beautés de Persinette que ses cheveux qui avoient trente aunes de longueur sans l'incommoder, ils étoient blonds comme fin or »⁴¹³. Les frères Grimm mentionnent quant à eux : « Rapunzel hatte aber prächtige Haare, fein wie gesponnen Gold, [...] dann fielen die Haare zwanzig Ellen tief hinunter »⁴¹⁴. Enfin, la production Disney présente ses très longs cheveux blonds par le biais d'une complémentarité audiovisuelle, à l'instar de cet extrait : « a princess was born, with beautiful golden hair. »⁴¹⁵.

⁴⁰⁸ RAMSBROCK Annelie, *op. cit.*, p. 37, 56-59.

⁴⁰⁹ KRAWCZYK Wiktoria, « Pokolenie kobiet-widm », *op. cit.*, p. 241.

⁴¹⁰ JANA Coryn, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹¹ SILALAH Rachel, WIBOWO Kunto et FUADY Ikhsan, « Comparison of Beauty Standards and Body Images on Disney Princesses and Female Villains », *op. cit.*, p. 176.

⁴¹² MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 68.

⁴¹³ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 109.

⁴¹⁴ Traduction : « Mais Raiponce avait de magnifiques cheveux, fins comme de l'or filé, [...] les cheveux tombaient alors d'une hauteur de vingt coudées » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

⁴¹⁵ Traduction : « une princesse est née avec de beaux cheveux dorés. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:02:56-00:03:00.)

Les trois versions insistent sur la couleur blonde et comparent la chevelure de l'héroïne à de l'or, soit un symbole de richesse.⁴¹⁶ Par ailleurs, la couleur blonde est un critère de perfection esthétique bien ancré dans la société et ce, depuis longtemps. Durant l'Antiquité, les dieux et déesses de l'Olympe, tels qu'Apollon, ou encore Vénus/Aphrodite, sont majoritairement représentés blonds. Indépendamment de la mythologie, la chevelure blonde est également fort prisée par les Athéniennes et les Romaines. Cet engouement pour les cheveux blonds se poursuit au Moyen Âge et devient un critère aristocratique prépondérant. La littérature courtoise s'en empare, rendant ses héros comme ses héroïnes plus séduisants au vu de leur chevelure blonde.⁴¹⁷ À cette notion de séduction s'ajoute le fait que la blondeur est associée à la pureté, si bien que les anges sont généralement représentés blonds dans l'art chrétien.⁴¹⁸ Plus encore, la Vierge Marie est, elle aussi, représentée avec de longs cheveux blonds, insistant ainsi sur sa vertu et sa virginité.⁴¹⁹ Au début de l'Époque moderne, la couleur blonde semble revêtir, en matière religieuse, morale et esthétique, une portée symbolique associée à la pureté et à l'innocence. La couleur blonde est proche de la lumière du soleil et est opposée à l'obscurité.⁴²⁰ Cette caractéristique est d'autant plus concrète dans le dessin animé *Tangled*, dans la mesure où l'héroïne possède une chevelure blonde aux propriétés magiques qui s'illumine quand elle chante.⁴²¹ De surcroît, elle tire ces pouvoirs d'une fleur engendrée par une larme de soleil.⁴²² Au regard de la pureté et de l'innocence, ces notions doivent cependant être nuancées. Partagées par les héroïnes des trois versions du conte au vu de leur ignorance du monde extérieur, ces notions sont remises en question au moment où elles transgressent différents interdits, soit en fréquentant quelqu'un venu de l'extérieur à l'insu de sa protectrice, soit en tombant enceinte, soit en sortant délibérément de la tour. À l'image des siècles précédents, la blondeur est toujours valorisée et perçue comme la teinte idéale au XVII^e siècle.⁴²³ Par conséquent, il est cohérent que Persinette soit représentée blonde. En revanche,

⁴¹⁶ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹⁷ GERBOD Paul, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Paris, Larousse, 1995, p. 28, 30, 35, 61, 69.

⁴¹⁸ YAĞMUR TAÇ Gamze, *Mythological blondes in Hollywood cinema. A feminist approach*, Université de Bahçeşehir, 2017, p. 12 [Thèse de master en Sciences sociales, Cinéma et Arts de la télévision].

⁴¹⁹ MILLIKEN Roberta (éd.), *A Cultural History of Hair: In the Middle Ages*, vol. 2, Londres, Bloomsbury Academic, 2019, p. 49-50.

⁴²⁰ GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 69.

⁴²¹ Cet extrait audiovisuel illustre le propos. Après avoir dit « I have magic hair that glows when I sing! », Rapunzel se met à chanter « Flower gleam and glow, let your power shine » et ses cheveux s'illuminent dans le noir. (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:47:34-00:47:50.)

⁴²² « Once upon a time, a single drop of sunlight fell from the heavens and from this small drop of sun grew a magic golden flower. It had the ability to heal the sick and injured. [...] And the queen, well, she was about to have a baby, but she got sick, really sick. [...] The magic of the golden flower healed the queen. A healthy baby girl, a princess was born with beautiful golden hair. I'll give you a hint. That's Rapunzel. » (*Ibid.*, 00:01:10-00:03:10.)

⁴²³ GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 90.

au début du XIX^e siècle, la mode n'est plus spécifiquement au blond, mais à la couleur naturelle.⁴²⁴ Au regard de cet élément, la blondeur de Rapunzel peut s'expliquer de deux manières distinctes. Dans un premier temps, il peut être conjecturé que les frères Grimm se sont inspirés de l'ancienne version du conte, qui présente une héroïne blonde. Dans un second temps, il sied de prendre en compte qu'au XIX^e siècle, comme dans les contes de fées, la chevelure blonde est associée au bien, tandis que la chevelure brune est associée au mal. Par ailleurs, il est à noter que les cheveux blonds sont également associés à la jeunesse – possiblement du fait que de nombreux enfants naissent blonds avant de foncer – et au divin. Par conséquent, la chevelure blonde dans les contes est investie d'une dimension morale, plutôt qu'esthétique.⁴²⁵ Enfin, comme exposé précédemment, la couleur blonde fait partie des critères de beauté américains de la seconde moitié du XX^e siècle, la société actuelle privilégiant une beauté beaucoup plus hétéroclite. Toutefois, le cinéma hollywoodien continue encore aujourd'hui de valoriser les stars blondes comme symbole de glamour, d'idéal et d'occidentalisme.⁴²⁶ Bien qu'étant un indicateur d'attraction et de féminité, la blondeur de l'héroïne dans *Tangled* fait également référence au traditionnel stéréotype de l'innocente *dumb blonde*. Ce stéréotype est notamment mis en évidence par l'intermédiaire de Flynn Rider, qui use de l'appellation « *blondie* » pour qualifier Rapunzel, notamment lors de leur rencontre.⁴²⁷ Dans le cas présent, il ne s'agit toutefois pas de faire référence à la définition complète de la *dumb blonde*, soit « une blonde à la sexualité affichée et naturelle, qui fait preuve d'une profonde ignorance »⁴²⁸, mais bien d'insister sur l'ignorance de l'héroïne, sur sa candeur.

Plus encore, les frères Grimm insistent sur la finesse des cheveux tandis que la production Disney parle de l'abondance de ceux-ci : « That's a lot of hair. »⁴²⁹. À la Renaissance, la finesse et l'abondance des cheveux sont perçus comme des traits essentiels à la beauté capillaire, outre l'importance accordée au blond pour les chevelures féminines.⁴³⁰ Par ailleurs, les différents auteurs insistent sur la longueur des cheveux de l'héroïne. En effet, les

⁴²⁴ RAMSBROCK Annelie, *op. cit.*, p. 54, 184.

⁴²⁵ ADOMEIT Stefanie, *Aspekte einer literarischen Obsession. Das Haar als Fetisch-Motiv des 19. Jahrhunderts*, Université de Fribourg-en-Brisgau, sous la direction du Professeur Franck-Rutger Hausmann, 2007, p. 42, 214 [Thèse de doctorat en Philologie].

⁴²⁶ YAĞMUR TAÇ Gamze, *op. cit.*, p. 43.

⁴²⁷ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:25:35, 00:28:59. ; MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 119.

⁴²⁸ YAĞMUR TAÇ Gamze, *op. cit.*, p. 27.

⁴²⁹ Traduction : « Ça fait beaucoup de cheveux. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:36:03-00:36:05.)

⁴³⁰ SNOOK Edith, « Beautiful Hair, Health, and Privilege in Early Modern England », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 15, n° 4, 2015, p. 22-51, ici plus précisément p. 24.

cheveux de Persinette font trente aunes⁴³¹ de long, ceux de Rapunzel des frères Grimm font vingt coudées⁴³² et ceux de Rapunzel de Disney ne sont pas mesurables, mais sont montrés à l'écran comme étant d'une longueur incroyable⁴³³. Historiquement parlant, le fait que les femmes possèdent de longs cheveux est un critère esthétique ayant dominé durant de nombreux siècles.⁴³⁴ Quoi qu'il en soit, dans le cadre des trois versions du conte analysé, la longueur des cheveux de l'héroïne est démesurée, voire irréaliste.

En tout état de cause, les cheveux de l'héroïne symbolisent sa jeunesse, sa beauté, sa féminité, sa pureté et son innocence.⁴³⁵ Il sied également de préciser que la chevelure de l'héroïne est coupée dans les trois versions du conte. Dans *Persinette*, l'auteure rapporte ces faits : « la [Persinette] prenant par ses cheveux elle [la fée] en coupa les précieux cordons »⁴³⁶. Ce geste est repris chez les frères Grimm : « Da nahm sie [die Fee] die schönen Haare Rapunzels, schlug sie ein paar Mal um ihre linke Hand, griff eine Scheere mit der rechten und ritsch, ritsch, waren sie abgeschnitten. »⁴³⁷. Enfin, la version Disney donne à voir Flynn coupant les cheveux de Rapunzel.⁴³⁸ Cette coupe la prive de l'attribut qui faisait sa renommée et, par surcroît, altère son pouvoir. Dans *Persinette* et *Rapunzel*, ce pouvoir fait référence à la séduction, alors qu'il renvoie à la magie dans *Tangled*⁴³⁹. Tandis que ce geste permet à l'héroïne de *Tangled* d'être libérée de l'emprise de Gothel à la fin du récit, cela revêt un tout autre sens dans la version de Mademoiselle de La Force et dans celle des frères Grimm, la coupe faisant suite au moment où la fée découvre qu'elle a été trompée. En l'occurrence, il s'agit de sanctionner l'héroïne suite à la transgression d'un interdit – soit le fait d'avoir fréquenté une personne extérieure sans l'aval de sa protectrice et/ou d'être tombée enceinte – et de lui retirer son pouvoir de séduction.⁴⁴⁰ La coupe forcée des cheveux par autrui repose sur une longue tradition. Au Moyen Âge, il y a lieu de couper les cheveux d'une femme ayant commis une infraction d'ordre sexuel, telle que l'adultère. Ce châtiment peut profondément affecter sa

⁴³¹ Partant du fait qu'une coudée équivaut à 1,188 mètres, ses cheveux ont une longueur de 35,64 mètres. (« aune », dans *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/aune> (consulté le 18 juin 2026).)

⁴³² Partant du fait qu'une coudée équivaut à 0,5 mètre, ses cheveux ont une longueur de 10 mètres. (« coudée », dans *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/coudée> (consulté le 18 juin 2026).)

⁴³³ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:07:05-00:07:20.

⁴³⁴ GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 28, 36, 51, 56-57.

⁴³⁵ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 68. ; GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 69.

⁴³⁶ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 117.

⁴³⁷ Traduction : « Elle [la fée] prit alors les beaux cheveux de Raiponce, les enroula plusieurs fois autour de sa main gauche, saisit une paire de ciseaux de la main droite et cric, crac, ils furent coupés. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 41-42.)

⁴³⁸ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:21:00-01:21:05.

⁴³⁹ « Once it's cut, it turns brown and loses its power. » (*Ibid.*, 00:51:40-00:51:45.)

⁴⁴⁰ PAILLIER Roxane, *op. cit.*, p. 68. ; GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 68.

beauté et son statut social par suite des humiliations qu'elle subit alors. À cette époque, les femmes ont les cheveux longs. Il est dès lors malvenu de se les couper. Les raser revient à exposer publiquement la faute de ces femmes, ainsi qu'à les marginaliser.⁴⁴¹ Aux XVI^e et XVII^e siècles, le rasage forcé est une forme d'humiliation, un châtement généralement encouru par les criminels.⁴⁴² Il est dès lors permis de supposer que le fait de couper les cheveux de l'héroïne s'inscrit dans cette continuité historique de châtement infligé aux personnes se trouvant en défaut.

La société du XVII^e siècle accorde une très grande importance à l'apparence. Le vêtement sert de marqueur social et se décline suivant le statut, la fortune et les aspirations.⁴⁴³ Mademoiselle de La Force traite des vêtements et parures de son héroïne en ces termes : « Persinette n'avoit qu'à ouvrir les tiroirs de ses cabinets, elle les trouvoit pleins des plus beaux bijoux, ses garderobes étoient magnifiques autant que celles des Reines d'Asie »⁴⁴⁴. La comparaison des vêtements de Persinette à ceux des reines d'Asie fait sans nul doute référence à la soie, qui peut par ailleurs se décliner sous diverses formes d'étoffes luxueuses, comme le velours, le taffetas, le satin, ... Cette matière, importée d'Orient ou produite en Europe, est très prestigieuse. Bien que les territoires français, hispaniques, germaniques ou encore ceux de l'actuelle Italie aient développé leur propre production de soie depuis la fin du Moyen Âge, voire le début de l'Époque moderne, les tissus de soie européens n'évincent guère les soieries orientales et leur prestige.⁴⁴⁵ La référence aux vêtements en soie d'Orient témoigne de la richesse des toilettes de Persinette. Cette richesse est appuyée par la mention de bijoux, c'est-à-dire un objet de luxe arboré par les courtisanes à l'Époque moderne. Les bijoux – généralement des perles, des cristaux colorés ou des pierres précieuses – se portent sur les vêtements ou dans les cheveux.⁴⁴⁶ En sus, l'auteure complète la parure de son héroïne avec des rubans : « ses cheveux [...] cordonnez avec des rubans de toutes couleurs »⁴⁴⁷. Il est à savoir que sous le règne de Louis XIV apparaît la coiffure dite à la Fontange, coiffure très populaire jusqu'au début du

⁴⁴¹ MILLIKEN Roberta (éd.), *op. cit.*, p. 48.

⁴⁴² « A very hairy story », dans *University of Cambridge Research News*, <https://www.cam.ac.uk/research/news/a-very-hairy-story> (consulté le 24 juin 2026).

⁴⁴³ QUELLIER Florent, « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », *op. cit.*, par. 2.

⁴⁴⁴ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁴⁵ BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, 4^e éd., Paris, Flammarion, 2008, p. 177-179.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 224. ; GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 94. ; PARESIS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'Époque moderne », dans BEAULANDE-BARRAUD Véronique, Claustre Julie et MARMURSZEJN Elsa (dir.), *La fabrique de la norme. Lieux et modes de production des normes au Moyen Âge et à l'Époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 223-238, ici plus précisément par. 6 (Histoire).

⁴⁴⁷ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 109.

XVIII^e siècle. En ces temps-là, les dames de la haute société entrelacent leurs cheveux à l'aide nombreux rubans, de dentelles ou de mousseline.⁴⁴⁸ L'auteure poursuit : « il n'y avoit pas une mode, qu'elle ne fût la première à avoir »⁴⁴⁹. Attendu que Mademoiselle de La Force s'inspire du luxe de la cour de Versailles pour écrire ses contes, il peut être déduit qu'elle fait référence à la mode de la cour. En érigeant la mode comme prémisses au développement, il sied de rétablir ce sujet dans son contexte. D'emblée, la noblesse curiale du XVII^e siècle témoigne de son rang en faisant preuve de prodigalité. Ces dépenses passent tant par la nourriture que par la domesticité et les possessions matérielles, dont la garde-robe. Il appert que cette dernière se doit d'être renouvelée d'autant plus rapidement que la mode change très vite, l'art de paraître étant primordial à la cour du roi Louis XIV, ceci afin de se faire remarquer du monarque. Qui plus est, les courtisans se doivent d'être à la dernière mode. Toutes ces dépenses, imposées à la noblesse curiale par son rang et généralisées par le roi Louis XIV – qui exerce un contrôle sur ses courtisans en leur imposant une manière de paraître –, revêtent un coût exorbitant et obligent par conséquent la noblesse à dépendre des faveurs du roi pour éviter l'appauvrissement.⁴⁵⁰ Aussi, le fait que les vêtements de Persinette soient à la dernière mode illustre une fois de plus l'insertion de l'héroïne dans un cadre curial. Du reste, le roi Louis XIV fait promulguer des lois somptuaires pour renforcer la hiérarchie sociale, réservant les dépenses ostentatoires à sa personne et à sa cour.⁴⁵¹ Quoique ces lois somptuaires n'aient pas toujours été respectées, elles définissent les règles attendues de l'apparence. En tout état de cause, ces lois se peuvent être restrictives, même au sein de la cour, lui interdisant par exemple le port de passements faits de fils d'or et d'argent. Seul le roi et sa famille proche sont exemptés de ces lois.⁴⁵² Dans la mesure où l'auteure ne traite pas de problème d'argent ni de restrictions vestimentaires, cela laisse supposer que la fée, qui pourvoit aux besoins de Persinette, est une figure très importante, très riche et, métaphoriquement, fort proche de la haute noblesse curiale, voire de la famille royale.

Le conte de *Rapunzel* s'inscrit dans un tout autre contexte. À l'aube du XIX^e siècle, la mode sert des desseins de distinction sociale entre les différentes classes. La bourgeoisie des

⁴⁴⁸ BOUCHER François, *op. cit.*, p. 225-226.

⁴⁴⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 105-106.

⁴⁵⁰ PARESIS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'Époque moderne », *op. cit.*, par. 5. ; QUELLIER Florent, « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », *op. cit.*, par. 11, 29. ; BAILLY Sylvie, *op. cit.*, p. 138.

⁴⁵¹ QUELLIER Florent, « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », *op. cit.*, par. 15-17, 29.

⁴⁵² COURSE Didier, « “La façon de quoi nos lois essayent à régler les folles et vaines dépenses”. Rôles et limites des lois somptuaires au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, vol. 1, n° 56, 2005, p. 107-117, ici plus précisément p. 114-116.

États allemands rejette majoritairement la mode parisienne⁴⁵³ qu'elle juge démesurée, luxurieuse, prodigue et dilapidatrice, au profit de la mode anglaise. Cet état de fait s'explique notamment par l'économie déficitaire des États allemands à cette époque et l'hostilité envers la France postrévolutionnaire. Il importe en outre de préciser qu'en territoires germaniques, la bourgeoisie souhaite se distinguer non seulement de la mode suivie par la noblesse – à savoir les somptueux costumes de cour⁴⁵⁴ –, mais aussi de celle des classes moins aisées.⁴⁵⁵ Considérant le contexte politique et économique, les frères Grimm, contrairement à Mademoiselle de La Force, n'insistent pas sur la richesse des vêtements de l'héroïne. Les auteurs mentionnent les paroles suivantes : « meine Kleiderchen werden mir so eng »⁴⁵⁶. Afin de clarifier les propos, il est nécessaire de se pencher sur la traduction du mot « Kleiderchen ». Ce terme consiste à dire qu'il est question de robes simples et légères portées tant par les femmes que par les enfants.⁴⁵⁷ Il peut dès lors être déduit que les frères Grimm insistent sur la simplicité des vêtements portés par leur héroïne, en référence à la mode germanique des années 1800. À cette époque, les bourgeois germaniques se distinguent de la mode curiale⁴⁵⁸ et prennent une mode naturelle, simple, confortable et durable. Cet idéal rejoint la définition des « Kleiderchen ». Les frères Grimm font probablement allusion à la mode bourgeoise du début du XIX^e siècle plus simple et légère, où il est plus aisé de se mouvoir qu'avec les toilettes richement ornées de la cour du XVIII^e siècle. Ces nouvelles tenues se veulent plus souples et privilégient la mobilité.⁴⁵⁹ Il sied cependant de préciser que la matière utilisée pour la confection du vêtement permet de différencier les vêtements portés par les bourgeois de ceux portés par les personnes issues de milieux moins aisés.⁴⁶⁰ Les frères Grimm ne faisant mention que de la coupe du vêtement et non de sa matière, il n'est dès lors pas possible de savoir s'ils traitent d'un milieu bourgeois ou populaire. Par ailleurs, les auteurs ne font nulle mention de parures, qu'il

⁴⁵³ La mode parisienne de la fin du XVIII^e siècle est, elle aussi, marquée par plus de simplicité et par la fluidité des tissus. Toutefois, l'instauration du Consulat en 1799 marque un tournant dans la mode qui renoue avec le luxe et l'opulence des parures. (BOUCHER François, *op. cit.*, p. 270, 275, 316, 322, 325, 327.)

⁴⁵⁴ La mode varie selon que le territoire est placé ou non sous protectorat français. Elle peut dès lors être d'Ancien Régime ou impériale. (*Ibid.*, p. 311.)

⁴⁵⁵ BACHLEITNER Norbert, « Mode und sozialer Wandel um 1800 », *Wiener Digitale Revue*, n° 6, 2025, par. 2, 4, 6, 9, <https://journals.univie.ac.at/index.php/wdr/article/view/9458> (consulté le 1 juillet 2026).

⁴⁵⁶ Traduction : « mes petites robes deviennent si étroites » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 41.)

⁴⁵⁷ « Kleidchen », dans *Goethe-Wörterbuch*, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=GWB&lemid=K01962> (consulté le 1 juillet 2026). ; « Kleidchen », dans *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kleidchen> (consulté le 1 juillet 2026).

⁴⁵⁸ BOUCHER François, *op. cit.*, p. 311.

⁴⁵⁹ BACHLEITNER Norbert, « Mode und sozialer Wandel um 1800 », *op. cit.*, par. 3, <https://journals.univie.ac.at/index.php/wdr/article/view/9458> (consulté le 1 juillet 2026).

⁴⁶⁰ *Ibid.*, par. 6, <https://journals.univie.ac.at/index.php/wdr/article/view/9458> (consulté le 1 juillet 2026). ; PEACOCK John, *Le costume occidental. De l'Antiquité à la fin du XX^e siècle*, Paris, Chêne, 1990, p. 154-155, 169-170.

s'agisse de bijoux ou de rubans, comme dans le conte de *Persinette*. Ils se contentent de mentionner les cheveux attachés de leur héroïne : « Rapunzel hatte aber prächtige Haare, [...] und wenn die Fee so rief, so band sie sie los »⁴⁶¹. Relativement à cela, il sied d'indiquer qu'au début du XIX^e siècle, les dames du peuple, mais également certaines bourgeoises, ont toujours les cheveux longs, contrairement aux nobles qui arborent une coupe courte. Toutefois, dès 1808, les nobles arborent à nouveau des cheveux plus longs qu'elles attachent en chignon ou qu'elles tressent.⁴⁶² Au vu de ces quelques éléments factuels, il n'est par conséquent pas envisageable d'affirmer avec certitude si les frères Grimm évoquent un cadre bourgeois ou populaire. Cependant, le vêtement permet d'écarter toute allusion au milieu curial.

En tant que source audio-visuelle, la version de *Tangled* donne à voir de manière beaucoup plus précise le vêtement de l'héroïne.⁴⁶³ Contrairement aux deux autres versions du conte qui s'ancrent dans leur contexte de production en abordant la thématique des vêtements, il n'en est rien dans le conte de *Tangled*. En effet, comme mentionné précédemment dans le mémoire, la production Disney puise son inspiration dans différents espaces. Il peut dès lors être avancé que la robe portée par Rapunzel n'est pas circonscrite à une période spécifique, mais mélange les styles spatio-temporels. Aussi, son corsage ajusté et lacé sur le devant n'est pas sans rappeler la mode européenne des XV^e et XVI^e siècles. De plus, bien que sa jupe soit cousue d'une seule pièce, le dessin de la jupe est tel qu'il peut évoquer la mode du XVI^e siècle, relativement à la jupe fendue à l'avant. Les manches bouffantes au niveau des épaules et serrées sur les bras peuvent quant à elles illustrer la mode du XVI^e siècle, au même titre que celle du XIX^e siècle. Enfin, le décolleté en cœur ainsi que la jupe descendant jusqu'à mi-mollet illustrent la mode en vigueur au XX^e siècle.⁴⁶⁴ En outre, il est possible d'avancer que la robe de Rapunzel est, suivant les spécificités du XVII^e siècle, assez riche. Plusieurs éléments viennent appuyer cette hypothèse. La finesse, la fluidité et la luisance du tissu laissent supposer qu'il s'agit de satin de soie⁴⁶⁵ richement décoré de divers motifs imprimés. La soie est une matière fort

⁴⁶¹ Traduction : « Raiponce avait vraiment de magnifiques cheveux, [...] et lorsque la fée appelait ainsi, elle les détachait ainsi » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 40.)

⁴⁶² GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 155-156.

⁴⁶³ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:05:25-00:07:50, 00:59:55-00:59:59.

⁴⁶⁴ PEACOCK John, *op. cit.*, p. 63, 76, 87-89, 100-101, 153-156, 169-170, 183, 191, 204, 208.

⁴⁶⁵ Le satin, fine étoffe à l'aspect lustré sur l'endroit, a longtemps été manufacturé avec des fibres d'origine naturelle, comme la soie. Il faut attendre les avancées scientifiques du XX^e siècle pour que se développent les fibres synthétiques, également employées dans la fabrication du satin, qui permettent de réduire le cout du tissu. (NÉMOZ Guy, « Le textile, un matériau multifonctionnel », dans DINH-AUDOUIN Minh-Thu, OLIVIER Danièle et RIGNY Paul (dir.), *La chimie et l'habitat*, Les Ulis, EDP Sciences, 2011, p. 207-224, ici plus précisément p. 207-209, 211, 224 (L'actualité chimique).)

prestigieuse, preuve du luxe vestimentaire. De plus, les manches et la jupe comportent quelques broderies, la broderie étant fort appréciée de l'élite curiale sous le règne du roi Louis XIV. Plus encore, il est opportun d'observer la présence de dentelles, autre élément propre à la haute société de la fin du XVII^e siècle, notamment au niveau du corsage, des manches et du jupon de la tenue de Rapunzel.⁴⁶⁶ Partant du fait que l'habit de Rapunzel n'illustre pas une période spécifique, mais s'inspire des toilettes du XVI^e au XX^e siècle, il est difficile de confirmer que les réalisateurs souhaitent insister sur la richesse du vêtement en s'appuyant sur les normes en vigueur au XVII^e siècle, ou au contraire, s'ils visaient la démocratisation de ces éléments à travers les siècles. Il échet cependant d'ajouter que Rapunzel n'arbore pas de parures, à deux exceptions près. D'une part, suite à son arrivée au village, Rapunzel a les cheveux tressés avec des fleurs.⁴⁶⁷ Relativement à cela, il est à noter qu'il n'existe aucune preuve que cette coiffure renvoie à une période spécifique, ni même à un certain statut social. Cette coiffure peut faire allusion aux fleurs ornant quelques fois les coiffures torsadées ou tressées des femmes de la haute société du XIV^e siècle, aux fleurs qui ont agrémenté les cheveux attachés, parfois nattés, courts ou longs, des dames de la haute société de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, ou encore aux fleurs présentes dans les cheveux de certaines jeunes mariées du XXI^e siècle.⁴⁶⁸ D'autre part, Rapunzel arbore un diadème serti de pierres précieuses, notamment à la fin du récit, quand elle est réhabilitée dans son rang de princesse.⁴⁶⁹ Dans le cas présent, le port du diadème renvoie à la royauté. En définitive, partant d'une analyse fondée sur les normes du XVII^e siècle, la finesse et la richesse de sa toilette laissent sous-entendre que l'héroïne appartient effectivement à la haute société, bien que certains détails laissent planer le doute, comme le fait que l'héroïne ne porte pas de chaussures.

⁴⁶⁶ TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *op. cit.*, p. 177-178, 246, 307, 315.

⁴⁶⁷ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:59:48-00:59:59.

⁴⁶⁸ MILLIKEN Roberta (éd.), *op. cit.*, p. 144. ; GERBOD Paul, *op. cit.*, p. 138, 148, 155-156.

⁴⁶⁹ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:26:45-01:26:55.

Entre croyances et réalité

Le merveilleux, les croyances et la symbolique

Au XVII^e siècle et au XIX^e siècle, le merveilleux est communément admis et considéré comme une explication plausible aux faits quotidiens, du moins dans les milieux ruraux.⁴⁷⁰ Les milieux plus cultivés semblent, pour leur part, plus hésitants, certains se ralliant à ces croyances, d'autres se tournant vers la rationalité.⁴⁷¹ S'agissant du domaine littéraire, les auteurs mondains s'emparent du merveilleux pour écrire leurs contes – visant à dépeindre, divertir et critiquer la société curiale – dès les XVI^e-XVII^e siècles.⁴⁷² Par souci de précision, il échet de noter que le terme « conte de fées » n'apparaît sous cette forme qu'à la fin des années 1690, en référence au premier recueil de contes écrit par Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy, intitulé « Les Contes des fées » et publié en 1697-1698.⁴⁷³ Au XIX^e siècle, les frères Grimm procèdent à la collecte de contes en tant que précurseurs. Les contes merveilleux sont alors mobilisés pour refléter des cultures identitaires et consciences « nationales ».⁴⁷⁴ Aux XX^e et XXI^e siècles, l'entreprise Disney s'empare des contes et les adapte à l'écran dans un but lucratif, culturel, récréatif, ...⁴⁷⁵

Le conte de fées, autrement appelé conte merveilleux⁴⁷⁶, est un récit qui présente un univers merveilleux incluant des éléments surnaturels. Ces derniers ne peuvent s'expliquer de manière rationnelle et pourtant, ils sont perçus comme naturels et admis par tous, aussi bien les protagonistes que le lectorat.⁴⁷⁷ Bien que les trois versions du conte de « Raiponce » manifestent la présence d'éléments merveilleux, chaque version dévoile ses propres spécificités en lien avec son contexte de production.

⁴⁷⁰ MESLIN Michel (dir.), *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, Paris, Bordas, 1984, p. 38-39.

⁴⁷¹ MAINIL Jean, « D'une "chimère" à l'autre (1706-1867) », *op. cit.*, p. 97.

⁴⁷² ROBERT Raymonde, *op. cit.*, p. 29-31. ; BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *op. cit.*, p. 240-258.

⁴⁷³ ZIPES Jack, « The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture », *Marvels & Tales*, vol. 25, n° 2, 2011, p. 221-243, ici plus précisément p. 222.

⁴⁷⁴ NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 7. ; MAINIL Jean, « Persinette en Allemagne », *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷⁵ MOLLET Tracey, « "With a smile and a song ..." », *op. cit.*, p. 113. ; MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, *op. cit.*, p. 137, 139, 167. ; COTTE Olivier, *op. cit.* p. 379.

⁴⁷⁶ Dans la littérature, le merveilleux est défini comme une « intervention d'êtres ou d'éléments surnaturels. [...] *Le merveilleux des légendes, des contes de fées*. ». (« Merveilleux, merveilleuse », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1820> (consulté le 3 juillet 2026).)

⁴⁷⁷ TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, *op. cit.*, p. 15. ; BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 40, 43.

Mademoiselle de La Force est assurément dans l'ère de son temps par le seul fait d'écrire un conte de fées, ce genre littéraire étant en pleine effervescence à la fin du XVII^e siècle en France.⁴⁷⁸ En ce qui a trait au contenu du conte de *Persinette*, celui-ci fait état de plusieurs éléments merveilleux. Dans un premier temps, l'auteure fait intervenir une fée – sujet qui sera approfondi plus tard dans ce mémoire – dotée de pouvoirs surnaturels : « elle [la fée] éleva par le moyen de ses charmes une Tour d'argent »⁴⁷⁹, « elle [la fée] s'envelopa avec elle [Persinette] d'un nuage qui les porta toutes deux au bord de la mer »⁴⁸⁰. Comme explicité précédemment, ces éléments sont perçus comme naturels et ne nécessitent pas d'être expliqués. Dans un second temps, l'auteure écrit : « le Prince croyant prendre du biscuit, il se convertit en pierre ; [...] la desolée mere voulut au moins leur [aux enfants] donner un peu d'eau, mais elle se changea en Cristal. [...] ils se leverent & resolurent de cuëillir quelques herbes, mais quoy ! elles se transmoient en crapaux, en bêtes venimeuses, les oiseaux les plus innocens devinrent des dragons, des harpies »⁴⁸¹. Ces éléments mis bout-à-bout présentent l'infortune partagée par Persinette et le prince suite à leurs retrouvailles de façon très imagée. Ces éléments merveilleux prennent place dans le cadre d'une nouvelle pénitence infligée aux protagonistes pour leur faute, pénitence qui participe à dégager la morale de l'histoire.⁴⁸² Par ailleurs, il convient de préciser que le thème de la métamorphose n'est pas le propre du conte de *Persinette*. Différents conteurs contemporains à Mademoiselle de La Force recourent pareillement à la métamorphose, soit un des motifs fondamentaux du registre merveilleux.⁴⁸³

Les frères Grimm ont, quant à eux, choisi de ne pas mentionner d'événements merveilleux dans leur conte. Seule la présence de la fée permet d'inscrire leur récit dans la continuité de leur prédécesseure. Les frères Grimm n'exploitent pas le merveilleux jusqu'au bout, dans la mesure où il est généralement attendu d'une fée, si elle est présente dans le récit, qu'elle offre ses services pour aboutir à la félicité.⁴⁸⁴ Dans le cas présent, la fée n'intervient pas favorablement à la fin du récit, contrairement au conte de *Persinette*, et souligne dès lors les conséquences liées au péché.⁴⁸⁵ Le récit s'inscrit dans son contexte de production en ce sens

⁴⁷⁸ BOTTIGHEIMER Ruth, *op. cit.*, p. 22-23.

⁴⁷⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 127-128.

⁴⁸² MAINIL Jean, « D'une "chimère" à l'autre (1706-1867) », *op. cit.*, p. 111.

⁴⁸³ TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700)*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁸⁴ FRANÇOIS Cyrille, « Fées et *weise Frauen*. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Études de lettres*, n° 3-4, 2011, p. 259-278, ici plus précisément p. 268.

⁴⁸⁵ GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 42-43.

qu'il privilégie les valeurs bourgeoises et protestantes en vigueur au XIX^e siècle dans l'actuelle Allemagne. De ce fait, le recours au merveilleux à la fin du récit aurait nuit à la portée morale de l'histoire, offrant une fin heureuse aux protagonistes en dépit de leur faute.

Bien que la production Disney ne présente plus de fée à l'écran, elle met en scène un élément merveilleux, à l'image de la *magic golden flower* dont le pouvoir se retrouve dans les cheveux de Rapunzel. Il convient de noter que *Tangled* est la seule version à faire explicitement mention de « magie »⁴⁸⁶. Dans les faits, la production Disney ne peut se départir de la magie si elle souhaite conserver une ambiance merveilleuse dans ses contes cinématographiques⁴⁸⁷, d'autant qu'il est manifeste que la production Disney inscrit son récit dans le contexte plus rationnel du XXI^e siècle, où la magie / le merveilleux n'est plus perçu(e) comme ordinaire et admis(e) par tous. Cette hypothèse se vérifie par la réaction de Flynn Rider qui semble fort surpris de voir les cheveux de Rapunzel s'illuminer ou guérir sa blessure.⁴⁸⁸

Dans son récit, Mademoiselle de La Force évoque une plante en particulier qui pousse dans le jardin de la fée, à savoir le persil. Dans l'extrait ci-après : « sa femme se mouroit, si elle ne mangeoit pas un peu de persil ; qu'elle étoit grosse, & que cette envie étoit bien pardonnable »⁴⁸⁹, l'auteure explique en outre la raison qui pousse le mari à voler la plante. Plus qu'une plante comestible consommée au XVII^e siècle, le persil présente différentes vertus et propriétés médicinales. À cet égard, il est rapporté que le persil aide à calmer les douleurs mammaires et menstruelles, à se rétablir après l'accouchement, à résorber les hématomes, ...⁴⁹⁰ En se reportant au début du conte, l'épouse se trouve effectivement en situation de gravidité lorsqu'elle souhaite manger du persil. Or, le persil est également reconnu pour son effet abortif. Partant de cet état de fait, une nouvelle lecture du conte est à considérer. Relativement à ce qui précède, il importe de préciser que les propriétés du persil sont déjà bien connues et utilisées au Moyen Âge pour entraîner une interruption volontaire de grossesse, pratique qui s'est maintenue au fil des siècles dans différents espaces géographiques. En souhaitant vivement manger du persil, la mère de Persinette pourrait témoigner de son regret quant à sa gravidité et

⁴⁸⁶ L'entreprise Disney assimile le merveilleux à la magie. Cette affirmation se confirme dans le sens où le terme « merveilleux » désigne aujourd'hui ce « qui tient du prodige, de la magie. *Le pouvoir merveilleux des fées*. ». (« Merveilleux, merveilleuse », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1820> (consulté le 3 juillet 2026).)

⁴⁸⁷ DREWS Inga, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁸⁸ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:46:15-00:47:35, 00:48:59-00:50:17.

⁴⁸⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁹⁰ LAWRENCE Sandra, *Plantes & jardins de sorcières dans le folklore, la magie et la médecine traditionnelle*, Paris, Éditions Solar, 2021, p. 57.

ainsi, sous-entendre sa volonté d'avorter. Seule l'inexistence d'un quelconque attachement de la mère pour sa fille peut partiellement lever le voile sur cette ambiguïté laissée par l'auteure, la mère cédant son enfant à la fée sans la moindre contestation.⁴⁹¹

En ce qui concerne la version des frères Grimm, il n'est plus question de persil mais bien de la *Rapunzel*. En dépit de cela, les auteurs tiennent sensiblement le même propos que Mademoiselle de La Force : « “ah wenn ich [die Frau] keine von den Rapunzeln aus dem Garten hinter unserm Haus zu essen kriege, so muß ich sterben.” [...] mit der Schwangerschaft seiner Frau, und wie gefährlich es sen, ihr dann etwas abzuschlagen »⁴⁹². Contrairement au persil, il est à préciser que la campanule raiponce ne possède pas de propriété abortive. Cette plante n'a d'autres usages médicaux que ses vertus diurétiques et anti-verruqueuses.⁴⁹³ Comparativement au conte de *Persinette*, le récit des frères Grimm ne soulève par conséquent aucune ambiguïté à ce sujet.

Il échet cependant de se focaliser sur une croyance commune mentionnée dans ces deux versions du conte, à savoir les envies de femme enceinte. Comme le montrent les extraits susmentionnés, le désir insatiable pour une plante – le persil dans *Persinette* et la raiponce dans *Rapunzel* – peut s'apparenter à une envie gravidique. Les auteurs s'accordent lorsqu'ils précisent que l'épouse risque la mort si elle ne peut consommer l'objet de son désir. Cette conviction peut être interprétée au regard de certaines croyances. Jusqu'au XIX^e siècle, une déficience de la santé mentale ou physique de la future mère est perçue comme une possible source de handicap chez le nourrisson. Étant étroitement liée à son enfant, toute envie gravidique refoulée est par conséquent considérée comme néfaste. Bien qu'un recul de ces croyances soit constaté auprès des médecins du XVIII^e siècle, la population continue de croire aux effets néfastes de ces envies jusqu'à la fin du XIX^e siècle.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse », *op. cit.*, p. 74-75.

⁴⁹² Traduction : « “ah si je [l'épouse] ne peux pas manger une de ces raiponces du jardin derrière notre maison, je vais mourir.” [...] avec la grossesse de sa femme, et combien il était alors dangereux de lui refuser quoi que ce soit » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39-40.)

⁴⁹³ « Campanula rapunculus », dans *Herbier Sauvage*, <https://herbiersauvage.fr/espèce/campanule-raiponce/> (consulté le 29 juillet 2026).

⁴⁹⁴ BERTHIAUD Emmanuelle, « La santé maternelle et infantile (Europe, XVI^e-XIX^e siècles) : état des lieux historiographique et biographique », *Annales de démographie historique*, n° 139, fasc. 1, 2020, p. 27-90, ici plus précisément p. 36.

Pour conclure cette analyse, il y a lieu de se pencher sur la version de *Tangled*. La production met une plante en valeur – la *magic golden flower* – et débute le récit en ces termes : « Once upon a time, a single drop of sunlight fell from the heavens and from this small drop of sun grew a magic golden flower. It had the ability to heal the sick and injured. [...] And the queen, well, she was about to have a baby, but she got sick, really sick. She was running out of time and that's when people usually start to look for a miracle or in this case, a magic golden flower. [...] The magic of the golden flower healed the queen. »⁴⁹⁵. Comme le montre cet extrait, la production Disney reprend le motif d'une femme enceinte qui a besoin d'une plante pour ne pas mourir. L'aspect « magique » de la fleur mis à part, la production rompt avec ses deux prédécesseurs dans la mesure où la fleur ne fait pas l'objet d'une envie gravidique et des croyances qui l'entourent, mais plutôt d'un remède permettant de guérir une maladie mortelle. À titre de complément, il est intéressant de constater que la *golden flower* présentée à l'écran ressemble, à s'y méprendre, à une fleur de lys. Attendu que la production Disney s'inspire de la France et son histoire, comme en témoigne la ressemblance entre le château et le Mont-Saint-Michel ou encore le choix du soleil – symbole du roi Louis XIV – comme emblème du royaume dans *Tangled*, cette allusion ne passe pas inaperçue et peut s'avérer significative. La fleur de lys de couleur blanche symbolise la pureté et la virginité. En ces qualités, l'Église catholique en fait un attribut de Sainte Marie aux X^e-XI^e siècles. D'un point de vue héraldique, il est attesté que le lys se retrouve sur les armes de la Maison de France depuis le XII^e siècle, en particulier par dévotion mariale. Les fleurs de lys qui ornent les armes de France sont décrites comme des « lys d'or », ce qui renvoie en héraldique à leur couleur jaune, voire quelques fois dorée.⁴⁹⁶ Qu'il s'agisse ou non d'une coïncidence, il est un fait marquant que la fleur présentée dans le dessin animé est, elle aussi, de couleur or et nommée comme telle. De plus, il est possible d'observer des fleurs de lys stylisées – identiques à celles arborées par les rois de France sur leurs armes – sur les couronnes respectives du roi et de la reine dans *Tangled* ; le lys étant par

⁴⁹⁵ Traduction : « Il était une fois, une seule goutte de lumière du soleil tomba du ciel et de cette petite goutte de soleil poussa une fleur magique dorée. Elle avait la capacité de guérir les malades et blessés. [...] Et la reine, eh bien, elle était sur le point d'avoir un bébé, mais elle tomba malade, vraiment malade. Elle manquait de temps et c'est dans ces moments-là que les gens commencent habituellement à chercher un miracle ou dans ce cas, une fleur magique dorée. [...] La magie de la fleur dorée soigna la reine. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:01:10-00:02:54.)

⁴⁹⁶ Les fleurs de lys arborées par les rois de France sont visuellement de couleur dorée. Toutefois, comme l'affirme Michel Pastoureau, l'or symbolise, dans l'iconographie médiévale, le blanc par excellence, ce qui n'est pas sans évoquer les fleurs de lys mariales. (MOREAU Amaryllis, *Le symbole du lis royal sur l'écu de France. Étude thématique des écrits de la fin du Moyen Âge racontant l'invention légendaire de ce motif*, Université de Liège, sous la promotion de la Professeure Nadine Henrard, 2022-2023, p. 1-2, 11, 33, 41-42 [Mémoire de master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique]. ; LAWRENCE Sandra, *op. cit.*, p. 95. ; « Or », dans *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/or> (consulté le 12 juillet 2026).)

conséquent derechef repris comme emblème royal.⁴⁹⁷ Ces concordances corroborent le fait que la production Disney a pris soin de mobiliser quantité de références historiques pour créer son dessin animé, lui conférant de surcroît une plus forte vraisemblance et une richesse culturelle.

Les larmes guérisseuses de l'héroïne sont un élément commun aux trois versions du conte. À la lumière des extraits ci-joints de *Persinette* et *Rapunzel* « le Prince [...] se precipita du haut de la Tour en bas. Il devoit mille fois se briser tout le corps, il tomba sans se faire autre mal que celui de perdre la vûë. »⁴⁹⁸, « der Königsson [...] stürzte sich gleich den Thurm hinab, das Leben brachte er davon, aber die beiden Augen hatte er sich ausgefallen »⁴⁹⁹, il appert que la cécité du prince fait suite à sa chute du haut de la tour. Ultérieurement, lors des retrouvailles entre l'héroïne et le prince dans le désert, Mademoiselle de La Force et les frères Grimm écrivent : « à peine ses larmes precieuses furent-elles tombées sur les yeux du Prince, qu'ils reprirent incontinent toute leur lumiere, il vit clair comme il faisoit autrefois »⁵⁰⁰, « Zwei von ihren Thränen fallen in seine Augen, da werden sie wieder klar, und er kann damit sehen, wie sonst. »⁵⁰¹. Dans ces extraits, les auteurs précisent que le prince recouvre la vue grâce aux larmes de l'héroïne qui tombent dans ses yeux. Dans *Tangled*, il n'est pas question de cécité, mais d'une blessure mortelle infligée à Flynn Rider par Gothel. En l'occurrence, les larmes de Rapunzel permettent à la blessure de se refermer et de ramener Flynn à la vie.⁵⁰² Par ailleurs, il est pertinent de noter que les larmes symbolisent l'eau et que diverses propriétés sont attribuées à cet élément dans les contes, comme le fait de conférer de la force ou encore de rendre la vue, la jeunesse ou la vie.⁵⁰³ Les différentes versions du conte de « Raiponce » ne dérogent pas à la règle. Tandis que les larmes servent à rendre la vie dans *Tangled*, elles rendent la vue dans les deux autres versions du conte. Associées au pouvoir curatif, les larmes symbolisent également la pureté.⁵⁰⁴ Cette affirmation peut faire référence à la pureté des sentiments de l'héroïne qui, par ses larmes, témoigne de son attachement à son compagnon. À l'évidence, l'héroïne – dans

⁴⁹⁷ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:01:17-00:01:25, 00:03:05-00:03:09.

⁴⁹⁸ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁹⁹ Traduction : « Le fils du roi [...] se jeta aussitôt de la tour, il s'en sortit vivant, mais il perdit la vue » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 42.)

⁵⁰⁰ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 125-126.

⁵⁰¹ Traduction : « Deux de ses larmes tombent dans ses yeux, là, la vue redevient claire, et il peut voir avec ceux-ci, comme avant. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 42-43.)

⁵⁰² HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:16:35-01:21:22.

⁵⁰³ À titre d'exemple, il est possible de citer différents contes écrits par les frères Grimm qui traitent de ces motifs, tels que « Das Wasser des Lebens », où l'eau aide à guérir et confère force et santé, ou encore « Die beiden Wanderer », où la rosée permet de retrouver la vue. (SENNANE Sonia, *op. cit.*, p. 65. ; « Das Wasser des Lebens », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 2, p. 79-87. ; « Die beiden Wanderer », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, 7^e éd., t. 2, Göttingen, Dieterich, 1857, p. 102-113.)

⁵⁰⁴ FRANCO Audrey, *op. cit.*, p. 58.

Persinette et *Rapunzel* – pleure de joie en retrouvant le prince après des années de séparation et Rapunzel de *Tangled* pleure la mort de Flynn, qui lui est devenu cher.⁵⁰⁵ En ce qui a trait à la cécité évoquée dans *Persinette* et *Rapunzel*, il s'agit d'une pénitence. Dans les contes de Grimm, elle sert à punir les protagonistes ayant fait montre d'immoralité ou ayant péché. Seule la vertu permet d'échapper à ce châtement, et sa guérison est dès lors perçue comme un miracle fréquemment associé au divin.⁵⁰⁶ Le conte de *Persinette*, précédant celui de *Rapunzel*, suit déjà cette logique. Bien que Mademoiselle de La Force et les frères Grimm ne fassent pas explicitement référence à Dieu, il n'est pas exclu qu'ils soient influencés par les croyances religieuses qui ont longtemps façonné les consciences. Interprétée comme la conséquence d'un péché perpétré par soi-même ou par ses ancêtres, une mise à l'épreuve passagère de sa foi, ou encore une manière de se rapprocher de Dieu, la cécité est, dans la chrétienté, associée à l'imperfection de l'âme.⁵⁰⁷ Il est un fait qu'à la fin du Moyen Âge, d'aucuns estiment que la cécité est une punition divine, une manière de pouvoir expier ses péchés et se repentir.⁵⁰⁸ Cette conception tend à se poursuivre aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, où la cécité intervient en raison des péchés perpétrés. Indépendamment de cette punition divine, ce handicap est communément associé aux maladies, aux blessures ou à la vieillesse.⁵⁰⁹ Durant la période romantique, ce handicap peut également être affilié à l'impureté, au péché ou la corruption morale de l'âme.⁵¹⁰ Dans *Persinette* et *Rapunzel*, cette pénitence peut se référer aux explications susmentionnées. Sous un certain rapport, la cécité résulte de la tentative de suicide manquée du prince. Il est dès lors question d'une blessure ayant provoqué la perte de la vue. Sous un autre rapport, et suivant la mentalité de l'époque au regard de la cécité, il s'agirait pour les auteurs de mettre la faute du prince en exergue, sa relation illicite avec l'héroïne étant perçue comme un péché. Il n'est pas sans rappeler que, comme explicité dans le premier chapitre, le conte de

⁵⁰⁵ « Au bout de quelques années [...] Quelle fut sa surprise & sa joye quand elle reconnut son cher époux ? [...] & s'élançant auprès de luy, son saisissement fut si sensible, que par un effet bien naturel elle versa un torrent de larmes. » (CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 122, 125.) ; « Einige Jahre nachher [...] in demselben Augenblick erkannte sie ihn auch und fällt ihm um den Hals. Zwei von ihren Thränen fallen » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 42-43.) ; Dans la scène où Flynn Rider se trouve à l'article de la mort, Rapunzel a les larmes aux yeux. Les deux protagonistes s'échangent les paroles suivantes : « Rapunzel ! – What ? – You were my new dream. – And you were mine. ». Lorsqu'il décède, Rapunzel pleure. (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 01:19:42-01:20:40.)

⁵⁰⁶ CROSS Cameron, « Reines Licht. Blindness, Religion, and Morality in Selected Early Grimms' Kinder- und Hausmärchen », *Publications of the English Goethe Society*, vol. 92, n° 2, 2023, p. 132-148, ici plus précisément p. 132.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁰⁸ HAWKINS Joy, « Seeing the light ? Blindness and sanctity in later medieval England », *Studies in Church History*, vol. 47, 2011, p. 148-158, ici plus précisément p. 148.

⁵⁰⁹ CAPP Bernard, « Blind lives. The sightless and society in early modern England », *The Seventeenth Century*, vol. 39, n° 5, 2024, p. 695-717, ici plus précisément p. 696-697.

⁵¹⁰ CROSS Cameron, « Reines Licht », *op. cit.*, p. 137.

Mademoiselle de La Force traite d'un mariage clandestin non conventionnel et que celui des frères Grimm met en garde contre les relations sexuelles illicites hors mariage.

La figure de la fée

Abstraction faite de l'héroïne, les différentes versions du conte mettent en exergue une autre figure, celle de la fée – désignée de la sorte dans *Persinette* et *Rapunzel* – ou de la vieille femme – désignée comme telle dans *Tangled*. Dans la version des frères Grimm et de Disney, cette figure porte le nom de Gothel. Fée, vieille femme, érudite, figure d'autorité, marraine ou encore mère sont tant de dénominations pouvant désigner ce personnage. Afin de mieux cerner ce personnage, il convient de se pencher sur l'inscription de cette figure dans le contexte des XVII^e, XIX^e et XXI^e siècles.

La figure de la fée tient une place prééminente dans les contes de *Persinette* et de *Rapunzel*. Avant d'intégrer le genre littéraire des contes au cours du XVI^e siècle, les fées se sont durablement installées dans les légendes et traditions populaires.⁵¹¹ Aussi, durant l'Époque médiévale, de nombreuses personnes croient en leur existence.⁵¹² Issues des figures mythologiques des Parques romaines, du latin *fata*⁵¹³, les fées entrent dans la littérature aristocratique vernaculaire au XII^e siècle. Jusqu'alors considérée par l'Église catholique comme un personnage satanique, la fée fait désormais partie du merveilleux.⁵¹⁴ Considérée comme un être merveilleux au côté des nains, des lutins ou encore des ogres, la fée se distingue du miraculeux et de la sorcellerie.⁵¹⁵ La fée est introduite dans les contes curiaux aux XVI^e-XVII^e siècles.⁵¹⁶

⁵¹¹ CHARNAY Thierry, « Le don et le contre-don des fées à la naissance. Entre tradition et fiction », *L'Oiseau Bleu*, n° 1, 2021, p. 1-19, ici plus précisément p. 3. ; BOTTIGHEIMER Ruth, *op. cit.*, p. 22-23.

⁵¹² HARF-LANCNER Laurence, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p. 10-11.

⁵¹³ Le terme « fée » provient du mot latin *fata*, qui signifie « déesse de la destinée, Parque ». (« Fata », dans GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 592. ; « Fée », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0401> (consulté le 5 juillet 2026).)

⁵¹⁴ HARF-LANCNER Laurence, *op. cit.*, p. 21, 25-26. ; LECOUEUX Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, 2^e éd., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 13 (Cultures et civilisations médiévales, n° 13).

⁵¹⁵ HARF-LANCNER Laurence, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁶ ZIPES Jack, « The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture », *op. cit.*, p. 223.

À la fin du XVII^e siècle, la figure de la fée est reléguée au rang de mythe et est désormais définie par les académiciens comme une simple croyance populaire dépassée.⁵¹⁷ Dans la littérature du XVII^e siècle, les auteurs – à l’instar de Charles Perrault – ne jugent pas toujours utile de décrire les fées, partant du fait que le lecteur connaît ces figures. Décrites en détails ou succinctement, il n’en est pas moins que les fées possèdent fréquemment une baguette magique et se déplacent dans des chariots tirés par des animaux.⁵¹⁸ Ne décrivant pas la fée dans son conte, il peut être déduit que Mademoiselle de La Force s’inscrit dans la continuité de son contemporain Charles Perrault et part du principe que son lectorat est familier de ces créatures féériques. L’auteure singularise son récit en ne dotant pas sa fée d’une baguette. Toutefois, les extraits ci-joints : « elle [la fée] éleva par le moyen de ses charmes une Tour d’argent »⁵¹⁹, « elle [la fée] s’envelopa avec elle [Persinette] d’un nuage qui les porta toutes deux au bord de la mer »⁵²⁰ illustrent clairement que la fée n’est point dépourvue de pouvoirs. Cette description est tout à fait cohérente pour cette fin de siècle, attendu que la fée est, en ce temps-là, dépeinte comme un individu pourvu de pouvoirs surnaturels.⁵²¹ L’auteure s’aligne également sur les contes de ses contemporains lorsqu’elle mentionne : « elle [la fée] parut dans un char brillant d’or & de pierreries »⁵²². En dépit de l’absence d’animaux, le motif du chariot est en revanche bel et bien présent dans le conte de *Persinette*. Cet élément trouve son origine dans l’opéra – introduit en France au milieu du XVII^e siècle par le premier ministre Jules Mazarin. Les conteuses de la fin du XVII^e siècle s’inspirent de l’opéra, et plus particulièrement de sa subjuguante machinerie, pour renouveler le décor féérique de leurs contes. Ainsi, les chars des fées sont à l’image des machines volantes présentées sur les planches.⁵²³ Par ailleurs, au moment où les femmes sont véritablement écartées de la sphère politique, les auteures des contes merveilleux vont exploiter le personnage de la fée et le présenter comme personnification de l’autorité féminine, supplantant de surcroît tout autre pouvoir. Le conte procure aux conteuses une certaine autonomie, leur permettant de contester le pouvoir hégémonique masculin de l’époque qui les enserme, mais également de plaider en faveur d’une réorganisation sociale plus juste.⁵²⁴ Tout comme les fées de ses contemporaines, la fée de

⁵¹⁷ HARF-LANCNER Laurence, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵¹⁸ FRANÇOIS Cyrille, « Fées et *weise Frauen* », *op. cit.*, p. 260-261.

⁵¹⁹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 104.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 117.

⁵²¹ HARF-LANCNER Laurence, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵²² CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 130.

⁵²³ BÉNEURAU Esther, *Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle*, Université du Québec, sous la promotion de la Professeure Lucie Desjardins, 2009, p. 49 [Mémoire de master en Études littéraires].

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 83-86.

Mademoiselle de La Force se distingue par sa capacité d'action et son pouvoir, mettant ainsi en exergue une société idéalisée dans laquelle les femmes pourraient prendre part au pouvoir.⁵²⁵ Il peut par conséquent être soutenu que la figure de la fée sert de vecteur aux revendications féminines des auteures de la fin du XVII^e siècle. À cet égard, il peut également être noté que la figure de la fée de Mademoiselle de La Force apparaît sous les traits d'un souverain absolu, qui n'est pas sans rappeler la figure du roi Louis XIV.⁵²⁶ Dans le conte de *Persinette*, la fée n'a de compte à rendre à personne et prend toutes les décisions seule. Elle est à l'initiative du pacte conclu pour prendre l'enfant, de l'enfermement de Persinette et de la punition qu'elle lui inflige. C'est elle également qui décide de pardonner au couple et de conduire la famille au palais.⁵²⁷ Eu égard à cela, il s'agirait pour l'auteure de s'opposer au jugement du roi sous couvert du merveilleux. Il n'est pas sans rappeler que l'auteure a été envoyée au couvent par ordre du roi et a vu son mariage être dissous. Le conte de *Persinette* peut par conséquent être analysé comme une réparation imaginaire à cet épisode de la vie de l'auteure face à son mécontentement.⁵²⁸ Effectivement, le pardon accordé par la fée au couple de Persinette et du prince ne traduit point une remise en question de son pouvoir mais plutôt sa capacité à rectifier son jugement.

À l'heure des Lumières et en vertu de la raison, la fée devient une figure contestée du XVIII^e siècle. Toutefois, ce personnage connaît un regain d'intérêt à l'époque romantique, période durant laquelle les auteurs germaniques s'intéressent au merveilleux et à l'irrationnel. Le XIX^e siècle est ainsi marqué par la réalisation de travaux scientifiques portant sur le folklore et la mythologie, dont la fée devient un sujet d'étude. Souhaitant valoriser une figure qu'ils rattachent aux traditions germaniques, les frères Grimm reprennent le motif de la fée dans la première édition des *Kinder- und Hausmärchen*.⁵²⁹ Contrairement à la version de *Persinette*, il n'est pas fait mention que la fée des frères Grimm possède des pouvoirs. Or, au tournant du XIX^e siècle, une fée est définie comme un être surnaturel doté de pouvoirs.⁵³⁰ Cette contradiction peut s'expliquer par le fait que les frères Grimm entendent faire de leur fée une

⁵²⁵ VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse », *op. cit.*, p. 72.

⁵²⁶ GETTY Laura, « Maidens and their Guardians », *op. cit.*, p. 50.

⁵²⁷ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 102, 104, 107, 116-118, 129-130.

⁵²⁸ GETTY Laura, « Maidens and their Guardians », *op. cit.*, p. 50.

⁵²⁹ SAMMER Gabriele, *Die Fee – Metamorphosen einer Figur. Prozesse narrativen Gestaltwandels an ausgewählten Beispielen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Université de Vienne, sous la promotion du Professeur Roland Innerhofer, 2012, p. 10, 147-149 [Mémoire de master en Philologie allemande].

⁵³⁰ HARF-LANCNER Laurence, *op. cit.*, p. 17. ; « Fee », dans *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (¹DWB)*. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/dwb/fee> (consulté le 7 juillet 2026).

figure moralisatrice, par-dessus toute autre considération.⁵³¹ Dès la deuxième édition de 1819, la fée disparaît et est remplacée par un personnage jugé plus proche de la culture germanique, à savoir la *Zauberin*, la magicienne. Plus qu'étymologiquement française, la fée de la première édition s'inscrit encore dans la tradition littéraire du conte de divertissement français.⁵³² Par ailleurs, de nombreuses similitudes sont perceptibles entre la fée de Mademoiselle de La Force et celle des frères Grimm. La fée n'est, à titre d'illustration, nullement décrite dans la version de 1812, les auteurs partant peut-être également du fait qu'il s'agit d'une figure connue du lectorat. La fée est de surcroît dépeinte comme une figure d'autorité féminine qui, à l'instar de la fée dans *Persinette*, est à l'origine de l'accord conclu pour prendre l'enfant, de l'enfermement de cette dernière et de sa punition. Néanmoins, il ne peut être soutenu que les frères Grimm cherchent à mettre en avant une critique du pouvoir absolu et de son jugement, étant donné que le contexte et les revendications soutenues dans le conte du XVII^e siècle ne sont plus d'actualité au XIX^e siècle. Par ailleurs, le récit des frères Grimm se termine sur les retrouvailles de la famille dans le désert, sans jamais évoquer la grâce de la part de la fée.⁵³³ Comme explicité précédemment, l'objectif des frères Grimm est de donner une leçon de vie. De la sorte, le péché est condamné. Dans une autre perspective, il se peut que les auteurs évoquent le souci de subsistance subi par le peuple germanique des territoires occupés.

Dans un monde où la rationalité est la norme, nul ne croit encore en l'existence des fées.⁵³⁴ Ce personnage n'a cependant pas disparu des dessins animés Disney, comme en témoigne la fée Blue Fairy dans *Pinocchio* (1940), ou encore la fée Tinker Bell dans *Peter Pan* (1953) et dans le dessin animé du même nom (2008), pour n'en citer que quelques-unes.⁵³⁵ En ce qui a trait à *Tangled*, la production Disney rompt avec ses prédécesseurs dans le sens où Gothel n'est plus présentée comme une fée, mais comme une simple humaine.⁵³⁶ Dans le dessin animé, ce personnage est nommé de deux manières distinctes, en insistant soit sur son âge

⁵³¹ BIHET Francesca, *Fairies and Folklore. The History of Fairies in the Folklore Society 1878-1945*, Université de Chichester, 2020, p. 1, 133-134 [Thèse de doctorat en Folklore].

⁵³² BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, op. cit., p. 107. ; « Fee », dans *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (¹DWB). Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/dwb/fee> (consulté le 7 juillet 2026).

⁵³³ GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, op. cit., t. 1, p. 42-43.

⁵³⁴ HARF-LANCNER Laurence, op. cit., p. 10.

⁵³⁵ MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale*, op. cit., p. 36, 138. ; « The Walt Disney Studios Rolls Out Slate of 10 New Animated Motion Pictures through 2012 », dans *The Walt Disney Company*, <https://thewaltdisneycompany.com/press-releases/the-walt-disney-studios-rolls-out-slate-of-10-new-animated-motion-pictures-through-2012/> (consulté le 10 juillet 2026). ; « Q&A with “Tinker Bell: An Evolution”. Author Mindy Johnson », dans *The Walt Disney Company*, <https://thewaltdisneycompany.com/news/qa-with-tinker-bell-an-evolution-author-mindy-johnson/> (consulté le 10 juillet 2026).

⁵³⁶ DREWS Inga, op. cit., p. 50.

avancé, soit sur le terme « mère ». Flynn Rider, en tant que narrateur de l'histoire, la dénomme « old woman »⁵³⁷ et « Mother Gothel »⁵³⁸. Quant à Rapunzel, elle la nomme « mother »⁵³⁹. Enfin, Gothel se fait dénommer « old lady »⁵⁴⁰ par les frères Stabbington. En définitive, le personnage de Gothel n'est autre qu'une vieille dame, se présentant comme une figure maternelle, mais également comme une figure d'autorité. Contrairement à la fée de *Persinette*, Gothel ne possède aucun pouvoir surnaturel propre.

L'extrait « une Fée qui sur tout étoit curieuse d'avoir un beau jardin »⁵⁴¹, issu du conte de *Persinette*, est révélateur de l'intérêt que porte la fée aux plantes. À plus forte raison, le terme « curieux » qualifie, au XVII^e siècle, une personne désireuse d'apprendre et de découvrir toutes les richesses et beautés du monde, mais également un collectionneur d'objets rares et remarquables.⁵⁴² Il échet par ailleurs de mentionner que ces connaissances sont le propre des fées. Au Moyen Âge, les fées sont décrites, dans la littérature, comme des êtres avertis en matière de minéraux, de plantes et de la puissance qui y est associée. En cette qualité, cela a valu aux praticiens des sciences naturelles d'être fréquemment pris pour des fées au vu de leurs connaissances communes, ce qui vient par conséquent étayer l'hypothèse selon laquelle les fées sont des érudites en la matière.⁵⁴³ Toutefois, au XVII^e siècle, le but premier des auteurs n'est pas de faire référence aux connaissances botaniques des fées, mais d'utiliser cette figure pour contourner la censure sous couvert de l'imaginaire.⁵⁴⁴ Quelles que soient les intentions de l'auteure, force est de constater que la fée de Mademoiselle de La Force possède des connaissances botaniques. Les auteures de contes de fées de la fin du XVII^e siècle s'inspirant de la nature et du merveilleux médiéval pour écrire leurs contes⁵⁴⁵, il est permis d'avancer que les connaissances de la fée de Mademoiselle de La Force s'inscrivent dans la continuité de celles détenues par les fées du Moyen Âge.

⁵³⁷ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:01:24-00:01:27.

⁵³⁸ *Ibid.*, 00:02:00-00:02:02.

⁵³⁹ *Ibid.*, 00:09:25-00:09:58.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 01:14:20-01:14:25.

⁵⁴¹ CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁴² VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse », *op. cit.*, p. 73

⁵⁴³ CLASSEN Albrecht (éd.), *Magic and Magicians in the Middle Ages and the Early Modern Time. The Occult in Pre-Modern Sciences, Medicine, Literature, Religion, and Astrology*, Berlon/Boston, De Gruyter, 2017, p. 393 (Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, vol. 20).

⁵⁴⁴ DEFRANCE Anne, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles », *op. cit.*, par. 3.

⁵⁴⁵ BENUREAU Esther, *op. cit.*, p. 47-49.

Dans le conte de *Rapunzel*, les auteurs mentionnent : « den Garten einer Fee [...], der voll von Blumen und Kräutern stand, allerlei Art »⁵⁴⁶. L'abondance et la variété peuvent également témoigner de l'intérêt de la fée pour ce domaine et par inférence, de ses connaissances en la matière. Argument d'autant plus pertinent qu'au XIX^e siècle, les fées sont associées, dans la littérature germanique, à la nature et sont reconnues pour leurs savoirs, notamment ceux en lien avec les plantes.⁵⁴⁷ Par conséquent, le conte de *Rapunzel* s'inscrit, sur ce point tout du moins, dans le prolongement du conte de *Persinette*.

Relativement à la version de Disney, la source se révèle assez succincte quant au personnage de Gothel et ses connaissances. Dans la mesure où la production ne donne pas à voir de jardin, une corrélation entre cet élément et la figure de Gothel ne peut être établie. Toutefois, la production ne rompt pas totalement avec la tradition botanique et met en avant un nouvel élément : « instead of sharing the sun's gift, this woman, Mother Gothel hoarded its [magic golden flower] healing power and used it to keep herself young for hundreds of years. »⁵⁴⁸. À la lumière de cet extrait, il peut être avancé que Gothel connaît l'existence et les propriétés d'une seule plante – la *magic golden flower* –, propriétés qu'elle s'approprie. Aussi a-t-elle appris à tirer profit des pouvoirs de la fleur, sans pour autant pouvoir être considérée comme une érudite. Ce personnage se distingue dès lors de la figure de la fée et de ses connaissances botaniques, telle que présentée par ses prédécesseurs.

La fée peut revêtir la fonction de marraine. Jusqu'au XVIII^e siècle, la fée marraine occupe une place prépondérante dans la vie des personnages des contes. Elle apparaît notamment lors des naissances, des baptêmes et autres circonstances spécifiques. En tant que telle, une fée marraine peut veiller à l'éducation et au bien-être de l'enfant.⁵⁴⁹ Au XVII^e siècle, certains auteurs de contes de fées, à l'instar de Charles Perrault dans son conte de *La Belle au Bois dormant* ou, dans le cas présent, de Mademoiselle de La Force avec *Persinette*, traitent la thématique du baptême en y associant le personnage de la fée, soit un être surnaturel issu du

⁵⁴⁶ Traduction : « le jardin d'une fée [...], qui était rempli de fleurs et d'herbes, de toutes sortes » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1, p. 39.)

⁵⁴⁷ HERRMANN Karin, *Die Rolle der Hexe in den Märchen der Brüder Grimm und Ludwig Bechsteins*, Université d'État de Portland, sous la promotion de la Professeure Laureen Nussbaum, 1988, p. 83-84 [Mémoire de master en Arts en allemand].

⁵⁴⁸ Traduction : « au lieu de partager le cadeau du soleil, cette femme, Mère Gothel accumulait son [fleur d'or magique] pouvoir de guérison et l'utilisait pour rester jeune pendant des centaines d'années. » (HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:01:57-00:02:06)

⁵⁴⁹ SAMMER Gabriele, *op. cit.*, p. 47-48.

merveilleux païen. Ils attribuent ainsi une place prépondérante aux fées dans un cadre cérémoniel chrétien, ce qui pourrait participer à une certaine christianisation de ces figures. Or, l'Église catholique s'est longtemps opposée aux croyances en ces entités étrangères à celles de la mythologie chrétienne.⁵⁵⁰ Au XIX^e siècle, la volonté d'éviction des fées par l'Église catholique s'intensifie. À cette époque, la Vierge Marie et l'ange gardien – auxquels la dévotion est grandissante – viennent parfois se substituer à la figure de la fée.⁵⁵¹ En leur qualité de protestants, les frères Grimm ne mentionnent pas ces figures dans leur conte et conservent l'entité féerique.

Pour en revenir au baptême et à la place qu'y occupe la fée, il convient de se pencher au préalable sur ce passage du conte de *Persinette* : « Quand le temps de l'accouchement fut arrivé, la Fée se rendit près de la mere qui mit au monde une fille à qui la Fée donna le nom de Persinette, elle la reçût dans des langes de toille d'or, & luy arrosa le visage d'une eau precieuse [...]. Après ces ceremonies [...] la Fée prit la petite Persinette »⁵⁵². Dans le cas présent, l'auteure fait allusion à une cérémonie de baptême catholique, dans laquelle la fée tient le rôle de marraine.⁵⁵³ Toutefois, il appert que cette cérémonie s'affranchit quelque peu du processus sacramental pratiqué à l'Époque moderne. En vue d'une parfaite intelligibilité, il importe de préciser qu'en ce temps-là, le sacrement du baptême est primordial pour assurer le salut de l'enfant. Par conséquent, l'Église catholique impose aux parents de faire baptiser leur enfant le plus tôt possible et, dans l'éventualité où sa vie serait en danger, de l'ondoyer avant de le conduire à l'église auprès du curé pour achever la cérémonie⁵⁵⁴. L'ondoiement reprend la partie la plus essentielle du sacrement et se déroule comme suit : quiconque se trouve en ces lieux peut se charger de baptiser le nouveau-né en lui versant de l'eau bénite, voire naturelle, sur la tête avant de prononcer la formule sacramentelle.⁵⁵⁵ À la lumière de ce développement et au vu de la simplicité de la cérémonie, de surcroît non officiée par un curé, il peut être déduit que Mademoiselle de La Force fait allusion à un ondoisement. Toutefois, ledit baptême ne peut être déclaré valide au vu de son caractère partiel. De fait, bien que l'auteure évoque la pratique de

⁵⁵⁰ FRANÇOIS Cyrille, « Fées et *weise Frauen* », *op. cit.*, p. 258. ; CHARNAY Thierry, « Le don et le contre-don des fées à la naissance », *op. cit.*, p. 2-3, 7.

⁵⁵¹ CHARNAY Thierry, « Le don et le contre-don des fées à la naissance », *op. cit.*, p. 15.

⁵⁵² CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *op. cit.*, p. 103-104.

⁵⁵³ MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne », *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵⁴ Dans la tradition catholique du XVII^e siècle, le baptême est fort ritualisé et comprend tout un cérémonial. Chaque parole dite en latin, chaque élément ou objet – à savoir l'eau, le cierge, le saint chrême, ... –, chaque geste ou déplacement a son importance et est codifié. (DIELEMAN Margreet, « Le rituel du baptême réformé en France, 1595-1685 », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n° 293, 2021, p. 295-309, ici plus précisément p. 296.)

⁵⁵⁵ BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *op. cit.*, p. 31-32.

l'affusion – action réalisée par la fée dès la mise au monde de Persinette –, elle ne mentionne pas l'énonciation de la formule sacramentelle. En tout état de cause, bien que la cérémonie même du baptême ne soit pas fidèle au déroulement habituel de l'époque, l'auteure accorde une grande importance à la figure de la fée dans le processus. À cet égard, il peut être relevé que la fée prénomme l'enfant et s'en occupe directement, se substituant aux parents. Conformément au rite baptismal édicté depuis le Concile de Trente au XVI^e siècle, l'enfant n'a qu'un parrain et une marraine, à qui il incombe de nommer l'enfant. Ce parrainage est d'autant plus important aux yeux de l'Église que ces personnes contribuent à la prise en charge de l'éducation spirituelle de l'enfant, pouvant également se substituer à ses parents.⁵⁵⁶ Il en résulte que Mademoiselle de La Force présente bel et bien la fée comme une marraine, figure qui nomme l'enfant et la prend en charge dès sa naissance. La seule mention d'un baptême catholique dans le conte montre également l'importance que revêt cette cérémonie et son indispensabilité dans la vie du XVII^e siècle.

Dans le conte de *Rapunzel*, la fée ne préside pas de cérémonie de baptême, mais il lui appartient toujours de prénommer l'enfant, de façon analogue à la version du XVII^e siècle. L'extrait ci-joint illustre le propos : « als die Frau in Wochen kam, erschien die Fee sogleich, nannte das kleine Mädchen Rapunzel und nahm es mit sich fort. »⁵⁵⁷. C'est également la fée qui prend en charge l'enfant après sa naissance, se substituant aux parents. Au vu de ces éléments épars, il ne peut être conclu que cette figure fasse acte de parrainage dans le cadre d'un baptême, comme c'est le cas dans *Persinette*. En revanche, le lien est fort explicite d'un point de vue linguistique. En effet, Rapunzel nomme la fée « Frau Gothel »⁵⁵⁸. Ce nom – Gothel – provient du terme allemand « Götel », qui signifie « parrain ou marraine », ou encore « fille ou garçon baptisé ». Il sied en outre de préciser que le terme *Götel* peut s'orthographier de nombreuses manières, telles que *Göttel*, *Godl*, *Goetel*, ... suivant la région et l'époque. L'orthographe choisie par les frères Grimm correspond à une version qui leur est familière, voire locale. En effet, ce terme s'écrit *Göthel* dans le Palatinat, ou *Gotel*, *Göthel*, *Gothel* en Hesse, soit la région d'où les frères Grimm sont originaires.⁵⁵⁹ Par ailleurs, il échet de rappeler que les frères Grimm conçoivent leurs contes comme une œuvre de culture nationale. Par suite du démantèlement du

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵⁷ Traduction : « lorsque la femme accoucha, la fée apparut immédiatement, nomma la petite fille Raiponce et l'emmena avec elle. » (GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *op. cit.*, t. 1 p. 40.)

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁵⁹ « Götel », dans *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB). Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/dwb/götel> (consulté le 21 juillet 2026). ; NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 52.

Saint Empire et de l'occupation française du nouveau royaume de Westphalie – dont la capitale, Kassel, est le lieu de résidence et de travail des deux frères – se produit une montée du nationalisme germanique. Opposés à l'impérialisme hégémonique français et ses principes universels, les frères Grimm prônent un ancrage local des langues.⁵⁶⁰ En nommant la fée de la sorte et en leur qualité de philologue, il s'agit certainement pour les auteurs de prôner un ancrage linguistique local, mais également de faire allusion au titre de marraine.

En dépit du fait que la production Disney fasse parfois état de « bonnes fées marraines » – comme dans *Cinderella* (1950) ou *Sleeping Beauty* (1959)⁵⁶¹ –, il n'en est rien dans *Tangled*. Toutefois, il convient de remarquer que la version de Disney, inspirée du conte des frères Grimm⁵⁶², a repris le nom de « Gothel » pour parler de la mère de substitution de Rapunzel. N'abordant pas la thématique du baptême dans le dessin animé et présentant Gothel comme une ravisseuse, il n'est pas possible d'affirmer que la production ait conscience de l'étymologie du terme « Gothel », censé rattacher le personnage à la personnalité de la marraine. Aussi, Gothel n'est pas présentée comme une marraine, mais comme une figure « maternelle », Rapunzel la prenant pour sa vraie mère.⁵⁶³

⁵⁶⁰ BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature*, *op. cit.*, p. 8. ; NORBERG Jakob, *op. cit.*, p. 12, 40.

⁵⁶¹ BRONNER Simon, « The Americanization of the Brothers Grimm », *op. cit.*, p. 207, 210. ; DREWS Inga, *op. cit.*, p. 2, 88.

⁵⁶² TIAN Yuhong et YANG Yan, « A Study of Female Images in Tangled », *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶³ HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), *op. cit.*, 00:09:37-00:10:05.

Conclusion

Ce mémoire a pour dessein de montrer comment la société des Temps modernes est représentée à travers un conte de fées, mais également dans quelle mesure ce conte a évolué pour s'adapter à son époque de production. Au terme de ce travail de recherche, il est désormais possible de dresser un portrait fort révélateur quant aux enjeux et aspects culturels, politiques et moraux attachés au conte de fées de *Persinette* (1698) écrit par l'aristocrate française Charlotte-Rose de Caumont de La Force, et à deux de ses adaptations spatiotemporelles, soit respectivement le conte de *Rapunzel* (1812) écrit par les professeurs et philologues germaniques Jacob et Wilhelm Grimm et la production cinématographique américaine de *Tangled* (2010) réalisée par les *Walt Disney Animation Studios*.

Bien que le conte de fées soit une source encore peu mobilisée par les historiens, il appert que son étude se révèle particulièrement enrichissante pour cerner les mentalités d'une époque donnée. Aussi, plus qu'une histoire centrée sur une jeune fille aux longs cheveux blonds enfermée dans une tour, ce sont plusieurs pans de la société qui sont dépeints dans le conte de « Raiponce ». Comme démontré dans ce mémoire, la société des Temps modernes y est représentée par le biais de diverses thématiques, à savoir l'éducation, le mariage, la morale, les espaces de vie, l'apparence, ou encore le merveilleux et les croyances. Le conte de « Raiponce » s'inscrit par conséquent à la croisée de plusieurs champs d'étude, tels que l'histoire culturelle, l'histoire des femmes, ... Qui plus est, il ressort que chaque adaptation du conte donne également à voir certaines réalités et préoccupations propres à la société contemporaine de leur(s) auteur(s).

S'adressant à une élite cultivée, Mademoiselle de La Force traite de l'éducation parfaite de son héroïne. Ce faisant, l'auteure témoigne de l'éducation attendue des filles de bonne famille, mais également des préoccupations socioculturelles aristocratiques de son temps, le niveau d'instruction des filles faisant alors débat dans les cercles intellectuels et les salons. En feignant la naïveté, l'auteure dénonce par ailleurs l'occultation de la sexualité et de ses conséquences dans l'éducation des jeunes filles nobles du XVII^e siècle, s'écartant dès lors des propos tenus par les moralistes de son temps. Du reste, le conte de *Persinette* correspond aux réalités éducationnelles partagées par les jeunes filles de l'Époque moderne, dans la mesure où l'auteure met en exergue les diverses figures d'autorité dont elles dépendent, mais également

une éducation à domicile et une éducation par la peur. En ce qui a trait à la version des frères Grimm, il appert que cette dernière s'inscrit dans la continuité du conte de *Persinette* au regard des figures d'autorité et du confinement domestique. En contrepartie, les auteurs ne s'attardent guère sur la formation de la gent féminine – leur conte s'inscrivant pour lors dans le contexte du XIX^e siècle, époque à laquelle l'éducation des filles n'est plus sujet à controverse mais communément admis. Quant à l'éducation sexuelle, les frères Grimm évitent d'aborder explicitement le sujet. Cependant, tout comme Mademoiselle de La Force, ils dénoncent la méconnaissance des jeunes filles à ce sujet, réalité toujours d'actualité au XIX^e siècle. Plus qu'une dénonciation, il s'agit pour les frères Grimm d'exhorter à une éducation sexuelle. S'agissant du classique d'animation de *Tangled*, ce dernier conjugue réalités éducationnelles modernes – prenant soin d'insister sur des activités typiquement aristocratiques du XVII^e siècle – et contemporaines, présentant pour lors quelques anachronismes au regard de l'Époque moderne. Quant à l'éducation par la peur et à domicile, le long-métrage correspond derechef aux réalités du XVII^e siècle. En revanche, la source s'écarte des schémas précédents en ce qui a trait à la figure d'autorité, dans la mesure où il est question d'un enlèvement. Quant à l'éducation sexuelle, ce thème n'est nullement développé, en ce sens que la production se veut tout public et que la société occidentale contemporaine ne déplore plus ce déficit d'instruction.

Loin de se réduire à l'amour, le mariage englobe différentes réalités idéologiques et normatives. De confession catholique, Mademoiselle de La Force traite de la majorité matrimoniale en droit canon et s'emploie à marier ses protagonistes, conférant dès lors une légitimité à la filiation. À l'Époque moderne, un mariage se doit d'être célébré dans le respect de différentes normes, ceci afin d'être reconnu comme valide. Suivant les conventions en vigueur au XVII^e siècle, le mariage clandestin contracté entre Persinette et le prince n'est en rien conventionnel, à l'exception du libre consentement des époux. Au regard du conte de *Rapunzel*, les auteurs reprennent le motif de l'enfermement de l'héroïne à ses douze ans. Toutefois, de confession protestante, les frères Grimm font pour leur part référence au droit privé germanique du XIX^e siècle. Qui plus est, le mariage représente toujours le cadre légitime à la filiation mais dans le cas présent, suivant les valeurs bourgeoises et protestantes du XIX^e siècle. Cependant, contrairement à Mademoiselle de La Force, les frères Grimm ne font pas état d'un mariage entre Rapunzel et le prince, rendant ainsi leur union et descendance illégitimes. Loin d'approuver cet état de fait hors norme, les auteurs s'en servent pour dégager la morale de l'histoire. Le dessin animé *Tangled* a ceci de particulier qu'il éclipse le mariage au profit d'autres thèmes. L'histoire est davantage centrée sur la réalisation de ses rêves, la recherche

d'identité et, en définitive, sur l'amour familial. L'évocation du mariage n'a pour seule utilité que de clore le récit. En ce qui concerne la thématique de l'amour et la morale de l'histoire, les trois versions du conte sont révélatrices de la mentalité de leur époque respective. S'adressant à une société galante, le conte de *Persinette* multiplie les références sentimentales et se place comme défenseur de l'amour sincère et de la fidélité, ces valeurs étant fondamentales pour contracter un mariage au XVII^e siècle. Mademoiselle de La Force témoigne par là même des revendications amoureuses de l'élite de son temps, souvent privée de mariage d'amour. Pour leur part, les frères Grimm affichent une mentalité bourgeoise et tiennent un discours nettement plus prosaïque, visant une purification et une déssexualisation du récit. Opposé à la culture élitiste étrangère, leur récit se veut empreint de simplicité et d'authenticité, et reflète conséquemment une culture populaire plus « nationale ». Conformément aux valeurs bourgeoises et protestantes du XIX^e siècle, la morale de l'histoire condamne durement les relations sexuelles illicites hors mariage. Pour sa peine, Rapunzel est condamnée à vivre misérablement dans un désert, mettant par là même en évidence le risque encouru face au péché et dans un second temps, le souci de subsistance du peuple germanique sous occupation française. La production Disney, quant à elle, prête une attention toute particulière aux valeurs contemporaines et américaines. Il est par conséquent question de liberté, de courage, de l'affirmation de soi et d'émancipation. L'amour n'est plus qu'un composant du récit. La production présente une héroïne post-féministe, maîtresse de ses choix. Les mentalités ont définitivement évolué vers une société plus ouverte et encline à laisser une place aux femmes, contrairement aux deux autres versions davantage empreintes de valeurs patriarcales.

Il appert que l'analyse du conte de « Raiponce » ne saurait être complète sans mentionner les différents espaces de vie. Au travers de son décor, le conte de *Persinette* est en définitive la version qui manifeste le plus l'opulence et le luxe propres au milieu curial du XVII^e siècle, à l'image de la cour de Versailles, de laquelle Mademoiselle de La Force s'inspire. Aussi, le jardin de la fée entouré de hauts murs, la tour en argent dotée d'appartements somptueux et lumineux, richement meublés et pourvus de toutes les nécessités et raretés, ainsi que la mention d'un palais témoignent d'un statut social élevé pour l'Époque moderne. Relativement au conte écrit par Jacob et Wilhelm Grimm, il n'est pas question de faire étalage de richesse et de cibler l'élite – à l'instar du conte de Mademoiselle de La Force –, mais d'imprégner le récit de réalités plus proches du peuple germanique, auquel les auteurs s'adressent en ce début du XIX^e siècle. Au demeurant, les auteurs font, comme Mademoiselle de La Force, mention d'un jardin entouré de hauts murs et d'une tour. Cependant, les frères Grimm n'apportent pas d'éléments probants

permettant de rattacher spécifiquement ces espaces au XIX^e siècle. Le contexte historique permet, quant à lui, de faire prévaloir le statut social élevé de la fée, propriétaire du jardin. En outre, là où Mademoiselle de La Force s'attache à évoquer un milieu de vie privilégié, en mentionnant par exemple la rareté et l'exotisme du persil – plante néanmoins commune et indigène –, les frères Grimm traitent de la campanule raiponce, plante consommée et cultivée par tout un chacun. Enfin, en ce qui a trait au conte de *Tangled*, la production s'emploie à brouiller les frontières temporelles, réelles et stylistiques, de sorte que les éléments présentés se doivent d'être analysés de manière nuancée. S'inspirant grandement du patrimoine européen, la production s'attache à dresser un portrait général du passé. Suivant les spécificités de l'Époque moderne, maints éléments s'apparentent dès lors à des milieux plus aisés, comme le château et l'essentiel de l'aménagement intérieur de la tour, et quelques autres à des milieux plus humbles, à l'instar des matériaux de construction de la tour.

Par ailleurs, les différents auteurs font état de l'apparence physique de leur héroïne. L'auteure de *Persinette*, par exemple, aborde différents points, tels que le teint blanc, les vêtements à la dernière mode et les parures, critères prépondérants pour signifier l'insertion de Persinette dans la haute société suivant les normes esthétiques en vigueur au XVII^e siècle, voire plus particulièrement à la cour du roi Louis XIV. Mademoiselle de La Force mentionne également les longs cheveux blonds de l'héroïne, ce critère ne s'attachant certes pas à l'aristocratie, mais représentant un critère esthétique fort valorisé au XVII^e siècle. De surcroît, l'auteure évoque les critères de jeunesse et de beauté, conditions essentielles à son époque pour être aimée et assurer une descendance. Au XIX^e siècle, les mêmes thèmes sont abordés, le conte s'inscrivant par conséquent dans la continuité de son prédécesseur. Toutefois, les frères Grimm prennent soin d'adapter leur récit aux réalités populaires, voire bourgeoises, du début du XIX^e siècle. Par conséquent, ils ne signalent plus le teint blanc des classes sociales supérieures – ce public n'étant pas ciblé par les auteurs –, mais évoquent, entre autres, la mode vestimentaire germanique propre à la bourgeoisie ou à la classe populaire de leur époque. En outre, bien que la blondeur ne soit plus un critère esthétique valorisé au XIX^e siècle, les auteurs reprennent ce motif, lui conférant une valeur morale – le blond étant associé à la vertu dans les contes. Pour en venir à la version de *Tangled*, cette dernière traite également de ces critères. Il sied toutefois de noter que, contrairement aux deux versions précédentes, la production ne réduit pas son héroïne à son physique. En outre, les réalisateurs du dessin animé tentent de conjuguer représentations du passé et mentalité contemporaine. Aussi, bien que Rapunzel soit présentée à l'écran comme une belle jeune fille à la peau blanche et aux longs cheveux blonds, la blancheur

de sa peau et la blondeur ne font pas spécifiquement écho à la noblesse et/ou aux critères esthétiques modernes, mais renvoient également au physique valorisé par la société occidentale du XX^e siècle. En ce qui a trait à la beauté et la jeunesse, il n'est plus question de faire allusion à l'héroïne, mais à la figure de Gothel. En l'occurrence, ces critères ne sont plus envisagés comme une condition matrimoniale ou procréative, mais comme une préoccupation purement esthétique contemporaine. S'agissant du vêtement, celui-ci n'illustre certes pas une période spécifique, mais les différents matériaux constitutifs de la robe de l'héroïne témoignent, suivant les spécificités du XVII^e siècle, de sa richesse.

Une étude sur le conte de fées ne peut se revendiquer exhaustive sans aborder les thématiques liées au merveilleux, aux croyances et à la symbolique. En rédigeant le conte de *Persinette*, Mademoiselle de La Force participe au mouvement littéraire de son temps, la production de contes de fées étant alors en pleine effervescence à la fin du XVII^e siècle en France. Pour souligner le caractère merveilleux de son conte, Mademoiselle de La Force mobilise la métamorphose, le surnaturel et la figure de la fée. En faisant la collecte de contes, les frères Grimm s'inscrivent, quant à eux, comme précurseurs de la mouvance germanique de leur époque. En ce qui a trait au contenu merveilleux attendu d'un conte, les auteurs ne conservent que la figure de la fée dans leur première version du conte de *Rapunzel*. Les réalisateurs de *Tangled* modifient leur approche dans la mesure où la figure de la fée est remplacée par une simple humaine. En revanche, ils conservent un élément surnaturel pour conserver une ambiance merveilleuse. Il sied d'ajouter que les différents auteurs mettent en évidence une plante, à laquelle sont associées différentes croyances et vertus médicinales. À cet égard, les contes de *Persinette* et de *Rapunzel* mettent en exergue les croyances liées aux envies gravidiques, croyances ancrées jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Le conte de *Tangled* n'en fait, pour sa part, pas mention, mais valorise des références historiques et symboliques évoquant la fleur de lys et l'emblème du soleil, ceci afin de conférer une richesse culturelle au récit. Un autre élément commun aux trois versions sont les larmes guérisseuses, symbolisant la pureté et l'eau, élément auquel les contes confèrent diverses vertus, notamment le fait de rendre la vie et la vue, comme exemplifié dans le conte de « Raiponce ». Seules les versions de *Persinette* et de *Rapunzel* traitent de la cécité qui, dans le conte comme dans les croyances du Moyen Âge à l'époque romantique, est perçue comme une pénitence, le résultat d'un péché.

Au-delà de ces constats, il convient d'examiner plus en détail la figure de la fée. Au XVII^e siècle, elle est reléguée au rang de mythe et de croyance populaire désuète. Dans la

littérature curiale et de ce fait, dans *Persinette*, la fée est un personnage aux multiples facettes. Bien connue du lectorat, elle possède des pouvoirs, personnifie l'autorité féminine, se présente comme un souverain absolu, une connaisseuse des plantes et une marraine. Au travers de la figure de la fée, Mademoiselle de La Force dépeint différentes réalités de son époque, telles que l'importance du baptême catholique et du rôle de la marraine. L'auteure s'attache également à soulever diverses préoccupations, telles qu'une réorganisation plus juste de la société – idée soutenue par les auteures du XVII^e siècle –, et une remise en question du jugement du roi, idée défendue par l'auteure elle-même. À l'époque romantique, la fée connaît un regain d'intérêt auprès des auteurs germaniques. La fée des frères Grimm se présente de manière fort similaire à celle dans *Persinette*, si ce n'est qu'elle ne possède pas de pouvoirs. Par ailleurs, bien que la fée soit toujours présentée comme une figure d'autorité, elle n'est pas liée aux mêmes revendications qu'au XVII^e siècle. Il s'agit en l'occurrence de mettre l'accent sur le châtiment, l'objectif étant de donner une leçon de vie. Enfin, les auteurs ne mentionnent pas explicitement la cérémonie de baptême, mais l'appellation « Gothel » permet d'identifier la figure de la marraine. Cela révèle l'importance de cette figure et permet de surcroît aux auteurs de prôner un ancrage linguistique local face à l'impérialisme hégémonique français. L'adaptation de *Tangled* vient clore cette partie. Le classique d'animation se distingue des deux versions précédentes en ce sens que la fée cède sa place à une vieille dame dont les connaissances botaniques se limitent à une seule plante. En revanche, il s'agit toujours d'une figure d'autorité. Enfin, que ce soit intentionnel ou fortuit, la conservation du nom « Gothel » entretient un lien avec le statut de marraine.

En conclusion, il appert que la trame narrative du conte de « Raiponce » reste sensiblement constante au fil des trois versions. Chaque version donne à voir différents éléments propres à la société moderne. Toutefois, chaque auteur s'approprie le conte, faisant émerger de nouvelles interprétations adaptées aux réalités et préoccupations de son époque de production. Ainsi, le récit de *Persinette* met en lumière la culture mondaine et catholique française du XVII^e siècle. S'agissant du conte de *Rapunzel*, les auteurs mettent, entre autres, en exergue les valeurs de la société bourgeoise et protestante en territoires germaniques du début du XIX^e siècle. Enfin, les studios Disney dépeignent un passé mythique dans lequel se côtoient certaines réalités des Temps modernes et certaines réalités propres à la société occidentale contemporaine.

Ce mémoire contribue à envisager le conte de fées comme une source féconde pour les historiens et historiennes. Il mériterait dès lors d'approfondir les thématiques étudiées dans ce mémoire en mobilisant d'autres versions du conte de « Raiponce », à l'instar de *Petrosinella* de l'auteur napolitain Giambattista Basile ou encore d'autres éditions des frères Grimm parues ultérieurement. Cet élargissement permettrait de saisir avec plus de nuances encore, dans quelle mesure le récit se présente comme le reflet des réalités et préoccupations d'une société donnée.

Sources

- « Persinette », dans CAUMONT DE LA FORCE DE Charlotte-Rose, *Les contes des contes par Mademoiselle de *** [Caumont de La Force]*, t. 1, Paris, Simon Benard, 1698, p. 97-131.
- « Rapunzel », dans GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812, p. 38-43.
- HOWARD Byron et GRENO Nathan (réal.), *Tangled* (film), États-Unis, The Walt Disney Company, 2010, 1 DVD (100 min.).
- GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, t. 1, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812.
- GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, t. 2, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1815.
- GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen*, 7^e éd., t. 2, Göttingen, Dieterich, 1857.

Bibliographie

Dictionnaires et encyclopédies

- *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2012.
- CNRTL, <https://www.cnrtl.fr>
- *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (¹DWB). Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/d/wb-1dwb>
- *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr>
- *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de>
- *Duden*, <https://www.duden.de>
- GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- *Goethe-Wörterbuch*, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=GWB&lemid=A00001>
- KILLY Walther et VIERHAUS Rudolf (éd.), *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, t. 4, Munich, K. G. Saur, 1996.
- PREVOST M. et D'AMAT Roman (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, t. 7, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1956.
- *Trésor de la Langue Française*, <http://atilf.atilf.fr>

Monographies

- AUSSEL André, e.a., *Étude des styles de mobilier*, 3^e éd., Malakoff, Dunod, 2019.
- BAILLY Sylvie, *Des siècles de beauté. Entre séduction et politique*, Paris, Éditions Jourdan, 2014.
- BIANQUIS Geneviève, *La vie quotidienne en Allemagne à l'époque romantique. 1795-1830*, Paris, Hachette, 1958.
- BLACKBOURN David, *The Long Nineteenth Century. A History of Germany. 1780-1918*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1998.
- BLUHM Lothar, *Fairy Tales as Literature of Literature. The "Kinder- und Hausmärchen" by the Brothers Grimm*, Berlin, Palgrave Macmillan, 2022.

- BOTTIGHEIMER Ruth, *Fairy Tales. A New History*, Albany/New York, Éditions Excelsior, 2009.
- BOUCHER François, *Histoire du costume en Occident des origines à nos jours*, 4^e éd., Paris, Flammarion, 2008.
- BRIGGS Robin, *Communities of Belief. Cultural and Social Tensions in Early Modern France*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 2001.
- BURGUIÈRE André, *Le mariage et l'amour. En France, de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Éditions du Seuil, 2011 (L'Univers historique).
- BURGUIÈRE André et LEBRUN François, *La famille en Occident du XVI^e au XVIII^e siècle. Le prêtre, le prince et la famille*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005 (Historiques).
- CERVILLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural Studies. Théories et méthodes*, 2^e éd., Malakoff, Armand Colin, 2018 (Cursus sociologie).
- CLASSEN Albrecht (éd.), *Magic and Magicians in the Middle Ages and the Early Modern Time. The Occult in Pre-Modern Sciences, Medicine, Literature, Religion, and Astrology*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017 (Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, vol. 20).
- COHEN Évelyne, e.a. (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011.
- CORNETTE Joël (dir.), *La monarchie entre Renaissance et Révolution. 1515-1792*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (Histoire de la France politique).
- COTTE Olivier, *Walt Disney. L'homme qui rêvait d'être un enfant*, Paris, Perrin, 2024 (Biographie).
- COUPLAN François, *Le régal végétal. Plantes sauvages comestibles*, Paris, Sang de la Terre, 2009.
- FIGEAC Michel (dir.), *L'ancienne France au quotidien. Vie et choses de la vie sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2007.
- FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, t. 4, Paris, Perrin, 2002 (collection tempus).
- GARNOT Benoit, *La culture matérielle en France aux XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, 1995 (Synthèse Σ Histoire).
- GERBOD Paul, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Paris, Larousse, 1995.
- GÖTTLICH Udo, MIKOS Lothar et WINTER Rainer (éd.), *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, Bielefeld, Transcript, 2001.

- HARF-LANCNER Laurence, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette Littératures, 2003.
- LAWRENCE Sandra, *Plantes & jardins de sorcières dans le folklore, la magie et la médecine traditionnelle*, Paris, Éditions Solar, 2021.
- LECOUTEUX Claude, *Au-delà du merveilleux. Essai sur les mentalités du Moyen Âge*, 2^e éd., Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998 (Cultures et civilisations médiévales, n° 13).
- LYON-CAEN Judith et RIBARD Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.
- MEISS Marjorie, *La culture matérielle de la France. XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016 (Collection U, Histoire).
- MESLIN Michel (dir.), *Le merveilleux. L'imaginaire et les croyances en Occident*, Paris, Bordas, 1984.
- MILLIKEN Roberta (éd.), *A Cultural History of Hair. In the Middle Ages*, vol. 2, Londres, Bloomsbury Academic, 2019.
- MOLLET Tracey, *A Cultural History of the Disney Fairy Tale. Once Upon an American Dream*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020.
- NORBERG Jakob, *The Brothers Grimm and the Making of German Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.
- ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, 5^e éd., Paris, PUF, 2019 (Que sais-je, n° 3713).
- PARDAILHÉ-GALABRUN Annik, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1988 (Collection Histoires).
- PARIAS Louis-Henri (dir.), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. De Gutenberg aux Lumières (1480-1789)*, t. 2, Paris, Nouvelle librairie de France, 1981.
- PEACOCK John, *Le costume occidental. De l'Antiquité à la fin du XX^e siècle*, Paris, Chêne, 1990.
- PELOUS Jean-Michel, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Librairie Klincksieck, 1980.
- QUELLIER Florent, *Histoire du jardin potager*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2023.

- QUELLIER Florent, *La table des Français. Une histoire culturelle (XV^e-début XIX^e siècle)*, Tours, Presses Universitaires de Rennes / Presses Universitaires François-Rabelais, 2013.
- RAMSBROCK Annelie, *The Science of Beauty. Culture and Cosmetics in Modern Germany. 1750-1930*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- ROBERT Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1982.
- SABATIER Gérard, *Versailles ou la figure du roi*, Paris, Albin Michel, 1999 (Bibliothèque Albin Michel Histoire).
- SARMANT Thierry, *Louis XIV. Homme et roi*, 3^e éd., Paris, Éditions Tallandier, 2023.
- SEIFERT Lewis, *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France. 1690-1715. Nostalgic Utopias*, New York, Cambridge University Press, 1996.
- STORER Mary Elizabeth, *La mode des contes de fées (1685-1700). Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1972.
- THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007 (Sociétés, espaces, temps).
- TOUSSAINT-SAMAT Maguelonne, *Histoire technique et morale du vêtement*, Paris, Bordas, 1990 (Cultures).
- TRINQUET Charlotte, *Le conte de fées français (1690-1700). Traditions italiennes et origines aristocratiques*, Tubingue, Narr, 2012.
- VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 (L'Univers historique).
- WOOD Naomi (éd.), *A Cultural History of Fairy Tales. In the Long Nineteenth Century*, vol. 5, Londres, Bloomsbury Academic, 2023.
- WURST Karin, *Imaginariness of Domesticity and Women's Work in Germany around 1800. Feeling at home*, Rochester / New York, Camden House, 2023.
- ZEMON DAVIS Natalie et FARGE Arlette (dir.), *Histoire des femmes en Occident. XVI^e-XVIII^e siècle*, t. 3, Paris, Perrin, 2002 (collection tempus).

Articles de revues

- BACHLEITNER Norbert, « Mode und sozialer Wandel um 1800 », *Wiener Digitale Revue*, n° 6, 2025, <https://journals.univie.ac.at/index.php/wdr/article/view/9458>.

- BAKER-SPERRY Lori et GRAUERHOLZ Liz, « The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales », *Gender and Society*, vol. 17, n° 5, 2003, p. 711-726.
- BARDET Jean-Pierre, « Early marriage in pre-modern France », *The History of the Family*, vol. 6, 2001, p. 345-363.
- BERTHIAUD Emmanuelle, « La santé maternelle et infantile (Europe, XVI^e-XIX^e siècles) : état des lieux historiographique et biographique », *Annales de démographie historique*, n° 139, fasc. 1, 2020, p. 27-90.
- BRERO Thalia, « Introduction. Contes de fées ou histoires de rois ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 1, n° 45, 2023, p. 239-260.
- CAPP Bernard, « Blind lives. The sightless and society in early modern England », *The Seventeenth Century*, vol. 39, n° 5, 2024, p. 695-717.
- CHARNAY Thierry, « Le don et le contre-don des fées à la naissance. Entre tradition et fiction », *L'Oiseau Bleu*, n° 1, 2021, p. 1-19.
- CONZE Werner et WRIGHT Charles, « Social History », *Journal of Social History*, vol. 1, n° 1, 1967, p. 7-16.
- COURSE Didier, « “La façon de quoi nos lois essayent à régler les folles et vaines dépenses”. Rôles et limites des lois somptuaires au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, vol. 1, n° 56, 2005, p. 107-117.
- CROSS Cameron, « Reines Licht. Blindness, Religion, and Morality in Selected Early Grimms' Kinder- und Hausmärchen », *Publications of the English Goethe Society*, vol. 92, n° 2, 2023, p. 132-148.
- DAUMAS Maurice, « La sexualité dans les traités sur le mariage en France, XVI^e-XVII^e siècles », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 51, n° 1, 2004, p. 7-35.
- DEFRANCE Anne, « Introduction. Les contes classiques au cinéma », *Féeries*, n° 18, 2022, p. 5-32.
- DEFRANCE Anne, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles. Pour une lecture oblique », *Féeries*, n° 3, 2006, p. 13-41.
- DIELEMAN Margreet, « Le rituel du baptême réformé en France, 1595-1685 », *Dix-septième siècle*, vol. 4, n° 293, 2021, p. 295-309.
- ELKOUBY Janine, « Et Dina sortit... », *Pardès*, n° 43, fasc. 2, 2007, p. 53-64.
- EO Soon-A, « Deux visages de la beauté féminine au XVII^e siècle », *Revue coréenne d'études françaises*, n° 95, 2016, p. 233-258.

- FRANÇOIS Cyrille, « Fées et *weise Frauen*. Les faiseuses de dons chez Perrault et les Grimm, du merveilleux rationalisé au merveilleux naturalisé », *Études de lettres*, n° 3-4, 2011, p. 259-278.
- GETTY Laura, « Maidens and their Guardians. Reinterpreting the “Rapunzel” Tale », *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 30, n° 2, 1997, p. 37-52.
- HAWKINS Joy, « Seeing the light ? Blindness and sanctity in later medieval England », *Studies in Church History*, vol. 47, 2011, p. 148-158.
- HILAIRE Jean, « Être père de famille au XVII^e siècle », *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, t. 47, 2017, p. 155-162.
- HOBBSAWM Éric, « From Social History to the History of Society », *Daedalus*, vol. 100, n° 1, 1971, p. 20-45.
- HUMM Michel, « Histoire culturelle et histoire sociale », *Saeculum*, vol. 10, n° 2, 2010, p. 11-28.
- KRAWCZYK Wiktoria, « Pokolenie kobiet-widm: błednica, bielidła i błada cera w XIX wieku », *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, vol. 25, 2025, p. 235-249.
- Krzyszczuk Łukasz et MORTA Krzysztof, « Basilisk – The History of the Legend », *ALEA*, vol. 25, n° 1, 2023, p. 277-306.
- KWIATKOWSKA Zuzanna, « Filmowe baśnie wyczerpane. Wpływ postmodernizmu na przeobrażenia filmowych adaptacji baśni produkcji Disneya », *Images*, vol. 18, n° 27, 2016, p. 175-184.
- LECONTE Thomas, « Mythes et ballet de cour au XVII^e siècle : le “ballet du roi” et la construction d’une mythologie royale », *XVII^e siècle*, n° 272, fasc. 3, 2016, p. 427-446.
- LEFÈVRE Georges, « L’éducation des filles au XVII^e siècle. (Fénelon, Mme de Maintenon) », *La revue pédagogique*, t. 54, 1909, p. 505-523.
- LEPSIUS Susanne, « Die privatrechtliche Stellung der Frau im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Forschungsstand und Perspektiven », *L’Homme. Z. F. G.*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 110-123.
- MAGNUSSON Kendra, « Review. Tangled », *Marvels & Tales*, vol. 26, n° 2, 2012, p. 296-298.
- MAINIL Jean, « D’une “chimère” à l’autre (1706-1867). Renaissance du premier conte de fées littéraire au XIX^e siècle », *Féeries*, n° 10, 2013, p. 97-115.

- MAINIL Jean, « *Persinette* en Allemagne. Le corpus “purement allemand pour sa naissance et sa mise en forme” des frères Grimm », *Féeries*, n° 9, 2012, p. 29-54.
- MANDROU Robert, « Histoire littéraire et histoire culturelle », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5/6, 1970, p. 861-869.
- MOLLET Tracey, « “With a smile and a song ...”: Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale », *Marvels & Tales*, vol. 27, n° 1, 2013, p. 109-124.
- MOREL Marie-France, « Histoire de la naissance en France (XVII^e-XX^e siècle) », *ADSP*, n° 61-62, 2007-2008, p. 22-28.
- NELSON Kara, « Searching fo Moral Lessons in “Rapunzel” », *Hohonu*, vol. 13, 2015, p. 47-50.
- NOULIN Frank et WAGNIART Jean-François, « La place de l’histoire sociale : de la recherche à l’enseignement », *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, n° 122, 2014, p. 19-43.
- PERROT Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », *Travail, genre et sociétés*, n° 31, 2014, p. 29-33.
- PICCO Dominique, « La monarchie française et l’éducation des filles nobles (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Encounters in Theory and History of Education*, vol. 19, 2018, p. 35-51.
- QUELLIER Florent, « Le jardin fruitier-potager, lieu d’élection de la sécurité alimentaire à l’Époque moderne », *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 51, n° 3, 2004, p. 66-78.
- REID Martine, « L’histoire littéraire au prisme du “genre” », *Le français aujourd’hui*, n° 193/2, 2016, p. 25-32.
- RENARD Didier, « Jeu des échecs, société politique et art de la guerre. Les révolutions du XVIII^e siècle », *Politix*, vol. 15, n° 58, 2002, p. 89-107.
- RIGHI Nicolas, « L’héritage du fondateur ? L’histoire des mentalités dans l’École des “Annales” », *Le Philosophoire. Laboratoire de philosophie*, vol. 1, n° 19, 2003, p. 155-174.
- SERMAIN Jean-Paul, « Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes* de Perrault », *Féeries*, vol. 13, 2016, p. 47-64.
- SILALAH Rachel, WIBOWO Kunto et FUADY Ikhsan, « Comparison of Beauty Standards and Body Images on Disney Princesses and Female Villains », *The Journal of Society and Media*, vol. 7, n° 1, 2023, p. 174-192.

- SNOOK Edith, « Beautiful Hair, Health, and Privilege in Early Modern England », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 15, n° 4, 2015, p. 22-51.
- THELANDER Dorothy, « Mother Goose and Her Goslings: The France of Louis XIV as Seen through the Fairy Tale », *The Journal of Modern History*, vol. 54, n° 3, 1982, p. 467-496.
- TRINQUET Charlotte, « Mademoiselle de La Force, une princesse de la République des Lettres », *Œuvres & Critiques*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 147-157.
- VAN DAMME Stéphane, « Comprendre les *Cultural Studies*. Une approche d'histoire des savoirs », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 51-4 bis, 2004, p. 48-58.
- VELLENGA Carolyn, « Rapunzel's desire. A reading of Mlle de La Force », *Merveilles & contes*, vol. 6, n° 1, 1992, p. 59-73.
- VIRGILI Fabrice, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75, 2002, p. 5-14.
- VOS-CAMY Jolene, « Une fée curieuse : *Persinette* de Charlotte-Rose de Caumont La Force », *Segni e Comprensione*, vol. 37, n° 105, 2023, p. 67-81.
- WARNER Marina, « After "Rapunzel" », *Marvels & Tales*, vol. 24, n° 2, 2010, p. 329-335.
- ZEMON DAVIS Natalie, « Ghosts, Kin, and Progeny : Some Features of Family Life in Early Modern France », *Daedalus*, vol. 106, n° 2, 1977, p. 87-114.
- ZIPES Jack, « The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture », *Marvels & Tales*, vol. 25, n° 2, 2011, p. 221-243.

Actes de colloques

- NEVEU Érik, « Généalogie des *Cultural Studies* », dans CERVILLE Maxime, e.a. (éd.), *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions (Actes du colloque du vendredi 20 mars 2019)*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, p. 8-13.
- TIAN Yuhong et YANG Yan, « A Study of Female Images in Tangled », dans *Proceedings of the 3rd International Conference on Literature, Language, and Culture Development. Communications in Humanities Research*, vol. 34, 2014, p. 30-35.

Conférence

- LAUZE-GONTERO Valérie, « L'escarboucle, une pierre médiévale aux multiples facettes », dans *L'Ornement précieux (Journées d'études, session 1 des 26-27 janvier 2023)*, Paris, École des Arts Joailliers/Collège de France, 2023, p. 1-11, <https://hal.science/hal-04450587/document> [Séminaire].

Chapitres d'ouvrages

- BRONNER Simon, « The Americanization of the Brothers Grimm », dans BRONNER Simon, *Following Tradition. Folklore in the Discourse of American Culture*, Logan, University Press of Colorado / USU Press, 1998, p. 184-236.
- COUDERT Allison, « Educating Girls in Early Modern Europe and America », dans CLASSEN Albrecht (éd.), *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 389-413.
- DUBY Georges, « Histoire des mentalités », dans SAMARAN Charles (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 937-966.
- FRESSOZ Jean-Baptiste, « Une histoire matérielle de la lumière », dans JARRIGE François et VRIGNON Alexis (dir.), *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives à l'âge industriel*, Paris, La Découverte, 2020, p. 84-99.
- HOMANN Katharina, « Die Freiräume der gründerzeitlichen Mietskaserne », dans SPITTHÖVER Maria (éd.), *Freiraumqualität statt Abstandsgrün. Geschichte der Freiräume im Mietgeschosswohnungsbau*, t. 1, Kassel, Université de Kassel, 2002, p. 9-27.
- NAUDET Valérie, « Sainte Barbe et sainte Christine aux fenêtres du martyr », dans CONNOCHIE-BOURGNE Chantal (dir.), *Par la fenêtre. Études de littérature et de civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003, p. 319-329 (Senefiance).
- NÉMOZ Guy, « Le textile, un matériau multifonctionnel », dans DINH-AUDOUIN Minh-Thu, OLIVIER Danièle et RIGNY Paul (dir.), *La chimie et l'habitat*, Les Ulis, EDP Sciences, 2011, p. 207-224 (L'actualité chimique).
- PARESYS Isabelle, « La cour de France, fabrique de normes vestimentaires à l'époque moderne », dans BEAULANDE-BARRAUD Véronique, Claustre Julie et MARMURSZTEJN

Elsa (dir.), *La fabrique de la norme. Lieux et modes de production des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 223-238 (Histoire).

- PICCO Dominique, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans FIGEAC Michel et DUMANOWSKI Jaroslaw (dir.), *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture. XVI^e-XX^e siècles*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006, p. 475-497 (Politiques et élites).
- PLANTE Christine, « Le genre en littérature : difficultés, fondements et usages d'un concept », dans HUSSON Anne-Charlotte, e.a. (éd.), *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018, par. 1-57 (Sociétés, espaces, temps).
- QUELLIER Florent, « Chapitre XIII. Culture matérielle et identités sociales au XVII^e siècle », dans ANTOINE Annie et MICHON Cédric (dir.), *Les sociétés au XVII^e siècle. Angleterre, Espagne, France*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 311-332 (Histoire).
- RIZZO Domenico, « Corps, genre et sexualité. Traces matrimoniales à l'Époque moderne », dans BELLAVITIS Anna et EDELMAN Nicole (dir.), *Genre, femmes, histoire en Europe*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 125-149.

Mémoires et thèses

- ADOMEIT Stefanie, *Aspekte einer literarischen Obsession. Das Haar als Fetisch-Motiv des 19. Jahrhundert*, Université de Fribourg-en-Brigau, sous la direction du Professeur Franck-Rutger Hausmann, 2007 [Thèse de doctorat en Philologie].
- ALTAMIMI Razan Hesham, *Gender Representations in the Grimms' Fairy Tales. A Corpus-Based Study*, Université de Liverpool, sous la promotion de la Professeure Victorina González-Díaz, 2024 [Thèse de doctorat en Philosophie].
- BENUREAU Esther, *Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle*, Université du Québec, sous la promotion de la Professeure Lucie Desjardins, 2009 [Mémoire de master en Études littéraires].
- BIHET Francesca, *Fairies and Folklore. The History of Fairies in the Folklore Society 1878-1945*, Université de Chichester, 2020 [Thèse de doctorat en Folklore].

- BOZANIC Andrew, *The Acoustic Guitar in American Culture, 1880-1980*, Université du Delaware, sous la promotion de la Professeure Arwen Mohun, 2015 [Thèse de doctorat en Histoire].
- CORNET FURESTIER Cécile, *La modestie : étude sur une vertu féminine au XVII^e siècle*, Université Grenoble Alpes, sous la promotion de la Professeure Naïma Ghermani, 2018 [Mémoire de master en Histoire, Sciences humaines et sociales].
- DREWS Inga, *Disney als heimlicher Erzieher. Untersuchung der "guten Lehre" in Disney-Märchenfilmen*, Université de Vienne, sous la promotion du Professeur Manfred Öhner, 2017 [Mémoire de master en Arts, Théorie du théâtre, du film et des médias].
- FRANCO Audrey, *Weibliche Reifungsvorgänge und das Bild heiratsfähiger Frauen im Märchen. Eine komparative Studie über drei Märchen der Brüder Grimm und ihre Verfilmungen durch Disney*, Université de Louvain-la-Neuve, sous la promotion de la Professeure Antje Büssgen, 2012 [Mémoire de master en Langues et Littératures modernes, orientation germaniques].
- HERRMANN Karin, *Die Rolle der Hexe in den Märchen der Brüder Grimm und Ludwig Bechsteins*, Université d'État de Portland, sous la promotion de la Professeure Laureen Nussbaum, 1988 [Mémoire de master en Arts en allemand].
- JANA Coryn, *Les différents visages du personnage féminin dans les contes de fées. Analyse des contes de Perrault et des frères Grimm et leurs adaptations cinématographiques*, Université de Gand, sous la promotion du Professeur Jean Mainil, 2016 [Mémoire de master en Langue et Littérature françaises].
- MOREAU Amaryllis, *Le symbole du lis royal sur l'écu de France. Étude thématique des écrits de la fin du Moyen Âge racontant l'invention légendaire de ce motif*, Université de Liège, sous la promotion de la Professeure Nadine Henrard, 2022-2023 [Mémoire de master en Langues et Lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique].
- PAILLIER Roxane, *Contes "féminins" et transferts médiatiques. Perspectives culturelles et pédagogiques*, Le Mans Université, sous la direction de la Professeure Patricia Eichel-Lojkine, 2021 [Thèse de doctorat en Arts, Lettres, Langues, en spécialité langues, littératures françaises, littératures francophones].
- SAMMER Gabriele, *Die Fee – Metamorphosen einer Figur. Prozesse narrativen Gestaltwandels an ausgewählten Beispielen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*,

Université de Vienne, sous la promotion du Professeur Roland Innerhofer, 2012 [Mémoire de master en Philologie allemande].

- SEBILO Marie-Clémence, *Histoire des pratiques de beauté et leurs impacts sur la santé. En Occident, de l'Antiquité à la fin des Temps Modernes*, Université Angers, sous la direction de la Professeure Brigitte Pech, 2016 [Thèse de doctorat en Pharmacie].
- SENNANE Sonia, *Femmes, hommes, couple : analyse de l'évolution des représentations entre les dessins animés "Blanche-Neige et les sept nains" (1937) et "Raiponce" (2010) de Walt Disney et création d'une séquence didactique pour le cycle 2 (Harmos)*, Université de Genève, sous la promotion de la Professeure Isabelle Collet, 2011 [Mémoire de master en Psychologie et Sciences de l'éducation, section sciences de l'éducation].
- VOYER Charles, *Études ventriloques. Pour une pratique du trouble au moyen de la voix dissociée*, Université du Québec à Montréal, sous la promotion des Professeures Émilie Martz-Kuhn et Dinaïg Stall, 2024 [Mémoire de master en Théâtre].
- YAĞMUR TAÇ Gamze, *Mythological blondes in Hollywood cinema. A feminist approach*, Université de Bahçeşehir, 2017 [Thèse de master en Sciences sociales, Cinéma et Arts de la télévision].

Sites Internet

- *Corporate Disney*, <https://corporate.disney.fr>
- *Disney*, <https://www.disney.com>
- *Disneyland Paris*, <https://www.disneylandparis.com/fr-be>
- *Henry Whittemore Library*, <https://library.framingham.edu/homepage>
- *Herbier Sauvage*, <https://herbiersauvage.fr>
- *Philharmonie de Paris. Musée de la musique*, <https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/histoires-d-instruments-musee-de-la-musique.aspx>
- *The Walt Disney Company*, <https://thewaltdisneycompany.com>
- *University of Cambridge Research News*, <https://www.cam.ac.uk/research/news>

Table des matières

Introduction	8
Présentation des sources	13
Présentation historiographique	25
<i>Cultural Studies</i> / Histoire culturelle.....	25
Histoire des femmes, histoire du genre	29
Histoire des contes	32
<i>Éduquer, marier et moraliser : représentations de la formation sociale et morale des filles nobles du XVII^e siècle.....</i>	36
Un modèle éducatif circonscrit.....	36
L'institution du mariage : entre normes sociales, amour et condition de la filiation	49
Une morale révélatrice des valeurs de son temps	58
<i>Symboles d'identité.....</i>	62
Espaces de vie et manifestations tangibles du statut social	62
Apparence féminine comme vecteur de distinction	73
<i>Entre croyances et réalité</i>	88
Le merveilleux, les croyances et la symbolique	88
La figure de la fée	95
Conclusion	104
Sources	111
Bibliographie	112
Dictionnaires et encyclopédies.....	112
Monographies	112
Articles de revues	115
Actes de colloques.....	119
Conférence.....	120

Chapitres d'ouvrages	120
Mémoires et thèses.....	121
Sites Internet.....	123

