

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DÉTOURNEMENT DES CONTES
DANS LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CÉCILE AMALVI

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Ce travail de recherche n'est pas le fruit du hasard, car il se situe dans la continuité directe d'un premier mémoire effectué en France dans le cadre de la maîtrise en Lettres Classiques (équivalent au Québec du programme d'Études Classiques), où la littérature de jeunesse était au cœur de mes réflexions. En effet, ce mémoire portait sur l'adaptation de *L'Odyssée* d'Homère dans la littérature de jeunesse et cherchait à expliquer comment cette oeuvre était vulgarisée pour un jeune public. Le questionnement au sujet de la transformation d'une oeuvre se prolonge donc dans ce présent mémoire, car *L'Odyssée* et les contes ont beaucoup de racines communes : ils font partie du patrimoine littéraire occidental et ont traversé le temps pour inspirer encore de nos jours de nombreux auteurs, car leurs héros continuent de nourrir l'imaginaire collectif. De plus, si j'ai choisi de m'intéresser de nouveau à la littérature de jeunesse dans ce travail, c'est parce que je pense qu'elle joue un rôle fondamental dans la transmission de la littérature et qu'elle participe de son renouvellement en permettant aux oeuvres classiques comme *L'Odyssée* et les contes de passer à la postérité.

Je remercie Véronique Cnockaert, ma directrice de recherche, pour son aide et ses conseils tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Je remercie également Pascale Grenier, directrice du service jeunesse de la Bibliothèque Nationale du Québec, pour sa collaboration. Enfin, je tiens à remercier Pierre et tous mes amis pour leurs encouragements et le soutien qu'ils m'ont apportés, ainsi que ma famille, notamment mes parents Chantal et Christian, qui, bien qu'à distance, m'ont donné de précieux conseils pour la rédaction de ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

RESUME	V
INTRODUCTION	1
1. PRESENTATION DU CORPUS.....	4
2. ORGANISATION DU CORPUS	5
3. ORGANISATION DU TRAVAIL.....	6
CHAPITRE I CONTE ET LITTERATURE DE JEUNESSE.....	8
1. DE LA TRADITION ORALE A LA LITTERATURE : L'ŒUVRE DE PERRAULT	9
1.1. <i>La constitution des Contes</i>	10
1.2. <i>Les enjeux</i>	12
2. LES SUCCESEURS DE PERRAULT.....	13
2.1. <i>Les frères Grimm</i>	13
2.2. <i>Andersen</i>	15
3. DE LA LITTERATURE POPULAIRE AUX CONTES POUR ENFANTS	16
3.1. <i>L'héritage de Perrault</i>	16
3.2. <i>Les contes classiques</i>	17
3.3. <i>De Perrault à Disney</i>	20
CHAPITRE II LES MODALITES DE LA REECRITURE	23
1. LA REECRITURE, ENTRE IMITATION ET TRANSFORMATION	24
1.1. <i>La spécificité des contes détournés</i>	24
1.2. <i>Le détournement dans les titres</i>	25
2. LES DIFFERENTS MODES DE REECRITURE	27
2.1. <i>Les « modalités de la perversion »</i>	27
2.2. <i>Le récit encadré</i>	31
3. LES CONTES MERVEILLEUX DECONSTRUITS : MOTIFS ET STRUCTURE.....	32
3.1. <i>Le cadre spatio-temporel</i>	33
3.2. <i>Les personnages</i>	37
3.3. <i>Le schéma narratif</i>	43
3.4. <i>Les contes mélangés</i>	47
CHAPITRE III LE PETIT CHAPERON ROUGE ET LA FIGURE DU LOUP.....	52
1. AUTOUR DU PETIT CHAPERON ROUGE	53
1.1. <i>La censure du conte oral</i>	53
1.2. <i>La portée initiatique du conte</i>	55
2. LE LOUP DANS TOUS SES ETATS	57
2.1. <i>Le loup à travers les siècles</i>	57

2.2. <i>Le loup dans les contes détournés</i>	60
2.3. <i>Le loup entre tradition et modernité</i>	68
3. LA SYMBOLIQUE DU LOUP DANS L'IMAGINAIRE	76
3.1. <i>Une figure projective</i>	77
3.2. <i>Une figure dévoratrice</i>	79
CONCLUSION	84
1. LA REECRITURE DES CONTES COMME « UNE ALTERNATIVE AUX MODELES CULTURELS DOMINANTS »?	86
2. LE CONTE DETOURNE DANS LES MEDIAS DE MASSE	88
3. DES ENFANTS VERS LES ADULTES	89
APPENDICE A LES VERSIONS ORALES DU <i>PETIT CHAPERON ROUGE</i>	92
APPENDICE B	95
CORPUS	98
BIBLIOGRAPHIE	104

RÉSUMÉ

Longtemps méprisé par la littérature générale en raison de son origine populaire, le conte a connu ces trente dernières années un regain d'intérêt général, autant de la part des milieux de la critique et de la recherche que du grand public. Cette attention nouvelle pour un genre qui a été l'apanage de la culture enfantine depuis le succès des *Contes* de Perrault témoigne de la capacité du conte à s'adapter à toutes les époques. La réécriture des contes que nous nous proposons d'étudier dans ce mémoire traduit un tournant dans l'évolution de ce genre, car ce phénomène florissant est relativement récent dans la littérature de jeunesse.

Dans une approche à la fois historique, littéraire et ethnocritique, ce travail vise à étudier, à partir d'un corpus de livres pour enfants, les modes de détournement des contes classiques dans la littérature de jeunesse afin de savoir si la réécriture participe d'un renouvellement du genre. Le premier chapitre retrace l'évolution historique du conte depuis la tradition populaire orale jusqu'à la littérature et sa catégorisation comme genre exclusivement destiné aux enfants, montrant ainsi les liens qui existent entre le conte et la littérature de jeunesse. Après avoir esquissé un panorama des modes de détournement présents dans les récits du corpus, le second chapitre rappelle les principales théories sur la réécriture en littérature. Il se concentre ensuite sur l'analyse des contes détournés à partir des principales composantes du conte merveilleux (espace-temps, personnages et structure). Il s'avère alors que la réécriture conduit à un bouleversement de la forme, des motifs et de la fonction des contes d'origine, puisque sa visée est essentiellement divertissante et ludique. Le dernier chapitre, à teneur plus ethnocritique, se consacre entièrement à l'étude du *Petit Chaperon rouge*, en montrant la fonction initiatique qu'il possède dans la littérature orale et en expliquant la signification symbolique incarnée par la figure du loup dans l'imaginaire collectif traditionnel. À la lumière des analyses du corpus, il apparaît que la plupart des réécritures de ce conte provoquent son appauvrissement ou tout du moins son altération, dans la mesure où le loup n'est plus générateur d'angoisse pour les lecteurs.

En définitive, la réécriture participe à la fois de la redéfinition et du renouvellement du conte, car d'une part elle relève d'un genre distinct dans la mesure où elle rompt avec les valeurs ainsi que le rôle culturel et social que le conte joue toujours dans notre société, et d'autre part elle se situe dans la continuité de son évolution perpétuelle à travers les époques.

Mots-clés : CONTE, RÉÉCRITURE, LITTÉRATURE DE JEUNESSE, DÉTOURNEMENT, PETIT CHAPERON ROUGE, LOUP, CHARLES PERRAULT.

INTRODUCTION

Le conte connaît actuellement un engouement sans précédent auprès du grand public, en témoignent les recueils de contes publiés chaque année et les nombreux festivals de contes qui se tiennent au Québec comme en Europe, attirant toujours plus de monde. Ainsi, Olivier Piffault note que « le milieu du conte, sorti au cours des années soixante-dix des cercles universitaires ou régionalistes pour toucher le grand public et ces intermédiaires que sont bibliothèques, musées et centre culturels, se caractérise (...) par sa richesse et sa diversité ¹ ». Toutefois, malgré la réhabilitation dont il commence aujourd'hui à être l'objet après avoir longtemps été considéré comme un sous-genre littéraire, le conte, de par son lectorat, est encore étroitement lié à la notion d'enfance. Ainsi, qu'ils soient écrits d'après les récits de Perrault ou des frères Grimm, les livres de contes sont presque exclusivement publiés à l'usage des très jeunes et ils continuent à jouer un rôle prépondérant dans la culture enfantine, ce qui explique sa présence si importante en littérature de jeunesse. En s'appropriant le conte, celle-ci a en effet hérité d'un patrimoine culturel extrêmement riche, dont les contes dits « classiques » (principalement issus du répertoire de Perrault), constituent la plus grande partie.

Au XX^{ème} siècle, parallèlement à l'explosion de la littérature de jeunesse, l'avènement du conte pour enfants comme produit commercial s'est caractérisé par la multiplication des collections de contes et la modernisation des illustrations afin de les rendre plus attrayantes pour le jeune public. Dominique Demers écrit à ce sujet qu'« en littérature de jeunesse, le défi consiste à trouver une histoire intéressante pour les jeunes mais aussi une façon de

¹ Olivier Piffault, (dir.), « Conteurs d'aujourd'hui, une floraison vivace et diversifiée », dans *Il était une fois...les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, p. 518. Il précise qu'en France, « on recense aujourd'hui plus de 400 conteurs actifs, 318 associations (...), 190 lieux de manifestations ou festivals, 184 chercheurs et environ 200 organismes liés au collectage ou à la recherche. », p 518. Au Québec, on constate également l'existence d'un réseau grandissant de conteurs et de nombreux festivals de contes, notamment le festival *De Bouche à Oreille* organisé par le conteur André Lemelin, dont la cinquième édition s'est tenue du 3 au 8 avril 2007 à Montréal.

raconter cette histoire qui les touchera, les captivera, les étonnera...¹ » C'est ainsi qu'il est possible de trouver aux rayons jeunesse des bibliothèques et des librairies une dizaine de collections différentes qui racontent l'histoire du *Petit Chaperon rouge* ou de *Cendrillon*. Depuis une trentaine d'années, un phénomène tout à fait nouveau a fait son apparition en littérature de jeunesse, à savoir la réécriture des contes classiques². De fait, si la forme du conte s'est depuis toujours prêtée à la variation, il semble logique qu'elle puisse également se prêter à la transformation, comme l'explique Bernard Dupriez, qui parle de la réécriture comme de « leçons successives d'un même texte, qui peuvent se distinguer par quelques variantes, mais aussi par des différences parfois considérables dans le contenu, la forme, voire l'intention et les dimensions³ ». Pourtant, même si « comme tout genre littéraire fortement codé et possédant un certain nombre de clichés ou d'identifiants formels récurrents⁴ », le conte a toujours été la cible de nombreuses parodies dans la littérature générale, la réécriture des contes classiques est apparue récemment dans la littérature de jeunesse. Celle-ci est aujourd'hui considérée comme « une valeur sûre et [qui] plait toujours⁵ », et un magazine français parle même des « contes à rebours » et des « classiques *relookés* » comme de « la tendance du jour de la culture jeunesse⁶ ».

Devant tant de succès, plusieurs chercheurs spécialistes de la littérature de jeunesse ont commencé à s'intéresser à ces réécritures, parlant aussi bien de « détournement⁷ » que de « réinvention⁸ », de « variations⁹ » ou de « transfiguration¹⁰ » des contes. Ainsi, dans *La littérature d'enfance et de jeunesse. Etat des lieux*, Denise Escarpit note que « le plaisir de récrire les contes traditionnels semble avoir été particulièrement vif ces dernières années [et

¹ Dominique Demers, avec la collaboration de Paul Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des Raisins : introduction à la littérature jeunesse*, Boucherville-Sainte-Foy, Québec/Amérique Jeunesse-Télé-Université, 1994, p. 98.

² Ce type d'écriture est à distinguer de la notion de variante, qui fait qu'un même conte peut exister sous plusieurs formes différentes. C'est le cas notamment du *Petit Chaperon rouge* et des *Trois Petits Cochons*, dont le dénouement diffère selon la version retenue par l'auteur ou l'éditeur.

³ Cité dans Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseau », 2001, p. 3.

⁴ O. Piffault, *op. cit.*, p. 442.

⁵ Catherine Sevestre, *Le roman des contes : contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Etampes : CEDIS Edition, 2001p. 229.

⁶ *Le Figaro Magazine*, juin 2006.

⁷ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 327.

⁸ D. Demers, *op. cit.*, p. 62.

⁹ Claude de la Genardière, *Encore un conte ? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « Littérature jeunesse », 1993, p. 122.

¹⁰ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986, p. 227.

que] parallèlement aux nombreuses rééditions des contes traditionnels, on voit se développer une production contemporaine extrêmement intéressante, qui présente des caractéristiques parfois dérangementes, en tout cas tout à fait nouvelles ¹ ». Ainsi, elle constate que « ces dernières années ont vu un grand nombre de reprises qui invitaient à lire, sourire aux lèvres, les contes les plus célèbres de notre patrimoine ² ». Catherine Sevestre parle quant à elle du « conte détourné » comme d'« une autre forme du conte contemporain », et elle estime qu'« on ne pourrait les passer en revue tant [ces contes] sont nombreux ³ ». Selon elle, « le plaisir de réécrire les contes traditionnels semble avoir été particulièrement vif ces dernières années ⁴ ». Michèle Simonsen fait également référence au conte détourné lorsqu'elle constate que « certains conteurs contemporains brodent délibérément sur des contes populaires traditionnels pour en détourner ou même inverser les *a priori* idéologiques ⁵ ». Elle cite entre autres *La Fée du robinet* de Pierre Gripari ⁶, qui « prend délibérément le contre-pied du conte *Les Fées* », et *Les Contes à l'envers* de Philippe Dumas ⁷ « qui exploitent cette veine systématiquement ⁸ ». Enfin, Dominique Demers soutient que le « conte réinventé (...), qui chamboule tout, (...) semble vouloir prendre racine en littérature de jeunesse ⁹ ». Selon elle, « la recette du conte réinventé est assez simple. Les personnages d'un conte traditionnel sont transposés dans un contexte moderne (...) et ils sont parodiés (...). De grandes doses d'humour sont injectées et les valeurs prônées par le conte traditionnel sont souvent revues et corrigées ¹⁰ ».

Cependant, bien que cette nouvelle tendance, revendiquée par un nombre grandissant d'auteurs, confirme le caractère fascinant et indémodable du conte, elle fait néanmoins surgir de nombreuses questions concernant la finalité de cette démarche. En effet, dans la mesure où

¹ D. Escarpit et al., « Le conte, permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse. Etat des lieux*, Paris, Hachette, « Hachette Jeunesse », 1988, p. 184.

² D. Escarpit, *op. cit.*, p. 184.

³ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 327.

⁴ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 185.

⁵ M. Simonsen, *op. cit.*, p. 27.

⁶ Pierre Gripari, *Les contes de la rue Broca*, illustrés par Claude Lapointe Paris, Grasset jeunesse, 2001 [1990], 75 p.

⁷ Philippe Dumas et Boris Moissard, *Contes à l'envers*, Paris, L'École des Loisirs, 1977, 67 p.

⁸ M. Simonsen, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁹ D. Demers, *op. cit.*, pp. 62-63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

le détournement consiste à « changer le cours ¹ » de l'intrigue d'un conte célèbre afin d'aboutir à un texte nouveau qui semble ne plus appartenir au genre, un tel processus de réécriture engendre nécessairement d'importantes modifications au niveau de la forme et des motifs du récit d'origine ainsi que des valeurs qu'il véhicule. De plus, étant donné que ces réécritures ciblent un jeune public pour qui les contes classiques constituent des repères culturels fondamentaux, cette démarche est susceptible d'altérer la dimension pédagogique et initiatique des contes. Notre travail va donc consister à mettre en évidence et à analyser le processus de détournement des contes classiques sur le plan thématique, narratif et sémantique à travers l'étude d'un corpus de récits contemporains qui se réclament de cette écriture de transformation, puis d'en déterminer les enjeux et la finalité.

1. Présentation du corpus

Si le succès des contes détournés ne se dément pas lorsque l'on constate l'arrivée continuelle de nouveaux titres dans les bibliothèques et les librairies, cette quantité de livres existants sur le marché impose de mener au préalable un travail de sélection précis des livres, afin de pouvoir rassembler un corpus d'étude pertinent dont nous allons à présent expliquer en détail la constitution.

L'étude que nous allons mener se base sur deux niveaux de corpus : le premier niveau, soit le corpus primaire, regroupe les contes classiques originaux, la plupart issus des *Contes de ma Mère l'Oye* de Perrault, et parfois des *Contes du Foyer* des frères Grimm, ainsi que de la tradition populaire anonyme. C'est à ce corpus primaire que nous nous référerons constamment lors de l'étude de notre corpus principal, qui regroupe une sélection de récits pour la jeunesse désignés par le terme de contes détournés. Bien que cette liste soit loin d'être exhaustive, en raison du nombre d'ouvrages qui ont un lien plus ou moins direct avec la réécriture des contes et qui sont publiés chaque année sur le marché de l'édition pour la jeunesse, nous nous sommes efforcés de présenter un assez large panorama de ce que nous avons pu trouver au cours de notre recherche bibliographique. En effet, même si la réécriture

¹ Définition du *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaire *Le Robert*, 1981

contemporaine des contes existe majoritairement dans les livres d'images, elle se retrouve également dans les pièces de théâtre, les romans, les bandes dessinées et même la poésie. Toutefois, en raison de l'ampleur de l'étude qu'il faudrait consacrer à tous ces genres, nous avons choisi de concentrer notre travail uniquement sur les livres d'images, qui présentent des histoires généralement brèves et s'adressent à un public du primaire (de 5 à 9 ans), plutôt qu'aux romans et aux recueils, qui s'adressent à un public du secondaire (10 à 15 ans).

2. Organisation du corpus

En établissant une classification thématique des ouvrages sélectionnés, nous avons distingué cinq catégories de récits à l'intérieur desquelles nous avons créé des sous-catégories. Les deux premières catégories regroupent les contes détournés proprement dits, à savoir des récits qui reprennent le schéma, la structure et les personnages d'un conte explicitement nommé. La première catégorie s'intitule « Autour du Petit Chaperon rouge », car il s'agit d'histoires se rapportant au seul conte du *Petit Chaperon rouge* (en raison de leur grand nombre, nous avons décidé de les regrouper en une catégorie distincte afin de les analyser à part). La seconde catégorie de notre corpus regroupe donc les autres contes détournés que nous avons retenus pour notre étude (*Blanche-Neige*, *La Belle au bois dormant*, *Barbe-Bleue*, *Les trois petits cochons*, *Hansel et Gretel*, *Le loup et les sept chevreaux*, *Cendrillon*, *Le chat botté*). Dans la troisième catégorie, intitulée « Contes mélangés et intertextualité », les récits ne sont pas des contes détournés au sens strict du terme, mais ils relèvent du même type de réécriture et de la même logique de détournement. Ainsi, dans une même histoire, l'auteur fait intervenir et se croiser des personnages et des motifs de divers contes célèbres, qui, pour que le procédé soit efficace, doivent nécessairement être identifiables par les lecteurs. Étant donné qu'un nombre important de récits a pour personnages principaux des grands méchants loups tout droits sortis des contes classiques ou bien leurs descendants modernes, nous avons créé une sous-catégorie pour les rassembler, que nous avons nommée « Histoires de loups ». La quatrième catégorie présente des recueils de contes détournés qui méritent d'être mentionnés, mais que nous ne serons pas en mesure d'étudier ici, car ils nécessiteraient à eux seuls une étude beaucoup plus vaste et

approfondie que celle que nous proposons (c'est le cas notamment des *Contes du chat perché* de Marcel Aymé, ou des *Contes de la rue Broca* de Pierre Gripari). Nous avons également décidé de laisser de côté les détournements qui s'apparentent aux contes classiques, dans la mesure où ils en reprennent les leitmotifs ou la structure ; ainsi, à l'instar du célèbre livre *Le Monstre Poilu*, de nombreux récits tournent en dérision le motif du prince charmant transformé en crapaud ou en monstre qui doit être embrassé par une princesse pour être délivré de son mauvais sort.

Par ailleurs, afin de souligner l'étendue et la diversité du phénomène de la réécriture des contes dans la littérature de jeunesse, nous avons ajouté à notre corpus un échantillon de réécritures de contes issues de différents genres narratifs (roman, théâtre, bande dessinée).

3. Organisation du travail

Notre travail de recherche va se dérouler sur trois parties. Dans un premier temps, nous allons considérer l'évolution historique du conte depuis la tradition populaire orale jusqu'à la littérature pour enfants, afin d'expliquer la constitution du répertoire des contes classiques et de comprendre les liens qui existent entre le conte et la littérature de jeunesse. En second lieu, nous présenterons notre corpus en effectuant une classification générale des ouvrages selon les différentes modalités de réécriture énoncées par l'auteur Jean de Palacio dans *Les Perversion du merveilleux*, afin d'avoir une vue d'ensemble des formes que peut prendre le détournement des contes. Nous nous intéresserons ensuite au système de la réécriture en littérature afin de définir la notion de détournement ; pour ce faire, nous ferons la distinction entre les termes de « pastiche » et de « parodie » en nous basant principalement sur les théories de la réécriture énoncées par Genette dans *Palimpsestes*. Puis nous procéderons à une analyse détaillée des récits du corpus qui nous semblent être les plus pertinents en prenant comme base d'étude les éléments constitutifs du conte merveilleux qui font l'objet d'une transformation systématique, soit le cadre spatio-temporel, les personnages et la structure, et nous mettrons à jour les différents procédés de détournement qui s'effectuent dans ces récits, sans oublier ceux qui mélangent plusieurs contes ensemble.

Enfin, nous consacrerons la dernière partie de ce travail au conte qui connaît le plus de succès auprès des auteurs de jeunesse et qui fait l'objet de toutes sortes de détournements, *Le Petit Chaperon rouge*. Après avoir montré la fonction initiatique joué par ce conte dans la tradition populaire en reprenant les théories de l'ethnologue Yvonne Verdier, nous déclinerons les nouveaux rôles joués par le loup et la petite fille ainsi que les diverses formes de détournement de la figure du loup dans les récits du corpus ; puis, en expliquant la symbolique et la signification véhiculées par cet animal dans la culture populaire, nous tâcherons de mieux comprendre les enjeux de sa transformation dans les réécritures modernes du *Petit Chaperon Rouge*.

À la lumière des analyses que nous aurons menées tout au long de cette étude à partir des récits de notre corpus, nous tâcherons de déterminer le statut et le rôle des contes détournés dans la littérature de jeunesse et dans la culture en général, afin de savoir s'ils participent de la redéfinition et du renouvellement du genre à notre époque.

CHAPITRE I

CONTE ET LITTÉRATURE DE JEUNESSE

Dans l'introduction à son livre *Le conte populaire*, Michèle Simonsen cite le Dictionnaire *Le Petit Robert* qui définit le conte en ces termes : « récit de faits, d'événements imaginaires destinés à distraire ¹ ». Elle précise cependant que cette définition correspond au sens moderne du mot, qui désigne le conte comme un récit purement fictif, mais que celui-ci a longtemps eu un double sens, soit à la fois celui de « récit de choses vraies » et de « récit de choses inventées ² ». De nos jours, il n'existe plus aucune ambiguïté à propos de la notion de conte, et « diverses expressions courantes : 'conte de bonnes femmes', 'conte à dormir debout' (...) soulignent bien l'élément mensonger, fictif, qui entre dans l'acceptation du mot à l'époque moderne ³ ». Le caractère purement fictif du conte le distingue donc d'autres genres narratifs comme le mythe, qui « symbolise les croyances d'une communauté ⁴ », et la légende, qui « est le récit d'événements considérés par le locuteur et les auditeurs comme véridiques ⁵ ». Quant aux origines du conte, elles suscitent encore bien des interrogations auprès des folkloristes, même si l'on sait que « le conte populaire s'est transmis par voie orale tant qu'il a fait partie d'une culture vivante ⁶ » dans laquelle il avait un rôle social fondamental à jouer. De par ses origines, le conte fait donc partie intégrante de la tradition orale car il est né de l'oralité, mais par son histoire, il est indissociablement lié à la littérature écrite puisque c'est sa mise à l'écrit au XVIII^e siècle qui a permis sa diffusion à grande échelle. De fait, Michèle Simonsen résume bien cette dualité complexe, lorsqu'elle écrit qu'« en tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la

¹ Michele Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, « Littératures Modernes », 1984, p. 9.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Idem*, *Le Conte populaire français*, Paris, P.U.F, « Que sais-je ? », 1981, p. 10. Cf. François Roussel, *Les contes de fées, lecture initiatique*, Plazac-Rouffignac, Amrita, 1993, p. 19 : « le mythe est matérialiste, il démonte les lois naturelles (...) auxquelles est soumise la partie matérielle de l'homme. Au contraire, le conte fait agir l'âme ou l'esprit incarné, contre les lois naturelles, pour sa libération. »

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ M. Soriano, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, p. 14.

tradition orale populaire et à la littérature écrite ¹ ». Toutefois, selon elle, « la tradition orale définit le conte selon des critères légèrement différents et bien plus précis [que la littérature] », et elle-même définit le conte populaire comme « un conte qui *se dit et se transmet oralement* », par opposition au conte produit par la littérature écrite. Par conséquent, « c'est par référence au conte populaire de la tradition orale que le conte littéraire aura quelque chance d'être cerné avec précision ² ».

Défini par Marc Soriano comme « une forme esthétique qui suppose une organisation complexe de motifs et de traits ³ », le conte recoupe de nombreux types de récits que le célèbre catalogue de contes populaires de Aarne et Thompson ⁴, utilisé comme outil de référence par Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze pour le catalogue des contes populaires français ⁵, a tenté de classer en distinguant, d'une part, les différentes catégories de contes (conte d'animaux, conte religieux, conte facétieux...) et, d'autre part, en inventoriant des contes-types en fonction des motifs et de la structure qui leur sont propres. Le conte merveilleux, appelé aussi « conte de fées » à partir du XVI^e siècle, est la forme la plus célèbre du conte populaire, et il constitue le type narratif sur lequel se concentrera le présent travail puisque c'est le plus répandu dans les livres de contes pour enfants. Néanmoins, il ne faut pas oublier que « les contes merveilleux, auxquels nous avons parfois tendance à assimiler tous les contes populaires, ne constituent en fait qu'une petite partie du répertoire ⁶ », et que la variété de types narratifs existants sous la forme de contes populaires a été occultée par la seule forme du récit merveilleux, qui a fait entrer le genre du conte dans la littérature, sous la plume de Charles Perrault.

1. De la tradition orale à la littérature : l'œuvre de Perrault

La mise à l'écrit des contes populaires et leur diffusion dans les milieux ruraux s'est faite dès le début du XVII^e siècle avec la collection de livres la *Bibliothèque Bleue*,

¹ M. Simonsen, *Le Conte populaire*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ M. Soriano, op. cit., p. 469.

⁴ Antti Aarne and Stith Thompson, *The Types of the Folktale : A classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science et Letters, Helsinki, 1961.

⁵ P. Delarue et M.-L. Ténèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, 3 vol., Paris, Maisonneuve-Larose.

⁶ M. Simonsen, *Le Conte populaire*, op. cit., p. 16.

qui, selon Catherine Sevestre, a « révolutionné la culture populaire, jusque-là uniquement orale ¹ ». Le contenu de cette collection de livres « destinés à un public peu fortuné et peu instruit ² » était très divers, puisqu'on y retrouvait toutes les formes du conte populaire oral ainsi que des récits courtois, mais on peut déjà parler ici de littérature écrite. Outre la littérature de colportage, des auteurs italiens comme Boccace, Straparola ou Basile (dont Perrault s'est largement inspiré) ont dès le XVe siècle mis par écrit des contes issus de la tradition orale.

C'est avec les *Contes de ma mère l'Oye*, publiés en 1697, que l'écrit prend définitivement le dessus sur la tradition orale. Ce recueil est en effet resté dans l'histoire comme le premier livre de contes destinés aux enfants, et ces *Contes* sont encore aujourd'hui considérés comme une référence culturelle incontournable, car ils constituent des « classiques » de la littérature enfantine. Or, bien que Perrault n'ait pas « adapté les contes de tradition orale [mais] (...) une infime partie du répertoire folklorique français ³ », la plupart des récits que l'on retrouve dans les albums ou les collections pour la jeunesse (et qui constituent aujourd'hui la principale référence des enfants en matière de contes) sont directement repris de son répertoire : « les quelques contes encore connus de tous en France le sont dans la version et sous le titre fourni par Perrault, même lorsque ceux-ci sont très éloignés des versions recueillies directement dans la tradition orale par les folkloristes ⁴ ».

1.1. La constitution des Contes

Les contes merveilleux oraux qui circulaient dans les sociétés rurales étaient d'abord destinés à un public adulte (« dits par et pour des adultes ⁵ ») et seule une petite partie de ce répertoire (contes d'animaux, de divertissement, comptines) était réservée aux enfants ⁶. Dans les *Contes* de Perrault, ces récits d'enfance côtoient ceux qui étaient exclusivement destinés aux adultes, comme le note Marc Soriano : « le recueil des *Contes en vers* et plus encore celui des *Contes en prose* amalgament les deux répertoires. Un

¹ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 141.

² *Ibid.*

³ M. Simonsen, *Le Conte populaire, op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ M. Simonsen, *Perrault. Contes, op. cit.*, p. 20.

⁶ Ainsi, *Le Petit Poucet* et *le Petit Chaperon rouge* font partie des quelques contes merveilleux originellement destinés aux enfants, puisque, d'une part, ils mettent en scène des enfants et non de jeunes adultes, et que, d'autre part, « ils ne se terminent pas par le mariage du héros ou de l'héroïne, mais par son retour sain et sauf (...) au domicile parental », *Ibid.*, p. 104.

récit comme *Le Petit Chaperon rouge*, qui est typiquement un récit de mise en garde, voisine avec *La Barbe-Bleue* ou *Le Chat botté* qui se rencontre couramment dans le répertoire des soldats ou des tailleurs de lin¹ ». Or, la popularité des *Contes* auprès des enfants ne doit pas faire oublier que le motif premier de Perrault était surtout politique et littéraire. Ainsi, comme l'écrit Alison Lurie, « la poignée de contes connue aujourd'hui des lecteurs n'est guère caractéristique du genre² », puisque les récits ont subi une « épuration rigoureuse et une révision silencieuse (...) qui se sont faites d'abord de manière ouverte et avouée³ ». Avec sa mise à l'écrit, ce répertoire oral traditionnel, devenu « à la fois divertissement et jeu esthétique⁴ », a donc été dépossédé d'une partie de sa veine populaire et des fonctions sociales traditionnelles qui lui étaient associées.

Le travail d'adaptation de Perrault à partir de sources à la fois populaires et littéraires a été mené sur le plan du fond et de la forme, avec l'utilisation d'un style littéraire élaboré (qui se manifeste surtout dans les *Contes en Vers*) et l'élimination des épisodes jugés indécentes ou choquants : « Perrault a remanié profondément les récits dont il s'est inspiré, transformant parfois des épisodes entiers, pour les adapter au public mondain auquel il les destinait. D'une façon générale, [il] a supprimé tout ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance (...) de ses lecteurs, fléchi l'intrigue dans un sens plus réaliste, atténué le merveilleux et l'absurde chaque fois que cela était possible⁵ ». Ainsi, l'auteur des *Contes*, « rencontrant des thèmes (...) venus d'un lointain passé et dont il ne comprend pas la signification, (...) les supprime sans la moindre hésitation ou les transforme dans le sens d'une actualisation et d'une rationalisation délibérée⁶ ». De fait, Michèle Simonsen note que les choix de Perrault se portent surtout sur des motifs à caractère pédagogique au détriment des thématiques du merveilleux traditionnel, évoquant « une prédilection évidente [de l'auteur] pour les contes qui traitent avant tout des problèmes de l'enfance (rapport avec les parents et les imagos parentales, et entre membres de la fratrie)⁷ ».

¹ M. Soriano, *op. cit.*, p. 340.

² Alison Lurie, « Contes populaires et liberté » dans *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine*, traduit par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, « Collection de littérature étrangère », 1991, p. 33.

³ *Ibid.* Marc Soriano parle également des *Contes* comme d'un « arrangement » : « Nos *Contes*, la moindre analyse nous le révèle, sont précisément ce que nous appelons aujourd'hui un 'arrangement', c'est-à-dire l'élaboration et l'aménagement d'une œuvre pré-existante dans un but déterminé, par exemple pour la rendre accessible à un nouveau public, plus vaste ou caractérisé par des exigences différentes. », *op. cit.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

⁵ M. Simonsen, *Le Conte populaire, op. cit.*, p. 25.

⁶ M. Soriano, *op. cit.*, pp. 340-41.

⁷ M. Simonsen, *Contes de Perrault, op. cit.*, p. 23.

1.2. Les enjeux

Selon Jack Zipes, toutes ces modifications traduisaient à l'époque une volonté de « socialiser les enfants ¹ » à travers le conte de fées, dont le discours « devait aller dans le sens d'un processus civilisateur dont profiteraient les enfants bien élevés ² ». En effet, dans les *Contes* de Perrault, la présence d'une morale édifiante à la fin de chaque conte n'est pas fortuite, comme l'auteur l'écrit lui-même dans sa préface des *Contes de ma mère l'Oye* : « ces bagatelles (...) renfermaient une morale utile, et (...) le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble ³ ». De même, dans la préface des *Contes*, l'auteur explique la nécessité de présenter les contes dans une forme adaptée et remaniée, du fait que les enfants « ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tout agrément » et que leurs parents doivent donc « les leur faire avaler en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge et à la petitesse de leur esprit ⁴ ». En exemple de cette « attitude interventionniste ⁵ », nous pouvons mentionner *Le Petit Chaperon rouge*, dans lequel l'acte de cannibalisme de la petite fille envers sa grand-mère et l'avertissement de l'animal familier à la petite fille, motifs que l'on retrouve dans toutes les versions traditionnelles orales du conte, est supprimé. Perrault a également éliminé le thème du déshabillage de l'enfant et de la ruse à caractère scatologique qui permet à l'héroïne d'échapper aux griffes du loup. Des modifications semblables se retrouvent dans *La Belle au bois dormant*, puisque dans les versions originales du conte, il est dit que « le Prince Charmant fait l'amour avec la Belle endormie sans la réveiller. Et la Belle accouche en dormant ⁶ », tandis que dans la version de Perrault, un simple baiser du Prince réveille la princesse. A ce sujet, Marie-Louise Ténèze affirme que « certaines différences (...) s'expliquent uniquement par le souci de Perrault de ne pas contrevenir aux règles de la bienséance ⁷ ». C'est ainsi que des détails assez cruels issus de la tradition orale, telle que

¹ J. Zipes, *op. cit.*, p. 20.

² *Ibid.*, « Si la majorité de ces contes recherchaient d'abord à retenir l'attention des adultes, on peut dire qu'ils étaient également le support et l'expression d'une impérieuse tendance à fournir des modèles de comportement pour bien élever et éduquer les enfants des classes favorisées. », *Ibid.*, p. 26.

³ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 1990, p. 73.

⁴ Ch. Perrault, *op. cit.*, p. 77.

⁵ M. Soriano, *op. cit.*, p. 341.

⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷ CAT, II, 70, cité dans *ibid.*, p. 127.

l'auto-mutilation des deux demi-sœurs dans *Cendrillon* ainsi que les châtements qu'elles subissent à la fin du conte ont été supprimés par Perrault, qui y substitue une fin heureuse (Cendrillon pardonne à ses sœurs et leur fait faire de beaux mariages). Par cette conclusion, l'auteur introduit dans son récit la notion à caractère très moralisateur du pardon, qui va à l'encontre du récit d'origine ¹. En outre, dans *Barbe-Bleue*, ce sont des éléments à caractère chrétien que Perrault a substitués aux motifs du folklore traditionnel, puisque « le déshabillage [ou l'habillage] rituel de la femme de Barbe-Bleue est remplacé par l'épisode des prières destinées à gagner du temps ² ».

Par conséquent, « avec Perrault, c'est tout un pan de la vieille tradition folklorique qui s'est écroulé, ses fondations minées, l'antique sagesse paysanne et ancestrale incomprise ou détournée de son sens ³ ». La plupart des spécialistes reconnaissent toutefois un grand esprit d'originalité et d'innovation dans la démarche de Perrault, puisque tout en réécrivant des contes populaires de tradition orale dans un style littéraire, il est resté fidèle à leurs motifs et à leur structure. En effet, « assimilant (...) le répertoire traditionnel au répertoire enfantin, il conserve précieusement les rythmes, les formulettes [comme le célèbre « tire la bobinette et la chevillette cherra » du *Petit Chaperon Rouge*] et surtout la simplicité qui ont fait son succès auprès du public populaire ⁴ », et cela explique sans doute pourquoi son œuvre a connu une telle pérennité et un si grand succès auprès des enfants.

2. Les successeurs de Perrault

2.1. Les frères Grimm

Le passage du conte de l'oral à l'écrit a donné naissance à un nouveau genre de récits merveilleux, comme les *Contes de Fées* de Mme d'Aulnoy en 1698, qui n'ont pas

¹ Au sujet de ce conte, M. Soriano note que « l'attitude de l'auteur à l'égard de la féerie est (...) complexe : il écarte certaines inventions qui sont pourtant bien dans l'esprit du conte, par exemple les trois fruits qui (...) contiennent les robes merveilleuses de la fée ou les trois pays bizarres (...) dont Cendrillon déclare être originaire, mais en même temps se livre à une débauche d'inventions pittoresques, souris changées en chevaux (...) etc. », *op. cit.*, p. 143.

² *Ibid.*, pp. 341-342.

³ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 204.

⁴ M. Soriano, *op. cit.*, p. 344.

connu un grand succès dans la littérature enfantine en raison de leur longueur et de leur complexité.

Au XVIII^e siècle, Mme Leprince de Beaumont publie des contes moraux dont le plus célèbre, *La Belle et la Bête*, compte parmi les classiques de la littérature enfantine. Mais à la différence de Perrault, elle ne laisse planer aucune ambiguïté quant au destinataire de ses récits. En effet, ses contes servent de prétexte à des leçons d'éducation morale destinées à des enfants de la haute bourgeoisie¹, ce qui constitue « une initiative originale en France, où, si l'on se soucie de l'éducation des enfants, on ne se préoccupe pas encore de leur fournir des livres exclusivement à leur usage² ». À

Or, après être devenu un objet de mépris pour les lettrés, qui considéraient que « ce type de narration [était] réservé aux marginaux de la raison : les femmes, les enfants, les paysans³ », le conte populaire traditionnel connaît une renaissance au début du XIX^e siècle grâce à l'ouvrage des frères Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer*, publiés en 1812. En rédigeant ces contes, l'objectif premier de Jacob et Wilhelm Grimm était uniquement à caractère linguistique et philologique, puisqu'ils voulaient conserver et étudier la langue allemande à travers un corpus de contes populaires traditionnels collectés. Certains de ces récits sont néanmoins devenus des références incontournables en matière de contes pour enfants (notamment *Blanche-Neige*, adapté en dessin animé par Walt Disney, ou encore *Hänsel et Grätel*) et la littérature jeunesse puise toujours dans leur vaste répertoire. Toutefois, même si les frères Grimm ont été influencés par les récits de Perrault, leur démarche est très différente de celle de l'écrivain français, comme l'explique Pierre Péju d'après qui « les frères Grimm sont beaucoup plus proches que Perrault de "l'esprit du conte"⁴ ». De même, selon Catherine Sevestre, « les frères Grimm se distinguent (...) par un réel souci d'authenticité et veulent pérenniser à jamais sinon les mots du peuple, du moins son esprit⁵ ». Olivier Piffault va dans le même sens en écrivant qu'« avec eux, le conte de fées s'appauvrit en fées étincelantes pour gagner en faveur populaire [et qu'] il (...) cesse d'être un jeu de l'esprit pour réinvestir les noires forêts⁶ ».

¹ « Cette pédagogue (...) utilise pour ses jeunes lecteurs les procédés des philosophes, en les adaptant (...) Ses contes moraux se donnent l'allure de contes de fées, ils en empruntent les motifs et les artifices. », C. Sevestre,

op. cit., pp. 276-277.

² C. Sevestre, *op. cit.* p. 276.

³ Pierre Péju, « Fidélité et création chez les frères Grimm », dans *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 299.

⁶ O. Piffault, « Le Chaudron des contes », dans *Il était une fois les contes de fées*, *op. cit.*, p. 17.

Toutefois, comme tous les autres transpositeurs de contes avant eux, les Grimm ont effectué sur les récits collectés des modifications majeures, qui se sont faites de plus en plus importantes au fil des rééditions des *Contes du Foyer*. Alison Lurie note à ce sujet que «les frères Grimm ont expurgé ces récits dans le but de les adapter à un public d'enfants, puis plus tard leur ont fait subir d'autres altérations (...), [et qu'on a ainsi] raconté abondamment *Blanche-Neige* sans jamais respecter la fin du récit d'origine, selon laquelle l'héroïne donne naissance à deux enfants après avoir été réveillée par l'amour passionné du prince ¹ ».

Mais à la différence de Perrault, les frères Grimm n'ont pas supprimé les passages dans lesquels il est question des châtements infligés aux méchants, comme dans *Blanche-neige* où la reine est condamnée à danser dans des souliers de métal chauffés à blanc « jusqu'à ce que mort s'ensuive ² ». Bien que ces passages soient susceptibles de choquer le jeune public en raison de leur caractère cruel, les auteurs ont tenu à les conserver afin de reproduire le schéma traditionnel du conte oral qui se conclut généralement par la punition des méchants ou la vengeance de l'opprimé envers son oppresseur. Ainsi, dans *Cendrillon*, la violence du châtement subi par les deux demi-sœurs de l'héroïne est justifiée : « les colombes vinrent crever un œil à chacune d'elles. Ainsi, pour leur méchanceté et leur perfidie, elles furent punies pour le restant de leurs jours ³ ». Par ce retour au conte populaire, l'apport des frères Grimm à la littérature générale, et donc à la littérature enfantine, fut considérable.

2.2. Andersen

On ne peut parler du conte sans finalement mentionner l'écrivain danois Hans Christian Andersen, dont les récits comme *La petite Sirène* (repris au cinéma par Walt Disney, dans une version modifiée), *Le vilain petit canard* ou encore *Poucette* sont devenus des classiques de la littérature de jeunesse. Toute l'originalité d'Andersen repose sur son imagination, car bien qu'influencés par des motifs folkloriques traditionnels, ces contes ne puisent pas directement dans des sources populaires comme ceux de Perrault ou Grimm. Ainsi, selon Olivier Piffault, « la formule qu'il a définie a renouvelé le conte

¹ A. Lurie, *op. cit.*, pp. 33- 34.

² Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes choisis*, choix et trad. de Marthe Robert, [Paris], Gallimard, 2000, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 92.

littéraire au point de le recréer (...), car dans ses récits, il n'y a plus de morale au sens traditionnel¹ ».

C'est pourquoi, « avec Andersen, le conte de fée devient œuvre littéraire pure, libre de toute contrainte, sauf du merveilleux. De ce point de vue, Andersen a aussi largement fondé la littérature de jeunesse moderne² ».

3. De la littérature populaire aux contes pour enfants

3.1. L'héritage de Perrault

L'étude historique du conte a montré par quelle évolution le conte populaire oral, qui s'adressait aux adultes comme aux enfants, a peu à peu laissé la place au conte littéraire, qui est devenu au fil des siècles un récit exclusivement destiné à l'usage des enfants. A ce propos, Olivier Piffault écrit que « le XIXe siècle paraît celui d'une césure de plus en plus marquée entre les deux contes de fées, littéraire et populaire (...), [l'un] consacrant le conte en général comme objet savant, pour adultes [et l'autre], celui de la littérature jeunesse (...), infantilisant le public et donc l'usage du conte de fées³ ». Ainsi, au XXe siècle, le conte de fées s'est définitivement installé dans les bibliothèques et les librairies, pour constituer ce que l'on appelle communément les « contes pour enfants ». Or, cette désignation regroupe des récits au contenu et au style tout à fait hétérogènes, sous la forme d'albums et de livres. Et bien qu'il soit impossible de passer en revue ni d'étudier de façon exhaustive tout ce qui existe sous ce nom, nous pouvons distinguer trois catégories de livres de contes pour enfants : les contes « classiques » inspirés des contes de Perrault, qui font autorité auprès du grand public depuis le XIXe siècle et autour desquels il existe un consensus culturel grâce au succès des films de Walt Disney; les contes modernes, soit des récits de fiction « qui n'obéissent pas forcément à la lettre aux structures de Propp ou Brémond, [mais] dans lesquels on trouvera des éléments appartenant au conte traditionnel, notamment ses personnages caractéristiques (fées, sorcières, magiciens) et ses animaux mythiques⁴ » ; enfin, les contes détournés, qui

¹ O. Piffault, *op. cit.*, p. 17.

² O. Piffault, *op. cit.* p. 17.

³ *Ibid.*

⁴ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 184.

constituent l'objet principal de notre étude et qui reprennent les motifs, les personnages et le schéma de contes célèbres pour les parodier ou les remanier de façon fantaisiste.

Étant donné la place considérable qu'occupent les contes classiques dans cette étude, nous allons à présent nous y attarder afin de comprendre les transformations qu'ils ont subies avant de devenir les récits que nous connaissons. Nous nous intéresserons ensuite aux contes détournés, qui sont des réécritures du répertoire classique, et nous laisserons de côté l'étude des contes modernes qui ne nous semble pas pertinente dans le cadre de ce travail, dans la mesure où ceux-ci ne font pas appel aux motifs et à la logique des récits traditionnels que nous voulons étudier.

3.2. Les contes classiques

Les contes dits « classiques », qui sont les plus représentés en librairie et en bibliothèque et dont les contes de Perrault constituent la grande majorité, sont issus d'un processus de réécriture puisqu'ils ont sans cesse fait l'objet de remaniements de la part des éditeurs et des auteurs de littérature de jeunesse. De fait, la plupart des livres dont les contes sont repris du répertoire de Perrault ou des Grimm s'intitulent « contes choisis », indiquant qu'il y a eu un processus de sélection afin d'éliminer les récits susceptibles de déplaire aux enfants (et aux parents). Ainsi, un conte comme *Grisélidis* issu des *Contes en vers*, le premier recueil de Perrault paru en 1694, a été totalement ignoré par les éditeurs de littérature de jeunesse. Un autre conte en vers célèbre, *Peau d'Âne*, figure dans un très petit nombre de livres de contes pour enfants, ce qui est d'autant plus étonnant qu'« il semble avoir connu une véritable vogue au XVI^e siècle, à tel point qu'on a fait de ce récit le conte de fées par excellence ¹ ». Il possède en effet tous les éléments du conte merveilleux propres à plaire aux enfants, et son origine populaire très ancienne semble bien être la même que *Cendrillon* ².

Or, selon Marc Soriano, le peu de popularité de ce conte auprès du jeune public est dû à la transcription qu'en a faite Perrault et à son style « "orné et laborieux", et non pas [à] la présence explicite du motif tabou de l'inceste ³ ». À ce sujet, notons également que

¹ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 181.

² « La séparation, en deux contes distincts, de *Peau d'Âne* et *Cendrillon* semble bien être le fait de la culture savante. Les versions populaires non contaminées par celle de Perrault mêlent les deux (...) », *ibid.*, p. 201.

³ « Le conte dans son ensemble laisse évaporer le charme et la simplicité des contes populaires (...) [et] selon toute évidence, l'auteur oublie qu'il s'adresse à l'enfance (...). Il ne s'agit pas (...) du problème de

certaines contes en prose comme *Les Fées* et *Riquet à la Houppe* (qui a probablement été entièrement inventé par Perrault) connaissent un succès moindre auprès des collections pour la jeunesse.¹

Les contes de Perrault qui connaissent le plus de succès en littérature de jeunesse sont donc ceux qui, bien qu'expurgés d'une partie de leur trame originale, ont conservé des motifs merveilleux issus de la tradition orale. Les éditeurs du XIXe et du XXe siècle ont néanmoins supprimé certains passages jugés trop violents ou choquants pour les lecteurs de leur époque, alors que ceux-ci avaient été conservés par Perrault et Grimm dans leurs récits. Ainsi, à propos de la *Belle au bois dormant*, Catherine Sevestre note que « les livres pour enfants (...) n'en reproduisent que la première partie, féerique, celle de la princesse endormie dans son château au fond des bois et réveillée par son prince. Ils oublient la seconde, terrifiante, où la reine-mère ogresse veut dévorer ses petits-enfants et sa belle-fille² ». L'ethnologue Yvonne Verdier fait le même constat et dénonce la censure des éditeurs qui s'exerce encore à notre époque : « de la version que Perrault lui-même donne de *La Belle au Bois dormant* (...), il semble qu'aujourd'hui on ait oublié le dernier épisode, fort développé dans le conte, pour arrêter l'histoire à l'arrivée du Prince Charmant. Là, Perrault n'a même pas été suivi³ ». Elle précise d'ailleurs que « les éditions populaires du texte intégral des contes de Perrault sont très récentes⁴ ».

Toutefois, certains épisodes particulièrement sanglants ont été conservés dans les éditions pour enfants, comme c'est le cas dans *Le Petit Poucet* où l'ogre égorge ses propres filles en croyant tuer les sept frères. Il faut dire que son rôle majeur dans l'intrigue du récit rend la suppression de cet épisode impossible. Il en va de même pour le conte *Barbe Bleue*, qui figure dans beaucoup d'albums de contes pour enfants. Là aussi, la question de la violence se pose à propos de la description sordide des cadavres sanglants des anciennes femmes de Barbe Bleue découverts par l'héroïne dans la pièce interdite, ainsi que du meurtre que celui-ci veut commettre en l'égorgeant à son tour.

bienséance et de moralité posé par le sujet du conte. (...), la plupart des enfants (...) ne sont pas choqués par cette situation dont ils ne comprennent pas le sens réel. », M. Soriano, *op. cit.*, pp. 123-124.

¹ Dans le cas de *Riquet à la Houppe*, cette mise de côté est en grande partie due au caractère exclusivement littéraire du texte : « Que dire de *Riquet à la Houppe*, de la plus pure veine précieuse (...) ? Cette galante illustration du proverbe "l'amour est aveugle" n'entretient avec le genre merveilleux que des rapports extrêmement superficiels. », C. Sevestre, *op. cit.*, pp. 201-202.

² *Ibid.*, pp. 191-192.

³ Yvonne Verdier, « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », dans *Coutumes et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1995, p. 197.

⁴ *Ibidem*, p. 197 (note de bas de page).

Quant au *Petit Chaperon Rouge*, il constitue un cas bien particulier dont nous reparlerons plus loin dans ce travail. Alors que dans de nombreuses versions orales, la petite fille s'échappe des griffes du loup en prétextant devoir sortir pour « faire ses besoins » (épisode supprimé par Perrault car « choquant pour la pudeur bourgeoise ¹ ») et que le conte se termine sur le retour de l'héroïne saine et sauve chez elle, Perrault donne à son récit une fin sèche et brutale, puisque la petite fille se fait dévorer par le loup. Par conséquent, non seulement l'auteur fait perdre au conte sa valeur initiatique, mais il laisse également le récit sur un vide qui ne correspond pas aux attentes des jeunes lecteurs, habitués à un dénouement heureux dans les récits qui leur sont destinés. Les auteurs de littérature jeunesse ont donc presque systématiquement modifié ce dénouement et ont repris la fin heureuse du récit des frères Grimm, qui font intervenir un chasseur pour délivrer la grand-mère et la petite fille du ventre du loup. Par ailleurs, certains contes populaires anonymes directement issus de la tradition orale ont également été repris et remaniés par les auteurs de littérature de jeunesse, comme c'est le cas pour *Les trois petits cochons*. Ainsi, la plupart des éditions suppriment la fin de l'histoire d'origine, dans laquelle le loup tend des pièges au troisième cochon qui se montre toujours plus rusé que lui, et terminent leur récit lorsque le loup s'épuise à souffler sur sa maison de briques. De plus, alors que dans la tradition orale les deux premiers cochons se faisaient dévorer par le loup, dans la plupart des livres pour enfants, ceux-ci réussissent à lui échapper et ont la vie sauve.

L'adaptation des contes de Perrault par les auteurs de jeunesse passe également par une réécriture de la forme et du style des récits. D'ailleurs, beaucoup d'éditions précisent que les histoires sont écrites « d'après » les contes de Perrault. Ainsi, les morales « louables et instructives ² » rédigées par Perrault afin de « former au bien et à l'honnêteté les jeunes esprits malléables ³ » des enfants ont bien évidemment disparu des livres publiés de nos jours. De plus, selon l'âge du public auquel le livre s'adresse, le style des récits est plus ou moins modifié et le vocabulaire d'époque simplifié. Toutefois, la plupart des auteurs tiennent à garder intactes des expressions célèbres, comme le célèbre « tire la bobinette et la chevillette cherra » du *Petit Chaperon Rouge*, ou encore la « pantoufle » de verre de Cendrillon, qui n'a plus le sens que l'on attribue à ce mot aujourd'hui et qui désignait

¹ C. Sevestre, *op. cit.*, p. 194.

² C. Sevestre, *op. cit.*, p. 180.

³ *Ibid.*

simplement une chaussure à l'époque où les contes furent rédigés¹. Et même s'ils n'en saisissent pas toujours la signification, les enfants apprécient la présence de ces mots disparus de notre vocabulaire, qui atteste de l'origine ancienne des histoires qu'ils lisent ou qu'ils entendent et leur donne un ton poétique.

3.3. De Perrault à Disney

L'arrivée de nouveaux médias comme le cinéma et la télévision au XXe siècle a considérablement modifié le mode de diffusion des contes, jusque-là limité aux livres. Mais cette diffusion de masse s'est accompagnée d'un danger pour le conte, celui de « l'uniformisation des versions et de la généralisation d'une culture commune² ». En effet, « par leur succès continu depuis 1937, les films de Disney constituent les versions de référence de base de notre univers mental³ », et ils ont bouleversé la transmission des contes issus de la tradition littéraire puisque les versions cinématographiques se sont imposées auprès du jeune public au détriment des récits écrits. C'est pourquoi de nos jours, la plupart des enfants connaissent d'abord le dessin animé de *Cendrillon*, de *La Belle au bois dormant* et de *Blanche-Neige* avant de connaître le récit de Perrault et des frères Grimm. Or, les dessins animés sont encore moins fidèles que les livres aux contes qu'ils reprennent, car leurs concepteurs ont modifié la trame d'origine pour rajouter ou pour supprimer des épisodes. Le cas de *La Petite Sirène* d'Andersen popularisée auprès des enfants par le dessin animé de Walt Disney illustre bien l'ampleur de ces remaniements, puisque le film présente un dénouement heureux dans lequel la petite Sirène se marie avec le prince et accède définitivement au monde des humains. Or, le conte d'Andersen se termine sur une fin tragique où l'héroïne accepte de se sacrifier pour sauver le prince et se donne la mort. Le dessin animé a donc occulté auprès des enfants le véritable dénouement du conte.

Le passage du livre au grand écran a également eu un impact sur l'imaginaire lié au conte. En effet, en créant des personnages qui répondent aux critères esthétiques en vigueur dans

¹ Les commentateurs ont longtemps débattu sur la matière de cette pantoufle, à savoir s'il s'agissait de verre tel qu'il apparaît dans le titre de la version originale de Perrault (*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*) ou bien de la fourrure de vair. Soriano affirme qu'il s'agit bien de verre et que l'emploi de ce terme est stratégique dans la narration : « une pantoufle de verre (...) est une pure absurdité. Mais le détail n'est-il pas choisi justement à cause de cette absurdité ? Ne pourrait-il s'agir d'une de ces impossibilités délibérées qui caractérisent les "menteries" ? », *op. cit.*, pp. 144 -145.

² O. Piffault, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*

la société occidentale (particulièrement en ce qui a trait aux personnages féminins ¹) et en exploitant tout le potentiel des films grâce à la commercialisation de produits dérivés, les studios Disney ont imposé un imaginaire commun aux enfants, qui associent désormais le personnage de Blanche-Neige ou de Cendrillon à celui qui est représenté dans les films.

Le conte populaire a eu un cheminement bien particulier au cours des siècles, entre folklore et littérature : d'abord issu de la tradition orale puis remanié et épuré, il est devenu un genre littéraire servant les objectifs de certains auteurs. Ainsi, Alison Lurie note que « les histoires les mieux connues aujourd'hui reflètent les goûts des hommes de lettres qui au XIXe siècle ont, à l'usage des enfants, compilé des contes de fées. [Ils ont] choisi [ceux] qui correspondaient le mieux à leur mentalité (...) puis les ont remaniés à l'usage des enfants de leur temps ² ». La spécificité du conte comme récit destiné aux enfants s'est confirmée au fil du temps, et c'est aujourd'hui un répertoire dans lequel la littérature de jeunesse puise constamment. Toutefois, les histoires que les parents lisent à leurs enfants à l'heure du coucher sont bien éloignées des contes populaires traditionnels, car dans la continuité des siècles précédents, ces récits sont le résultat d'un travail d'adaptation et de modification mis en place par les auteurs et les éditeurs pour répondre aux normes morales et esthétiques de la société.

En affirmant que « les contes, bien que dénaturés, constituent la littérature enfantine la plus ancienne et la mieux connue ³ », Alison Lurie résume parfaitement bien les liens qui unissent le conte et la littérature de jeunesse, car l'étude historique du conte et de son évolution depuis la littérature populaire orale jusqu'aux récits d'aujourd'hui, en passant par les récits de Perrault et des frères Grimm, nous montre que c'est tout naturellement que la littérature de jeunesse est allée y puiser une grande partie de son répertoire. En effet, « bien que gravement dénaturés par des éditeurs bien intentionnés, les contes de fées continuent à nous hanter et à nous fasciner (...) [car] ils ont entièrement raison : le monde est rempli de géants hostiles et stupides, de parents qui abandonnent leurs enfants dans la forêt avoisinante, de châteaux aux mille dangers ⁴ ».

¹ Cf. Katia Reyburn, *Cendrillon : analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 102 f.

² A. Lurie, *op. cit.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, pp. 31 et 36.

Les contes de Perrault, qui ont eu une grande influence sur la diffusion des récits populaires, ont façonné le conte que nous connaissons et leur immense popularité ne faiblit pas de nos jours. Ainsi, les évolutions technologiques du XXe siècle, qui ont modifié le mode de diffusion du conte en le transposant sur un écran de cinéma ou de télévision n'ont pas pour autant fait disparaître les livres de contes traditionnels ni amoindri leur succès auprès des enfants et de leurs parents. Pris à son propre succès, le conte inspire aujourd'hui de nombreux auteurs pour la jeunesse, qui, à travers un processus de réécriture que nous allons à présent étudier en détail, tentent de créer une nouvelle forme de récit.

CHAPITRE II

LES MODALITÉS DE LA RÉÉCRITURE

La réécriture est une notion vaste et diffuse, car elle cumule plusieurs significations et niveaux sémantiques. Ainsi, au delà du simple acte d'« écrire par-dessus ¹ », la réécriture constitue en soi une innovation, puisque, comme le note Catherine Durvye, « toute création procède d'une réécriture ² ». Or, la réécriture du conte est un processus particulièrement difficile à saisir, puisque ce genre lui-même constitue un patrimoine universel pour lequel il n'est pas possible de parler de propriété intellectuelle, de droits d'auteur ou de plagiat. Selon Raymonde Robert, le conte « est sans doute de toutes les formes narratives, celle dans laquelle se télescopent les notions les plus hétérogènes : oral/ écrit, littéraire/populaire, récit court/ récit long... ³ ». Et de fait, l'analyse de la forme qui résulte de cette réécriture constitue un double défi dans la mesure où le conte est « une pratique d'écriture qui opère dans un champ lui-même problématique, [et que] toute la difficulté de la définition du conte merveilleux tient à un seul point : le jeu complexe d'un système d'intertextualité compliqué ⁴ ».

Dans le cas de notre recherche, ce « système d'intertextualité » est d'autant plus difficile à cerner que les contes qui font l'objet d'un détournement par les auteurs de littérature de jeunesse sont déjà issus d'une première forme de réécriture, soit l'adaptation pour les enfants des contes de Perrault, eux-mêmes écrits à partir des récits de la tradition orale. Par conséquent, la réécriture fait partie intégrante du cheminement historique du conte, et en raison de la complexité de ces « pratiques hypertextuelles ⁵ », nous avons estimé qu'il

¹ *Dictionnaire Larousse*, 2004.

² Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseau », 2001, p. 131.

³ « Il y a, on le voit, une forme de gageure à tenter d'éclairer un concept difficile (...) par l'analyse d'une pratique d'écriture qui opère dans un champ lui-même problématique. », Raymonde Robert, « La parodie du conte merveilleux au XVII^e siècle » in *Dire la Parodie, Colloque de Cerisy*, éd. par Clive Thomson et Alain Pagès, New-York, Peter Lang, « American University Studies. Series II, Romance, languages and literature », 1989, p. 183.

⁴ *Ibid.*

⁵ G. Genette, *Palimpsestes, l'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 25.

n'était pas nécessaire de développer ici les nombreuses théories littéraires et sémantiques qui traitent de l'écriture imitative.

Délaissant les nombreux auteurs qui ont écrit à ce sujet (Bakhtine, Barthes), et suivant Catherine Durvy, nous leur préférerons donc « la classification genettienne qui, par sa clarté (...) rend compte de toutes les formes hypertextuelles ¹ ».

1. La réécriture, entre imitation et transformation

1.1. La spécificité des contes détournés

Dans *Les Réécritures*, Catherine Durvy note que « si la réécriture se fixe bien la reproduction d'un modèle thématique, structurel, si elle recourt à des procédés de transformation divers, elle répond aussi à des intentions précises ² ». Dans le cas de notre travail, il nous faut d'abord considérer les relations que les textes à l'étude (désignés par « hypertexte » dans la terminologie de Genette, soit « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte ³ ») entretiennent avec « l'hypotexte », en l'occurrence les contes classiques. À cet effet, il convient au préalable de déterminer si ces textes relèvent d'une écriture d'imitation ou de transformation, autrement dit s'il s'agit de pastiches ou de parodies, les deux procédés créateurs de l'hypertextualité ⁴. Genette résume parfaitement bien la dichotomie entre les deux termes, en expliquant que la fonction de la parodie « est de *détourner* la lettre d'un texte », tandis que la fonction du pastiche est « d'*imiter* la lettre ⁵ ». De là, nous pouvons affirmer que le mécanisme de réécriture à l'œuvre pour le détournement des contes dans la littérature de jeunesse procède de la transformation et non de l'imitation, dans la mesure où « il n'y a de pastiche que de genre [tandis qu'] on ne peut parodier que des

¹ Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, « Littérature », 1996, p. 15.

² C. Durvy, *op. cit.*, p. 107.

³ G. Genette, *op. cit.*, p. 16.

⁴ « Les relations hypertextuelles sont en effet de deux ordres : celui de la transformation (...) qui fait subir à l'hypotexte une modification minimale et se réalise dans les transpositions, les parodies et les travestissements; et (...) celui de l'imitation, qui affecte l'hypotexte d'une modification maximale, donnant lieu aux pastiches, aux caricatures... ». De fait, « le pastiche est entendu comme imitation, donc conservation d'un style (...), [tandis que] la parodie, en tant que transformation directe, est susceptible de constituer une forme à part entière », A. Bouillaguet, *op. cit.*, pp. 10 et 13.

⁵ G. Genette, *op. cit.*, p. 102.

textes singuliers ¹ ». En effet, bien que l'expression *conte détourné* désigne un genre, il faut savoir que chaque détournement s'exerce sur un récit en particulier, et non pas simplement sur les caractéristiques du genre (le style et la langue), comme l'explique Jean Verrier : « le conte parodique (...) est un conte d'auteur. Il fait partie d'une œuvre, il en porte les marques caractéristiques, stylistiques en particulier ; il rencontre " l'équation personnelle " d'un écrivain ² ».

Mais si nous pouvons considérer le processus parodique à l'œuvre dans les récits de notre corpus comme un « procès entier créatif, (...) un mécanisme générique de la production littéraire ³ », il serait plus approprié de parler de parodie à caractère ludique plutôt que satirique. En effet, dans un article intitulé « De l'Art du détournement », Guy Belzane note que le terme de parodie est aujourd'hui utilisé « pour désigner toute œuvre seconde à visée ludique ou moqueuse, et non plus exclusivement satirique, [car] on s'accorde à considérer la parodie comme une activité amusante et désacralisante ⁴ ». Par ailleurs, dans la mesure où l'efficacité du processus parodique « exige (...) l'identification, par le récepteur, de l'objet transformé ou imité ⁵ », il est nécessaire que les lecteurs de ces détournements aient « une connaissance approfondie de l'objet détourné ⁶ ». Ainsi, en reprenant des contes parmi les plus célèbres et les plus populaires du répertoire classique et en exploitant l'aspect familier et caractéristique des personnages, les auteurs de jeunesse s'assurent de la connivence de leurs lecteurs.

1.2. Le détournement dans les titres

Nous pouvons d'emblée constater que les titres de certains récits du corpus offrent un bon exemple de ce que Genette appelle « l'allusion parodique, [qui], en s'attachant volontiers (...) à des titres ou clichés caractéristiques et aisément reconnaissables ⁷ », constitue « la forme la plus voyante et la plus efficace ¹ » de la

¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 110. « La parodie et le travestissement ne peuvent en aucun cas être définis comme des imitations, mais bien comme des transformations (...) imposées à des textes », *op. cit.*, p. 111.

² Jean Verrier, « Une initiation jubilatoire », dans *Textes et documents pour la classe*, n° 832, du 15 au 31 mars 2002, dans <http://www.ac-creteil.fr/crdp/telemaque/comite/contes.htm>.

³ Alexandra Zervou, « Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance », in Jean Perrot (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In press, « Lectures d'enfance », 2000, pp. 30-31.

⁴ Guy Belzane, « De l'Art du détournement », dans *Textes et documents pour la classe*, n° 788, 15 janvier 2000, p. 6-48, dans <http://www.ac-creteil.fr/crdp/telemaque/comite/contes.htm>.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibid.* De même, J. Zipes note que « généralement, l'auteur présume que le conte classique est déjà connu du jeune lecteur », *op. cit.*, p. 227.

⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 58.

transformation à caractère ludique. Nous pouvons même parler d'une annonce parodique dans le cas de certains titres dont la déformation avertit le lecteur du détournement qui va avoir lieu dans le récit. De fait, cette déformation peut se faire par antonymie (*La laide au bois dormant* pour *La Belle au bois dormant*), par inversion (*Les trois petits loups et le Grand méchant cochon* pour *Les trois petits cochons et le grand méchant loup*) ou par simple substitution (*Le Petit Chaperon vert* pour *Le Petit Chaperon rouge*, *Barbe-Rose* pour *Barbe-Bleue*).

Dans une démarche plus créative et humoristique, quelques auteurs ont également recours aux calembours, et pour tenter de rendre leur démarche plus crédible auprès des lecteurs, ils donnent des explications à leurs jeux de mots tout en restant dans le mode ludique. Par exemple, dans *Chapeau rond rouge*, l'auteur explique le jeu de mot sur *Le Petit chaperon rouge* de la même façon que Perrault lorsqu'il explique le surnom donné à la petite fille dans le conte d'origine : « comme elle ne quittait jamais le chapeau rond et rouge que lui avait offert sa grand-mère, on l'avait surnommée Chapeau rond rouge ² ». Dans *Graindsel et Bretelle*, nous apprenons au début du récit que le garçon est surnommé Graindsel « parce qu'il avait la manie de se mêler de tout », et que sa sœur est appelée Bretelle parce qu'« elle portait une jupe suspendue par des bretelles ... ³ ». Cependant, dans *Gratelle au Bois Mordant* ⁴, aucune explication n'est donnée par l'auteure à propos du nom de l'héroïne...À

Il s'agit à présent de cerner et d'analyser les divers procédés de « transformation textuelle » qui sont à l'œuvre dans les textes de notre corpus. Pour ce faire, nous nous référerons aux termes de Genette dans *Palimpsestes*, mais également à Jean de Palacio, dont les travaux sur la réécriture des contes s'appliquent de façon tout à fait pertinente à notre recherche.

¹ *Ibid.*

² Geoffroy de Pennart, *Chapeau rond rouge*, [Paris], Kaléidoscope, 2004, 32 p.

³ Sylvain Meunier, *Il était une fois Graindsel et Bretelle*, illustré par Steeve Lapierre, Montréal, La Courte Echelle, « Il était une fois », 2004, 24 p.

⁴ Jasmine Dubé, *Gratelle au Bois Mordant*, illustré par Doris Barrette, Montréal, La Courte Echelle, « Il était une fois », 1998, 24 p.

2. Les différents modes de réécriture

2.1. Les « modalités de la perversion »

La réécriture des contes n'est pas un phénomène nouveau dans la littérature générale, et de nombreuses œuvres se réclament de ce procédé depuis le XVIII^e siècle, époque de la parution des *Contes* de Perrault, comme en font état Raymonde Robert et Jean-Pierre Sermain¹ dans leurs travaux respectifs. Ainsi, les premiers textes connus dans lesquels « est à l'œuvre une relation hypertextuelle satirique² » sont les trois contes *Le Béliet*, *Fleur d'Epine* et *Les quatre Facardins* d'Antoine Hamilton (1730) ainsi que *l'Ecumoire* de Crébillon (1734). Puis, « à partir de 1734, le système parodique (...) va donner lieu à une quantité impressionnante de textes³ », à la dimension souvent obscène ou grivoise⁴, et qui, tout comme les contes de Perrault, s'adressent à un auditoire adulte et lettré. Ce phénomène de réécriture parodique des contes, loin de s'essouffler, fut particulièrement prolifique au XIX^e siècle, pendant la période que Jean de Palacio nomme « la Décadence⁵ ». Ainsi, dans son ouvrage intitulé *Les Perversions du Merveilleux*, l'auteur étudie sous l'angle de la « perversion » des formes de réécritures publiées à cette époque autour des contes les plus célèbres de Perrault (*Barbe-Bleue*, *Cendrillon*, *la Belle au bois dormant*) et analyse les différentes logiques de détournement du merveilleux qui interviennent à travers ce qu'il nomme les « modalités de la perversion⁶ ». La notion de « perversion » est l'élément central de son analyse, car selon lui, « pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit, à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée, représentée ici par les *Contes* de Perrault (...) C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux⁷ ».

¹ Jean-Pierre Sermain, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? » in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : actes du colloque de l'université du Maine* (Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986), réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1987, pp. 541 à 551.

² R. Robert, *op. cit.*, p. 187.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ « Depuis (...) les anneaux et les petits doigts obscènes de Voisenon jusqu'aux bijoux bavards de Diderot, aux fiascos dus à la punition d'une fée qui pourvoit le héros d'un grelot en position obscène... », *Ibid.*, p. 196.

⁵ Jean de Palacio, « Pour un merveilleux fin de siècle » dans *Les Perversions du Merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, [Paris], Séguier, 1993.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ J. de Palacio, *op. cit.*, p. 38.

⁷ « Il y a perversion si le Prince (...) se conduit comme un voyou (...), si l'enchanteur se trompe dans ses formules magiques. L'ironie sous toutes ses formes (...) est fatale au merveilleux. », *Ibid.*, p. 29.

À partir de la définition des trois « modalités » ou « voies de la perversion » que Palacio présente dans son ouvrage, nous avons organisé une classification des textes de notre corpus afin de dégager les différents processus de « perversion » (ou de *transposition*, selon la terminologie de Genette) qui interviennent dans la réécriture des contes. Cependant, étant donné la variété des procédés de réécriture qui s'appliquent à ce corpus, les catégorisations que nous effectuons ne sont pas fixes et définitives, et la frontière qui les sépare est parfois mince, voire perméable. Par exemple, lorsque nous parlons d'un procédé de « perversion » ou de « transposition » mis en place dans un récit, nous l'entendons au sens de « caractéristique dominante ¹ », sans exclure la possibilité d'y retrouver des caractéristiques propres à d'autres modes de réécriture. À

2.1.1. La « perversion par extension »

Cette première modalité de réécriture, qui « consiste à prélever dans le texte fondateur un détail insignifiant dont on fera la matrice d'un nouveau conte ² », se retrouve dans trois ouvrages du corpus, tous du même auteur : il s'agit du *Petit Chaperon Vert* ³, de *Barbe-Rose* ⁴ et de *La Laide au Bois-Dormant* ⁵, de Grégoire Solotareff. Comme on peut le constater d'après les titres des ouvrages, le mécanisme de « perversion » mis en place par cet auteur réside dans l'éclatement des rôles traditionnels et le détournement de l'action du conte sur un personnage ou une nouvelle intrigue, de sorte que le héros ou l'héroïne d'origine se trouve relégué au second plan, dans un rôle mineur ou dévalorisant. Cela pourrait, de façon plus générale, correspondre à ce que Genette désigne par la « transthématisation, [qui consiste à] transformer le rôle thématique des personnages ⁶ ». Ce transfert d'intérêt auquel se livre Grégoire Solotareff sur des personnages secondaires ou inventés au détriment des personnages d'origine donne ainsi lieu, selon Jean de Palacio, à « un changement de perspective, une sorte de provignement du texte initial pouvant donner naissance à de nombreux rejetons ⁷ ».

¹ G. Genette, *op.cit.*, p. 292.

² J. de Palacio, *op.cit.*, p. 42.

³ Grégoire Solotareff, *Le Petit Chaperon Vert*, illustré par Nadja, Paris, L'École des Loisirs, 1989, 43 p.

⁴ *Idem*, *Barbe-Rose*, Paris, l'École des Loisirs, 1990, 36 p.

⁵ *Idem*, *La Laide au Bois-Dormant*, Paris, L'École des loisirs, 1991, 45 p.

⁶ Cité dans A. Bouillaguet, *op.cit.*, p.101.

⁷ J. de Palacio, *op.cit.*, p. 42.

2.1.2. La « perversion par suite »

Cette « voie de la perversion » concerne seulement trois récits de notre corpus : *Le Prince Grenouille Suite...*¹, *Il était une fois le petit frère du Chaperon Rouge*², et *La revanche des trois ours*³. Dans les deux premiers récits, les auteurs reprennent l'histoire là où le conte l'avait laissée et inventent une suite qui ne se trouve pas en conformité avec ses valeurs d'origine. Ainsi, dans *Le Prince Grenouille Suite*, on assiste à l'étouffement du merveilleux par l'intrusion du trivial et du réel dans le conte (les conflits quotidiens du prince et de la princesse), et dans *Il était une fois le frère du petit chaperon rouge*, qui se passe un an après le récit du conte, le petit frère de l'héroïne devient ami avec le petit frère du grand méchant loup. Dans *La revanche des trois ours*, l'auteur reprend le récit immédiatement après la fin du conte afin de raconter sur un mode humoristique comment les trois ours, pour se venger, saccagent la maison de Boucle d'Or (qui s'avère en fait être celle du loup...). Pour Jean de Palacio, « ce procédé (...) est attentatoire au texte initial », puisqu' « une œuvre construite et achevée (...) constitue un tout complet, autonome et se suffisant à soi-même. (...) La suite entraîne un changement de registre qui est l'essence même de la perversion, puisqu'il revient à dénaturer les intentions du texte fondateur en lui prêtant des mobiles qu'il n'avait jamais eus et un langage qu'il ne pouvait tenir⁴ ».

2.1.3. La « perversion par contrefaçon »

Ce procédé consiste à introduire dans le récit du conte des motifs qui se placent « à contre-courant des conventions du merveilleux traditionnel [afin de] susciter des préoccupations, des paroles et des décors opposés à la logique du conte⁵ », tout en conservant son intrigue et sa structure originales. De fait, c'est avec cette forme de « perversion » que, selon Jean de Palacio, « la parodie et la dérision (...) font une entrée en force dans le merveilleux, dont elles deviennent le ressort, [puisqu'elles] visent à [le] compromettre et à [le] dénaturer définitivement⁶ ». C'est le cas, par exemple, dans *Le prince Gringalet*⁷, inspiré de *Cendrillon*, où la fée se trompe dans ses formules magiques

¹ Jon Scieska, *Le Prince Grenouille Suite...*, illustré par Steve Johnson, [Paris], Circonflexes, 1996, 32 p.

² Marc Tremblay, *Le petit frère du Chaperon Rouge*, illustré par Fil et Julie, Montréal, La Courte Echelle, « Il était une fois », 2004, 24 p.

³ Alan Mac Donald, *La revanche des trois ours*, illustré par Gwyneth Williamson, Namur, Mijade, 2004, 28 p.

⁴ J. de Palacio, *op.cit.*, pp. 38-40.

⁵ J. de Palacio, *op.cit.*, p. 44.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ Babette Cole, *Le Prince, la princesse et le p'tit roi*, [Paris], Seuil, 1999, 103 p.

et où, en sortant du bal, le héros perd non pas ses chaussures mais son pantalon (pour le retrouver, la princesse fait essayer le pantalon à tous les jeunes hommes du royaume !).

Le décalage comique qui se produit entre cette histoire et les motifs du conte d'origine créent donc ce que Palacio nomme la « contrefaçon ».

Dans la mesure où les « voies de la perversion » dégagées par Jean de Palacio ne nous permettent pas de classer tous les ouvrages de notre corpus, nous avons créé sur ces modèles trois autres modes de réécriture afin de couvrir l'ensemble des textes à l'étude.

2.1.4. La « perversion » par transposition

La transposition, que nous étudierons en détail par la suite, consiste à transférer l'intrigue d'un conte dans un contexte modernisé. Or, Genette fait la distinction entre la « transposition homodiégétique », qui conserve les héros du conte d'origine, et la « transposition hétérodiégétique », où « l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité ¹ ». C'est ainsi qu'*Il était une fois Grainsel et Bretelle* ² et *Cette histoire de cochons n'est pas un conte de fées* ³ sont écrits sur le modèle de *Hansel et Gretel*, *Mademoiselle Sauve-qui-peut* ⁴ et *Pélagie et le Loup* ⁵ sur *Le Petit Chaperon rouge*, *Gratelle au Bois Mordant* ⁶ sur *La Belle au bois dormant*, et *Le Prince Gringalet* ⁷ d'après *Cendrillon*. Or, bien que les héros ne soient plus ceux d'origine, ces contes (qui sont parmi les plus populaires du répertoire) restent aisément identifiables par les lecteurs puisque les réécritures conservent les thématiques et les rôles des personnages. Ainsi, il n'est pas difficile pour des enfants qui connaissent leurs classiques de reconnaître *Le Petit Chaperon rouge* derrière *Pélagie et le loup* et *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, car on y retrouve une petite fille, un loup et une grand-mère. De même, dans *Le prince Gringalet*, les motifs de *Cendrillon* sont bien présents, et dans *Cette histoire de cochons n'est pas un conte de fées* ⁸ ainsi que dans *Il était une fois Grainsel et Bretelle* ⁹, le thème du frère et de la soeur perdus ou abandonnés par leurs parents (ainsi que le jeu de mot du titre dans le cas de *Grainsel et Bretelle*) évoque clairement le conte des frères Grimm.

¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 422.

² Sylvain Meunier, *op. cit.*

³ Christophe Merlin, *Cette histoire de cochons n'est pas un conte de fées*, Paris, Albin Michel jeunesse, 1999, 33 p.

⁴ Philippe Corentin, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, Paris, L'École des Loisirs, 1996, 25 p.

⁵ Meike Stoebe, *Pélagie et le loup : un conte*, illustré par Susann Stoebe, Zurich, Nord-Sud, « Un livre d'images Nord-Sud », 1996, 25 p.

⁶ Jasmine Dubé, *op. cit.*

⁷ Babette Cole, *op. cit.*

⁸ Christophe Merlin, *op. cit.*

⁹ Sylvain Meunier, *op. cit.*

2.1.5. La « perversion » par inversion

Ce procédé repose sur le renversement systématique des thèmes et de la structure des contes traditionnels : c'est ainsi que dans *Gratelle au bois mordant*¹, *Les trois petits loups et le grand méchant cochon*² et *Mademoiselle Sauve-qui-peut*³, les auteurs se livrent à une inversion des valeurs fondamentales du conte, notamment la notion de bien et de mal. C'est ainsi que le petit Chaperon Rouge et les trois Petits Cochons, qui font traditionnellement figure de victimes dans les contes, deviennent des bourreaux dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut* et *Les trois petits loups...*, tandis que le loup, archétype de la violence et de la bestialité dans l'imaginaire populaire, devient une victime faible et vulnérable malmenée par Mademoiselle Sauve-qui-peut et tyrannisée par le grand méchant cochon. Dans *Gratelle au bois mordant*, toute l'histoire est également construite sur une inversion des valeurs morales et esthétiques traditionnelles.

Par conséquent, ces exemples rejoignent les propos de Jean de Palacio, qui explique que « pervertir le conte, c'est (...) inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente⁴ ».

2.2. Le récit encadré

Cette dernière « voie de la perversion » consiste à ancrer le point de départ du récit hors du conte d'origine en mettant en place une nouvelle trame narrative qui vient servir de cadre au conte détourné⁵. Ainsi, dans *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*⁶, écrit sous la forme d'une enquête judiciaire, le narrateur est le loup lui-même, qui donne sa propre version de la célèbre histoire afin de se faire innocenter. Dans *Le loup est devenu fou*⁷, la petite fille qui lisait *Les trois petits cochons* s'immisce dans l'histoire à la demande des trois petits cochons, et dans *Les vacances du Petit chaperon rouge*⁸, ce sont les personnages du conte eux-mêmes qui prennent l'initiative de changer le déroulement

¹ Jasmine Dubé, *op. cit.*

² Eugène Trivizas, *Les trois petits loups et le grand méchant cochon*, illustré par Helen Oxenbury Paris, Bayard, 1996, 28 p.

³ Philippe Corentin, *op. cit.*

⁴ J. de Palacio, *op. cit.*, p. 29.

⁵ On pourrait rapprocher ce mode de ce que Genette appelle la « transmodalisation », c'est-à-dire « le passage d'un mode à un autre », cité dans A. Bouillaguet, *op. cit.*, p. 101.

⁶ Jon Scieszka, *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, illustré par Lane Smith, Paris, Nathan, 1991, 32 p.

⁷ Johanne Gagné, *Le loup est devenu fou !*, illustré par Loufane, Montréal, La Courte Echelle, 2005, 32 p.

⁸ *Idem*, *Les vacances du Petit Chaperon rouge*, illustré par Rogé, Montréal, les 400 coups, « Grimace », 2004, 32 p.

de l'histoire en échangeant les rôles des personnages (le loup devient la grand-mère, le petit chaperon rouge devient le chasseur).

En cernant l'ensemble des différents processus de réécriture mis en place par les auteurs de notre corpus, nous constatons que certains éléments, comme la transposition spatio-temporelle, constituent les outils de réécriture les plus utilisés par les auteurs. Genette note d'ailleurs à ce propos que « la transposition est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce que (...) par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent ¹ ». Nous allons, à partir de là, établir une hiérarchie entre tous ces récits et laisser ceux dont le mode de réécriture se trouve en minorité dans le corpus ou ne constitue qu'un intérêt limité pour notre étude, afin de retenir uniquement ceux qui nous fournissent une matière propice à formuler des hypothèses à propos du détournement des contes.

3. Les contes merveilleux déconstruits : motifs et structure

La spécificité du conte merveilleux repose essentiellement sur ses motifs et sa structure, et c'est pourquoi les auteurs de notre corpus les prennent particulièrement pour cible dans leurs récits. Genette note à ce propos que « la substitution de motifs, ou « transmotivation », est l'un des procédés majeurs de la transformation sémantique ² ». La structure, qui, contrairement aux motifs, est restée pratiquement intacte depuis la tradition orale ³, est également un élément que les auteurs prennent plaisir à déconstruire et à transformer. Elle constitue en effet une base narrative sur laquelle il est possible de varier les récits à l'infini, comme l'ont montré les travaux de Vladimir Propp dans *Morphologie du Conte*, qui ont mis en avant la spécificité de la structure du conte merveilleux. Propp constate en effet que le conte merveilleux est « un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leur différentes formes ⁴ », dont le schéma minimal

¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 291.

² G. Genette, *op. cit.*, p. 457.

³ « Les contes oraux possèdent en commun une structure narrative pratiquement immuable et identique, (...) que la mise par écrit n'a guère transformée. Il s'agit en fait de la structure classique du récit initiatique. », Catherine Sevestre, *op. cit.*, p. 136.

⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduit par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov, Paris, Edition du Seuil, « Poétique », 1970, p. 122. Métélinski ajoute que ces fonctions « sont les éléments constants et répétés du conte merveilleux », E. Métélinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, traduit par Claude Kahn, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1970, p. 205.

peut se résumer en quatre principaux temps : une situation de départ (introduite le plus souvent par « Il était une fois »), un élément perturbateur qui entraîne le héros dans une aventure ou une quête, une série d'épreuves (« le plus souvent au nombre de trois selon le principe du contage oral ¹ ») qu'il surmonte à l'aide d'êtres ou d'objets magiques, et le dénouement final avec la victoire du héros sur ses ennemis ainsi que son mariage, donnant lieu à la célèbre formule « Ils se marièrent et vécurent heureux » ². Ainsi, comme le note Denise Escarpit, il n'y a « rien de plus adaptable, de plus façonnable que le conte, qui n'est qu'une structure, un squelette ³ ». Nous allons donc nous intéresser à présent aux diverses stratégies que les auteurs ont mises en œuvre dans le processus de détournement pour exploiter le caractère « façonnable » des contes.

3.1. Le cadre spatio-temporel

3.1.1. L'espace-temps dans les contes traditionnels

Le récit du conte merveilleux se place dans un espace spatio-temporel généralement indéterminé, un « *illo tempore* ou un *illo spatio* ⁴ » que Marie-Louise van Frantz nomme « le nulle-part de l'inconscient collectif ⁵ ». Dans cet espace existent pourtant des lieux donnés qui occupent une fonction bien définie (la chaumière de la sorcière, le château du roi). De tous ces lieux, la forêt est celui dont la dimension hautement symbolique se distingue, puisque c'est le « lieu d'initiation par excellence, où l'homme se découvre à lui-même, par une confrontation avec le surnaturel, le mal et la mort ⁶ ». C'est également la pensée de l'ethnologue Yvonne Verdier, pour qui les contes « merveilleux » (...) seraient le récit des rites d'initiation que subissaient jeunes gens et jeunes filles lorsque la société était à son stade " primitif " ⁷ ». Selon elle, la forêt est une présence récurrente et indispensable dans de nombreux contes : « quand le héros arrive dans la forêt, c'est signe que commence le conte, la féerie, que vont arriver vieilles, sorcières, ogres, animaux qui parlent. (...) C'est au coin du bois que le loup attend le Petit

¹ Catherine Sevestre, *op. cit.*, p. 136.

² « Les contes se terminent par la formulation (...) rituelle du bonheur quasi-éternel auquel sont voués les héros une fois les obstacles franchis et la mariage consommé. », Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, « E3: enfance-éducation-enseignement », 1981, p. 149.

³ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 183.

⁴ Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 193.

⁵ Cité dans G. Jean, *op. cit.*, p. 371.

⁶ *Ibidem*, p. 371. Pour George Jean, l'omniprésence de la forêt dans les contes est liée à leur origine : « L'origine ancienne des contes, rien ne l'atteste mieux que la présence constante (...) de forêts sombres, labyrinthiques au sein desquelles on se perd. A l'image des forêts primitives qui recouvraient (...) de très grandes superficies de l'ancien continent européen », G. Jean, *op. cit.*, p. 75.

⁷ Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 210.

Chaperon rouge, dans les bois que sont perdus le Petit Poucet et ses frères; (...) le chasseur emmène Blanche-Neige " loin dans la forêt "... [Par conséquent], on peut être tenté d'affirmer que l'univers du conte et celui de la forêt se confondent et que comprendre le conte, c'est comprendre la présence de la forêt, et réciproquement ¹ ». A cette forêt sans limites, inquiétante et surnaturelle, s'oppose donc le lieu civilisé, délimité et rassurant, représenté par le village ou la maison.

Le temps et sa réalisation constituent également un élément important de la création du merveilleux dans les contes. Georges Jean parle ainsi de « la presque constante projection des contes 'hors du temps vécu', du temps historique. En témoigne 'l'entrée' la plus fréquente, le fameux 'Il était une fois' ² ». C'est en effet grâce à cette formule rituelle, devenue incontournable, que les contes « rejetés hors du temps ³ » transportent les lecteurs dans une dimension qui appartient au « monde raconté ⁴ ».

3.1.2. La « modernisation diégétique »

Le processus de détournement le plus courant employé par les auteurs du corpus est la « transposition diégétique », soit « un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximalisante [par lequel] l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public ⁵ ». Toutefois, Genette note qu'il ne faut pas confondre « la modernisation diégétique, qui consiste à transférer en bloc une action ancienne dans un cadre moderne, avec la pratique (...) de l'anachronisme, qui consiste à émailler une action ancienne de détails stylistiques et thématiques modernes (...) Les deux pratiques sont évidemment incompatibles ⁶ ». Dans les récits du corpus, la « modernisation diégétique » s'effectue selon le même schéma, soit la fixation du temps indéterminé du conte dans une période moderne et la substitution

¹ *Ibid.*, p. 209.

² G. Jean, *op. cit.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ *Ibid.* G. Jean rappelle qu'« on ne peut pas dire que le *Il était une fois* est universel », [puisqu'] « il est davantage la marque d'une transcription écrite que de la traduction orale des conteurs. C'est ainsi que tous les contes de Perrault débutent par 'Il était une fois...' à l'exception du *Chat Botté* », *ibid.*, p.142. Notons également que la mise à l'écrit des contes oraux a fortement atténué la dimension intemporelle dans laquelle ceux-ci se déroulaient. En effet, plusieurs passages des *Contes* s'inscrivent « dans un certain microcosme d'une époque » (*ibid.*, p. 98), dans la mesure où la description des monarques ou des appareils de la cour royale dans *Peau d'Âne* ou *La Belle au bois dormant* est le reflet des fastes de la vie à Versailles. Cependant, l'insertion de ce réalisme historique « n'a rien de contradictoire avec la présence du merveilleux » (*ibid.*, p. 99) puisque ce qui était un reflet du quotidien à l'époque de Perrault constitue pour les lecteurs d'aujourd'hui une composante de cette intemporalité propre au conte merveilleux.

⁵ *Ibid.*, p. 431.

⁶ G. Genette, *op. cit.*, p. 440.

des lieux merveilleux à un espace urbanisé. Et bien que certains récits débutent toujours par « Il était une fois », il est évident que cette formule « ne joue plus du tout le rôle qui était le sien et (...) n'est plus qu'un rituel introductif ¹ ». Cette modernisation de l'intrigue amène parfois les auteurs à modifier ou à insérer de nouveaux éléments dans le texte d'origine, comme dans *Le loup, la chèvre et les sept chevreaux* ², où les chevreaux téléphonent à leur père pour le prévenir que le loup est dans la maison, et dans *Chapeau rond rouge* ³, où la grand-mère renverse le loup sur la route en allant faire ses courses en voiture. Elle peut également prendre une dimension sociale, comme c'est le cas dans *Un petit chaperon rouge* de Claude Clément ⁴, dont l'héroïne habite dans une cité en banlieue de la ville qui se nomme, non sans hasard, la « Cité des bergeries »... Cependant, dans certains récits, la modernisation apparaît uniquement au niveau des illustrations qui fixent l'histoire dans la modernité (par exemple dans *Le Petit Chaperon rouge* de Jean Claverie ⁵, la mère est vendeuse de pizzas et la fillette doit traverser un terrain vague où se trouve la casse de voitures appartenant au loup pour se rendre chez sa grand-mère).

La modernisation peut aussi être plus nuancée, comme dans *Graindsel et Bretelle* ⁶, où l'auteur tente de recréer un espace-temps à la fois proche et lointain pour les lecteurs. En effet, le récit commence par « Au temps de la télévision sans couleur » (de la même façon que certains contes oraux commencent par « Au temps où les bêtes parlaient »), ce qui place le récit dans une époque moderne mais représente des temps immémoriaux pour les enfants d'aujourd'hui ! À la place d'une inquiétante forêt, ce sont les quartiers industriels de la ville qui deviennent le lieu de perte de Graindsel et Bretelle, et c'est dans une usine de bonbons (qui rappelle la maison de pain d'épice de la sorcière dans le conte des frères Grimm) que les enfants trouvent finalement refuge.

Le récit qui, selon nous, présente la transposition la plus achevée est *Le Chat botté à New York* ⁷, car le déroulement de l'histoire suit celui du *Chat Botté* et chaque élément du conte d'origine y trouve son pendant moderne. Ainsi, le jeune héros devient le fils d'un épicier new-yorkais, le roi se déplace en « carrosse-limousine » et l'ogre est le propriétaire

¹ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 193.

² Geoffroy de Pennart, *op. cit.*

³ Geoffroy de Pennart, *op. cit.*

⁴ Claude Clément, *Un petit Chaperon Rouge*, illustré par Isabelle Forestier, Paris, Grasset Jeunesse, « Lecteurs en herbe », 2000, 22 p.

⁵ Jean Claverie, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Albin Michel, 1995, 25 p.

⁶ Sylvain Meunier, *op. cit.*

⁷ André Marois, *Le Chat Botté à New-York*, illustré par José Masse, Laval, Les 400 coups, « Monstres, sorcières et autres féeries », 2000, 32 p.

d'« un gratte-ciel de 54 étages ». De plus, le cadre rural du conte de Perrault a été entièrement remplacé par un décor et des personnages typiquement urbains (les lapins que le chat capture pour les offrir au roi proviennent d'un magasin d'animaux, les sujets du marquis de Carabas sont des laveurs de vitres, des livreurs de pizza ou des chauffeurs de taxi) ainsi que par des lieux new-yorkais (le roi séjourne à l'hôtel *Majestic*, le chat dit à son maître d'aller se baigner sur la plage de Coney Island). Remarquons au passage l'intérêt des auteurs pour New-York (dont l'immensité rappelle peut-être celle de la forêt des contes) puisqu'un autre récit de notre corpus, *L'Autre Fois*¹, situe également son histoire dans cette ville (« Il était une fois (...) et c'était Manhattan le 26 mai 2003 sur la Park Avenue... »). De fait, toute l'intrigue de ce récit qui reprend l'histoire du *Petit Poucet* est modernisée et adaptée à la géographie de New-York, puisque les aventures des enfants se déroulent dans les rues de la ville (les parents abandonnent leurs enfants au coin de la vingt-huitième avenue et en profitent pour aller au cinéma et à la pizzeria. Quant au Chat botté et au marquis de Carabas, ils font des affaires à Wall Street). Enfin, d'autres auteurs placent leur récit dans des lieux qui gardent un lien avec la nature et rappellent la forêt des contes. Ainsi, dans *Pélagie et le loup*², l'héroïne habite loin de toute urbanisation (« Là où elle habite, ce ne sont que prés, bois et champs (...) sa grand-mère habite plus loin encore, au plus profond de la forêt »).

Dans tous ces récits, qui ont conservé la forme et les motifs des contes qu'ils reprennent, la démarche des auteurs est essentiellement motivée par le souci d'actualiser les contes et de les rendre plus parlants à l'égard des jeunes lecteurs, comme le laisse entendre l'auteur du *Chat Botté à New-York*, qui note au début du récit : « le Chat Botté déménage à New York et il s'en porte très bien. On peut même se demander s'il n'est pas plus heureux dans le Nouveau Monde que dans la campagne qui l'a vu naître. » De fait, la délocalisation spatio-temporelle des contes qui se fixent alors dans la réalité de l'époque où ils se déroulent présente au lecteur un univers dans lequel il peut garder ses repères. Il s'agit alors de savoir si cette démarche s'apparente à une altération du conte, puisque les auteurs font disparaître toute sa dimension merveilleuse et atemporelle en le modernisant, et s'il devient alors une simple fiction.

¹ Henri Meunier, *L'Autre Fois*, Rodez, Editions du Rouergue, « Varia », 2005, 42 p.

² Mike Stoebe, *op. cit.*

3.2. Les personnages

Comme l'ont montré les travaux de Propp et de nombreux chercheurs après lui, le comportement et les actions des personnages des contes répondent à des fonctions archétypiques bien précises (dans la continuité de la pensée freudienne, Jung et Marie-Louise von Frantz parlent même d'« archétypes psychologiques ¹ »). Or, au-delà du schéma traditionnel (héros, adjuvant, opposant...), la répartition des fonctions entre les hommes et les femmes véhicule un système de valeurs hérité de la tradition orale ². Ainsi, Pierre Péju estime que les contes « ne traitent pas semblablement filles et garçons, [car] qu'elle vive en famille, qu'elle soit épouse ou mère, la jeune femme reste menacée d'abandon, de répudiation... ³ ». Selon lui, « toutes les valeurs dominantes [du conte] appellent le masculin (...) et font du garçon le héros modèle ⁴ ». Tifenn de la Godelinais fait le même constat en ce qui concerne les épreuves imposées aux héros : « les travaux ménagers s'appliquent aux filles comme Cendrillon ou Peau d'Âne (...) [et] la réclusion (...) est également l'apanage des femmes. À l'inverse, le voyage est une marque de l'apprentissage de la virilité. De nombreux contes présentent un jeune garçon qui va parcourir le monde à la conquête d'une femme, d'un trône...⁵ ». Cependant, qu'il soit fille ou garçon, le héros incarne toujours des valeurs positives (courage, intelligence, endurance) et il est assez rare de trouver dans les contes de fées des figures d'anti-héros.

Dans les contes détournés, le schéma traditionnel des personnages et les valeurs qu'ils véhiculent se retrouvent souvent bouleversées, car les auteurs ont recours à ce que Genette nomme la « transvalorisation », soit une « opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à (...) la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérisent un personnage ⁶ ». Cette « transformation axiologique ⁷

¹ Tifenn de la Godelinais, « La Mise à l'épreuve », dans *Il était une fois... les contes de fées*, *op.cit.*, p. 172.

² Selon Jack Zipes le conte oral aurait connu une « évolution sociale de type patriarcal », qui aurait abouti à la mise en place d'un système de valeurs : « les contes traditionnels oraux, originellement empreints de mythologie matriarcale (...) furent transformés de diverses manières : la marraine devient une sorcière (...), la jeune princesse déterminée et active devient un jeune homme... », cité dans Tifenn de la Godelinais, *op.cit.*, p. 399.

³ Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, R. Laffont, « Réponses », 1980, p. 147. « On sent très bien que les malheurs masculins sont liés aux caprices, tandis que les dangers encourus par les filles tiennent à leur statut, à leur dépendance du père, puis à leur appartenance à l'époux. », p. 148.

⁴ P. Péju, *op.cit.*, p. 128.

⁵ T. de la Godelinais, *op.cit.*, pp. 397-399.

⁶ G. Genette, *op.cit.*, p. 483.

⁷ *Ibid.*

» peut prendre une forme positive (la « valorisation¹ ») ou négative (la « dévalorisation² »), comme nous allons le constater au fil de nos analyses.

3.2.1. Du masculin au féminin

Dans *Le Prince, la princesse et le p'tit roi*³, Babette Cole, auteure de nombreux livres pour enfants, rejette les valeurs masculines et féminines inhérentes aux contes. Ainsi, *Princesse Finemouche* pourrait être considéré comme un récit à portée féministe, puisque la jeune princesse est farouchement indépendante et rejette l'idée du mariage (« cela lui plaisait bien d'être une demoiselle (...) Elle désirait vivre dans son château (...) et n'en faire qu'à sa tête »). De plus, toutes les figures masculines sont ridiculisées (les prétendants échouent aux épreuves imposées par la princesse) et le seul prince qui réussit les épreuves (le prince Flambard) est montré sous un jour peu sympathique. Enfin, le dénouement contrevient au scénario habituel des contes puisque le prince finit transformé en crapaud par un baiser de la princesse, et à l'opposé du célèbre « Ils se marièrent et vécurent heureux », l'histoire se conclut sur : « les autres princes n'eurent plus du tout envie d'épouser la princesse Finemouche, qui fut très heureuse et vécut très longtemps ».

La même perspective anti-conformiste de Babette Cole se retrouve dans *Le Prince Gringalet*, inspiré de *Cendrillon*, où il ne s'agit plus d'une héroïne mais d'un héros, ni de demi-sœurs mais de « malabars de frères ». Cette inversion des sexes (procédé que Genette nomme « la transexuation⁴ ») donne une dimension comique à l'histoire, car « les stéréotypes sexistes volent en éclats⁵ ». En effet le prince, présenté comme un anti-héros (« il était petit, boutonneux et chétif ») se fait imposer des tâches ménagères par ses frères. De plus, c'est la princesse qui le demande en mariage et le fait accéder véritablement au rang de prince, constituant ainsi le pendant féminin du Prince Charmant. Tous les personnages du conte sont donc mis à mal, dont celui de la « sale mère de fée » qui se trompe toujours dans ses formules magiques. À la fin du récit, les frères se retrouvent « changés en petites fées du logis » et condamnés à faire le ménage, ce qui

¹ « La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer (...) un rôle plus important et/ou plus sympathique, dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte », *ibid.*

² « Le mouvement thématique inverse [de la valorisation] est celui de la dévalorisation », *ibid.*, p. 497.

³ Babette Cole, *op. cit.*

⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 424.

⁵ D. Demers, *op. cit.*, p. 63.

constitue un dénouement comique et loufoque à l'opposé des contes traditionnels où les méchants sont cruellement punis.

L'inversion des sexes se retrouve aussi dans *Les trois petites cochonnes*¹ (au titre extrêmement équivoque), qui reprend l'histoire des *Trois petits cochons*. Cependant, le destin des héroïnes (supposément le mariage) est déjà clairement posé dès le début du récit, car celles-ci quittent la demeure familiale pour « trouver le meilleur mari possible ». Mais le changement du masculin au féminin ne prend pas la même dimension que dans *Le Prince Gringalet*, puisque la trame narrative et les motifs de l'hypotexte sont respectés. Or, la conclusion de l'histoire laisse penser que l'auteur remet en cause le dénouement traditionnel du conte, puisqu'il fait planer un doute sur le mariage auquel l'héroïne est normalement destinée : « Après le triomphe de la capture du loup, les prétendants au mariage furent nombreux. Mais on ne sait toujours pas si la troisième cochonne trouva le meilleur mari possible ».

Par conséquent, il s'avère, comme le note Genette, que « les transexuations les plus intéressantes sont (...) celles où le changements de sexe suffit à renverser (...) toute la thématique de l'hypotexte.² ». En effet, nous avons pu constater que l'inversion des sexes provoque des bouleversements importants dans le schéma traditionnel des personnages, et par-là même dans le système de valeurs inhérentes au conte. De fait, certaines de ces réécritures peuvent être rapprochées d'une idéologie féministe dans la mesure où les auteurs, qui valorisent les personnages féminins au détriment des personnages masculins, rejettent l'idée du mariage des héroïnes et prônent leur célibat.

¹ Frédéric Stehr, *Les trois petites cochonnes*, Paris, L'École des loisirs, 1997, 29 p.

² G. Genette, *op. cit.*, p. 424.

3.2.2. Les anti-héros

Les personnages les plus ciblés dans le processus de détournement sont les héros et héroïnes, qui subissent parfois une « dévalorisation ¹ » et deviennent des anti-héros dont le comportement ou l'allure physique ne correspondent plus aux valeurs du conte. C'est ce que nous observons dans *Gratelle au Bois Mordant* ², où l'inversion de l'axiologie beau/laid et bien/mal fait en sorte que l'héroïne se situe à l'opposé de la figure traditionnelle de la belle princesse (« la petite Gratelle grandit en bêtise et en laideur et fit la joie de ses parents (...) : jamais on n'avait vu plus vilaine petite sorcière à des lieues à la ronde...»). De même, des récits comme *Le petit Chaperon Vert* ³ et *Mademoiselle-Sauve-qui-peut* ⁴, qui font tous deux référence au *Petit Chaperon Rouge*, présentent des figures d'anti-héros du point de vue moral. Dans le premier récit, le Petit Chaperon Rouge est tout le contraire du petit Chaperon Vert, qui est la véritable héroïne de l'histoire (« le petit Chaperon Vert est une fille très sympathique, et courageuse. Elle n'a qu'une ennemie, cette sale menteuse de petit Chaperon Rouge »). L'auteur met ainsi en opposition l'héroïne classique, dévalorisée, et la nouvelle héroïne, qui est en quelque sorte son double « positif ». De même, dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, l'héroïne est décrite comme « une vraie chipie » : « Il était une fois une petite fille, la plus espiègle qu'on eût pu voir. Elle ne songeait qu'à taquiner, à jouer de mauvais tours à tout le monde ». De fait, en reprenant la première phrase du texte de Perrault (« Il était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir ⁵ »), l'auteur oppose clairement l'héroïne traditionnelle à sa nouvelle « anti-héroïne ».

3.2.3. De nouveaux héros

L'introduction d'éléments nouveaux (motifs et personnages) dans l'intrigue d'un conte amène nécessairement des changements sémantiques et structurels majeurs. En effet, le récit se met à tourner autour d'une nouvelle thématique ⁶ ou d'un nouveau type de héros, au détriment des vrais héros qui sont alors supplantés dans leurs tâches ou leurs rôles traditionnels. Par exemple, dans la série *Camomille et les trois petites sœurs*, qui s'adresse à de jeunes enfants, chaque histoire propose une relecture d'un conte classique.

¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 497.

² Jasmine Dubé, *op. cit.*

³ Grégoire Solotareff, *Le petit Chaperon vert*, *op. cit.*

⁴ Philippe Corentin, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, *op. cit.*

⁵ *Le Petit chaperon rouge*, in Perrault, *Contes*, *op. cit.*

⁶ Il peut s'agir, par exemple, d'insérer un motif « là où l'hypotexte n'en comportait (...) aucun », G. Genette, *op. cit.*, p. 457.

Le déroulement des contes est de ce fait modifié, puisqu'une nouvelle intrigue récurrente dans toute la série vient se greffer à l'histoire originale (la sorcière Camomille envoie les trois petites sœurs « vivre de dangereuses aventures dans un conte bien connu des enfants »). Ainsi, dans *Les trois petites sœurs chez Le Petit Chaperon rouge*¹, les héros traditionnels sont relégués au second plan et discrédités : le Petit Chaperon rouge est vantarde (« Je suis une grande vedette ! Demain, je passe à la télévision », dit-elle aux trois sœurs) et le loup, qui est « juste une farce pour attraper les touristes », n'est « pas capable de faire du mal à une mouche ». Toute l'histoire va alors se concentrer autour des trois petites sœurs qui décident de se déguiser en loup pour « donner une bonne leçon au vaniteux Petit Chaperon rouge ». Ce même procédé se retrouve dans *Les trois petites sœurs chez Blanche-Neige*², où les fillettes reprennent le rôle de l'héroïne traditionnelle (l'une des trois sœurs croque la pomme empoisonnée) dans une histoire qui est en fait la suite du véritable conte : Blanche-Neige est mariée au Prince et a trois fils, et les sept nains sont devenus les ministres du Prince. Dans d'autres aventures, les trois sœurs aident les héros des contes à se sortir d'un mauvais pas, comme dans *Les trois petites sœurs chez Cendrillon*³ où elles « décident de changer un peu l'histoire » et demandent à la marraine-fée de donner à Cendrillon un scooter à la place d'un carrosse ainsi qu'une machine à laver, un aspirateur et un fer à repasser (« D'accord (...), ce sera bien plus drôle », répond la fée).

Dans un tout autre registre, les récits de Grégoire Solotareff⁴ *Le petit Chaperon Vert*, *Barbe-Rose* et *La Laide au Bois-Dormant* mettent également en œuvre un procédé de « valorisation » qui porte sur un personnage inventé par l'auteur. Ainsi, dans *Le petit Chaperon Vert*, l'histoire du petit Chaperon Rouge est racontée du point de vue de l'héroïne et se déroule parallèlement à la nouvelle intrigue (le petit Chaperon Vert traverse la forêt pour rendre visite à sa grand-mère puis revient chez elle sans encombre). Or, ce changement de point de vue donne au récit une tout autre dimension, car l'héroïne ne comprend pas ce qui se passe (elle voit passer un loup dans la forêt, et plus tard elle croise des chasseurs qui transportent le loup mort). Lorsqu'elle rencontre ensuite « cette sale menteuse de petit Chaperon Rouge », qui lui raconte qu'elle et sa grand-mère ont été mangées par le loup et sauvées par un chasseur, elle ne la croit pas. Par conséquent,

¹ M. (Mercè) Company, *Camomille et les trois petites sœurs chez le Petit chaperon rouge*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Éditions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

² *Ibid.*, *Camomille...chez Blanche-Neige*, *op. cit.*

³ *Ibid.*, *Camomille...chez Cendrillon*, *op. cit.*

⁴ Le « spécialiste de la parodie », selon Catherine Sevestre, *op. cit.*, p. 328.

même si nous ne pouvons pas parler ici d'une parodie du *Petit Chaperon rouge*, nous constatons qu'en étant raconté selon un nouveau point de vue, le conte est quelque peu dévalorisé puisqu'il ressemble à une histoire peu crédible inventée par une petite fille menteuse.

Dans *Barbe-Rose* et *La Laide au Bois-Dormant*, le frère de Barbe-Bleue et la sœur de la Belle au Bois Dormant prennent la place des héros traditionnels qui deviennent alors des personnages secondaires. De fait, ces nouveaux héros sont en opposition physique et psychologique avec leur « double » (la cruauté et la violence de Barbe-Bleue contre « le caractère facile et enjoué » de son frère ¹, la beauté de Belle contre la laideur de sa sœur Lady ²). Dans *La Laide au Bois-Dormant*, l'auteur utilise le même procédé que dans *Le petit Chaperon Vert*, puisque le récit est centré sur le nouveau personnage (Lady) et que l'histoire de la Belle au Bois Dormant se déroule à l'intérieur de ce récit-cadre (Lady n'a pas été touchée par le sort qui a endormi tout le château et elle continue à vivre pendant cent ans). Par ailleurs, les commentaires de l'auteur et les illustrations donnent un ton humoristique au récit : « toute chose vivante alors s'arrêta de vivre et s'immobilisa (...) les cuisiniers [cessèrent de] cuisiner, les chevaliers de faire leur cour, les balayeurs aussi cessèrent de faire leur cour (mais ce n'était pas la même cour), (...), etc., etc. Tout ceci pendant cent ans (c'est long !) ». L'auteur s'amuse également à faire des références au conte original lorsqu'il fait dire à Lady : « quelqu'un peut-être, écrira notre histoire. Elle pourrait s'appeler : *Histoire de la Belle au Château Inanimé et de la Laide au Bois Dormant*. Ou tout simplement : *La Belle au Château Inanimé*. ».

Le cas de *Barbe-Rose* s'avère être plus problématique. D'une part, à l'inverse des deux récits précédents, l'histoire n'est pas racontée du point de vue du héros et l'introduction du personnage de Barbe-Rose a un effet majeur sur l'intrigue. D'autre part, la seconde partie de l'histoire diffère complètement de celle du conte original, car au lieu d'être sauvées par ses frères, l'héroïne Rosalynde et son amie Anne (rebaptisée ironiquement Anne Masseurane par l'auteur ³) se font tuer par Barbe-Bleue. À ce stade du récit le

¹ L'auteur met également en opposition le fait que Barbe-Bleue teigne sa barbe en bleu « pour être le plus beau de ses camarades de guerre », alors que son frère se teint la barbe en rose « pour une raison inconnue » : peut-être faut-il voir dans la couleur rose une symbolique sexuelle ou érotique...

² Dans le résumé de l'histoire, l'auteur note que Lady « était moche mais particulièrement intelligente », sans doute en référence au conte *Riquet à la houppe* de Perrault.

³ L'auteur parodie également le célèbre dialogue de Perrault entre l'héroïne et sa sœur Anne, lorsqu'à la question « Anne Masseurane, ne vois-tu rien venir ? », celle-ci répond : « Je ne vois que le soleil qui verdoie et l'herbe qui poudroie... euh... je veux dire l'herbe qui verdoie et le soleil qui poudroie... ».

lecteur peut rester surpris, mais la suite est encore plus étonnante puisque Barbe-Rose ressuscite secrètement les deux femmes en recousant leur cadavre, comme il l'avait déjà fait pour Boulotte, la femme précédente de Barbe-Bleue. Puis le héros et les trois femmes qu'il a sauvées s'enfuient en Arabie, où il les épouse toutes (« ils eurent énormément d'enfants, en fait vingt-sept (...) et furent heureux, vraiment très heureux ! »). En fin de compte, nous ne pouvons que rester perplexe devant un récit au contenu et au message aussi ambigus, particulièrement en ce qui concerne le mariage polygame de Barbe-Rose (l'illustration finale, qui montre Barbe-Rose menant une vie de pacha parmi ses trois femmes, ne fait qu'accentuer cette ambiguïté). De plus, dans un livre qui est censé s'adresser à des enfants, certaines interventions de l'auteur sont plus que surprenantes, comme cette phrase dont on devine le caractère implicitement sexuel : « Comme Rosalynde et Anne Masseuranne remercièrent [Barbe-Rose] de les avoir réparées ! (Boulotte, elle, l'avait déjà fait abondamment). » L'auteur, dans une démarche de réécriture déroutante, a-t-il voulu pousser la dérision à l'extrême ? A-t-il voulu grossir le trait des valeurs patriarcales et misogynes contenues dans *Barbe-Bleue* ? La résurrection des femmes tuées pourrait en effet signifier que l'auteur rejette les valeurs du conte traditionnel (tandis que Barbe-Bleue donne la mort à ses femmes, Barbe-Rose leur rend la vie), et le mariage polygame de Barbe-Rose pourrait marquer le contrecoup « positif » des sept mariages funestes de Barbe-Bleue, laissant ainsi entendre qu'un mariage polygame heureux est préférable à sept mariages monogames malheureux... L'auteur fait donc preuve d'originalité en jouant sur deux niveaux sémantiques, puisque son histoire s'adresse à la fois aux enfants qui le lisent au premier degré comme une réécriture de *Barbe-Bleue*, et aux adultes qui peuvent saisir toute la portée ironique et subversive du récit.

3.3. Le schéma narratif

Selon Denise Escarpit, « à regarder la production contemporaine, il apparaît que les structures traditionnelles du conte sont aujourd'hui complètement bouleversées, bousculées, voire malmenées ¹ ». Or, comme nous allons à présent le constater, ce n'est pas un hasard si les auteurs s'en prennent à la structure et au schéma narratif du conte pour les déconstruire, car ces éléments jouent un rôle fondamental dans le processus sémantique des contes merveilleux. De fait, Jean Perrot constate que cette « subversion

¹ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 192.

des modèles narratifs (...) s'accompagne d'un changement de perspective [car] au lieu de mettre l'accent sur l'enchaînement d'épisodes dépouillés comme dans le conte de fées traditionnel, le récit humoristique moderne valorise volontiers les attributs des personnages et des situations pour en tirer des nuances significatives ¹ ».

3.3.1. Une nouvelle forme narrative

Les transformations du schéma narratif peuvent s'accompagner de changements au niveau de la narration elle-même, comme dans *John Chatterton détective* ², *Le Grand sommeil* ³ et *Lilas* ⁴, trois récits de notre corpus qui constituent la série intitulée *Une enquête de John Chatterton* d'Yvan Pommaux. En effet, l'auteur a transformé le support narratif habituel des contes en présentant les histoires sous forme de bande dessinée; il n'y a donc plus de texte narratif (les personnages parlent dans des bulles) et les contes d'origine deviennent des enquêtes menées par le détective privé John Chatterton. Tous ces procédés donnent aux récits une dimension filmique où les images jouent un rôle prépondérant : ainsi, à la fin de *Lilas* et du *Grand Sommeil*, comme dans un film, le détective s'adresse directement au lecteur : « Voilà déjà six mois que j'ai bouclé cette affaire » (*Lilas*) ; « Voilà déjà quelques années que j'ai mené cette enquête », (*Le Grand sommeil*). Ce changement de perspective narrative s'accompagne également d'une modernisation diégétique puisque les enquêtes de John Chatterton se déroulent à notre époque : les héroïnes ne sont plus des princesses mais des filles de bourgeois ou de riches industriels, les serviteurs sont des domestiques, et dans *Lilas* et *Le Grand Sommeil* (qui reprennent respectivement *Blanche-Neige* et *La Belle au Bois dormant*), le prince charmant est un garçon ordinaire. Dans *Le Grand Sommeil*, l'auteur a conservé l'objet du rouet sur lequel la jeune fille se pique, ce qui conduit à une situation quelque peu comique puisque le détective, qui a reçu l'ordre de garder la jeune fille éloignée de tout rouet, ne sait même pas à quoi ressemble cette « antique machine » et doit regarder dans une encyclopédie pour l'apprendre.

Les trois récits se déroulent comme une enquête et suivent le même schéma : dans *Lilas* et *John Chatterton* (qui reprend *Le Petit Chaperon Rouge*), l'héroïne a disparu et le détective est chargé par ses parents de la retrouver. Mais bien que les histoires conservent

¹ Jean Perrot, « Jouer avec le conte dans l'album » dans *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 146.

² Yvan Pommaux, *John Chatterton détective*, Paris, L'École des loisirs, 1995, 34 p.

³ *Idem*, *Le grand sommeil : une enquête de John Chatterton*, Paris, L'École des Loisirs, 1998, 40 p.

⁴ *Idem*, *Lilas : une enquête de John Chatterton*, Paris, L'École des loisirs, 1995, 34 p.

en filigrane les grandes lignes des contes repris, chaque intrigue possède sa propre dynamique. Ainsi, dans *John Chatterton*, l'héroïne se fait enlever par un loup collectionneur d'art qui veut l'échanger contre un tableau que possède sa mère (la grand-mère n'apparaît pas); dans *Lilas*, il n'est pas question des sept nains ou de pomme empoisonnée mais seulement d'une femme jalouse de la beauté de sa belle-fille. Toutefois, certains éléments rappellent le lien que le récit entretient avec son hypotexte (par exemple, les noms des personnages : dans *Le Grand Sommeil*, les parents se nomment Mr et Mme Rosépine ¹, dans *Lilas*, le petit ami de l'héroïne s'appelle Luc Leprince). De plus, le détective fait des rapprochements entre l'enquête qu'il mène et d'autres « affaires criminelles » anciennes : « une fillette en rouge... une grand-mère... Ça rappelle cette sombre histoire où la fille et la grand-mère sont mangées par un loup... A moins, si mes souvenirs sont bons, qu'un chasseur ne les sauve. » (*John Chatterton*). De même, dans *Le Grand sommeil*, la situation que décrit le père de l'héroïne évoque des souvenirs au détective, qui consulte son livres des « affaires criminelles célèbres » : « Ce fuseau, cette jeune fille menacée d'un long et profond sommeil, tout ceci me rappelle vaguement une affaire qui fut célèbre en son temps... ». Enfin, dans *Lilas*, il explique à la fin du récit que le père de l'héroïne lui a offert une « statuette ramenée d'un pays lointain » (il s'agit d'un nain) dont il possède six autres exemplaires, et qu'« elles représentent des personnages mêlés à une vieille et célèbre histoire criminelle qui, par certains côtés, ressemble à celle de Lilas ».

En les transposant dans une narration de type policier qui s'y prête tout à fait (même si la plupart des lecteurs connaissent déjà la fin de l'histoire !), l'auteur propose une réécriture moderne et originale des contes classiques. Par ailleurs, les illustrations, qui mêlent des personnages humains et anthropomorphes, renforcent le lien avec l'univers merveilleux du conte ².

3.3.2. L'éclatement de la structure

Certains auteurs mettent en place des procédés de mise en abîme qui déconstruisent le schéma habituel des contes et donnent une nouvelle dimension narrative à l'histoire. C'est le cas des deux récits de Johanne Gagné, *Les Vacances du Petit*

¹ Dans ce même récit, le café dans lequel vient tous les jours l'héroïne se nomme le « Café Grimm » ...

² Le rôle de chaque personnage correspond à la symbolique de l'animal qu'il incarne : le détective John Chatterton est un chat (rusé et intelligent), le garde du corps de la belle-mère de Lilas est un gorille; dans *Le Grand Sommeil* et *Lilas*, les pères des héroïnes sont respectivement un bouledogue et un tigre (qui incarnent tous les deux la puissance et la force).

*Chaperon rouge*¹ et *Le Loup est devenu fou*². Dans le premier récit, l'héroïne, qui s'adresse directement au lecteur (« J'y suis, dans ce livre. On m'appelle le Petit Chaperon rouge ») se rend compte que les personnages du conte, profitant de ce que le propriétaire du livre soit parti en vacances, abandonnent leur rôle traditionnel pour aller faire autre chose, ce qui mène à l'éclatement de l'histoire. Elle cherche alors à remettre de l'ordre dans cette anarchie : « dans notre histoire, le loup ne mange pas de gâteaux ! » dit-elle au loup; « dans notre histoire, la grand-mère ne se promène pas à vélo ! ». Finalement, les personnages décident de continuer à jouer l'histoire en échangeant leur rôle, ce qui donne lieu à des scènes loufoques. À son retour, le propriétaire du livre est bien étonné de voir « Grand-mère en train de dévorer le loup ! » À l'inverse, dans *Le loup est devenu fou*, c'est l'héroïne de l'histoire qui s'immisce dans le conte des *Trois petits cochons*, dont le déroulement a été bouleversé. Dans ces deux histoires, l'auteure utilise donc le même procédé de mise en abîme, mais de façon inversée : dans *Les Vacances du Petit Chaperon rouge*, elle fait agir les personnages hors du cadre traditionnel, ce qui aboutit à la création d'un nouveau récit dans le conte, tandis que dans *Le loup est devenu fou*, elle crée un récit-cadre dont le personnage principal s'introduit dans la trame du conte.

Dans *Le Petit Lapin rouge*³, une autre réécriture du *Petit Chaperon rouge*, les personnages décident de changer leur rôle, transformant ainsi le schéma narratif du conte. Le héros de l'histoire, le Petit Lapin rouge, rencontre le petit Chaperon Rouge en se rendant chez sa grand-mère; comme il connaît bien ses classiques, il lui apprend que son histoire finit « horriblement mal » (« si mal que jamais, jamais je n'oserais te la conter »). La petite fille, qui connaît également l'histoire du *Petit Lapin rouge*, lui annonce à son tour qu'il va se faire tuer par un chasseur. Devant ce qui les attend, ils décident alors de changer la fin de leur histoire : « nous allons jouer un tour à ces écrivains en décidant tout seuls de nos fins ! » Ils décrètent que, désormais, les loups ont disparu des forêts, que la chasse est interdite pour toujours et que leurs grand-mères sont en bonne santé (et qu'il est donc inutile de leur apporter à manger). En modifiant le schéma traditionnel du conte, l'auteur fait donc sortir les personnages de leur histoire traditionnelle pour les placer dans une réalité qui les amène à une prise de conscience (le petit Lapin Rouge ne savait pas que le Petit Chaperon rouge « existait vraiment ») et à une révolte contre « ces écrivains ».

¹ Johanne Gagné, *op. cit.*

² *Idem, op. cit.*

³ Rascal, *Petit Lapin rouge*, illustré par Claude K. Dubois, Paris, l'École des Loisirs, 1997, 32 p.

Tout en conservant les personnages traditionnels, les auteurs remettent donc en question le déroulement des contes classiques et bouleversent leur schéma narratif. Les contes dépourvus de leur structure subissent alors une perte de sens et deviennent de simples fictions (nous verrons par la suite quelles en sont les conséquences). Les nouveaux récits créés par les auteurs sur les vestiges de la structure traditionnelle des contes gardent toutefois une portée ludique et divertissante, dans la mesure où le décalage comique produit par « le jeu des oppositions ou des correspondances [des personnages et des situations] constitue l'essentiel du plaisir offert au lecteur ¹ ». Selon nous, il serait donc plus approprié de parler, non pas d'une déconstruction des contes, mais d'une « reconstruction sous forme de fiction ² ».

3.4. Les contes mélangés

Le procédé de réécriture que nous allons à présent étudier et qui constitue « un trait constant des variations contemporaines ³ » sur les contes célèbres est « la représentation de la rencontre entre des personnages issus de récits différents ⁴ ». De fait, l'efficacité de ce type de détournement présuppose que les contes ciblés soient déjà connus des lecteurs, car dans le cas contraire, le procédé n'a plus aucun sens. Cette pratique semble être assez populaire chez les auteurs de jeunesse lorsque l'on constate le nombre important de récits de notre corpus qui se livrent au « brassage » de contes. Cependant, dans la mesure où nous allons y consacrer notre prochain chapitre, nous ne parlerons pas ici des nombreux livres qui ont des loups comme figure principale, et nous allons plutôt nous intéresser aux histoires dans lesquelles sont réunis différents personnages de contes célèbres.

3.4.1. Un assortiment des contes de Perrault

Le mélange de contes consiste à amalgamer dans une même histoire des personnages de contes célèbres qui ont conservé leurs attributs distinctifs ou qui continuent à jouer leur ancien rôle, comme c'est le cas dans *L'Autre Fois* ⁵ et *La terrible*

¹ Jean Perrot, « Jouer avec le conte dans l'album », *op. cit.*, p. 146.

² Claude de la Genardière, *op. cit.*, p. 126.

³ C. de la Genardière, *op. cit.*, p. 128.

⁴ *Ibidem*, p. 128.

⁵ Henri Meunier, *op. cit.*

*bande à Charly P.*¹, qui font exclusivement référence au répertoire de Perrault. Dans *L'Autre Fois*, le petit Poucet et ses frères rencontrent, au fil de leurs pérégrinations à Manhattan, le Chat botté, Barbe-Bleue, Cendrillon²... Tous ces personnages, qui rejouent continuellement leur histoire, renvoient au lecteur une image plutôt négative des contes : le Chat botté ne supporte plus le marquis de Carabas, devenu « vieux et gras » et qui « joue les nababs », les deux sœurs des *Fées* passent leur temps à s'insulter et crachent des montagnes de crapauds et de diamants, Barbe-Bleue « ne se remet pas du destin qui l'oblige à malmener ses amours les plus belles »... Quant à Cendrillon, « langoureusement posée sur le capot d'une Rolls d'un bel orange citrouille », elle s'est lassée de sa situation : « La souillon en trois siècles a repassé son conte avec humilité. Mais elle en a eu marre (...) La belle a négocié avec sa marraine de fée un S.D.I (Sort à Durée Indéterminée)³. Et la voilà (...) éternellement princesse ». A la fin du récit, c'est l'ombre de Perrault lui-même qui apparaît pour aider Poucet à retrouver son chemin (« il dépose à ses pieds un tas de cailloux blancs et deux tickets de métro »). En montrant des personnages insatisfaits de leur situation ou qui décident de sortir de leur rôle traditionnel, l'auteur pose un regard critique et même ironique sur les contes classiques. De plus, le style à la fois poétique et familier du récit (l'auteur utilise parfois un langage argotique), l'univers sombre qu'il présente (un frère se fait dévorer par le loup, un autre se noie) ainsi que les illustrations d'inspiration surréaliste laissent penser que ce livre, malgré son apparence, s'adresse à des préadolescents et non pas à de jeunes enfants qui ne saisiraient pas toute la portée de cette réécriture.

Quant au récit *La terrible bande à Charly P.*, il fait intervenir la figure de Perrault à travers le personnage de son arrière-arrière-arrière petit-fils Charly P., l'imprésario du groupe de musique qu'il a créé avec les personnages des contes de son ancêtre. L'auteure a entièrement modernisé les personnages en les rebaptisant Tipoucet, Chapouge et B.B.D et en en faisant des « musiciens-chanteurs » : ainsi, Chapouge (qui « a toujours dans son panier un CD et un petit pot de beurre ») chante « Visite chez ma grand-mère », « un succès mondial », et Tipoucet joue « le Rock des petits cailloux ». Or, bien qu'il s'agisse d'un détournement ludique de contes, ce récit a principalement pour but de rendre

¹ Marion Zor, *La terrible bande à Charly P.*, illustré par Yan Thomas, [Voisins-le-Bretonneux], Rue du monde, 1997, 33 p.

² Il est d'ailleurs étonnant de retrouver parmi ces contes une référence à la fable *Les souhaits ridicules* racontée dans *Les Contes en Vers*, qui est pratiquement inconnue des enfants (les frères rencontrent Jupiter, qui « se souvient d'un tour assez divertissant qu'il avait joué naguère à un bûcheron idiot »).

³ Référence humoristique au « C.D.I » en France (Contrat de travail à Durée Indéterminée).

hommage à Perrault puisque le livre a été publié à l'occasion du 300^{ème} anniversaire de l'auteur des *Contes*, en 1997. La figure de l'écrivain est donc mise en valeur tout au long du récit (« Monsieur Charles (...) je suis sûr que vous êtes fier de moi, tout là-haut, dans votre paradis des écrivains », dit Charly P. en s'adressant au portrait de son ancêtre), et l'auteure y souligne l'immuable popularité de son œuvre auprès des enfants (« les uns après les autres, les enfants racontent les contes de Perrault qu'ils connaissent presque par cœur »).

3.4.2. Un pot-pourri de contes populaires

Dans un registre plus humoristique, *Boucle d'Or et les sept ours nains*¹ et sa suite *La faim des sept ours nains*² font référence à une dizaine de contes de fées célèbres provenant du répertoire de Perrault, des frères Grimm (*Le joueur de flûte de Hamelin*, *Hansel et Gretel*) et de la tradition populaire anonyme (*Jack et le haricot magique*). Les deux récits qui gravitent autour des sept ours nains sont construits à partir des intrigues de plusieurs contes greffés ensemble et racontés sous forme de bande dessinée. Dans le premier livre, le point de départ de l'histoire est un mélange de *Boucle d'Or* et de *Blanche-Neige* (comme l'indique l'amalgame dans le titre entre les Trois Ours et les Sept Nains), sur lequel se superpose celle de la *Belle au Bois Dormant*. Tout au long du récit, les différents personnages se succèdent : le joueur de flûte de Hamelin vient proposer ses services de dératiseur aux ours, le troisième petit cochon vient leur donner des conseils pour bâtir leur maison... Et la modification de certains motifs typiques du conte merveilleux donne parfois lieu à des scènes comiques : ainsi, pour réveiller la jeune fille qui est endormie chez eux, les ours suggèrent au prince (qui n'est autre que le tailleur du *Vaillant Petit Tailleur* se faisant appeler Boucle-d'Or !) de l'embrasser, « parce que ça réveille, il paraît ». Mais celui-ci refuse : « Je ne vais pas embrasser cette fille ! Je la connais même pas ! » Les ours nains lui répliquent que « tous les princes font ça » : « Elle est jolie ! Après, vous l'épousez et tout ! » De même, dans le second récit, le Chat Botté veut convaincre les ours affamés d'abandonner un des leurs pour avoir plus de nourriture, et lorsque ceux-ci s'indignent, le Chat Botté leur répond que « tout le monde fait ça » (« - Mais oui ! Rappelle-toi ce que nous a raconté le Petit Poucet ! », dit un des ours).

¹ Emile Bravo, *Boucle d'Or et les sept ours nains*, Paris, Seuil Jeunesse, « La bande des petits », 2004, 24 p.

² *Ibidem*, *La faim des sept ours nains*, Paris, Seuil Jeunesse, « La bande des petits », 2005, 27 p.

De fait, le décalage comique produit par l'imbrication des intrigues et la confrontation inusitée de différents personnages dans la même histoire rend cet amalgame de contes particulièrement savoureux. Cette réécriture ludique montre également à quel point les schémas narratifs et les personnages de contes sont des éléments « façonnables » et malléables dans les mains des auteurs, qui ont la possibilité infinie de créer de nouveaux récits à partir des structures existantes.

Nous avons constaté au fil de nos analyses que la réécriture des contes intervient à différents niveaux (personnages, espace, motifs, narration, structure) et peut prendre différentes formes, dépendamment des intentions des auteurs. Ainsi, certaines réécritures peuvent être qualifiées d'inoffensives du fait qu'elles ont comme unique objectif le divertissement du lecteur et qu'elles ne comportent qu'un seul niveau sémantique. La plupart des livres qui proposent ce type de réécriture s'adressent aux jeunes enfants (la série *John Chatterton détective* et celle des *Trois petites sœurs*, par exemple) et l'humour des textes permet de dédramatiser le conte original, notamment grâce à l'introduction de nouveaux personnages en décalage avec les rôles traditionnels. Dans d'autres récits, qui s'adressent à un public plus âgé (voire même à des adultes), les auteurs utilisent la trame originelle du conte pour mettre à mal ou dénoncer (parfois de façon assez violente) ses valeurs traditionnelles. C'est le cas des récits de Babette Cole et de Grégoire Solotareff, dont le mode d'écriture subversif, basé sur l'ironie et la dérision, ne peut être compris par de jeunes lecteurs. De fait, cela nous amène à nous interroger sur les intentions mêmes de ces auteurs, pour qui « la tendance est de briser, changer, transformer ou recomposer les motifs traditionnels, afin de libérer le lecteur d'un mode de réception littéraire routinier ou programmé (...) et de montr[er] comment une esthétique et un environnement social différents peuvent relativiser les valeurs ¹ ».

Or, à travers le détournement des motifs, de la structure et des valeurs du conte, les auteurs attendent également à son rôle initiatique. En effet, certains motifs du conte merveilleux, bien qu'ayant subi d'importantes modifications, se sont transmis à la littérature de jeunesse grâce à la popularité des *Contes* de Perrault et constituent aujourd'hui « des lieux communs de notre vie et de notre culture ² ». Et du fait que ces lieux communs se retrouvent transformés et parodiés, l'horizon d'attente du lecteur est

¹ J. Zipes, *op. cit.*, p. 227.

² O. Piffault, *op. cit.*, p. 18. Par exemple, le personnage-type de la marraine fée inventé par Perrault, et qui était à l'origine une entité magique - animal ou créature - qui venait au secours du protagoniste.

brisé dans la mesure où celui-ci peut manifester de l'incompréhension à l'égard d'un conte détourné s'il n'y retrouve pas le schéma et les motifs traditionnels auxquels il s'attend (par exemple la méchante sorcière, ou la princesse qui épouse le prince charmant à la fin). Toutefois, nous n'irons pas jusqu'à parler d'une « volonté d'aseptisation ¹ » comme le font certains chercheurs car nous avons pu constater que les contes détournés font souvent preuve d'une grande originalité et apportent de nouveaux éléments aux récits d'origine. En effet, des valeurs modernes comme l'amitié et la tolérance viennent se substituer aux valeurs traditionnelles et parfois dépassées des contes classiques, démontrant ainsi le souci des auteurs d'ancrer leurs récits dans des préoccupations plus actuelles.

¹ « Une volonté d'aseptisation a remplacé par des stéréotypes culturels ou sociaux toutes les références culturelles, sociales ou politiques qui, à chaque époque, avaient marqué le monde merveilleux du conte », D. Escarpit, *op. cit.*, p. 183.

CHAPITRE III

LE PETIT CHAPERON ROUGE ET LA FIGURE DU LOUP

Lors du travail préliminaire de repérage que nous avons mené dans les bibliothèques afin de constater quels contes classiques connaissent le plus de popularité auprès des auteurs (époque et nationalité confondues) et faisaient l'objet d'un travail de réécriture, il s'est avéré que le conte qui cumulait le plus grand nombre de réécritures était incontestablement *Le Petit Chaperon Rouge* (alors que nos pronostics se portaient sur *Cendrillon* ou *La Belle au Bois dormant*). De fait, le nombre de livres de notre corpus qui reprennent ce conte ou ses personnages est significatif ¹, confirmant « l'extraordinaire constance des auteurs à s'en prendre à ce récit ² », et certains titres témoignent de la diversité des relectures qu'il inspire (*Le Petit Chaperon rouge a des soucis*, *Les vacances du Petit Chaperon rouge...*). En effet, comme le souligne Claude de la Genardière, « l'époque contemporaine a (...) produit, parallèlement aux recherches sur les traditions orales, et en particulier sur *Le Petit Chaperon rouge* (...), les variations les plus débridées, les plus savoureuses, et les plus saisissantes (...) qui sont de nouveaux contes brassant ce que les mémoires ont engrangé de lectures enfantines et de lectures d'adulte et de parents ³ ».

Puisqu'il ne met pas en œuvre les éléments merveilleux que l'on retrouve dans la plupart des contes célèbres et qu'il ne s'articule pas non plus sur le traditionnel schéma mettant en scène « le couple quasi-gémellaire prince/ princesse ⁴ », la popularité de ce conte semble tenir à sa

¹ Notre corpus compte au total une quinzaine d'ouvrages qui reprennent intégralement le conte, mais il existe aussi de nombreux livres (que nous ne mentionnons pas ici) qui y font seulement allusion. En effet, « Le Petit Chaperon est (...) inlassablement cité, utilisé comme référence appartenant au patrimoine culturel des personnages... et des lecteurs », Claude de la Genardière, *op.cit* p. 123.

² *Ibid.*, p. 142.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

brièveté ainsi qu'à la simplicité de sa structure ¹. De fait, Claude de la Genardière estime qu'il est devenu « une sorte d'emblème universel des contes (...) si [l'on] considère la somme d'études et de commentaires qu'il a suscités ainsi que la fréquence avec laquelle il [y] est fait référence...² ». Et l'exposition *Le Petit Chaperon Rouge à pas de loup*, qui s'est tenue à la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal ³, prouve également que ce conte est dans l'air du temps. Il est vrai que le motif principal du conte (« le dévorateur-animal [qui] se fait passer pour la mère ou la grand-mère ⁴ ») est universel, car il se retrouve également dans *Le Loup et les Sept chevreaux*, un conte apparenté au *Petit Chaperon Rouge* ⁵ dont des versions existent en Asie (sous le titre « La grand-mère tigre ») et en Afrique.

Par ailleurs, ce conte est un des rares du répertoire classique dont la version orale ait subsisté et soit parvenue jusqu'à nous grâce aux collectes des folkloristes, bien qu'elle ait été parfois contaminée par le texte de Perrault dès le XVIIe siècle. Par conséquent, avant de procéder à l'analyse des récits du corpus qui réécrivent *Le Petit Chaperon rouge*, il s'avère indispensable de saisir le sens et la symbolique de la version orale du conte, afin de pouvoir mieux comprendre par la suite les enjeux de son détournement dans la littérature de jeunesse.

1. Autour du Petit Chaperon rouge

1.1. La censure du conte oral

Comme nous l'avons déjà expliqué dans un précédent chapitre, la mise par écrit des contes traditionnels par Perrault s'est accompagnée d'un travail de censure visant à donner à ces « histoires de bonne femme » une portée moralisante. A propos du *Petit Chaperon rouge*,

¹ « Le Petit Chaperon Rouge est singulièrement intéressant : son classement est problématique car, initialement rangé par les folkloristes dans la catégorie des « contes merveilleux », il y fait figure de faux frère avec la variante tragique de son final », *ibid.*, p. 85.

² *Ibid.*, p.6.

³ *Le Petit Chaperon Rouge à pas de loup*, exposition présentée du 6 février au 2 septembre 2007 à l'Espace Jeunes de la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal.

⁴ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 28.

⁵ « Des travaux confirment une parenté établie entre ce conte T333 [*le P.C.R.*], classé sous le nom *Le Glouton* dans la classification d'Aarne et Thompson, et le T123, *Le loup et les enfants*, de la famille des contes d'animaux et non des contes merveilleux (...), plus connu en France sous le nom de *Le Loup, la chèvre et les chevreaux* », *ibid.*, p. 28.

Paul Delarue explique que « les éléments communs qui manquent dans le conte littéraire sont précisément ceux qui auraient pu choquer la société de cette époque par leur cruauté (la chair et le sang de la grand-mère goûtés par l'enfant, leur puérité (le chemin des épingles et des aiguilles) et leur inconvenance (la question de la petite fille sur le corps poilu de sa grand-mère) ¹ ». De plus, que ce soit la version de Perrault dans laquelle l'héroïne connaît une fin tragique ou bien celle des Grimm qui finit sur une note plus heureuse ², l'impérialisme de la tradition littéraire a occulté le dénouement des versions orales du conte recueillies en France, dans lesquelles l'héroïne réussit à échapper au loup par la ruse. Or, ce changement a totalement modifié la représentation des personnages du conte et particulièrement celle de l'héroïne, qui est montrée chez Perrault « comme une petite fille innocente et naïve, jouée par les événements, plus précisément par le loup ³ », ou encore, selon Jack Zipes, comme une « petite bourgeoise, impuissante (...) et coupable, pour ne pas dire stupide », en opposition avec le modèle traditionnel de « la brave petite paysanne qui (...) témoigne de qualités de courage et d'initiative ⁴ ». Quant au personnage du loup, présenté chez Perrault comme « le symbole du prédateur malfaisant et du mâle violeur, causeur de troubles ⁵ », il n'a pas dans la version orale le rôle négatif qu'il joue dans la tradition littéraire.

Les modifications imposées par Perrault pour faire du *Petit Chaperon rouge* un conte d'avertissement ont donc entraîné de profonds bouleversements au niveau de la portée symbolique et de la signification rituelle du récit oral, comme l'ont montré les travaux de l'ethnologue Yvonne Verdier auxquels nous allons à présent nous intéresser. Toutefois, comme le note Alan Dundes, « l'effet moralisateur de la version de conte d'avertissement de Perrault et de Grimm n'a pas réussi à étouffer le contenu sous-jacent du conte oral (...). [Ils] peuvent avoir tronqué le conte, ils ne peuvent pas l'avoir détruit (...). Le Petit Chaperon rouge (...) restera important pour les enfants et les adultes dans les décades à venir, même si

¹ Cf *Le conte populaire français, op.cit.*, tome I, p. 383, cité dans C. de la Genardière, *op. cit.*, p. 27.

² Bien que le dénouement du récit des Grimm diffère radicalement de celui de Perrault, « la tradition littéraire (...) renvoie exclusivement à Perrault dans la mesure où la version fixée par les frères Grimm aurait été recueillie en 1812 auprès d'une jeune fille d'origine bourgeoise dont la mère était française; d'autant également que la tradition orale du Petit Chaperon Rouge n'a pas été retrouvée en Allemagne...», Yvonne Verdier, *Coutumes et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1995, p. 172.

³ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 76.

⁴ J. Zipes, *op.cit.*, pp. 46-47, cité dans C. de la Genardière, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 231.

les versions orales plus explicites et directes restent à l'ombre des textes mieux connus de Perrault et des Grimm ¹ ».

1.2. La portée initiatique du conte

L'ethnologue Yvonne Verdier a consacré un chapitre de son essai *Coutumes et Destin* à l'étude du *Petit Chaperon rouge* en analysant d'un point de vue ethnologique la signification des différents éléments qui appartiennent à la tradition orale, afin de rendre compte de la véritable fonction initiatique du conte. Mais avant d'aller plus loin dans cette étude, il convient de préciser ce qu'est la notion d'initiation et ce que nous entendons par conte initiatique. Denise Escarpit définit ce dernier comme « un récit dans lequel le héros est amené à traverser une suite d'épreuves périlleuses dont il sort vainqueur, et dans laquelle il se réalise, devient adulte ² ». Jean Perrot précise que « les rituels d'initiation impliquent un changement d'ordre et de qualité (...), le passage d'un état à un autre à travers une mort symbolique et virtuelle ³ ». En ce sens, la version des Grimm du *Petit Chaperon rouge* dans laquelle l'héroïne et la grand-mère sont délivrées du ventre du loup par un chasseur pourrait se rapprocher de la tradition orale et conserver un lien avec la dimension initiatique du conte. Dans son article intitulé « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », remettant en question les conclusions de spécialistes comme Paul Delarue et Marc Soriano, qui ne voient dans ce récit qu'un conte d'avertissement et « une simple histoire de loups ⁴ », Yvonne Verdier recherche dans la tradition et les coutumes populaires l'explication des motifs du texte oral ⁵. Ainsi, concernant le choix entre le chemin des épingles ou celui des aiguilles que le loup propose à la fillette, ce motif, loin d'être un détail « puéril » comme le soutient Marc Soriano, constitue « un langage couturier de l'épingle et de l'aiguille qui peut se comprendre quand on le replace dans le contexte ethnographique de la société paysanne de la fin du XIXe

¹ Alan Dundes, *Little Red Riding Hood. A Casebook*. The University of Wisconsin, 1989, p. 227 [traduction personnelle] cité dans C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 29.

² D. Escarpit, *op.cit.*, p. 188. Nous pouvons dès lors mesurer les conséquences d'un changement comme celui fait par Perrault au dénouement du *Petit Chaperon rouge*, puisque la mort de l'héroïne dévorée par le loup renvoie à l'échec du rituel d'initiation immanent au conte.

³ Jean Perrot, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 159.

⁴ Y. Verdier, *op. cit.*, p. 175.

⁵ Cf. Appendice A.

siècle ¹ » ; en choisissant le chemin des épingles, la petite fille est « envoyée (...) à la rencontre de sa puberté ² ». Yvonne Verdier explique ensuite que le motif du repas cannibale de l'héroïne, où celle-ci « ingère » sa grand-mère, représente « l'acquisition par la petite fille du pouvoir de procréer ³ ». Par conséquent, si le conte est la représentation d'un schéma de transmission du cycle de procréation féminin, le rôle du loup séducteur tel que nous le présente Perrault n'a plus aucun sens. Au lieu d'être une dangereuse menace, le loup, selon Yvonne Verdier, « est la condition même de l'accomplissement ⁴ » du destin de la petite fille, puisqu'il est « " l'ennemi révélateur ", celui qui lui découvre sa véritable nature à elle, son destin de femme ⁵ ». Enfin, l'ethnologue montre en quoi « le séjour dans la petite maison de la grand-mère présente toutes les caractéristiques d'un séjour initiatique (...) : entrée vécue comme une mort ; sortie, comme une naissance ⁶ ». Au-delà du rite, c'est donc toute « l'autonomie et le pouvoir traditionnel des femmes sur leur propre destin ⁷ » qui est mis en valeur dans le conte, à travers l'apprentissage par l'héroïne des savoir-faire propres aux femmes de la société paysanne. Cette analyse est corroborée par Catherine Sevestre, qui souligne le rôle initiatique du conte et dénonce sa perte de sens dans la tradition littéraire ; comme Yvonne Verdier ⁸, elle met en opposition le caractère réducteur du récit de Perrault avec celui, émancipateur, de la tradition orale : « là où le conte d'autrefois (...) initiait les adolescentes à la connaissance des hommes, Perrault les met en garde contre les séducteurs trop entreprenants (...). D'où la fin tragique, radicalement opposée à la tradition populaire :

¹ « Les ustensiles de couture jouaient en effet un rôle important dans l'éducation des filles », Y. Verdier, *op.cit.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 180.

³ « Aussi le motif du repas macabre du Petit Chaperon rouge peut-il se comprendre par rapport au destin féminin qui se joue en trois temps (...), qui correspondent à trois classes généalogiques : jeune fille, mère, grand-mère », *ibid.*, p. 184. Yvonne Verdier précise qu'à la place de la grand-mère, « on trouve aussi, souvent, la tante ou la marraine, cette dernière nous indiquant la dimension sociale et symbolique qu'il faut donner au conte. », *ibid.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 190. De même, Daniel Bernard note que « c'est lui, le loup (...), qui est présent tout au long du conte et provoque chaque transformation de la petite fille... », D. Bernard, avec la collaboration de Daniel Dubois, *L'homme et le loup*, Montréal, Libre Expression, 1982, p. 182.

⁶ « La petite fille y est instruite de son avenir féminin, instruction qui va se dérouler suivant une progression parfaite au moyen de divers apprentissages techniques. », Y. Verdier, *op.cit.*, p. 195.

⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁸ « (...) on peut légitimement opposer l'insistance des versions orales de notre conte sur les fonctions féminines, lesquelles renvoient à la grande importance qui leur était accordée dans la société paysanne traditionnelle (...), au conte de Perrault qui, lui, privilégie les relations de séduction entre le loup et la petite fille », Y. Verdier, *op.cit.*, p. 196.

la jeune fille qui a succombé est définitivement perdue. Dans le conte oral, la jeune fille devenue femme naît à une nouvelle vie ¹ ».

2. Le loup dans tous ses états

Les travaux d'Yvonne Verdier ont montré l'évolution, depuis le folklore populaire jusqu'à la tradition littéraire, du rôle du loup dans *Le Petit Chaperon rouge*, avec toutes les conséquences que cela a pu avoir au niveau de l'interprétation du récit. Nous allons à présent nous intéresser à la figure emblématique du loup lui-même en présentant brièvement les représentations qui lui sont associées dans l'imaginaire collectif, puis nous nous concentrerons sur l'analyse des récits du corpus afin de décliner les différents modes de détournements qui sont à l'œuvre autour de cet animal dans les réécritures du *Petit Chaperon rouge* ainsi que des autres contes traditionnels dont il est la figure principale.

2.1. Le loup à travers les siècles

Le loup occupe une place à part dans l'imaginaire populaire collectif, car il suscite à la fois la haine, la peur et l'admiration. En effet, il est « parmi les animaux sauvages, le plus proche de l'homme, le plus semblable, par sa conduite, sa subtilité, ses mœurs (...); et les hommes le lui rendent bien (...), car c'est une guerre qu'ils lui livrent ² ». Sa proximité d'avec les hommes d'une part et sa réputation de prédateur féroce et sanguinaire d'autre part ont donc contribué à lui forger une image ambiguë, puisqu'il est « porteur aussi bien de tendances cannibales que d'une étrangeté menaçante et attirante à la fois, humaine et cannibale ³ ». Ainsi, comme le souligne Daniel Bernard, « l'homme a à la fois maudit et vénéré cet animal, l'affublant parfois de pouvoirs maléfiques, en faisant d'autres fois le défenseur du genre humain. Aimé et haï, le loup est bien un personnage mythologique hors

¹ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 195.

² Y. Verdier, *op. cit.*, p. 188. Et « la violence des nombreuses polémiques suscitées par sa réintroduction dans les Alpes en dit long sur les mentalités contemporaines », C. Sevestre, *op.cit.*, p. 205.

³ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 129. D'ailleurs, selon le philosophe Hobbès dans le *Léviathan*, « l'homme est un loup pour l'homme ».

mesure, figure ambiguë, passionnelle et passionnante¹ ». Objet de cultes et de croyances dans de nombreuses mythologies² (notamment celtique et scandinave), parfois associé à la guerre et à la mort, le loup est considéré dans l'imaginaire chrétien comme une créature du diable et devient ainsi « le double diabolique du chien³ ». De plus, la très ancienne croyance populaire du loup-garou⁴ et de « la lycanthropie, cette faculté de se transformer en carnivore, [qui] fut de tous temps et de tous pays, tenant à la fois de la mythologie, du folklore, de la sorcellerie et de la folie⁵ », témoigne de la proximité que le loup entretient avec l'homme et de la fascination qu'il exerce sur son imaginaire⁶.

Enfin, le loup reste un des personnages les plus répandus dans la littérature orale populaire⁷, qui en a véhiculé « deux références : celle du loup du *Petit Chaperon rouge* et celle du loup des contes d'animaux et des fables, que les récits traditionnels ne mêlaient peut-être pas, mais que (...) les mémoires n'ont cessé de confondre⁸ ». Ainsi, les fables populaires, dont « le thème le plus fréquent oppose le renard et le loup⁹ », montrent des loups souvent ridiculisés et maltraités, comme le célèbre Isengrin dans le *Roman de Renart* qui a popularisé le modèle du loup stupide toujours dupé par d'autres animaux¹⁰. En effet, les mésaventures du loup « dans des aventures calquées sur les comportements des hommes¹¹ » permettaient à l'auditoire d'exorciser sa peur de cet animal, devenu la victime d'un plus faible et plus rusé que lui¹². Le loup est également « la bête noire des contes¹ », où il apparaît cette fois-ci

¹ D. Bernard, *op.cit.*, p. 40.

² « Les loups ont parfois très nettement signifié des attributs mythologiques (dans le *Petit Chaperon Rouge* le loup est rempli de pierres comme Chronos) », François Roussel, *Les contes de fées. Lecture initiatique*, Plazac-Rouffignac, Amrita, 1993, p. 19.

³ Ainsi, « tout au long du Moyen Age, l'Eglise exploite fort habilement la peur du loup... », C. Sevestre, *op.cit.*, pp. 210-211.

⁴ Sur les origines du loup-garou, cf. C. Sevestre, *op.cit.*, p. 208 et Sophie Bobbé, *L'ours et le loup : essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Institut national de la recherche agronomique », 2002, p. 36.

⁵ D. Bernard, *op.cit.*, p. 154.

⁶ En effet, « les histoires de loup-garou sont parmi les plus nombreuses dans le corpus des contes et des légendes de l'Europe », *ibid.*

⁷ « Dans le troisième volume du *Conte populaire français*, Marie-Louise Tenèze catalogue plus de 35 contes types dans lesquels le loup est présent comme personnage principal ou secondaire. », D. Bernard, *op.cit.*, p. 165.

⁸ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 127.

⁹ D. Bernard, *op.cit.*, p. 165.

¹⁰ Catherine Sevestre cite les hilarantes « mésaventures du loup Cornichon, venues du Portugal » (dont le nom laisse présager de son caractère...), *op.cit.*, p. 73.

¹¹ D. Bernard, *op.cit.*, p. 165.

¹² A travers ces récits, « le peuple aime s'identifier à l'animal rusé (...) et prend une revanche imaginaire sur le loup (...), mais aussi sur tous les puissants qui sèment la terreur... », C. Sevestre, *op.cit.*, p. 217.

comme une créature féroce. Cependant, il échoue toujours dans son entreprise de manger sa victime et connaît souvent une fin tragique, comme dans *Les trois petits cochons*, *La chèvre et les biquets* (adapté par les frères Grimm sous le titre *Le Loup et les sept chevreux*) et *Le Petit Chaperon rouge*. En effet, la version populaire des *Trois Petit cochons* met en scène un loup qui finit ébouillanté, et, comble de l'ironie, mangé par le troisième cochon qui s'est montré plus malin que lui. Dans la version de Grimm de *La chèvre et les biquets* et du *Petit Chaperon rouge*, le loup réussit à manger ses victimes, mais il est vaincu par l'intervention d'un plus fort que lui (la mère des chevreux avec ses cornes, le chasseur avec son fusil) et finit noyé dans un puit à cause des pierres dont on a rempli son ventre en substitution de ses victimes. À partir du XIXe siècle, les contes fantastiques montrent le loup dans une tout autre perspective, puisqu'ils « mettent en scène l'homme et le loup dans une relation où l'imaginaire devient le fondement même du récit. Diable déguisé en loup, loup-garou et meneur de loup [en] sont les principaux personnages (...) ² ».

Ainsi, « rites, cultes populaires, récits, formules magiques, contes et dictons sont le reflet de la peur mêlée de respect qu'a inspirée pendant des siècles le “ fauve de l'Europe ” ³ ». Or, après que le loup ait été pendant si longtemps un objet de frayeur, il est intéressant de constater que la tendance actuelle est à sa réhabilitation, comme le montrent les sites Internet consacrés au loup dans la littérature ⁴ ou au loup en général ⁵. Faut-il y voir une simple tendance dans l'air du temps initiée par des mouvements écologistes, ou bien une véritable entreprise de réhabilitation envers un animal trop longtemps stigmatisé par les hommes ?¹²

¹ *Ibid.*, p. 205. Notons que cette haine du loup est spécifique aux contes français, puisque « les contes nordiques, germaniques et scandinaves ont conservé l'aspect bénéfique du loup », *ibid.*, p.207.

² D, Bernard, *op.cit.*, p. 165.

³ *Ibid.* p. 133.

⁴ Cf. <http://c.golbey.free.fr/ARIPAC/loup.htm>.

⁵ Cf. www.loup.org : ce site a pour vocation d'« agir pour la défense du loup ». Fait intéressant, à l'occasion d'une manifestation à Paris réunissant des associations de défense des animaux, les fondateurs de ce mouvement proposent à leurs membres de « venir massivement déguisés en petits chaperons rouges » !

2.2. Le loup dans les contes détournés

2.2.1. Le loup modernisé

Parmi les récits qui se livrent à une transposition des contes à notre époque, certains donnent une image du loup qui se situe dans la continuité de celle des contes traditionnels puisque l'animal, bien que modernisé, conserve son rôle de prédateur. Ainsi, dans *Le loup, la chèvre et les sept chevreaux*¹, Igor le loup est très distingué dans ses manières et son apparence, et son comportement peut sembler plus humain que bestial (il se rend en ville en voiture pour faire différents achats à l'épicerie, au magasin de chaussures et à la parfumerie afin de prendre l'apparence d'une chèvre). Mais au moment où il pénètre dans la maison de la chèvre pour manger les chevreaux, sa nature carnassière se révèle (« Goulûment, il se jette vers les biquets »); cependant, ce n'est pas sa stupidité ou la ruse de son adversaire qui le fait échouer dans son entreprise mais sa maladresse (il se prend les pieds dans sa robe et tombe). À partir de ce moment, le récit s'éloigne complètement du conte original et vire au vaudeville : Mr Broutchou, le père des chevreaux, arrive et empoigne le loup déguisé en chèvre. Et Mme Broutchou, qui entre à cet instant, s'étonne : « Henri ! Que fait cette femme dans tes bras ? Explique-toi (...) ! »; « Taisez-vous les enfants, je parle à votre père », dit-elle alors aux chevreaux qui tentent de lui expliquer qu'il s'agit du loup (et celui-ci en profite pour s'enfuir). Le danger que représente le loup est donc éclipsé par le règlement de compte conjugal entre la chèvre et son mari, et ce décalage burlesque minimise le rôle du loup, qui devient presque inoffensif !

Dans le second récit, *L'histoire de la vieille bique et de ses sept biquets*², la chèvre met en garde ses enfants contre le « Grand Méchant Loup », et celui-ci, habillé comme un « mauvais garçon », dévoile tout de suite sa véritable nature. Pour mieux imiter l'apparence de la chèvre, il se rend successivement chez un professeur de musique, un artiste et un dentiste, en les menaçant de leur croquer le nez ou le bec s'ils ne font pas ce qu'il leur demande. De plus, il est amusant de noter qu'au lieu d'aller se désaltérer dans un puits après avoir mangé les chevreaux comme dans le conte d'origine, le loup se sert un verre de bière...

¹ Geoffroy de Pennart, *op. cit.*

² Tony Ross, *L'histoire de la vieille bique et de ses sept biquets*, Namur, Mijade, « les Petits Mijade », 1990, 26 p.

Il s'avère que les auteurs modernes sont plus compatissants à l'égard du loup que la tradition populaire, puisque, même malmenés, les loups de ces deux récits ne s'en tirent pas trop mal (Igor rentre chez lui sans parler à personne de sa journée « mémorable » et l'autre loup se fait envoyer au loin par un coup de corne de la chèvre, « si loin (...) qu'on ne le revit plus jamais »).

2.2.2. Le loup humanisé

Une tendance que nous avons observée parmi les récits du corpus est l'humanisation des loups, qui, non seulement vivent et s'habillent comme des hommes, mais se comportent également comme eux. Certains auteurs vont même jusqu'à inverser les rôles entre les hommes et les loups, comme dans *Loupiotte*¹ où l'héroïne est une petite louve. Cependant, il ne s'agit plus ici d'une grand-mère (loup) mais d'un « papyloup », à qui Loupiotte va porter une tartiflette² pour le remercier de lui avoir offert un chaperon de velours rouge. Dans cette histoire, la répartition traditionnelle victimes/prédateurs et humain/animal est complètement bouleversée, puisque toutes les valeurs propres aux humains sont transposées aux loups. Le rôle de la créature féroce est donc tenu par un autre personnage qui a mauvaise réputation auprès des enfants, l'ogre, et c'est ainsi que Loupiotte rencontre en chemin un ogrion qui aimerait bien la manger (car « quand les ogres n'ont pas d'enfants à manger, ils mangent des loups »). Celui-ci se rend chez le papyloup, prend sa place dans le lit et se déguise en loup.

Et lorsque Loupiotte arrive et qu'elle prend l'ogrion pour son papyloup, le célèbre dialogue du *Petit Chaperon rouge* se retrouve totalement inversé, puisqu'il se fait du point de vue de la louve (Loupiotte demande à l'ogrion pourquoi il n'a pas de moustache puis elle lui fait remarquer qu'il a « de drôles de pattes »). Le récit s'achève sur un retournement de situation inattendu, dans lequel il faut remarquer la référence amusante aux rôles traditionnels dans les contes. En effet, au moment où l'ogrion déguisé en loup capture Loupiotte, trois ogres arrivent et le prennent pour un vrai loup ; comme ils veulent le manger, l'ogrion leur dit que c'est un déguisement, mais les ogres ricanent : « c'est ça (...) et nous on est les trois petits cochons ! » ; « Et moi je suis le grand méchant loup ! », dit alors la mère louve qui fait irruption dans la maison « en les menaçant de son escopette ». Mais en fin de compte, bien

¹ Frédéric Stehr, *Loupiotte*, Paris, L'École des loisirs, « Lutin poche », 2005, 23 p.

² « Plat savoyard à base de reblochon, de lardons et de pommes de terre », Dictionnaire *Le Petit Robert*.

qu'ils aient le beau rôle dans cette histoire, les loups ne semblent pas avoir complètement renoncé à leur nature carnivore, à en croire ce que dit la mère louve à la fin du récit (« demain, je vous ferai une bonne soupe à l'ogre ! »).

Dans *Le Gentil petit loup*¹, l'auteur fait également d'un jeune loup le héros de son histoire. Or, cette fois-ci, il ne s'agit pas de substituer un loup au Petit Chaperon rouge mais de raconter l'histoire du point de vue de ce dernier. Ce changement donne alors une tout autre dimension au conte, car le mauvais rôle est tenu par les humains, qui, aux yeux du loup, sont des créatures dangereuses et méchantes (particulièrement la grand-mère). Le héros-loup va en effet connaître une série de mésaventures au contact des hommes, et c'est pourquoi l'auteur note en exergue au début de l'histoire : « les parents loups aiment raconter cette histoire à leurs petits, (...) comme s'ils voulaient les mettre en garde ». Ainsi, pendant l'absence de la grand-mère, le gentil loup qui est entré chez elle pour trouver de la nourriture décide d'essayer ses vêtements, puis s'endort dans son lit. Le Petit Chaperon rouge arrive et il s'ensuit alors une scène de quiproquos entre elle et le loup : ainsi, lorsque la fillette s'étonne de l'apparence de sa grand-mère, celui-ci pense qu'elle « est dans la lune » (« Ne voit-elle pas que je suis un loup ? », se dit-il). Il se prend tout de même au jeu de questions de la fillette, et lorsqu'elle s'exclame : « Grand-mère, quelles grandes dents vous avez ! », le loup, qui croit que « c'est une farce », répond : « c'est pour mieux manger, mon enfant » en se jetant sur son panier de nourriture. Aux cris de la petite fille, un bûcheron arrive et menace de sa hache le loup qui s'enfuit avec le panier. Lorsqu'elle revient et qu'elle apprend ce qui s'est passé, la « méchante vieille grand-mère » décide de dire à tout le monde « que c'est la faute du méchant loup ». Et c'est ainsi que « le Petit Chaperon raconte à sa famille, à ses enfants, ainsi qu'à ses petits-enfants l'histoire (...) du grand méchant loup. Mais si vous étiez un loup...vous sauriez la vérité ». À travers ce renversement des rôles (le « gentil loup » contre la « méchante grand-mère »), le loup humanisé est représenté comme une victime de la violence et de la bêtise des hommes qui, de ce fait, deviennent les véritables bêtes (auxquelles le loup réussit toujours à échapper).

¹ Mary Rayner, *Le gentil petit loup*, Paris, Bilboquet, « Les petits galopins », 1997, 25 p.

Mentionnons également, à titre de contre-exemple, un récit intitulé *Mina je t'aime*¹, où il s'agit non pas de loups humanisés, mais bien d'humains bestialisés ! Dès le début du récit, l'auteur parsème le texte de quelques indices qui mettent les lecteurs sur la voie (Carmina, l'héroïne, a « de petits crocs pointus et une crinière fauve », elle « descend l'escalier à pas de loup », sa mère s'appelle Mme Wolf), mais ce n'est qu'à la fin de l'histoire que le véritable loup fait son apparition là où on ne l'attendait pas... Ainsi, Carmina, qui va porter un panier de nourriture à sa grand-mère, croise en chemin trois garçons du village qui sont amoureux d'elle, mais elle passe son chemin ; en arrivant chez sa grand-mère, elle lui annonce qu'elle a apporté « trois pieds de cochons, un jambon fumé, deux langues de bœuf (...) ... et trois bons gros garçons comme dessert ! » C'est alors que les trois garçons (qui avaient suivi Carmina jusque chez la grand-mère), « voient apparaître au milieu des fourrures d'agneaux la gueule énorme d'une louve grise qui se purlèche les babines »... En créant le personnage de la grand-mère-loup, nous pouvons dire que l'auteur effectue en quelque sorte un retour à la tradition orale, puisque dans certaines versions populaires du conte, la grand-mère est assimilée à une bête².

2.2.3. Le loup démissionnaire

Fatigué de ses aventures qui se terminent toujours mal pour lui, il arrive que le loup moderne contrevienne à son rôle traditionnel et refuse de manger ses victimes. Ainsi, dans *Le Petit Chaperon rouge a des soucis*³, l'héroïne, qui se fait assaillir par une bande d'enfants qui la prennent pour le Père Noël, supplie le loup de la manger afin de prouver qu'elle est vraiment le Petit Chaperon rouge (« en effet, si le loup la dévore, les enfants comprendront leur erreur : le loup a TOUJOURS mangé le Petit Chaperon rouge... ») Or, celui-ci refuse : « " Ah non ! Chaque fois que je te cours après, arrive un chasseur qui m'ouvre le ventre. Aujourd'hui, je refuse de te croquer ". Le loup serait-il devenu fou ? ». Si aux yeux de certains lecteurs le refus du loup peut passer pour de la lâcheté, cela signifie surtout que celui-ci est devenu conscient de sa condition de prédateur éternellement dupé et qu'il ne se range pas par bonne conscience, mais bien par calcul stratégique ! De fait, s'adaptant à la

¹ Patricia Joiret, *Mina je t'aime*, illustré par Xavier Bruyère, Paris, l'École des loisirs, « Pastels », 1991, 27 p.

² Cf. Y. Verdier, *op.cit.*, p. 187.

³ Anne-Sophie de Montsabert, *Le Petit Chaperon Rouge a des soucis*, illustré par Géraldine Alibeu Paris, Albin Michel Jeunesse, « Zéphyr », 2004, 38 p.

modernité, ce loup « avide de calme (...) est à la recherche d'une paix qu'il estime largement méritée ¹ ».

Dans *Le loup est devenu fou !* ², le loup, après avoir reçu un coup sur la tête, a décidé de devenir végétarien, le comble pour cet animal dont la nature est d'être carnivore (il est devenu « gentil, poli, et le souci, c'est qu'il a dit : " Je ne mange plus de cochon, c'est fini !" »). Ce nouveau comportement laisse les trois petits cochons désarmés, puisque sans le loup, il n'y a plus d'histoire. Avec l'aide de la propriétaire du livre, ils viennent donc trouver le loup pour le convaincre de reprendre son rôle : « Pour l'histoire, vous, le Loup, il est important de faire croire que vous voulez manger les trois petits cochons. - Juste à y penser, dit le loup, j'ai le cœur qui palpite ! Et j'ai autre chose à faire que de pourchasser des cochons ! » Finalement, les deux parties trouvent un compromis : le loup fera semblant de pourchasser les cochons, et ceux-ci l'aideront à entretenir son potager.

La conversion du loup au végétarisme semble être populaire chez certains auteurs, puisque dans sa version moderne du *Petit Chaperon rouge* ³, Tony Ross met également en scène un loup qui, après avoir échappé de peu à la hache du père de l'héroïne, décide de devenir végétarien, estimant que c'est moins dangereux...

Enfin, dans *Madame B au cinéma* ⁴, ce n'est pas le loup qui prend l'initiative de ne plus manger ses victimes mais l'héroïne Madame B, qui s'introduit dans le film *Le Petit Chaperon rouge* qui passe au cinéma afin de dissuader le loup de manger la petite fille et la grand-mère (en échange, elle lui propose de manger... des fraises au sucre !). Par conséquent, le loup doit annoncer à ses victimes qu'« il n'a plus faim et qu'elles devront chercher un autre loup pour jouer au Chaperon rouge ». Celles-ci « sont très étonnées » et demandent au loup « s'il n'est pas malade »; - Je pars chercher les trois petits cochons, leur répond-il ». Dans ce récit, le loup est donc résigné à renoncer à sa nature et à adopter un nouveau régime alimentaire sur l'initiative d'un personnage qui n'appartient pas au conte. Or, cette démission a des conséquences sur les autres personnages et sur le récit lui-même, puisqu'à partir du moment

¹ D. Escarpit, *op.cit.*, p. 185.

² Johanne Gagné, *op.cit.*

³ Tony Ross, *Cinq contes pour les enfants d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard Jeunesse, « La bibliothèque de Benjamin, 1995, 164 p.

⁴ Bénédicte Froissard, *Madame B au cinéma*, illustré par Mylène Pratt Montréal, Les 400 coups, 2002, 32 p.

où le loup cesse d'être un animal carnassier et qu'il ne pourchasse plus ses victimes, le conte n'a plus d'intérêt (et c'est d'ailleurs pour cette raison que le loup passe pour un fou auprès de ses anciennes victimes lorsqu'il leur explique qu'il a renoncé à être un prédateur). Comme quoi, « le loup dans les contes, on ne peut pas s'en passer...¹ ».

2.2.4. Le loup empathique ou déchu

Les deux récits de Geoffroy de Pennart (qui « excelle dans ses personnages de gentil loup² ») mettent en scène un loup qui « ne se montre plus franchement à la hauteur de sa réputation³ », soit parce qu'il se laisse attendrir par ses victimes, soit parce qu'il ne les effraie plus. Ainsi, dans *Le loup sentimental*⁴, le loup Lucas, parti vivre sa vie de loup hors de la tanière familiale, rencontre tour à tour la chèvre et ses sept chevreaux, le Petit Chaperon rouge, les trois petits cochons et Pierre (soit toutes ses victimes du répertoire traditionnel). Toujours compatissant, il ne peut se résoudre à les manger et c'est finalement un ogre qu'il va dévorer; de fait, comme dans *Loupiotte*, ces deux créatures traditionnellement féroces et à la réputation de mangeurs d'enfants que sont le loup et l'ogre se confrontent⁵. Or, ce duel loup/ogre est bien étrange, puisque d'ordinaire, dans les contes, ils ne se rencontrent pas. Mais avec des récits comme *Loupiotte* et *Le Loup sentimental*, il apparaît que le loup, transformé en héros, devient soit le prédateur soit la victime de l'ogre (qui reste une créature méchante), ce qui peut mener à des situations comme celles du *Loup sentimental* où Lucas se pose en sauveur des victimes de l'ogre (il délivre le Petit Poucet et ses frères qui en étaient prisonniers).

Cependant, certains auteurs prennent un malin plaisir à brouiller les pistes en ce qui concerne la véritable nature du loup, comme dans *Le plus féroce des loups*⁶ où tout indique que le loup est un dangereux prédateur (« un gros loup velu aux longues dents pointues sort de sa tanière. Il a faim ! Une faim... de loup ! »). Or, il s'avère que ses proies ne sont pas celles auxquelles le lecteur s'attend. Ainsi, lorsque les trois petits cochons, qui se retrouvent à la fois face à lui

¹ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 230.

² *Ibid.*, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 228.

⁴ Geoffroy de Pennart, *Le loup sentimental*, Paris, Kaléidoscope, 1998, 35 p.

⁵ De fait, ne pourrait-on pas considérer l'ogre comme un double humain du loup ? La question mériterait d'être approfondie sur le plan anthropologique.

⁶ Sylvie Poillevé, *Le plus féroce des loups*, illustré par Olivier Tallec Paris, Père Castor Flammarion, « Les petits albums », 2003, 27 p.

et à un boucher dans la forêt, se demandent lequel des deux va les manger en premier, contre toute attente, le loup avale... le boucher ! Puis il « continue son chemin et fait un clin d'œil aux trois petits cochons... » La même situation se reproduit avec le Petit Chaperon rouge se retrouvant face à un ogre, qui finit dans le ventre du loup. Par conséquent, comme dans *Le loup sentimental*, le loup s'en prend aux autres prédateurs dont il fait normalement partie. Remarquons qu'une fois de plus, il s'en prend à un ogre; la chaîne alimentaire traditionnelle est donc rompue et fait place à un nouvel ordre contre-nature où les prédateurs mangent d'autres prédateurs et deviennent les protecteurs de leurs anciennes victimes.

Enfin, dans *Le loup est revenu*¹, le rapport de force entre le loup et ses proies est inversé, car celui-ci se retrouve en position de faiblesse tandis que les personnages qui étaient autrefois ses victimes se retrouvent en position de domination. Ainsi, en apprenant que le loup est de retour dans la forêt, tous les personnages de contes (le Petit Chaperon rouge, la chèvre et ses sept chevreaux, les trois petits cochons...) se réunissent chez monsieur Lapin et décident de ne pas se laisser faire. Lorsque le loup arrive, ils se jettent sur lui et lui annoncent qu'ils n'ont plus peur de lui. Pas rancuniers, ils l'invitent toutefois à partager leur repas (végétarien évidemment) s'il leur promet « d'être gentil et de (...) raconter des histoires de loup qui font peur ».

2.2.5. Le loup victime

La déconsidération à l'égard du personnage traditionnel du loup se traduit dans certains récits par un renversement de situation où l'animal autrefois mangeur d'enfants devient une victime pathétique qui suscite la compassion du lecteur. Ainsi, deux histoires assez similaires dans leur déroulement, *Mlle Sauve-qui-peut*² et *Chapeau rond rouge*³, mettent en scène un loup maltraité par son ancienne victime, soit le Petit Chaperon rouge ou son pendant moderne. Dans le premier récit, l'héroïne est une petite fille (tellement insupportable qu'elle se fait appeler Mademoiselle-Sauve-qui-peut) qui est envoyée chez sa grand-mère par sa mère excédée. Lorsqu'elle arrive et qu'elle voit le loup (qui semble terrorisé à la vue de la fillette) dans le lit, elle fait semblant de le prendre pour sa grand-mère

¹ Geoffroy de Pennart, *Le loup est revenu*, Paris, Kaléidoscope, 2001, 34 p.

² Philippe Corentin, *op.cit.*

³ Geoffroy de Pennart, *op.cit.*

et le martyrise avant de lui montrer qu'elle n'est pas dupe : « Non, mais, dis donc le loup, tu crois que je ne sais pas faire la différence entre un loup et une mamie ? Allez, ouste ! Hors d'ici ! » Et après l'avoir jeté hors du lit, elle le pousse dehors avec une fourche (« Dehors ! Et plus vite que ça ! Il veut que je m'énerve en vrai, le loup ? Il me croit aussi bête que le Petit Chaperon rouge ou quoi ? »). Alors que le loup est en fâcheuse posture, la grand-mère arrive et explique à la fillette qu'il n'est qu'« un pauvre bougre qu'[elle] a ramassé dans la neige ». Une fois son bourreau parti, le loup se remet de sa frayeur et reste chez la grand-mère.

De même, dans *Chapeau rond rouge*, le loup subit toutes les humiliations possibles de la part de l'héroïne : alors qu'il se repose dans la forêt, elle le réveille brutalement avec sa trompette puis se moque de lui lorsqu'il lui explique qu'il est le loup : « Mais non, tu n'es pas le loup; le loup (...) est très méchant. Tu t'es vu, toi, avec ta bonne bouille de toutou gentil ? ». Et lorsque le loup insiste (« Mais si, je suis le loup... »), elle réplique avec insolence : « C'est ça, dans tes rêves peut-être ». Décidé à se venger de cette « petite peste », le loup se rend chez la grand-mère avec l'intention de manger la fillette, mais il se fait renverser sur la route par la vieille dame qui « revenait du supermarché ». Elle l'emmène alors chez elle et va chercher un docteur pour le soigner. Lorsque l'héroïne arrive et qu'elle voit le loup dans le lit, elle l'assomme avec un chandelier et veut lui ouvrir le ventre, pensant qu'il a mangé sa grand-mère, mais l'arrivée de cette dernière fait rentrer les choses dans l'ordre. Après sa convalescence, le loup reste finalement auprès de la vieille dame (« il avait dû se résigner à son sort : sa réputation de loup féroce en avait pris un coup »). Dans la série *Camomille et les trois petites sœurs*, l'aventure des trois héroïnes chez le Petit Chaperon rouge ¹ présente également un Grand Méchant Loup maltraité : en effet, alors qu'il essaye de capturer la fillette après s'être entraîné pendant des mois, celle-ci le repousse (« Encore toi ! Tu n'as donc pas encore compris que tu es incapable de me manger ? ») puis l'assomme : « Et pan ! (...) " La prochaine fois, écoute les conseils de ta maman, ne te promène pas tout seul dans les bois ! " », lui lance-t-elle.

Enfin, le paroxysme de la violence du Petit Chaperon rouge envers le loup est atteint dans *Le Petit Chaperon rouge* ² de Roald Dahl, où la fillette « abat le loup d'un coup de revolver et se

¹ M. (Mercè) Company, *Camomille et les trois petites sœurs chez le Petit chaperon rouge*, *op.cit.*

² Roald Dahl, *Un conte peut en cacher un autre*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio cadet », 2003, 60 p.

fait de la peau un beau manteau de fourrure »... Ici, le renversement des rôles est total et la fin brusque et tragique reflète le ton ironique du récit.

Ces récits aux schémas assez semblables renvoient donc l'image d'un loup en pleine déchéance, qui, au lieu d'inspirer de la terreur chez sa victime, suscite désormais son mépris; de fait, « perdant son statut d'animal féroce et rusé, le loup est le plus souvent une victime ridicule, parfois même émouvante ¹ ». Et l'héroïne, présentée comme une petite fille insolente et effrontée (et même tyrannique dans *Mademoiselle Sauve-qui-peut*), est devenue son bourreau, tandis que la grand-mère est une figure charitable et compatissante qui le recueille et le protège. Selon Claude de la Genardière, il y a là une « remise en cause de l'innocence de l'enfant ou de son statut de victime, et plus précisément du couple agresseur-victime. C'est ainsi que la relation entre le loup et le Petit Chaperon rouge peut être de l'ordre (...) de l'humiliation ou de l'agression, faisant alors du loup la victime au lieu de l'enfant ² ».

2.3. Le loup entre tradition et modernité

2.3.1. Le loup ambigu

Tandis que dans de nombreux récits, le loup semble s'être civilisé, dans d'autres, il reste un authentique loup de contes dont la nature carnassière peut ressurgir au moment où l'on s'y attend le moins. Ainsi, dans *Les crêpes de Monsieur Loup* ³, l'auteur met en scène un loup qui, bien que socialisé, reste victime de son ancienne réputation. Ainsi, lorsqu'il décide de faire des crêpes et qu'il demande aimablement l'aide de ses voisins (le bonhomme de pain d'épice, le Petit Chaperon rouge, les trois petits cochons...), ceux-ci le rabrouent en lui disant que jamais ils n'aideront le Grand Méchant Loup ! De fait, « tous veulent le maintenir dans le statut qu'il avait autrefois, à savoir celui de méchant loup », et « personne ne peut croire qu'il soit devenu bon ⁴ ». Malgré tous ses efforts, le loup est donc bel et bien prisonnier de son rôle traditionnel (« Monsieur Loup était très triste... Tout le monde le croyait donc si méchant ? »). « Etonné par tant de méchanceté » de la part de ses voisins, il décide de se débrouiller tout seul pour faire ses crêpes; attirés par l'odeur, tous les voisins s'invitent chez lui pour les

¹ D. Escarpit, *op.cit.*, p. 185.

² C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 123.

³ Jan Fearnley, *Les crêpes de Monsieur Loup*, Paris, Gründ, 2000, 30 p.

⁴ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 125.

manger, mais Monsieur Loup n'a pas dit son dernier mot : « quand tous furent bien installés... Croc, Croc ! Au revoir, les Grands Méchants Voisins ! » Contrairement aux récits précédents, ce rebondissement inattendu vient nuancer le schéma du renversement des rôles (les victimes traditionnelles qui deviennent les bourreaux et le grand méchant loup qui devient une victime), puisque le loup n'est pas tout à fait une victime dans la mesure où il sait redevenir un prédateur quand il le faut. Nous retrouvons ainsi le schéma des contes traditionnels où le héros bafoué se venge et punit finalement les méchants. Mentionnons également *L'anniversaire de Monsieur Loup*¹, du même auteur, qui met en place un procédé semblable : Monsieur Loup invite ses amis les Trois Ours à son anniversaire mais la peste de Boucle d'Or vient gâcher la fête; heureusement, Mère-Grand sait comment se venger de l'insupportable petite fille, qui finit dans une tourte dont les loups et les ours vont se régaler.

Enfin, comment ne pas penser au loup de Marcel Aymé dans *Les Contes bleus du chat perché*² ? Dans l'épisode *Le loup*, Delphine et Marinette se laissent convaincre par le loup qu'il est devenu inoffensif (il regrette d'avoir mangé le Petit Chaperon rouge, qu'il qualifie d' « erreur de jeunesse ») et acceptent qu'il devienne leur compagnon de jeu. Mais à force de se rapprocher des fillettes, le loup « en pleine crise d'identité, est rendu (...) à sa vérité de loup³ » et finit par les dévorer. Tout se finit heureusement bien pour les héroïnes et pour le loup, puisque, comme dans le conte des frères Grimm, les parents ouvrent le ventre du loup et délivrent leurs filles, qui pardonnent à l'animal. Celui-ci, qui a retenu la leçon, jure désormais de rester éloigné des enfants (cette savoureuse histoire est donc « un conte d'avertissement, mais (...) cette fois-ci, pour les loups !⁴ ») Par conséquent, même sur la voie de la rédemption et avec la meilleure volonté du monde, le loup ne peut empêcher sa véritable nature de reprendre le dessus.

2.3.2. Le loup réhabilité

Face à la déchéance du loup qui s'observe dans de nombreux contes réinventés, certains auteurs décident de réagir en se portant à la défense de l'animal. Dans *Pélagie et le*

¹ Jan Fearnley, *L'anniversaire de Monsieur Loup*, Gründ, 2001, 26 p.

² Marcel Aymé, *Les contes bleus du chat perché*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2001, 222 p.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*

*Loup*¹, l'héroïne Pélagie repousse Jehan-le-loup qui s'est jeté sur elle pour la dévorer, et celui-ci en est tout abasourdi (« -Tu n'as donc pas peur de moi ? (...) Tu ne connais donc pas l'histoire du pauvre petit chaperon rouge et du grand méchant loup ? »). Pélagie lui explique alors qu'« il n'y a aucune raison d'avoir peur des vrais loups » et que ce que l'on raconte sur les loups dans les contes (par exemple, qu'ils « avalent les grand-mères tout entières ») est faux; en réalité, le loup « mange de façon très raisonnable », et il est « plutôt craintif ». Prenant alors conscience du caractère désuet de son rôle, Jehan s'inquiète pour son avenir (« Qu'est-ce que je vais faire de mes vieux jours, moi, si je ne peux même plus effrayer les petits enfants ? (...) Je ne sais rien faire d'autre... ») mais Pélagie lui propose de lui apprendre à être « un vrai loup ». Ce récit est donc en quelque sorte une apologie du loup contre les préjugés négatifs tenaces auxquels les hommes l'ont toujours associé. En opposant la représentation traditionnelle et dépassée du Grand Méchant Loup des contes à la véritable nature du loup, l'auteur veut montrer que celui-ci n'est pas la bête féroce dont les contes véhiculent l'image (« au fond, le loup est très sage et il aime la vie, conclut Pélagie »).

Enfin, certains auteurs réclament pour le loup une réhabilitation en bonne et due forme, en montrant aux lecteurs qu'« il reste et restera toujours [un] animal féroce et carnassier² ». Ainsi, dans *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*³ et *Oh là, là !*⁴, les loups revendiquent leur droit à être des prédateurs. Dans le premier récit, qui se déroule comme une entrevue journalistique (il ne s'agit d'ailleurs pas d'une histoire, mais d'un « témoignage » recueilli par l'auteur), c'est le loup lui-même qui raconte son histoire et s'adresse directement au lecteur : « Le loup, c'est moi. Léonard Eugène Loup. Vous pouvez m'appeler Léo ». En prison pour le meurtre des deux petits cochons, il clame son innocence (« Vous connaissez l'histoire des Trois Petits Cochons. Ou du moins, c'est ce que vous croyez (...) Personne ne connaît la vérité parce que personne ne connaît *ma* version de l'histoire »). De fait, il s'insurge contre sa réputation de Grand Méchant Loup qu'il considère comme injuste : « Ce n'est quand même pas ma faute si les loups mangent des petites bêtes mignonnes comme les lapins, les agneaux, les cochons ! On est fait comme ça. Si les hamburgers étaient mignons, vous aussi on vous traiterai de Grands Méchants. » Il explique alors au lecteur que « la vérité

¹ Mike Stoebe, *op.cit.*

² Y. Verdier, *op.cit.*, p. 189.

³ Jon Scieszka, *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, illustré par Lane Smith, Paris, Nathan, 1991, 32 p.

⁴ Colin MacNaughton, *Oh là, là !*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Benjamin », 2001, 28 p.

c'est une histoire de rhume et de sucre » : en allant demander du sucre à ses voisins les cochons, il a éternué trop fort et cela a détruit leurs maisons (comme les cochons étaient morts, il a bien été obligé de les manger : « tout le monde sait que la nourriture s'abîme si on la laisse traîner dehors. Alors j'ai fait mon devoir. »; et s'il a voulu forcer la porte de la maison du troisième cochon, c'est parce que celui-ci avait insulté sa « vieille grand-maman chérie »...) Le loup estime donc être victime d'un coup monté de la part des journalistes : « ils se sont dit qu'un type malade qui essaie d'emprunter un peu de sucre, ça ne ferait pas les gros titres. Alors ils ont monté toute cette histoire (...) et ils ont fait de moi le Grand Méchant Loup (...) On m'a piégé ». Sincérité ou ruse de loup ? À travers « le savoureux personnage du loup¹ », l'auteur dénonce dans cette amusante réécriture la mauvaise image que la tradition populaire a faite au loup et la stigmatisation autour de sa soi-disant cruauté (il n'est en réalité pas plus cruel que n'importe quel autre animal carnivore).

Cette même revendication se retrouve dans *Oh là, là !*, où le loup s'adresse directement au lecteur : « Ne me regardez pas comme ça (...) Je suis le grand méchant loup, c'est mon rôle d'être méchant. Toutes ces histoires seraient bien ennuyeuses si j'étais gentil, n'est-ce pas ? » Dans ce récit, une des proies habituelles du loup est substituée à une autre, puisque le Petit Chaperon rouge est un cochon habillé de rouge qui s'en va chez sa grand-mère (ce qui évoque des souvenirs au loup : «... un manteau rouge, un petit panier, la maison de la mère-grand. Tout cela me rappelle une histoire, mais laquelle ? ») Il se souvient alors de l'histoire des *Trois Petits Cochons*, mais dans sa version « loup » : « j'aime bien cette histoire », dit-il, « et surtout le moment où le loup s'échappe sain et sauf après avoir dévoré les trois petits cochons. Enfin, c'est comme ça que maman me la racontait ». Cependant, le loup se retrouve une fois de plus vaincu par ses proies, puisqu'au moment où il s'apprête à manger le jeune cochon (après de nombreuses tentatives infructueuses), le père arrive et le pourchasse avec sa hache (et avec humour, le récit se conclut sur « ils vécurent tous très heureux, malgré la fin ! »).

¹ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 231.

2.3.3. Dans la bande dessinée

Bien que la réécriture des contes soit moins répandue dans la bande dessinée que dans les albums, il n'en reste pas moins que ce genre peut fournir de très bons exemples de détournements. De fait, nous ne pouvons clore ce chapitre sans mentionner deux ouvrages qui revisitent les contes sur un mode humoristique, *Les trois petits cochons*¹ et *Au loup !*².

Dans *Les trois petits cochons*, l'auteur met en scène deux loups, l'un juif, Shalom, et l'autre musulman, Salam, à qui un magicien annonce qu'ils ont été choisis par « le comité des jeunes lecteurs » pour mener une mission dans « la forêt des contes imaginaires » (il s'agit de « débusquer les trois petits cochons, puis de les manger »). Or, ces derniers, qui ne mangent pas de porc car leur religion le leur interdit, refusent de se comporter comme de grands méchants loups. Après avoir rencontré les Sept Nains, le Petit Chaperon rouge qui « s'est trompée de bande dessinée » et un Grand Méchant Loup au chômage qui « recherche un conte » et leur explique que « le marché de l'emploi est sinistré » (car « les jeunes louveteaux prennent la place des anciens »), ils trouvent les trois petits cochons avec qui ils sympathisent, au grand dam du magicien : « Je vous rappelle l'importance de votre rôle dans cette histoire : les lectrices et les lecteurs veulent avoir peur ! », leur dit-il. Et bien qu'ils se proclament pacifistes (« les méchants loups, c'est dans les histoires à dormir debout », dit Shalom), les deux loups ne comprennent pourquoi ils se font systématiquement traiter de « loups cruels » par les autres personnages : « Je trouve que c'est humiliant d'être insulté en permanence par des inconnus (...) Un peu de respect pour notre espèce s'il vous plaît ! », s'insurge Shalom. Les situations comiques ne manquent donc pas dans cette histoire qui mêle les renvois aux contes et à la société, que ce soit lorsqu'apparaît « Bébéh, la sorcière qui aime les animaux³ » intervenant pour sauver les cochons, ou quand les animaux de la forêt décident de fonder un syndicat (« la Société Protectrice des Animaux ») pour « négocier des conditions de travail dans les contes » et pour ne plus « passer pour des méchants et des animaux cruels ». Cette revendication s'applique particulièrement aux deux loups qui rejettent leur rôle traditionnel (« nous sommes obligés d'être méchants ? », demande Shalom (...)) « il va falloir être crédible en loup cruel, je me demande si j'en suis capable... ». Mais

¹ Tarek, *Les trois petits cochons*, illustré par Aurélien Morinière Paris, E. Proust, « E.P Jeunesse », 2005, 32 p.

² F.Murr, *Au loup !*, Bruxelles, Dargaud, 1993, 54 p.

³ Amusante référence à Brigitte Bardot (« B.B ») et à son engagement en faveur des animaux.

l'attitude pacifiste des deux loups ne fait pas l'unanimité, car elle leur vaut de se faire traiter de « faux frères » par le Grand Méchant Loup ou encore de « loups indignes » par le magicien. À travers les aventures de Shalom et Salam, l'auteur fait donc s'affronter les partisans des « vrais contes » (ceux qui font peur et que les enfants sollicitent) et les animaux des contes, qui veulent mettre fin à la « désinformation animalière » dont ils sont victimes, estimant que « les temps changent, les lecteurs et les lectrices aussi ». De fait, cette polémique pourrait refléter la situation actuelle du conte dans la littérature de jeunesse, dans la mesure où certains auteurs veulent conserver l'authenticité des textes originaux tandis que d'autres cherchent à les édulcorer, comme nous avons pu le constater dans les récits étudiés précédemment.

« Réhabilité, le loup l'est complètement dans la bande dessinée *Au loup* de F'Murr ¹ », qui, en raison de son humour sophistiqué et de ses nombreuses références à l'histoire et à l'actualité de l'époque, s'adresse à des adultes. Chaque planche présente un *running gag* mettant en scène le loup et le Petit Chaperon rouge dans des situations loufoques où interviennent toutes sortes de personnages fictifs et historiques (la chèvre de Monsieur Seguin, Hamlet, La Fontaine, Jeanne d'Arc, Ravailac, et bien sûr Perrault lui-même). Un véritable bras de fer s'engage d'ailleurs entre l'auteur et ses personnages, qui créent le « S.P.C.C.P » (« Syndicat des Personnages des Contes de Ch. Perrault »), dont le loup est le délégué : accompagné de Barbe-Bleue et de quelques ogres, celui-ci demande à Perrault de modifier la fin de ses contes, ce que l'auteur refuse catégoriquement (le loup en vient même à lui voler ses manuscrits pour changer le dénouement des récits). De fait, il n'y a plus de rapport prédateur/victime car le loup et le Petit Chaperon rouge sont représentés sur un pied d'égalité, chacun prenant sa revanche sur l'autre au gré des sketches : ainsi, quand ce n'est pas le loup qui se fait empoisonner par la grand-mère et la chaperon rouge pour qu'elles puissent se confectionner un manteau avec sa fourrure, c'est la fillette qui se fait disputer par la vieille dame (inspirée par le magazine *Jour de France* que le loup lui a donné, celle-ci ne veut plus entendre parler de galette et de pot de beurre et exige désormais du caviar). Cependant, quand la situation l'exige, les deux personnages oublient leur litige pour faire cause commune, notamment pour dénoncer le rachat de leur forêt par les militaires ou pour dire à

¹ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 230.

ce « vieux schnock » de Perrault, qui « se prend pour Ionesco », que le texte qu'il a réécrit pour eux est « complètement nase ». Devenus vieux, ils aiment se rappeler le bon vieux temps en regardant leurs petits-enfants rejouer leur conte. Ainsi, « l'humour de F'Murr [qui] va (...) très loin, sans en avoir l'air¹ », nous propose une relecture particulièrement hilarante et originale du *Petit Chaperon rouge*.

Ces réécritures du *Petit Chaperon Rouge* et des *Trois Petits Cochons* nous montrent que les détournements du rôle du loup sont très variés et que les intentions des auteurs diffèrent selon les récits. En effet, pour certains, il s'agit de déconstruire une figure traditionnelle devenue obsolète dans la mesure où les enfants n'ont plus peur des loups et où ceux-ci ne peuvent plus manger d'enfants, comme le souligne Catherine Sevestre : « le loup ne fait plus peur au XXème siècle comme au XVIIème. Les enfants le perçoivent désormais comme un animal positif. Et même s'ils frémissent encore en lisant *Le Petit Chaperon rouge*, plus personne n'est dupe !² ». En raison de l'engouement qu'il suscite chez les plus jeunes, les auteurs contemporains ont compris la nécessité de renouveler le personnage du Grand Méchant Loup³, et ils « n'hésitent plus à en faire un alter ego des enfants » en lui donnant le rôle principal et en l'humanisant, comme c'est le cas dans *Loupiotte* ou *Le gentil loup*. D'autres au contraire veulent réhabiliter un animal que l'imaginaire collectif a toujours diabolisé en le présentant pour ce qu'il est : un animal qui, même socialisé et rangé, « ne peut se nourrir que de viande, mais pas cruel et sanguinaire pour autant⁴ », comme dans *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*. « Bien brave, pas rassurant, ou les deux à la fois...⁵ », là est toute la richesse du loup. D'autre part, en bouleversant en profondeur le schéma des personnages, les auteurs ont créé des histoires qui s'éloignent radicalement du conte et des enjeux qui y sont associés.

¹ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 230. Pour une analyse complète de *Au loup !*, cf. l'article de Jacques Tramson, « Perrault, La Fontaine et quelques autres au f(ph)iltre de l'humour. Les contes à rebours de F'Murr » in Jean Perrot (dir.), *Les Métamorphoses du conte*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », 2004, pp. 235 à 249.

² C. Sevestre, *op.cit.*, p. 229.

³ Walt Disney l'avait déjà compris, en créant, pour *Le Journal de Mickey*, le personnage de P'tit loup, un gentil loup susceptible de plaire aux jeunes lecteurs. Fils du féroce Grand Loup mais ami des trois petit cochons, P'tit loup « combat, toujours avec succès, les instincts sanguinaires de son vaurien de père », C. Sevestre, *op.cit.*, p. 230. Dans le film d'animation *Les Trois petits cochons*, Disney discrédite le modèle du Grand Méchant Loup en faisant de Grand Loup (qui cherche par tous les moyens à manger les cochons mais n'y parvient jamais) un personnage « très édulcoré, privé de son caractère inquiétant, et largement tourné en dérision. », C. de la Genardière, p. 128.

⁴ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 185.

⁵ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 230.

Ainsi, le fait de rendre le loup végétarien comme c'est le cas dans quelques récits (ce que Denise Escarpit considère comme « une curieuse volonté de réinsertion sociale et d'expiation morale ¹ ») constitue une dénaturation de cet animal. Cependant, les enjeux de cette dénaturation varient selon les auteurs, et tandis que certains tourment en dérision la figure du loup, d'autres cherchent à le rendre inoffensif afin de « contourner ce qu'[il] pourrait avoir d'effrayant, voire de traumatisant pour les petits lecteurs d'aujourd'hui ² ».

Ce bouleversement a également des conséquences sur la dimension pédagogique du conte original ; de fait, en reléguant le loup au même niveau que ses victimes ou en lui donnant un rôle positif, c'est tout l'ordre social et naturel du conte qui est modifié : « au monde violent du conte d'avertissement jadis véritablement pédagogique, se substitue un univers rassurant et drôle, où les méchants ne sont pas vraiment méchants ³ ». Ainsi, Claude de la Genardière constate que « lorsqu'elles sont poussées sans nuance (...), ces variations sur la crise d'identité du loup semblent désamorcer tout enjeu ⁴ », donnant lieu à ce qu'elle appelle « une entreprise d'aseptisation, [dans la mesure où] tout semble devoir être montré aux enfants sous un jour inoffensif et dans le meilleur des mondes ! ⁵ ». Il est vrai que les loups à contre-emploi présentés dans les contes réinventés n'ont plus rien en commun avec leurs terrifiants ancêtres des contes traditionnels, et à ce titre, les deux récits de Jan Fearnley (*Les crêpes de Mr Loup* et *L'anniversaire de Mr Loup*) font figure d'exception, puisque les personnages qui étaient anciennement des héros de contes finissent bel et bien dans le ventre du loup !

Cette « aseptisation » du conte que dénonce également Denise Escarpit ⁶ peut en partie s'expliquer par la volonté des auteurs d'exorciser auprès des enfants la crainte du « grand méchant loup » et de « se rassurer en ridiculisant celui qui leur faisait peur parce qu'il était conçu, dans leur enfance, comme malveillant ⁷ ». Par conséquent, qu'il s'agisse des contes détournés que nous avons étudiés dans le chapitre précédent ou dans ce chapitre, cette démarche de réécriture qui s'effectue selon de nouvelles normes sociales et culturelles peut

¹ D. Escarpit, *op.cit.*, p. 185.

² C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 127.

³ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 229.

⁴ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 127.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cf. p. 55.

⁷ C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 130.

constituer un appauvrissement des contes originaux, car une fois dépouillés de leur tension dramatique et de leur rôle pédagogique, ceux-ci deviennent de simples récits divertissants. Cependant, nous avons également constaté que l'humour qui tourne en dérision les rôles des personnages traditionnels peut renouveler le conte en lui donnant une dimension qu'il n'avait jamais eue auparavant.

3. La symbolique du loup dans l'imaginaire

En raison de l'altération du rôle du loup qui se produit dans les nombreuses réécritures du *Petit Chaperon rouge* de notre corpus, il y a lieu de s'interroger à propos de l'impact de ces changements sur la dimension initiatique du conte et sur les lecteurs eux-mêmes. Par conséquent, nous allons, dans un premier temps, comprendre ce que la figure du loup traduit sur le plan des représentations psychiques de l'enfant ; dans un second temps, il s'agira de cerner les valeurs et la signification attribuées à la figure du loup dans l'imaginaire populaire et dans les contes, afin de mesurer l'étendue de la perte de sens qu'elle subit dans les réécritures contemporaines. En effet, la stigmatisation autour du loup et de sa férocité a souvent occulté la dimension hautement symbolique de cet animal que les coutumes et la tradition orale ont véhiculée dans le folklore et qui s'est ensuite transmise, sous une forme quelque peu altérée, à la littérature écrite. En nous intéressant de plus près aux motifs associés à la figure du loup, nous pourrions donc mieux cerner les enjeux que sa démythification soulève dans les contes détournés.

3.1. Une figure projective

Bien que remaniés et dépouillés d'une grande partie de la dimension initiatique qu'ils possédaient dans la tradition orale, les contes transcrits dans la littérature ont conservé des « fonctions d'instruction et d'initiation culturelle » qui jouent un rôle majeur dans le comportement affectif et social de l'enfant, comme l'a montré Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*. Selon Jean Perrot, pour qui « une véritable évaluation de la création et de l'écriture destinées aux enfants implique une prise en compte (...) des genres narratifs inclus dans l'horizon d'attente (...) des lecteurs, (...) la réponse qui est fournie par chaque genre [correspond] à une "disposition mentale" spécifique de ces derniers ¹ ». De par leurs « dispositions mentales », les lecteurs sont donc réceptifs au message des contes, qui leur montrent les « étapes d'une construction imaginaire de la personne ² » et leur « proposent une conduite pour affronter la réalité sociale ³ ».

Dans la mesure où les contes détournés pratiquent l'« inversion des rites et des codes ⁴ » et brisent l'horizon d'attente des lecteurs, les « dispositions mentales » de ces derniers s'en trouvent profondément bouleversées. De fait, les récits que nous avons analysés dans les précédents chapitres de ce travail constituent des exemples significatifs de cette déstructuration sociale et culturelle que subissent les contes classiques, et notamment *Le Petit Chaperon rouge* dont la dimension rituelle, largement appauvrie dans la tradition littéraire, a été totalement évincée des réécritures contemporaines. Cette perte de sens est particulièrement significative dans le cas du personnage du loup, qui constitue une cible de choix pour les auteurs contemporains. Ainsi, selon Denise Escarpit, « l'animal des contes d'aujourd'hui, c'est l'animal apprivoisé, domestiqué ; et plus l'écart est important entre ce qu'il a été autrefois et ce qu'il est aujourd'hui, plus l'effet comique est grand ⁵ ». Comme elle, il y a donc lieu de se demander « de qui et de quoi on cherche à protéger les

¹ Jean Perrot reprend ici une formule de *Formes Simples* d'André Jolles : « Pour ce théoricien, chaque « forme simple » du récit est fondée sur une attitude mentale, affective et intellectuelle, bien déterminée [et répond à] « des besoins spécifiques » de l'enfant, Jean Perrot, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 101.

² J. Perrot, *op.cit.*, p. 164.

³ J. Zipes, *op.cit.*, p. 218.

⁴ J. Perrot, *op.cit.*, p. 164.

⁵ D. Escarpit, *op.cit.*, p. 187.

enfants (...) : en démystifiant ainsi, on réduit sensiblement (pour ne pas dire totalement) la part de sauvagerie (...) [et] tout ce qui pouvait rappeler des réactions primaires, bestiales, se trouve édulcoré¹ ».

Par conséquent, l'altération ou la suppression dans les contes détournés de la « symbolisation de l'angoisse² » traditionnellement incarnée par la figure effrayante du Grand Méchant Loup entraîne la disparition de la fonction cathartique du conte, dans la mesure où l'enfant ne peut plus catalyser ses peurs en les soumettant inconsciemment au travail du conte. En effet, si le loup exerce encore une peur incontrôlée chez les jeunes enfants, c'est bien parce qu'« à l'instar des êtres dévorateurs présents dans les histoires pour enfants, en tant que figure projective et représentation figurée de fantasmes infantiles, le loup permet d'exprimer ses angoisses³ ». C'est d'ailleurs pour cette raison que « le rôle du loup comme figure symbolique projective (...) se retrouve également dans les comptines et les jeux enfantins⁴ », comme « Loup y es-tu ? » ou « Promenons-nous dans les bois, pendant que le loup n'y est pas », qui mettent en scène la peur du loup sous une forme ludique. Ainsi, Pascale Rosfelter explique qu'« au-delà des réseaux imaginaires des craintes infantiles (...), ce qui pousse la plupart des enfants à jouer au loup avec peur et plaisir, c'est justement le fait qu'ils puissent (...) dessiner eux-mêmes (...) une frontière entre soi et le loup, entre l'inquiétant et le rassurant, et qu'ils puissent jouer à se protéger de leur peur *comme s'il s'agissait d'un danger extérieur...*⁵ ». De même, selon François Flahault, « la représentation d'une violence produit elle-même un effet violent si, pour l'auditeur du récit [ou l'acteur du jeu], elle renvoie directement à la réalité qu'elle représente⁶ »; or, dans le cadre du jeu ou de la lecture, « la

¹ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 187.

² *Ibid.*

³ Sophie Bobbé, *Du folklore à la science. Analyse anthropologique des figures de l'ours et du loup dans l'imaginaire occidental*, *op.cit.* La psychotérapeute Pascale Rosfelter souligne également le rôle cathartique du loup qui « endosse et figure de nombreux aspects des frayeurs enfantines, des peurs de dévoration et de conflits », P. Rosfelter, « Le jeu du loup, la peur du loup », dans *L'ours et le loup : mondes imaginaires, cauchemars et jeux d'enfants*, Paris, Calman-Lévy, 1997, p. 113.

⁴ S. Bobbé, *op.cit.*, p. 207.

⁵ P. Rosfelter, *op.cit.*, p. 114. Ces jeux sont d'ailleurs utilisés en pédo-psychiatrie lors de thérapies pour des enfants souffrant de troubles de comportements ou d'identité, comme le mentionne Sophie Bobbé (*op.cit.*, p. 207). François Flahault parle également « des exemples d'identification pathologiques au loup » chez des enfants, *op.cit.*, p. 75.

⁶ *Ibid.*

puissance destructrice d'une présence pour laquelle il n'y a pas place pour deux est évoquée (...) en tant que semblant et dans le cadre rassurant d'une situation de coexistence ¹ ».

Au lieu de fournir aux lecteurs une figure rituelle à travers laquelle ceux-ci peuvent jouer à se faire peur, les contes détournés créent donc un véritable manque dans le développement psychique des enfants en faisant du loup un personnage désacralisé et dépourvu de puissance symbolique.

3.2. Une figure dévoratrice

Le rôle du loup dans la tradition populaire et littéraire soulève bien des questions, et notamment celle de savoir pourquoi il possède encore un tel potentiel de frayeur dans l'imaginaire collectif. En effet, dans la mesure où les attaques d'humains par des loups furent relativement fréquentes en Europe, la crainte du loup, depuis des siècles, « s'inscrit dans une réalité extérieure qui n'a rien d'imaginaire ² ». Mais depuis la fin du XIXe siècle, période de l'extinction des loups en France, nous ne connaissons de cet animal que les spécimens qui se trouvent dans des zoos ou des parcs naturels, et seules quelques histoires passées à la postérité, comme le célèbre épisode de la bête du Gévaudan en France, nous rattachent au souvenir du loup dévorateur. Au-delà de la réalité historique, c'est donc à travers l'analyse anthropologique et psychanalytique qu'il faut aller chercher les sources de cette fascination mêlée de crainte qu'éprouvent les enfants à l'égard du loup. Nous privilégierons ici l'approche proposée par l'ethnologue Sophie Bobbé dans son *Analyse anthropologique des figures de l'ours et du loup dans l'imaginaire occidental*.

Pour Sophie Bobbé, c'est d'abord la fonction de dévorateur qui définit le loup dans l'imaginaire des hommes : « les diverses facettes du personnage s'organisent autour d'une figure prédominante (...) celle du dévorateur ³ ». En effet, dans les contes, la dévoration constitue « le moteur de toutes ses entreprises [et] tous ceux qui croisent le chemin du loup se

¹ F. Flahault, *op. cit.*, p. 75.

² S. Bobbé, *op. cit.*, p. 199.

³ S. Bobbé, *op. cit.*, p. 45. « Le motif du loup dévorateur, véritable figure héraldique, résonne et se transmet dans et par la matière folklorique. Parmi de nombreux autres personnages, il demeure un signifiant particulièrement efficace de cette fonction de dévoration », *Ibid.*, p. 176.

retrouvent inéluctablement menacés de dévoration¹ ». L'ethnologue insiste également sur le caractère résolument cannibale du loup et qualifie celui-ci de « carnassier carnivore anthropophage² », estimant que c'est une « raison suffisante pour le craindre, et surtout [que c'est une] raison qui détermine, annonce, préfigure le statut de nuisible qui lui a si longtemps été attribué³ ». De fait, la croyance du loup-garou, qui constitue en quelque sorte le double humain du loup, a elle aussi contribué à l'exploitation de la peur du loup, car « dans un monde traditionnel où l'éducation des jeunes enfants est en partie basée sur la peur (...), menacer les enfants d'être engloutis par le garou (ou de tout autre dévorateur : croquemitaine, ogre (sse), loup...) était fréquent⁴ ». En effet, « dans le folklore, le loup œuvre comme modèle comportemental du garou [et] il est parfois difficile de les distinguer l'un de l'autre, comme dans cette version du *Petit Chaperon rouge* (...) où le rôle du loup est tenu par un garou⁵ », nommé « bzou »⁶.

Or, qu'il soit représenté dans les contes sous les traits d'un animal ou d'un garou, en tant que figure dévoratrice, le loup se pose comme l'expression d'un rite de passage qui « permet de symboliser des étapes cruciales de la destinée individuelle⁷ ». Par rites de passage, nous entendons l'enchaînement des étapes qui ponctuent le cheminement d'un individu et qui « sont là pour exprimer (transposer) dans le social, [un] changement physiologique (...) en l'accompagnant d'un changement de statut⁸ ». Ainsi, prenant comme exemple la scène de la dévoration du Petit Chaperon rouge, Sophie Bobbé explique en quoi « le loup et ses avatars anthropomorphiques (...), par l'incorporation, imposent à leurs victimes un retour vers l'origine, [montrant ainsi] le rôle régrédient, antigénésique tenu par le loup dans le folklore et dans la littérature⁹ ». Mais contrairement à la tradition psychanalytique qui fait du loup le

¹ *Ibid.*, pp. 189-190. Notons que François Flahault considère la dévoration du Petit Chaperon rouge comme la figuration d'une « effraction : celle des limites des corps », *op.cit.*, p. 68.

² « Les *items* constitutifs du *pattern* du loup, véhiculés par le corpus folklorique, proposent deux variations sexués et spécifiques sur le thème de la voracité. Le mâle est essentiellement présenté comme un grand dévorateur anthropophage et cannibale... », S. Bobbé, *op.cit.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ Cf. Appendice A, version nivernaise.

⁷ S. Bobbé, *op. cit.*, p. 193.

⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁹ S. Bobbé, *op.cit.*, pp. 193-194.

séducteur et l'initiateur sexuel de la fillette ¹, l'ethnologue explique que, dans la mesure où « le thème central du conte est la mise en évidence de la crudité des rapports féminins inter-générationnels ², [c'est] comme figure dévoratrice par excellence que le loup prend toute sa signification dans le conte, [non pas comme] sujet dévorateur (...) [mais comme] personnification du mode de relation existant entre les acteurs ³ ». Cette analyse rejoint celle d'Yvonne Verdier, qui souligne le rôle du loup comme une projection du caractère dévorateur de la grand-mère, devenue « une grand-mère-loup (...) habitée[e] du désir cannibale de manger [ses] petits-enfants ⁴ ».

Cependant, alors que Sophie Bobbé estime que « le loup ne peut pas endosser simultanément le rôle de dévorateur et celui d'initiateur sexuel ⁵ », nous pensons, comme Yvonne Verdier, que le rôle du loup correspond véritablement à celui d'un passeur dans le cadre d'une initiation, dans la mesure où il est celui qui « est présent à chaque transformation de la petite fille [et qui la conduit] (...) vers chaque étape de son destin, celui-ci se réalisant par rapport à lui ⁶ ».

À travers les différentes approches du loup analysées par Sophie Bobbé, nous avons vu que cette figure hautement symbolique et significative qui se trouve à la base de tout un système de représentations est indispensable au bon fonctionnement des contes dits d'initiation. De plus, au-delà de sa résonance symbolique, « les messages culturels transmis par [cette figure animale] nous renseignent sur la façon dont la société traditionnelle et le

¹ C'est le cas de Bruno Bettelheim, qui « privilégie l'image du loup violemment séducteur : ' Le loup n'est rien d'autre que le séducteur mâle... si le loup ne dévore pas le Petit Chaperon rouge immédiatement, c'est parce qu'il veut d'abord être au lit avec elle : elle ne sera dévorée qu'après ce rapport sexuel'... », cité dans *ibid.*, pp. 194-95. Il faut dire que la morale de Perrault, qui cherche à mettre en garde les jeunes filles contre toutes sortes de loups, invite à cette interprétation. Par ailleurs, François Flahault précise que le loup n'est pas dans ce conte « la simple métaphore de l'homme-qui-désire-faire-l'amour-avec-une-femme, mais (...) la figure d'un désir beaucoup plus violent et destructeur », *op.cit.*, p. 74.

² Cf. Y. Verdier, pp. 185-186.

³ S. Bobbé, *op.cit.*, p. 197. Autrement dit, « il est la figure qu'endosse la grand-mère dans ses rapports avec sa petite-fille. Il dicte à la fillette la conduite à tenir : se comporter comme un loup », p. 197.

⁴ « L'animal et la grand-mère ne faisant qu'un, celui-ci n'étant en quelque sorte qu'un trait la qualifiant, le jeu ne se jouerait plus qu'à deux personnages (...). On peut donc nuancer la morale du conte : s'il faut que les petites filles mangent leur grand-mère, c'est que celles-ci veulent les manger », Y. Verdier, *op.cit.*, pp. 187-188. Les propos de Claude de la Genardière viennent également corroborer cette analyse : « La figure du loup est là justement pour créer un intermédiaire-miroir entre des héroïnes de trois générations : elle médiatise le rapport qui les unit en le déplaçant sur l'animal », C. de la Genardière, *op.cit.*, p. 144.

⁵ « Il reste l'impossible partenaire sexuel qui l'empêche d'aller plus avant sur le chemin de la féminité. », S. Bobbé, *op.cit.*, p. 198.

⁶ Y. Verdier, *op.cit.*, p. 188.

monde contemporain pensent le rapport au temps, à la nature, à la société, à autrui...¹ » En effet, dans un monde où les rituels initiatiques faisaient partie intégrante de la vie individuelle et collective, la dévoration de la grand-mère par l'héroïne symbolisait en tant que rite le passage d'un état à un autre dans le cheminement de la petite fille, et en ce sens, le loup tenait « le rôle de passeur qui lui est dévolu [en intervenant] au cours des étapes qui scandent la vie du sujet² ». Par conséquent, la disparition, dans les réécritures contemporaines des contes et du *Petit Chaperon rouge* en particulier, de cette fonction de passeur incarnée par le loup est problématique. En l'humanisant ou en le rendant inoffensif, les auteurs contemporains ont fait de la figure familière qu'est le Grand Méchant Loup un animal dépourvu de toute dimension symbolique afin de le rendre plus crédible et plus actuel aux yeux des jeunes lecteurs. Mais cette tentative de rapprochement avec le public dans une visée strictement divertissante constitue plutôt une mise à distance avec le véritable animal du conte, qui est désormais une figure désuète.

Dans les réécritures modernes, cette actualisation ne touche pas seulement le loup mais tous les personnages du conte, dépouillés eux aussi de leur dimension symbolique : en effet, il ne s'agit plus d'évoquer un rite de passage dans lequel chacun joue un rôle bien précis, mais de montrer une histoire où tout le monde agit dans son propre intérêt (les victimes se retournent contre le loup ou décident de changer le déroulement de l'histoire, le loup décrète qu'il ne mange plus de viande...). Ainsi, l'héroïne, qui n'est plus un sujet d'initiation mais une petite fille comme les autres, affronte le loup seule sans l'aide de la communauté, et ce dernier, qui permet traditionnellement « dans le langage figuré qui est le [sien], de faire le pont entre le collectif et l'individuel³ », n'existe plus.

Par conséquent, au-delà de la dimension comique que revêtent la plupart des contes détournés de notre corpus, la désacralisation du loup renvoie au lecteur une certaine image de la société, comme le pense Denise Escarpit : « considéré comme victime, ce personnage (...) loin de

¹ S. Bobbé, *op.cit.*, p. 199.

² *Ibid.*, p. 219.

³ *Ibid.*

lutter pour sauvegarder [son] statut et [son] ascendant, (...) s'efforce de s'en défaire pour se conformer à un modèle idéal proposé par une société individualiste ¹ ».

Dans la mesure où les contes détournés mènent à l'appauvrissement des récits du répertoire classique en altérant leur forme, leurs motifs et leur signification, il faut les considérer comme des récits essentiellement ludiques et divertissants qui relèvent d'un genre distinct du conte. De fait, cette distinction entre conte classique et conte détourné existe depuis longtemps en bibliothéconomie, puisque comme l'explique Pascale Grenier, bibliothécaire à l'Espace Jeune de la Grande Bibliothèque de Montréal ², selon la classification des livres en bibliothèque, les contes réinventés se trouvent dans la catégorie des livres d'images et non dans celle des documentaires avec les contes traditionnels. Et si les contes détournés n'ont plus le rôle initiatique que les contes traditionnels possèdent, ils jouent néanmoins un rôle culturel non négligeable auprès des enfants, puisqu'ils constituent des outils pédagogiques utilisés par les enseignants et les bibliothécaires pour organiser des activités de lecture avec de jeunes enfants. Ainsi, certaines activités d'écriture où, sur le modèle d'un conte détourné, les enfants peuvent à leur tour faire leur propre réinvention du conte permettent de stimuler leur imagination. Par conséquent, la réécriture des contes doit être abordée « comme un jeu ³ (...), comme construction d'un code, construction ludique (...) car inscrite dans le système ludique d'une époque déterminée ⁴ ».

¹ D. Escarpit, *op.cit.*, p. 186.

² Cf. Appendice B, entrevue avec Pascale Grenier.

³ Selon la formule de Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1986, cité dans J. Perrot, *op.cit.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*

CONCLUSION

Au cours de cette étude sur le détournement des contes, nous avons considéré l'ensemble des modifications et des bouleversements majeurs qui interviennent dans les fondements structurels, symboliques et sémantiques des contes classiques. Mais au-delà de la réécriture, ce travail nous a permis de cerner l'évolution du rôle culturel et social du conte au gré des époques, compte tenu de la place prépondérante qu'il a toujours eue dans la société, puisque « les contes traditionnels et les contes de fées ont toujours été le reflet des coutumes, des rituels et des valeurs, dans le processus civilisateur propre à un système social ¹ ».

En premier lieu, nous avons vu comment le conte oral traditionnel a fait l'objet d'une récupération initiée par Perrault et poursuivie quelques siècles plus tard par les frères Grimm, avant d'être ensuite récupéré par la littérature de jeunesse, qui en a fait un genre exclusivement destiné aux enfants et qui a continué à censurer et à altérer les motifs hérités de la tradition orale. Par la suite, l'analyse des récits du corpus que nous avons menée sur la base de plusieurs éléments caractéristiques du conte merveilleux, comme le rôle des personnages et la structure, nous a montré qu'il existait différents niveaux de détournement. Ainsi, dans le cas de certains livres qui s'adressent à des lecteurs d'un très jeune âge, il est plus approprié de parler d'une réécriture ludique que d'un détournement parodique, étant donné le caractère inoffensif de ces réécritures. Nous avons également constaté que la réécriture aboutit à une forme de récit qui ne possède plus la fonction traditionnelle du conte, dans la mesure où la dimension pédagogique disparaît au profit de la dimension humoristique et divertissante, et où les personnages n'ont plus de fonction symbolique. A l'inverse, nous avons vu que certains auteurs utilisent la réécriture pour dénoncer dans leur récit l'idéologie des contes qu'ils jugent arriérée, ce que confirment les propos de Jack Zipes : « les histoires traditionnelles sont transformées de telle sorte que leur contenu répressif en devient subversif. Le renversement des formes, des

¹ Jack Zipes, *op. cit.*, pp. 91-92.

personnages et des motifs est pratiqué avec l'intention d'élargir la possibilité de remettre en question le discours du conte de fées à propos du processus de civilisation ¹ ».

Enfin, l'étude du *Petit Chaperon rouge*, qui fait l'objet de toutes sortes de réécritures dans la littérature de jeunesse, nous a montré que la tendance était à son « aseptisation ² », car en faisant de la figure dévoratrice du loup un animal absolument inoffensif, la plupart des auteurs ont supprimé toute la dimension effrayante du conte. Cependant, certains auteurs cherchent à renverser cette tendance en réhabilitant le loup et en dénonçant la stigmatisation dont il a toujours fait l'objet. Enfin, l'étude du loup sous un angle anthropologique a fait apparaître la fonction essentielle, à la fois cathartique et initiatique, que possède ce personnage dans les contes, et toutes les conséquences que sa disparition entraîne dans les contes détournés.

L'analyse de notre corpus nous a également montré que les réécritures modernes possèdent une richesse et une originalité propres qui viennent contrebalancer l'altération que leurs modèles subissent sur le plan sémantique et structurel. Et puisque, selon nous, ces réécritures ne peuvent répondre à l'appellation de contes, dans la mesure où elles ne constituent plus un vecteur d'apprentissage culturel et social au même titre que les contes classiques et populaires, il faut les considérer comme un genre distinct. En définitive, considérant l'ensemble des éléments étudiés tout au long de ce travail, nous pouvons dire que les contes détournés participent de la redéfinition et du renouvellement du genre; comme le note Denise Escarpit, même si « nous pouvons être choqués que tel ouvrage réponde à l'appellation de "conte ", alors que nous n'y retrouvons pas les mêmes mécanismes d'écriture que nous étions habitués à reconnaître dans nos contes jadis (...), le conte a peut-être découvert une certaine forme de gratuité, dans laquelle le plaisir [de réinventer] se substitue à la signification (...) [Il] est devenu polyvalent, polysémique [et] il a atteint un tel degré de liberté qu'il en arrive à se moquer de lui-même ³ ». En effet, le succès des contes réinventés n'est-il pas le meilleur témoignage de l'« inépuisable jeunesse du conte ⁴ » et de son incroyable capacité d'adaptation à travers les époques ? Ainsi, « la vie actuelle des contes c'est, en même temps que la découverte de leur permanence, la nécessité de leur dépassement (...) et les auteurs d'aujourd'hui (...),

¹ *Ibid.*, p. 232.

² Terme que nous empruntons à Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 183 et à C. de la Genardière, *op. cit.*, p. 127.

³ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 192.

⁴ Claire-Lise Malarte, citée dans C. de la Genardière, *op. cit.*, p. 123.

fortifiés par de nouveaux désirs, de nouvelles inspirations, de nouvelles méthodes, inventent en définitive perpétuellement le conte ¹ ».

1. La réécriture des contes comme « une alternative aux modèles culturels dominants ² » ?

Puisque « l'efficacité des contes remaniés (...) ne dépend pas seulement des contes eux-mêmes, mais encore de la manière dont ils ont été reçus, de leur usage et de leur circulation dans la société ³ », il convient à présent de soulever le problème de la réception des contes détournés auprès de leur lectorat enfantin. Si n'avons pas évoqué cet aspect dans notre travail, c'est en raison de la difficulté d'évaluer et d'analyser cette question d'ordre psychologique, dans la mesure où « pour chaque individu, la réception d'un conte varie en fonction du milieu et de l'expérience du lecteur ⁴ ». De plus, pour mener à bien cette analyse, il aurait fallu mener une enquête auprès de plusieurs enfants dans une école ou une bibliothèque, afin d'évaluer auprès d'eux les réactions et les commentaires positifs ou négatifs suscités par la lecture des récits de notre corpus, ce qui relève du domaine de l'éducation et de la psycho-pédagogie. Toutefois, les propos de Pascale Grenier, qui organise des animations pour les enfants sur les contes réinventés à l'Espace Jeune de la Grande Bibliothèque de Montréal, viennent contredire ceux de Jack Zipes, qui pense qu'« en ce qui concerne les contes de fées "classiques", les enfants ont tendance à résister aux changements ⁵ ». En effet, lors d'une entrevue que nous a accordée Mme Grenier ⁶, celle-ci nous a expliqué que les enfants réagissaient au contraire de façon très positive aux contes détournés, et qu'ils appréciaient beaucoup l'humour de ces récits.

Mais la question de la réception des contes détournés amène également celle des enjeux culturels. En ce qui concerne la majorité des livres du corpus, il ne s'agit pas de remplacer le conte mais de proposer une autre approche, ludique et divertissante, ce qui

¹ D. Escarpit, *op. cit.*, p. 191.

² J. Zipes, *op. cit.*, p. 232.

³ *Ibid.*, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ « S'ils ont grandi en écoutant ou en lisant les contes dans leur version ancienne, ils n'aiment pas les voir altérés (...) ils jugent comiques les changements introduits dans les contes, voire injustes et perturbants... », J. Zipes, *op. cit.*, p. 241.

⁶ Cf. Appendice B.

ne risque pas de remettre en question le bagage culturel classique que les enfants possèdent (ceux-ci savent d'ailleurs distinguer les véritables contes des contes détournés). Cependant, nous avons également vu que certains auteurs à qui « la culture traditionnelle "classique" et les contes de fées paraissent rétrogrades¹ » donnent une dimension subversive à leur récit, ce qui relève, selon Jack Zipes, d'un procédé de « contre-culture² ». Et si, comme le pense Georges Jean, « la réinvention des contes de fées constitue, pour les enfants, un moyen de prendre conscience du discours traditionnel et de la nécessité de le moderniser³ », cette « contre-culture » pourrait alors avoir un impact majeur sur les repères culturels et l'imaginaire des lecteurs. Or, comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, il est difficile de mesurer réellement l'efficacité de ces récits subversifs auprès des enfants. De plus, pour être réellement subversifs, il faut que les textes s'adressent, non pas à de jeunes lecteurs qui ne peuvent pas en saisir la véritable dimension, mais à des lecteurs suffisamment âgés qui sont capables de prendre de la distance avec leur propre bagage culturel et littéraire.

Enfin, mentionnons un aspect parfois négligé de la question, à savoir la diffusion des contes détournés dans les réseaux culturels et scolaires : si leur circulation et leur usage étaient encore restreints⁴ il y a quelques années, la croissance de ce phénomène leur a donné depuis une certaine légitimité. Ainsi, ils servent aujourd'hui d'outils d'animation et d'apprentissage aux enseignants et aux bibliothécaires, comme c'est le cas à la Grande Bibliothèque de Montréal où se tiennent des animations sur les contes réinventés pour les enfants de cinq à huit ans. Pascale Grenier, qui organise ces ateliers, nous a expliqué leur déroulement : après s'être assurée, au moyen d'un petit questionnaire, que les enfants connaissent les contes dont il est question dans les réécritures qu'elle va leur présenter, elle leur donne « la recette pour faire un conte réinventé : il faut un conte classique + de l'imagination + de l'humour ». Elle leur montre ensuite les différentes façons de faire un conte réinventé (« autre temps, autre lieu; à l'envers; et si on changeait la fin... ») à partir de plusieurs récits que les enfants peuvent

¹ J. Zipes, *op. cit.*, p. 215.

² « Il paraît naturel que les contes de fées révisés aient manifesté des tendances toujours plus radicales et plus sophistiquées, (...) La question que nous devons nous poser est de savoir comment les écrivains contemporains, que je désignerai par l'étiquette de "contre-culturels", se sont efforcés de rendre leurs contes plus libérateurs... », J. Zipes, *op. cit.*, p. 226.

³ G. Jean, dans *ibidem*, p. 243.

⁴ Dans les années 80, Jack Zipes dénonce le fait que « les contes les plus conservateurs de Perrault, des frères Grimm et d'Andersen, et d'autres, sont utilisés dans les écoles, les bibliothèques et dans les familles, sans la moindre hésitation, alors que les projections originales (...) des contes de fées (...) n'ont jamais suscité l'approbation des éditeurs et des adultes qui font circuler les livres de contes », *op. cit.*, p. 242.

ensuite lire. À la fin, elle leur distribue des marionnettes de personnages à colorier à partir desquels ils peuvent créer leur propre conte réinventé.

2. Le conte détourné dans les médias de masse

Depuis l'avènement du cinéma comme moyen de diffusion d'une culture de masse, le conte, qui s'adresse désormais aux « enfants de l'image et de la télévision ¹ », s'est transporté de la littérature vers le cinéma. Tex Avery fut un précurseur du détournement des contes dans les films d'animation en créant une parodie débridée du *Petit Chaperon rouge* intitulée *Red Hot Riding Hood*, qui met en scène une provocante et aguichante danseuse de cabaret et un loup libidineux. Reprenant dans ses dessins animés « tous les poncifs attachés au loup : ennemi public, obsédé sexuel, bête et méchant, ou encore possédé par la folie guerrière ² », il a « particulièrement développé (...), au point d'être souvent censuré, les tendances, voire les perversions sexuelles du loup ³ ». De fait, devenu « porteur de multiples figures réprouvées par la morale américaine, (...) Tex Avery apparaît être (...) " le négatif total et sarcastique" de Walt Disney ⁴ ».

Aujourd'hui, après la vague de dessins animés de ces mêmes studios Disney, le succès connu par le film d'animation *Shrek* ⁵ et ses suites *Shrek 2* ⁶ et *Shrek 3* ⁷ montre bien la popularité du détournement des contes classiques auprès du grand public. Dans ce film, les motifs et la structure du conte merveilleux - la quête d'un héros pour délivrer une princesse, les épreuves à subir aidé d'un adjuvant, l'opposant à affronter – sont traités sur un mode humoristique et décalé, et le fait de mettre un monstre laid et misanthrope dans le rôle du héros bouleverse tout le système des valeurs traditionnelles. De plus, si ce film a réussi à séduire un si large public, enfants et adultes confondus, c'est en raison des nombreuses références cinématographiques et musicales qui le parsèment et qui ajoutent à son originalité. Véritable phénomène culturel, *Shrek* est donc une parodie du conte

¹ J. Perrot, *op. cit.*, p. 159.

² C. Sevestre, *op. cit.*, p. 230. Ainsi, dans le but de soutenir la propagande américaine pendant la seconde guerre mondiale, « l'artiste donne à Hitler les traits d'un loup dans son film *Blitz Wolf* en 1942 », *ibid.*, p. 230.

³ C. de la Genardière, *op. cit.*, p. 128.

⁴ R. Benayoun, cité dans *ibidem*.

⁵ Andrew Adamson et Vicky Jenson, *Shrek*, États-Unis, couleur, 2001, 89 minutes.

⁶ Andrew Adamson, Kelly Asbury et Conrad Vernon, *Shrek 2*, États-Unis, couleur, 2004, 90 minutes.

⁷ Chris Miller et Raman Hui, *Shrek 3*, États-Unis, couleur, 2007, 93 minutes.

merveilleux, mais il a gardé le schéma narratif de son modèle (le héros vient à bout de son ennemi et épouse la princesse à la fin du film).

Un autre film d'animation à succès, *La Véritable histoire du Petit chaperon rouge*¹ se situe également dans cette tendance en prenant pour cible le conte le plus connu du répertoire classique : « dans une atmosphère malicieuse bon enfant, où sont recyclées, comme il est d'usage dans tout dessin animé un peu branché, toutes sortes de références cinématographiques, (...) le conte de Perrault a subi un petit lifting² ». En effet, les réalisateurs « Cory et Todd Edwards proposent une version polar qui raconte l'intrigue en flash back sous quatre angles différents d'après le point de vue du loup, de la fillette, de la grand-mère et du bûcheron. Pour cette nouvelle version du conte de fée, les réalisateurs se sont inspirés de polars comme *The Usual suspects*, de dessins animés comme *Shrek* ou de comédies comme *L'Arme fatale*³ ». Enfin, mentionnons un film d'animation sorti récemment au cinéma, *Cendrillon et le Prince (pas trop) Charmant*⁴, qui, dans la lignée de *Shrek*, reprend sur un mode humoristique les poncifs du conte de fées (cependant, ce film ne semble pas faire l'unanimité auprès des critiques, étant considéré comme une pâle copie de *Schrek*)⁵.

3. Des enfants vers les adultes

Les films d'animation, qui étaient jusqu'ici l'apanage du jeune public, font de plus en plus l'objet d'une récupération par le public adulte, et certaines productions qui à première vue semblent s'adresser à des enfants sont en réalité de véritables subversions de contes destinées à des adultes. C'est le cas du film québécois *L'Odyssée d'Alice Tremblay*⁶ de Denise Filiatrault, qui revisite les contes de Perrault de manière délirante et subversive, en raison des nombreuses allusions à connotations fortement sexuelles qui s'y

¹ Todd Edwards, Cory Edwards et Tony Leech *La véritable histoire du Petit Chaperon rouge*, Etats-Unis, couleur, 2006, 90 minutes.

² Isabelle Régnier, *Le Monde*, 27 janvier 2005.

³ www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=58225.html.

⁴ Paul J. Bolger, *Cendrillon et le Prince (pas trop) Charmant [Happily N'ever After]*, U.S.A.- Allemagne, couleur, 2007, 80 minutes.

⁵ « Pour un film d'animation qui marche ouvertement sur les plates-bandes de *Shrek*, le dynamiteur officiel des contes de fées, c'est loin d'être suffisant », *Télérama* n° 2985, 31 Mars 2007.

<http://www.commeaucinema.com/critiques=46549.html>.

⁶ Denise Filiatrault, *L'Odyssée d'Alice Tremblay*, Canada, couleur, 2002, 101 minutes.

trouvent (par exemple, entre le Petit Chaperon rouge et le loup ou entre Blanche-Neige et les sept nains). Mais le film d'animation *Blanche-Neige la suite*¹ du réalisateur belge Picha² va encore plus loin, car il propose une version du conte des frères Grimm exclusivement destinée aux adultes : princesses nymphomanes, nains libidineux, le réalisateur « détourne les contes de fées sur les sentiers désopilants et obstinément vulgaires de la parodie érotique³ ».

Enfin, notons que le théâtre se met aussi à la réinvention des contes avec la pièce française *Et après !*⁴, qui montre ce que deviennent les princesses des contes de fées après le fameux « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Ainsi Peau d'Âne, Blanche-Neige, Cendrillon et La Belle au Bois Dormant, qui racontent leurs désillusions au sujet du prince charmant, ne sont plus les princesses irréprochables qu'elles étaient dans les contes...

Le détournement du conte au cinéma se situe donc dans la continuité de ce que nous avons étudié dans la littérature de jeunesse, car les réalisateurs utilisent un support traditionnellement réservé aux enfants (le film d'animation) pour subvertir les contes classiques; ainsi, un film comme *Schrek* classé à priori dans la catégorie « jeune public » possède en réalité deux niveaux de compréhension, un pour les enfants et un pour les adultes. Par conséquent, que ce soit dans la littérature de jeunesse ou dans les films d'animation, nous pouvons affirmer que « le parodique du littéraire enfantin, produit et reflet du monde adulte, y retourne de nouveau; (...) par l'intermédiaire de la parodie, le littéraire enfantin se montre pour une deuxième fois ironiquement subversif par rapport au monde adulte, dont il a été, cependant, le produit !⁵ ». Or, si les adultes (auteurs et lecteurs) semblent trouver leur compte dans la réinvention des contes classiques et se délectent de la dérision de leurs motifs et de leurs valeurs, ne pourrait-on voir dans ce revirement vers un public adulte un retour du conte à ses véritables origines ? En effet, grâce à ces réinventions débridées et osées dont ils font aujourd'hui l'objet, les contes classiques sortent du carcan moral où ils avaient été placés depuis plusieurs siècles pour

¹ Picha, *Blanche-neige la suite*, France-Belgique, couleur, 2005, 82 minutes.

² Célèbre pour ses parodies de Tarzan avec *La Honte de la jungle* (1975) et de la préhistoire avec *Le Chaïnon Manquant* (1980).

³ http://www.avoir-alire.com/article.php?id_article=9131.

⁴ Helena Noguerra et Barbara d'Alessandri, *Et après !*, mise en scène de Dominique Farrugia et Barbara d'Alessandri, présenté au Théâtre de la Gaîté Montparnasse, Paris.

⁵ Alexandra Zervou, *op. cit.*, p. 40. « On a souvent qualifié la parodie d'un "mirroring process". Le texte d'enfance devient un miroir parodique, où le monde adulte est imité, reflété, critiqué et contesté », *ibid.*, p. 32.

retrouver toute la saveur qu'ils avaient autrefois dans la tradition orale. De plus, quoique le phénomène existe depuis longtemps en littérature, l'apparition de la parodie du conte dans un média de masse comme le cinéma a un impact culturel majeur, puisqu'il touche un public beaucoup plus large. Ainsi, après un long détour par la voie de la censure et de la manipulation, nous pouvons dire que le conte retrouve aujourd'hui sa liberté d'expression à travers la réinvention et la parodie. Et si, comme l'écrit Guy Belzane, « la sacralisation appelle la désacralisation, l'admiration la dérision, la grandeur le rabaissement, la gravité la moquerie ¹ », le conte a encore de beaux jours devant lui.

¹ Guy Belzane, « De l'Art du détournement », dans *Textes et documents pour la classe*, n° 788, 15 janvier 2000, p. 6-48, paru sur <http://www.ac-creteil.fr/crdp/telemaque/comite/contes.htm>.

APPENDICE A

LES VERSIONS ORALES DU *PETIT CHAPERON ROUGE*¹

Version nivernaise :

Conte de la mère-grand (V. 1, Delarue)

C'était une femme qui avait fait du pain. Elle dit à sa fille :

— Tu vas porter une époigne toute chaude et une bouteille de lait à ta grand.

Voilà la petite fille partie. À la croisée de deux chemins, elle rencontre le bzou qui lui dit :

— Où vas-tu ?

— Je porte une époigne toute chaude et une bouteille de lait à ma grand.

— Quel chemin prends-tu ? dit le bzou, celui des Aiguilles ou celui des Épingles ?

— Celui des Aiguilles, dit la petite fille.

— Eh bien ! moi, je prends celui des Épingles.

La petite fille s'amusa à ramasser des aiguilles ; et le bzou arriva chez la mère-grand, la tua, mit de sa viande dans l'arche et une bouteille de sang sur la bassie. La petite fille arriva, frappa à la porte.

— Pousse la porte, dit le bzou. Elle est barrée avec une paille mouillée.

— Bonjour, ma grand, je vous apporte une époigne toute chaude et une bouteille de lait.

— Mets-les dans l'arche, mon enfant. Prends de la viande qui est dedans et une bouteille de vin qui est sur la bassie.

Suivant qu'elle mangeait, il y avait une petite chatte qui disait :

— Pue !... Salope !... qui mange la chair, qui boit le sang de sa grand.

— Dhabille-toi, mon enfant, dit le bzou, et viens te coucher vers moi.

— Où faut-il mettre mon tablier ?

— Jette-le au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin.

Et pour tous les habits, le corset, la robe, le cotillon, les chausses, elle lui demandait où les mettre. Et le loup répondait : « Jette-les au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin. »

¹ Tiré d'Yvonne Verdier, « Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale » in *Coutumes et destin*. Thomas Hardy et autres essai, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1995, pp. 202-205.

Quand elle fut couchée, la petite fille dit :

- Oh ! ma grand, que vous êtes poilouse !
- C'est pour mieux me réchauffer, mon enfant !
- Oh ! ma grand, ces grands ongles que vous avez !
- C'est pour mieux me gratter, mon enfant !
- Oh ! ma grand, ces grandes épaules que vous avez !
- C'est pour mieux porter mon fagot de bois, mon enfant !
- Oh ! ma grand, ces grandes oreilles que vous avez !
- C'est pour mieux entendre, mon enfant !
- Oh ! ma grand, ces grands trous de nez que vous avez !
- C'est pour mieux priser mon tabac, mon enfant !
- Oh ! ma grand, cette grande bouche que vous avez !
- C'est pour mieux te manger, mon enfant !
- Oh ! ma grand, que j'ai faim d'aller dehors !
- Fais au lit, mon enfant !
- Oh ! non, ma grand, je veux aller dehors.
- Bon, mais pas pour longtemps.

Le brou lezou lui attacha un fil de laine au pied et la laissa aller.

Quand la petite fut dehors, elle fixa le bout du fil à un prunier de la cour. Le brou lezou s'impatientait et disait : « Tu fais donc des cordes ? Tu fais donc des cordes ? »

Quand il se rendit compte que personne ne lui répondait, il se jeta à bas du lit et vit que la petite était sauvée. Il la poursuivit, mais il arriva à sa maison juste au moment où elle entrait. (P. Delarue, *Le Conte populaire français*, pp. 373-374.)

Une petite fille était affermée dans une maison pour garder deux vaches. Quand elle eut fini son temps, elle s'en est allée. Son maître lui donna un petit fromage et une pompette de pain.

— Tiens, ma petite, porte ça à ta mère. Ce fromage et cette pompette, y aura pour ton souper quand tu arriveras vers ta mère.

La petite prend le fromage et la pompette. Elle passa dans le bois, rencontra le loup qui lui dit :

— Où vas-tu, ma petite ?

— Je m'en vais vers ma mère. Moi j'ai fini mon gage.

— T'ont payée ?

— Oui, m'ont payée, m'ont donné encore une petite pompette, m'ont donné un fromage.

— De quel côté passes-tu pour t'en aller ?

— Je passe du côté de les épingles, et vous, de quel côté passez-vous ?

— Je passe du côté de les aiguilles.

Le loup se mit à courir, le premier, alla tuer la mère et la mangea, il en mangea la moitié, il mit le feu bien allumé, et mit cuire l'autre moitié et ferma bien la porte. Il s'alla coucher dans le lit de la mère.

La petite arriva. Elle piqua la porte :

— Ah ! ma mère, ouvrez-moi !

— Je suis malade ma petite. Je me suis couchée. Je peux pas me lever pour t'aller ouvrir. Vire la tricolète.

Quand la petite vira la tricolète, ouvrit la porte, entra dans la maison, le loup était dans le lit de sa mère.

— Vous êtes malade, ma mère ?

— Oui je suis bien malade. Et tu es venue de Nostera ?

— Oui, je suis venue. Ils m'ont donné une pompette et un fromazeau.

— Ça va bien, ma petite, donne-m'en un petit morceau.

Le loup prit le morceau et le mangea, et dit à la fille :

— Il y a de la viande sur le feu et du vin sur la table, quand tu auras mangé et bu, tu te viendras coucher.

Le sang de sa mère, le loup l'avait mis dans une bouteille, et il avait mis un verre à côté à demi plein de sang.

Il lui dit :

— Mange de la viande, il y en a dans l'ouille ; il y a du vin sur la table, tu en boiras.

Il y avait un petit oiseau sur la fenêtre du temps que la petite mangeait sa mère qui disait :

— Ri tin tin tin tin, tu manges la viande de ta mère et tu lui bois son sang, et la petite dit :

— Que dit-il, maman, cet oiseau ?

— Il dit rien, mange toujours, il a bien le temps de chanter.

La petite mangea une autre gorgée de viande et but un autre *illisible* tant soit peu de vin et le petit oiseau toujours crier :

— Ri tin tin tin tin, tu manges la viande de ta mère et tu lui bois son sang.

— Ah ! maman, que dit-il ce petit oiseau ?

— Il dit rien, mange toujours, il a bien le temps de chanter.

Et quand elle eut mangé et bu le loup dit à la petite :

— Viens te coucher, ma petite. Viens te coucher. Tu as assez mangé, ma petite, à présent eh bien viens te coucher à ras moi. J'ai froid aux pieds, tu me réchaufferas.

— Je vais me coucher maman.

Elle se déshabille et va se coucher à ras sa mère, en lui disant :

— Ah ! maman, que tu es bourrue !

— C'est de vieillesse, mon enfant, c'est de vieillesse.

La petite lui touche ses pattes :

— Ah ! maman que vos ongles sont devenus longs !

— C'est de vieillesse, c'est de vieillesse.

— Ah ! maman, que vos dents sont devenues longues !

— C'est de vieillesse, c'est de vieillesse. Mes dents sont pour te manger.

Et il la mangea. (Conté en juillet 1874 par Ninette Lévesque, née vers 1794 à Sainte-Eulalie, Ardèche, femme illettrée habitant Fraisse, Loire, in V. Smith, Manuscrit, II, p. 50).

APPENDICE B

Entrevue avec Pascale Grenier, bibliothécaire à l'Espace Jeunes de la Grande Bibliothèque de Montréal et co-commissaire de l'exposition *Le Petit Chaperon rouge à pas de loup*, le 05/04/07.

Pourquoi avoir choisi de faire une exposition sur *Le Petit Chaperon rouge* en particulier ?

P.G : À l'origine, j'ai remarqué qu'il y avait énormément de livres sur *Le Petit Chaperon rouge* au Centre québécois de ressources en littérature pour la jeunesse (CQRLJ), dont je suis également responsable, et je trouvais que c'était un sujet fascinant. Ce qui m'intéressait, c'était les différentes versions et les différentes illustrations qui existaient pour ce conte. Une autre raison est aussi à l'origine de cette exposition : Catherine Germain, une éditrice aux Éditions Les 400 coups, m'a ramené de la documentation au sujet d'une exposition qui s'est tenue à Bologne sur *Le Petit Chaperon rouge* en me disant que cela pourrait être intéressant de la faire venir ici. Finalement, au lieu de ramener l'exposition à Montréal, nous avons décidé d'en faire une nous-mêmes, car c'était l'occasion de mettre en valeur tous les livres qui se trouvent au CQRLJ mais aussi ceux de la collection universelle de prêt de la Grande Bibliothèque. Nous voulions aussi faire venir des éditions rares et anciennes de France, entre autres de la bibliothèque de L'Heure Joyeuse et de La Joie par les livres. Mais malheureusement, à cause des coûts de transport très élevés, nous avons dû renoncer à cette idée. Annie Langlois, co-commissaire de l'exposition, a amené la partie plus théorique en ce qui concerne l'aspect folklorique du conte. Notre but était de s'adresser autant aux enfants qu'aux adultes.

Comment expliquez-vous l'intérêt des auteurs de littérature de jeunesse et du public pour *Le Petit Chaperon rouge* ?

Ce conte est inscrit dans la mémoire collective. Chacun a sa propre version de l'histoire dans sa tête et s'approprie les différents visages de la fillette dans les livres. La structure

est simple, c'est une histoire qui ressemble à un jeu. D'ailleurs, la version des frères Grimm est plus connue du public, car elle propose une fin heureuse au conte et elle laisse toute la place à l'imagination.

Les enfants connaissent-ils la version orale du *Petit Chaperon Rouge* ?

Non, cette version est très peu connue du grand public, enfants comme adultes. C'est pour une de ces raisons que nous l'avons fait figurer dans l'exposition. Sans doute est-elle plus connue en France puisque c'est un conte français, mais ce n'est pas le cas au Québec. D'ailleurs, dans la littérature de jeunesse, il n'existe qu'une seule édition qui reprend en partie la version orale et raconte la scène où, à la toute dernière minute, la fillette demande au loup de sortir pour faire ses besoins et qu'il lui attache un fil au pied¹. Mais il n'est pas question de la scène où elle mange la chair de sa grand-mère... D'ailleurs, quand on raconte la version orale à des enfants, ils pensent que c'est un conte réinventé !

Dans l'exposition, vous présentez de nombreuses réécritures du *Petit Chaperon rouge*. Pourquoi avoir choisi d'en parler ?

Ça allait de soi ! Les réécritures font partie du conte maintenant. Il y en a tellement qu'on ne pouvait pas passer à côté dans cette exposition. En plus j'aime beaucoup les réécritures, je trouve que c'est souvent très drôle et très imaginaire. J'anime d'ailleurs des ateliers sur les contes réinventés avec des enfants du premier cycle, et je leur explique la recette des contes réinventés : « tu prends un conte que tu connais et tu rajoutes beaucoup d'humour et d'imagination ! »

Les enfants réagissent-ils positivement ou négativement à la modification des rôles et de l'histoire que ces réécritures effectuent ?

Ils réagissent toujours de façon très positive. Ça ne les dérange pas que les contes qu'ils connaissent soient mis sens dessus dessous, au contraire, ils adorent ça ! Ils ont des référents et reconnaissent le conte derrière l'histoire. Les enfants aiment prendre des risques, ce sont les adultes qui mettent toujours des barrières et veulent censurer sous

¹ Il s'agit du livre de Chiara Carrer, *Le Petit Chaperon rouge*, Genève, La Joie de lire, 2005, 25 p.

prétexte que tel ou tel élément peut traumatiser l'enfant. Selon moi, tous les sujets peuvent être abordés, il faut seulement trouver le bon angle sous lequel les présenter aux enfants.

Selon vous, les contes réinventés vont-ils remplacer le conte ?

Non, jamais ! Le conte traditionnel fait partie de l'éducation des enfants, du folklore, il restera toujours dans notre culture. Pour moi, un conte est porteur d'un pays, il apporte de l'information sur une culture à une époque donnée, tandis que les réinventions sont de la fiction. Ce sont donc deux genres différents qui sont en quelque sorte complémentaires : si les contes traditionnels sont là pour faire peur, les contes détournés sont là pour faire rire. D'ailleurs, dans la plupart des bibliothèques – et c'est le cas à l'Espace Jeunes - les contes réinventés sont classés avec les livres d'images et les contes avec les documentaires, dans la catégorie du folklore. Mon but en tant que bibliothécaire, c'est que le livre fasse partie de la vie des enfants. Je cherche à leur donner le goût de la lecture afin de les rendre plus riches au niveau de leur vocabulaire, de l'imaginaire, de l'accessibilité à l'information. Les contes traditionnels et réinventés sont donc deux outils pour y parvenir.

CORPUS

1. CORPUS PRIMAIRE

Perrault Charles, *Contes*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 1990, 126 p.

Grimm Jacob et Wilhelm, *Contes choisis*, choix et trad. de Marthe Robert, [Paris], Gallimard, 2000, 220 p.

2. CORPUS

2.1 Autour du *Petit Chaperon Rouge*

Dubé Jasmine, *Le Petit Capuchon rouge*, illustré par Doris Barrette, Saint-Hubert (Qc), Les Editions du Raton Laveur, 1992, 23 p.

Claverie Jean, *Le petit Chaperon Rouge*, Paris, Albin Michel, 1994, 25 p.

Claude Clément, *Un petit Chaperon Rouge*, illustré par Isabelle Forestier, Paris, Grasset Jeunesse, « Lecteurs en herbe », 2000, 22 p.

Company (Mercè) M., *Camomille et les trois petites sœurs chez le Petit chaperon rouge*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Editions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

Corentin Philippe, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, Paris, L'École des Loisirs, 1996, 25 p.

Froissard Bénédicte, *Madame B au cinéma*, illustré par Mylène Pratt, Montréal, Les 400 coups, 2002, 32 p.

Gagné Johanne, *Les vacances du Petit Chaperon Rouge*, illustré par Rogé, Montréal, les 400 coups, « Grimace », 2004, 32 p.

Joiret Patricia, *Mina je t'aime*, illustré par Xavier Bruyère, Paris, l'École des loisirs, « Pastels », 1991, 27 p.

MacNaughton Colin, *Oh là, là !*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Benjamin », 2001, 28 p.

Malone Vincent, *Le Petit Chaperon de ta couleur*, illustré par Jean-Louis Carnalba et Chloé Sadoun, Paris, Seuil Jeunesse, « Naïve », 2002, un livre (34 p.) et un disque compact (32 min 11 s).

De Monsabert Anne-Sophie, *Le Petit Chaperon Rouge a des soucis*, illustré par Géraldine Alibeu, Paris, Albin Michel Jeunesse, « Zéphyr », 2004, 38 p.

Pommaux Yvan, *John Chatterton détective*, Paris, L'École des loisirs, 1995, 34 p.

De Pennart Geoffroy, *Chapeau Rond Rouge*, [Paris], Kaléidoscope, 2004, 32 p.

Rascal, *Petit Lapin rouge*, illustré par Claude K. Dubois, Paris, L'École des loisirs, « Pastel », 1994, 32 p.

Solotareff Grégoire, *Le Petit Chaperon Vert*, Paris, L'École des Loisirs, 1989, 43 p.

Stehr Frédéric, *Loupiotte*, Paris, L'École des loisirs, « Lutin poche », 2005, 23 p.

Stoebe Mike, *Pélagie et le loup: un conte*, illustré par Susann Stoebe, Zurich, Nord-Sud, 1996, coll. « Un livre d'images Nord-Sud », 25 p.

Tremblay Marc, *Il était une fois le petit frère du Chaperon Rouge*, illustré par Fil et Julie, Montréal, La Courte Echelle, « Il était une fois », 2004, 24 p.

2. 2 Autres contes

- *Barbe-Bleue*

Company (Mercè) M., *Camomille et les trois petites sœurs chez Barbe-Bleue*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Éditions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

Solotareff Grégoire, *Barbe-Rose*, illustré par Nadja, Paris, L'Ecole des loisirs, 1990, 36 p.

- *Blanche-Neige*

Company (Mercè) M., *Camomille et les trois petites sœurs chez Blanche-Neige*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Éditions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

Pommaux Yvan, *Lilas : une enquête de John Chatterton*, Paris, L'École des loisirs, 1995, 34 p.

Payette André, *Blanche-Neige en camping*, illustré par Jean Morin, Mont-Royal, Modulo, « Millefeuilles », 1999, 16 p.

- *Cendrillon*

Cole Babette, *Le prince, la princesse et le p'tit roi*, Paris, Seuil Jeunesse, 1999, 103 p.

Company (Mercè) M., *Camomille et les trois petites sœurs chez Cendrillon*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Éditions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

- *Hansel et Gretel*

Company (Mercè) M., *Camomille et les trois petites sœurs chez Hansel et Gretel*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Éditions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

Merlin Christophe, *Cette histoire de cochons n'est pas un conte de fées*, Paris, Albin Michel jeunesse, 1999, 33 p.

Meunier Sylvain, *Il était une fois Graindsel et Bretelle*, illustré par Steeve Lapiere, Montréal, La Courte Echelle, « Il était une fois », 2004, 24 p.

- *La Belle au bois dormant*

Dubé Jasmine, *Gratelle au Bois Mordant*, illustré par Doris Barrette, Montréal, La Courte Echelle, 1998, 21 p.

Pommaux Yvan, *Le grand sommeil : une enquête de John Chatterton*, Paris, L'École des Loisirs, 1998, 40 p.

Solotareff Grégoire, *La Laide au bois dormant*, Paris, L'École des Loisirs, 1991, 45 p.

- *Le chat botté*

Marois André, *Le chat botté à New-York*, illustré par José Masse, Laval, Les 400 coups, « Monstres, sorcières et autres féeries », 2000, 32 p.

- *Le loup et les sept chevreaux*

De Pennart Geoffroy, *Le loup, la chèvre et les sept chevreaux*, [Paris], Kaléidoscope, 2005, 32 p.

Ross Tony, *L'histoire de la vieille bique et de ses sept biquets*, Namur, Mijade, « les Petits Mijade », 1990, 26 p.

- *Le Petit Poucet*

Company (Mercè) M., *Camomille et les trois petites sœurs chez le Petit Poucet*, illustré par Roser Capdevila, Paris, Éditions du Sorbier, « Camomille et les trois petites sœurs », 2004, 32 p.

- *Les trois petits cochons*

Gagné Johanne, *Le loup est devenu fou !*, illustré par Loufane, Montréal, La Courte Echelle, 2005, 32 p.

Trivizas Eugène, *Les trois petits loups et le grand méchant cochon*, illustré par Helen Oxenbury, Paris, Bayard, 1993, 28 p.

Scieszka Jon, *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*, illustré par Lane Smith, Paris, Nathan, 1991, 32 p.

Stehr Frédéric, *Les trois petites cochonnes*, Paris, L'École des loisirs, 1997, 29 p.

2. 3 Contes mélangés et intertextualité

2. 3. 1 Histoires de loup

Fearnley Jan, *Les crêpes de Monsieur Loup*, Paris, Gründ, 2000, 30 p.

_____, *L'anniversaire de Monsieur Loup*, Gründ, 2001, 26 p.

Garel Béatrice et Muzo, *Le loup ventre-creux*, Paris, Nathan, 2003, 19 p.

De Pennart Geoffroy, *Le loup sentimental*, Paris, Kaléidoscope, 1998, 35 p.

_____, *Le loup est revenu*, Paris, Kaléidoscope, 2001, 34 p.

Poillevé Sylvie, *Le plus féroce des loups*, illustré par Olivier Tallec, Paris, Père Castor Flammarion, « Les petits albums », 2003, 27 p.

Ramos Mario, *C'est moi le plus fort*, Paris, l'École des loisirs, « Pastels », 2005, 25 p.

Rayner Mary, *Le gentil petit loup*, Paris, Bilboquet, « Les petits galopins », 1997, 25 p.

2. 3. 2 Autres

Bravo Emile, *Boucle d'Or et les sept ours nains*, Paris, Seuil Jeunesse, « La bande des petits », 2004, 24 p.

_____, *La faim des sept ours nains*, Paris, Seuil Jeunesse, « La bande des petits », 2005, 27 p.

Dematons Charlotte, *Je ne suis pas Cendrillon !*, Paris, Kaléidoscope, 1996, 25 p.

MacDonald Alan, *La revanche des trois ours*, illustré par Gwyneth Williamson, Namur, Mijade, 2004, 28 p.

Hawkins Colin et Jacqui, *La Gazette des contes de fées*, Gründ, Paris, 2004, 30 p.

Meunier Henri, *L'Autre fois*, Rodez, Editions du Rouergue, « Varia », 2005, 42 p.

Scieszka Jon, *Le Prince Grenouille Suite...*, illustré par Steve Johnson [Paris], Circonflexe, 1996, 32 p.

Zor Marion, *La terrible bande à Charly P.*, illustré par Yan Thomas, [Voisins-le-Bretonneux], « Rue du monde », 1997, 33 p.

3. Recueils

Aymé Marcel, *Les contes bleus du chat perché*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2001, 222 p.

_____, *Les contes rouges du chat perché*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior », 2001, 221 p.

Dahl Roald, *Un conte peut en cacher un autre*, Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio cadet », 2003, 60 p.

Dumas Philippe et Moissard Boris, *Contes à l'envers*, Paris, L'École des Loisirs, 1977, 67 p.

Gripari Pierre, *Les contes de la rue Broca*, illustrés par Claude Lapointe Paris, Grasset jeunesse, 2001 [1990], 75 p.

Rivais Yak, *Les Contes du Miroir*, Paris, l'École des Loisirs, « Histoire et jeux », 1999, 152 p.

Ross Tony, *Cinq contes pour les enfants d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard Jeunesse, « La bibliothèque de Benjamin », 1995, 164 p.

Scieszka Jon, *Le petit homme de fromage et autres contes trop faits*, [Paris], Seuil Jeunesse, 1995, 51 p.

4. Romans

Martin Gaité Carmen, *Le petit Chaperon Rouge à Manhattan*, traduit de l'espagnol par Mireille Duprat-Debenne, Paris, Flammarion, « Castor poche », 1998, 202 p.

Malerba Luigi, *Pinocchio botté*, illustré par Susanne Berner, Paris, Seuil, 1992, 47 p.

Malone Vincent, *Cochon-Neige, ou les tribulations d'un cochon trop mignon*, Paris, Seuil Jeunesse, 2004, 104 p.

Pépito Matéo, *Le petit Cépou et autres contes*, illustré par Sophie Dutertre, Paris, Syros, « Paroles de conteurs », 1994, 109 p.

5. Bande Dessinée

F'Murr, *Au loup !*, Bruxelles, Dargaud, 1993, 54 p.

Tarek, *Les trois petits cochons*, illustré par Aurélien Morinière, Paris, E. Proust, « E.P Jeunesse », 2005, 32 p.

6. Théâtre

D'Arnaudy Anne-Caroline, *La répétition de Peau d'Âne, pièce en un acte*, Paris, Magnard, « Théâtre. Editions de la Pleine Lune », 1999, 40 p.

Vivet-Rémy Anne-Catherine (dir.), Beigel Christine, Vivet Nedjma, *Drôles de rencontres au théâtre*, illustré par Agnès Perruchon, [Paris], Retz, 2001, « Expression théâtrale », 127 p.

Rominger Suzanne, *Cendrillon dépoussiérée*, Paris, Retz, « Petits comédiens », 2003, 32 p.

Saussard Brigitte, *Le Petit Chaperon rouge : mime*, illustré par Cyril Hahn, Paris, Retz, « Petits comédiens », 2004, 32 p.

BIBLIOGRAPHIE

1. CONTE

1. 1 Ouvrages généraux

Bernard Daniel, avec la collaboration de Daniel Dubois, *L'homme et le loup*, Montréal, Libre Expression, 1982, 199 p.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier, Paris, Laffont, 1976, 403 p.

Bobbé Sophie, *L'ours et le loup : essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Institut national de la recherche agronomique », 2002, 258 p.

Flahault François, *La pensée des contes*, Paris, Anthropos, « Psychanalyse », 2001, 278 p.

De la Genardière Claude, *Encore un conte ? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « Littérature jeunesse », 1993, 152 p.

Jean Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, « E3: enfance-éducation-enseignement », 1981, 239 p.

Péju Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, R. Laffont, « Réponses », 1980, 293 p.

Piffault Olivier (dir.), *Il était une fois...les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, 573 p.

Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit Par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov suivi de *Les transformations du conte* et d'Eleazar Meletinskii, *l'Etude structurale et typologique du conte*, traduit par Claude Kahn, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1970, 254 p.

Roussel François, *Les contes de fées. Lecture initiatique*, Plazac-Rouffignac, Amrita, 1993, 200 p.

Saintyves Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1987, 1192 p.

Sevestre Catherine, *Le roman des contes : contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Age à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Etampes : CEDIS Edition, 2001, 381 p.

Simonsen Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, P.U.F, « Que sais-je ? », 1981, 126 p.

_____, *Le conte populaire*, Paris, P.U.F, « Littératures Modernes », 1984, 222 p.

_____, *Perrault. Contes*, Paris, P.U.F, « Etudes Littéraires », 1992, 126 p.

Soriano Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, 527 p.

Zipes Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986, 243 p.

1. 2 Chapitres et articles

Lurie Alison, « Contes populaires et liberté » in *Ne le dites pas aux grands : essai sur la littérature enfantine*, traduit par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, « Collection de littérature étrangère », 1991, pp. 29-42.

De Palacio Jean, « Pour un merveilleux fin de siècle » in *Les Perversions du Merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, [Paris], Séguier, 1993, pp. 11-50.

Robert Raymonde, « La parodie du conte merveilleux au XVIIIème siècle » in *Dire la Parodie, Colloque de Cerisy*, éd. par Clive Thomson et Alain Pagès, New-York, Peter Lang, « American University Studies. Series II, Romance, languages and literature », 1989, pp.183-197.

Rosfelter Pascale, « Le jeu du loup, la peur du loup », in *L'ours et le loup : mondes imaginaires, cauchemars et jeux d'enfants*, Paris, Calman-Lévy, 1997, pp. 95-114.

Sermain Jean-Pierre, « La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? » in *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts : actes du colloque de l'université du Maine, Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986*, réunis par Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1987, pp. 541-551.

Verdier Yvonne, « Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale » in *Coutumes et destin. Thomas Hardy et autres essais*. Précédé de *Du rite au roman* par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1995, pp. 171-206.

2. THEORIES DE L'ÉCRITURE

Bouillaguet Annick, « Aperçu historique », dans *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, « Fac. Littérature », 1996, 185 p.

Durvy Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseau », 2001, 375 p.

Genette Gérard, *Palimpsestes, l'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 558 p.

3. LITTÉRATURE DE JEUNESSE

Demers Dominique avec la collaboration de Paul Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des Raisins : introduction à la littérature jeunesse*, Boucherville-Sainte-Foy, Québec/Amérique Jeunesse-Télé-Université, 1994, 244 p.

Escarpit Denise, Vagné-Lebas Mireille, avec la collaboration de Coitit-Godfrey Janie, « Le conte : permanence et renouveau » in *La Littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, « Hachette Jeunesse », 1988, pp.180-193.

Perrot Jean, « Plaisir de la variation : culture d'enfance et genres littéraires » in *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, pp. 97-103.

_____, « Jouer avec le conte dans l'album », in *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, pp. 133-157.

_____, « Les rituels d'initiation communautaire », in *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, pp. 159-168.

Tramson Jacques, « Perrault, La Fontaine et quelques autres au f(ph)iltre de l'humour. Les contes à rebours de F'Murr » dans Jean Perrot (dir.), *Les Métamorphoses du conte*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance, 2004, pp. 235-249.

Zervou Alexandra, « Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance », dans Jean Perrot (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, Paris, In press, « Lectures d'enfance, 2000, pp. 29-44.

FILMOGRAPHIE

Adamson Andrew et Jenson Vicky, *Shrek*, États-Unis, couleur, 2001, 89 minutes.

Adamson Andrew, Asbury Kelly et Vernon Conrad, *Shrek 2*, États-Unis, couleur, 2004, 90 minutes.

Miller Chris et Hui Raman, *Shrek 3*, États-Unis, couleur, 2007, 93 minutes.

Bolger J. Paul, *Cendrillon et le Prince (pas trop) Charmant [Happily N'ever After]*, États-Unis-Allemagne, couleur, 2007, 80 minutes.

Edwards Todd, Edwards Cory et Leech Tony, *La véritable histoire du Petit Chaperon rouge*, États-Unis, couleur, 2006, 90 minutes.

Filiatrault Denise, *L'Odysée d'Alice Tremblay*, Canada, couleur, 2002, 101 minutes.

Picha, *Blanche-neige la suite*, France-Belgique, couleur, 2005, 82 minutes.

SITES INTERNET

Ricochet, portail européen sur la littérature de jeunesse : <http://www.ricochet-jeunes.org/>

Télémaque, centre de ressources en littérature de jeunesse :

<http://www.ac-creteil.fr/crdp/telemaque/>.

Textes critiques :

<http://www.ac-creteil.fr/crdp/telemaque/comite/contes.htm>.

AlloCiné, portail de cinéma : www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=58225.html

Comme au cinéma, magazine d'actualité de cinéma :

<http://www.commeaucinema.com/critiques=46549.html>

A voir à lire, critiques de films : http://www.avoir-alire.com/article.php3?id_article=9131

Valise multi-support sur le thème du loup (en préparation) :

<http://c.golbey.free.fr/ARIPAC/loup.htm>

Loup.org, sur la piste du loup : www.loup.org