



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Hanne Baele

Le Superhéros dans les contes de fées

A la recherche des traces des superhéros dans la tradition des contes de fées de Perrault, L'Héritier et d'Aulnoy

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van

Master in de taal- en letterkunde

Frans

2014-2015

Directeur de recherche : Prof. dr. Jean Mainil

Département de littérature française

Liste d'abréviations

- AFC* Marie-Catherine d'Aulnoy, *Les Contes des fées. Tome troisième (1697)*, Paris, Champion Classiques, coll. Littératures, 2008.
- HAP* Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, « L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette » dans Charles Perrault, *Les Contes des fées*, Paris, Librairie pittoresque de la jeunesse, 1847.
- PHC* Charles Perrault, *Contes (1696)*, Paris, Librairie Générale Française, Les Classiques de Poche, 2006.

Toutes les références à ces ouvrages seront intégrées dans le texte sous la forme indiquée et suivies immédiatement de la pagination.

Introduction

« They get talking again. About the old days. The glory days. They remember. They were right here. In the thick of it. Back then. It wasn't so long ago. We had heroes¹. »

Les jours d'antan, les jours de gloire... La ville abandonnée peut nous faire penser au temps des superhéros. Depuis la disparition du veilleur il y a 10 ans, la ville de Gotham ne s'en est jamais remise. Un journaliste fictif décrit la morosité d'un groupe de citoyens. L'anxiété du peuple est tangible, la tranquillité d'esprit n'existe pas tant menace et danger sont omniprésents. A la recherche du héros perdu.

Pour que la société redevienne ce qu'elle était, il faut que le héros revienne bien que tout le monde sache qui gagnera et qui sera puni. Les histoires bâties selon cette structure bercent leurs lecteurs qui se sentent consolés par la justice instaurée. En effet l'abondance d'adaptations cinématographiques prouve que nous prenons le temps de revivre l'histoire connue.

Dans ce mémoire nous examinerons le profil du héros dans différents contes de fées de la fin du dix-septième siècle. Ensuite nous comparerons ce profil à celui du superhéros dans les bandes dessinées du siècle dernier. Cette comparaison mettra en lumière des caractéristiques communes qui serviront de base pour analyser les éventuelles traces du superhéros des bandes dessinées dans le héros des contes de fées. Nous utiliserons les contes de fées de Charles Perrault dans la collection *Histoires ou contes du temps passé, avec moralités*, publiée en 1697 à savoir *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître chat*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet*. Nous nous appuierons également sur *Peau d'Âne*, un conte de fées en vers de 1694, qui n'a été ajouté à cette collection de Perrault qu'un siècle plus tard. Ensuite, nous utiliserons le conte de *L'Adroite Princesse ou les aventures de Finette* de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, nièce de Perrault et le conte de *Finette Cendron*, de la main de Marie-Catherine d'Aulnoy de 1697.

¹ Frank Miller, Klaus Janson et Lynn Varley, *The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics, 1986, p. 6.

Le choix du sujet provient de plusieurs similarités remarquées entre les contes de fées et les bandes dessinées. Dans un premier lieu, ils s'adressent à un public ambigu, c'est-à-dire aussi bien les enfants que les adultes. Les contes de fées étaient à l'origine des histoires pour les enfants, or les conteuses les écrivaient surtout pour le public des salons, hommes et femmes aristocratiques. Les comics² se retrouvent dans la même mouvance vu qu'ils s'adressaient aux enfants, tandis que les lecteurs étaient surtout des adultes. Le changement de public s'inscrit dans l'évolution des comics s'adressant bien plus à de jeunes adultes en parlant notamment de cruauté, violence ou encore de sexualité.

Dans un deuxième lieu il y a souvent des personnages stéréotypés. Dans les contes de fées nous rencontrons le roi, la fée, la princesse et le prince. Ces personnages sont souvent confrontés à des ogres, des hommes pervers ou une belle-mère acharnée. Les profils des personnages dans les comics sont plutôt restreints : le superhéros, la demoiselle en détresse, l'inspecteur de police ou bien encore un mini superhéros, bien que l'éventail des malfaiteurs soit assez large : extraterrestres, hommes d'affaires, monstres, nazis, ou encore scientifiques farfelus.

En plus, les histoires de contes de fées et des comics suivent souvent une certaine structure. Dans *The Myth of Superman*, Umberto Eco explique que cette structure du héros qui vainc tout est une évidence puisque le superhéros incarne une loi universelle qui ne tolère pas de surprises : « The mythic character embodies a law, or a universal demand, and, therefore, must be in part predictable and cannot hold surprises for us »³. Plus loin dans son article, Eco intitule une partie *Defense of the iterative schema*. Il explique que la technique de la structure itérative est fréquemment utilisée dans différents média populaires.

A series of events repeated according to a set scheme (iteratively, in such a way that each event takes up again form a sort of virtual beginning, ignoring where the preceding event left off) is nothing new in popular narrative⁴.

Dans les contes de fées il n'y a pas une structure itérative puisque ces histoires sont terminées à la fin. La princesse se marie avec le prince et il n'y a pas d'aventures poursuivantes. Or, sur le plan intertextuel, les contes de fées sont d'une structure fixe. C'est ce que Vladimir Propp a constaté dans *Morphologie du conte* en 1928.

Dans *Pleasure Principles: Tales, Infantile Naming, and Voltaire*⁵, Robin Howells accentue la coïncidence du nombre d'enfants dans les familles de contes de fées. Ainsi il y a toujours 1, 2, 3 ou 7 enfants du même sexe dans une famille. En effet, nous rencontrons des enfants uniques dans les contes de *Peau*

² Cette appellation sera utilisée dans cette recherche pour renvoyer aux bandes dessinées américaines qui représentent un superhéros.

³ Umberto Eco, « The Myth of Superman », dans *Diacritics* (New York), Vol. 2, no. 1, 1972, p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ Robin Howells, « Pleasure Principles : Tales, Infantile Naming, and Voltaire », dans *The Modern Language Review*, 2, 1997, p. 295-307.

d'Âne, La Belle au bois dormant et Le Petit Chaperon rouge. Il y a deux filles dans *Les Fées et Riquet à la Houppe*. Dans *Cendrillon, L'Adroite Princesse et Finette Cendron*, les familles ont trois filles. Finalement dans le conte du *Petit Poucet*, il y a sept fils. Dans les comics, la situation de famille n'est souvent pas accentuée, puisqu'il ne s'agit souvent que d'un enfant unique.

En outre, Howells fait quelques remarques concernant les noms des personnages des contes de fées. Il constate que plusieurs protagonistes sont appelés par un diminutif comme nom, par exemple Poucet, Finette ou Riquet. L'emploi fréquent des allitérations dans les noms est également notable. Dans les contes de fées, nous rencontrons le petit Poucet ou Barbe bleue, et de même dans les comics : Batman est parfois appelé The Caped Crusader, il y a Wonder Woman et Daredevil et le nom incognito de Superman est Clark Kent, qui est amoureux de Lois Lane. Le choix des noms allitératives permet au lecteur de mieux les identifier.

Un autre élément commun est l'acceptation inconditionnelle du merveilleux. Dans les contes de fées nous acceptons les animaux qui parlent, des fées omniscientes ou des ogres qui mangent de petits enfants. Vu qu'un superhéros est dans la plupart des cas un héros aux pouvoirs surnaturels, le merveilleux est omniprésent dans les comics : des extraterrestres, un avion invisible, un homme élastique, une femme toxique...

Finalement le caractère manichéen de l'un comme de l'autre constitue une similarité incontestable. A l'origine, les contes de fées et les comics s'adressaient aux enfants avec un message instructif qui désapprouvait la méchanceté ou avertissait les enfants des dangers du monde. Dans les contes de fées que nous utilisons dans cette recherche, il n'y a qu'une histoire dans laquelle la malice vainc, l'originel du *Petit Chaperon rouge*. La preuve que ceci plaît peu aux lecteurs se voit dans la version plus connue et adaptée par les frères Grimm où le loup est tué par un chasseur et le petit Chaperon rouge est libéré de son ventre. Ce manichéisme est également un élément fortement présent dans les comics, comme en témoignent de nombreuses et vives critiques à l'instar de Fredric Wertham. Ce psychiatre juge que l'image des bandits est trop négative, peu nuancée et raciste⁶. Nous reviendrons à Wertham dans le troisième chapitre.

Dans cette recherche nous voudrions vérifier quelles traces des héros et des héroïnes dans les contes de fées réapparaissent dans les superhéros et les superhéroïnes des comics. Nous examinerons également leur fonction dans le développement de l'histoire.

Dans le premier chapitre nous comparerons plus exhaustivement les similarités des deux genres en question en utilisant des dictionnaires anciens et actuels afin de déterminer une liste de caractéristiques héroïques et distinctives du héros de conte de fée. Nous nous attarderons sur les éléments qui se retrouvent dans les comics. Pour une recherche plus spécifique de ceux-ci nous

⁶ Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, New York, Rinehart & Company, 1954, p. 51.

utiliserons *Understanding Comics* de Scott McCloud, qui a écrit un aperçu théorique du genre général des bandes dessinées. Nous utiliserons aussi un article d'Umberto Eco, *The Myth of Superman*. Les héros indiqués forment le point de départ du chapitre suivant.

Dans le deuxième chapitre nous nous concentrerons sur les héros des contes de fées. Nous partirons de l'idée qu'un héros fait preuve de bonté et de dévouement. Cette théorie est soutenue par Eco, mais également par Roger B. Rollin dans *Beowulf to Batman: The Epic Hero and Pop Culture*. Nous avons choisi les contes de fées de Charles Perrault, Marie-Jeanne L'Héritier et Marie-Catherine d'Aulnoy, puisqu'ils datent tous de la même époque, c'est-à-dire la dernière décennie du dix-septième siècle. Le Grand Siècle de Louis XIV servait comme un fond fructueux pour ce nouveau genre et était également utilisé comme la scène des (futurs) princesses protagonistes comme *La Belle au bois dormant*, *Peau d'Âne* ou *Cendrillon*. Dans les adaptations écrites ou cinématographiques de ces histoires nous constatons que le prince est souvent présenté comme le héros de la jeune fille. Nous examinerons dans le deuxième chapitre si c'est effectivement le cas dans les contes originels. Nous rechercherons l'intention du prince, son histoire et sa nature. Puisque le conte du *Petit Chaperon rouge* étant un cas très spécifique, nous en discuterons à l'aide d'un article de Jack Zipes.

Dans le troisième chapitre, nous focaliserons sur les héros dans les comics. Bien que le genre soit beaucoup plus récent que celui des contes de fées, il y a quand même une abondance de textes qui présentent un superhéros. Écrits, développés et dessinés par plusieurs personnes, les superhéros mènent plusieurs vies dans différents univers. Dans cette recherche nous utiliserons le terme comics pour indiquer un genre mineur : c'est-à-dire les comics des superhéros. Les premiers superhéros qui ont encore droit à plusieurs aventures par an sont Superman, qui paraissait pour la première fois en 1938, ainsi que Batman, paru en 1939, et la première superhéroïne, Wonder Woman, parue en 1941, tous chez Detective Comics. La deuxième maison d'édition importante pour la publication des comics est Marvel Comics, dont les superhéros les plus connus ont été publiés dans les années soixante du siècle, tels que Spider-Man, Fantastic Four, Hulk, Iron Man, Thor... Nous utiliserons les développements de Scott Bukatman dans *A Song of the Urban Superhero* et Geoff Klock dans *The Revisionary Superhero Narrative* pour analyser la nature des superhéros. En plus nous aborderons quelques points de vue de Fredric Wertham, qui était probablement le plus grand critique des comics.

Le quatrième chapitre est consacré aux héros alternatifs : c'est-à-dire les personnages héroïques qui se trouvent facilement à l'arrière-plan ou des personnages qui à première vue ne se manifestent pas comme des héros mais le sont effectivement. Ce point de vue nous est fourni par Christine A. Jones dans *Thoughts on « Heroism » in French Fairy Tales*. Puisque la supériorité d'un enfant dans sa fratrie joue un rôle important dans quelques contes de fées, nous utiliserons également l'article *Rival Sisters and Vengeance Motifs in the contes de fées of d'Aulnoy, Lhéritier and Perrault* de Tatiana Korneeva. Ensuite nous rechercherons la nature parfois masculine des superhéroïnes qui contraste clairement

à leur physique accentué ou leur costume plutôt révélateur. La position et le statut de la superhéroïne sont des sujets fréquemment discutés, entre autres par Gloria Steinem et Lillian Robinson. Dans le cas des contes de fées nous regarderons les jeunes héroïnes qui se sauvent la vie sans intervention d'un prince. Nous nous consacrerons également à la présence de la fée et nous irons à la recherche d'un personnage pareil dans les comics. Finalement nous parlerons du rôle des parents. Puisque les personnages dans les contes de fées sont souvent des enfants ou des adolescents, il semble intéressant d'examiner la relation avec leurs parents. Nous ferons la même chose avec les personnages des comics vu que plusieurs superhéros sont des orphelins et la mort des parents incite souvent le sentiment de vengeance.

Le cinquième et dernier chapitre se consacrera à une définition exhaustive de Richard Reynolds dans *Superheroes: A Modern Mythology* de 1994. Reynolds a établi une liste de sept éléments de référence concernant les superhéros. Nous utiliserons cette définition pour faire la comparaison ultime des héros dans les contes de fées et les comics. Les éléments cités par Reynolds seront déjà examinés dans cette recherche. Il s'agit des thèmes suivants : les parents perdus, la déité dans le superhéros, la justice, le normal et le surnaturel, l'identité secrète, la politique des pouvoirs surnaturels et les sciences en tant que magie.

Chapitre 1

Les genres

Cette recherche est fondée sur différentes similarités entre deux genres d'une différente époque. D'un côté, il y a les contes de fées du dix-septième siècle, d'un autre côté nous avons les comics au vingtième siècle qui présentent des superhéros. Pour avoir un bon point de départ nous consultons plusieurs dictionnaires qui nous clarifient quelques caractéristiques fondamentales des deux genres choisis. Ensuite nous éclaircissons le cadre historique, idéologique et linguistique pour pouvoir finir avec un petit aperçu des ressemblances de ces genres.

1.1 Les définitions

Les dictionnaires nous fournissent de plusieurs définitions des *contes de fées*. Or la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 ne parle que des « contes » en tant que narrations ou récits de quelque aventure vraie, fabuleuse, sérieuse ou plaisante⁷. En plus l'Académie mentionne deux formes d'apparence des contes de fées, soit oral, soit écrit. Ceci implique que les contes de fées proviennent d'une tradition orale. Dans le dictionnaire de 1835 la notion de « conte de fées » apparaît comme « récit d'aventures imaginaires, soit qu'elles aient de la vraisemblance ou qu'il s'y mêle du merveilleux »⁸. Jusque-là, aucune définition ne parle de la fonction des contes en général. En 1877, il est mentionné que ces récits sont « fait[s] en vue d'amuser »⁹. Les définitions plus

⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.B. Coignard, 1694.

⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835.

⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Emile Littré, 1877.

récentes fournies par *Le Petit Robert*¹⁰ et *Le Trésor de la langue française* (TLFi)¹¹ sont plutôt disparates. Bien que les deux s'aperçoivent du caractère merveilleux, *Le Petit Robert* accentue la présence explicite des fées. Cependant le TLFi complète la fonction attribuée par le Dictionnaire de 1877 en ajoutant l'objectif instructif au but de l'amusement.

La définition des comics qui parlent des superhéros est moins élaborée. Puisque le genre est assez récent et que les dictionnaires ne font aucune distinction entre les bandes dessinées en général et les comics des superhéros. *Le Petit Robert* décrit une bande dessinée comme « une suite de dessins qui racontent une même histoire ou présentent un même personnage (dans un journal, une publication). D'ailleurs dans *The Superhero Reader* le lecteur est immédiatement mis au courant d'un malentendu. L'on cite Scott McCloud qui fait dissiper ce malentendu dans *Understanding Comics*¹² : « Comics is an artform ; superheroes are a genre ». Il explique donc que la bande dessinée est le médium utilisé pour parler du genre des superhéros.

1.2 Le cadre

Dû à leur conception dans une différente époque, les comics et les contes de fées ont un cadre différent sur le plan historique, idéologique et linguistique. Concernant le cadre historique, quelques faits politiques, économiques et sociaux ont eu une influence importante sur la conception des deux genres.

A l'origine les contes de fées étaient des histoires racontées aux enfants pendant le dix-septième siècle qui était un siècle de richesse et de culture par excellence pour la France. Or, ce n'est que dans la dernière décennie de ce Grand Siècle que les contes de fées reçoivent une réputation littéraire. Anne DeFrance constate ceci dans son étude de l'œuvre de Marie-Catherine d'Aulnoy : « [l]e genre du conte de fées, longtemps considérée comme enfantin et populaire, s'était vu rehausser d'un prestige nouveau aux yeux de la société précieuse et galante »¹³. Les contes de fées sont évolués d'histoires enfantines, vers des histoires racontées aux salons, où les nobles se réunissaient pour se divertir. Finalement les contes apparaissent comme des textes écrits par des hommes, mais surtout par les femmes de lettres, appelées les conteuses. Les contes de fées étaient souvent ridiculisés,

¹⁰ Paul Robert, *Le Petit Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey*, Paris, Le Robert, 2012.

¹¹ Jacques Dendien, *op. cit.*

¹² Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton, Tundra Publishing, 1993.

¹³ Anne DeFrance, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998, p. 11-12.

quoiqu'après quelque temps, leur statut littéraire s'imposât. Parfois les contes de fées semblent critiquer un certain mode de vie présent dans les salons. Ainsi Perrault s'oppose à cet art de vivre en se consacrant aux contes de fées. Selon Xavier Darcos, le conte de fées est un « [g]enre littéraire réputé mineur, nourri de culture populaire, ennemi de l'éloquence, [...] retour au plaisir narratif, simple et bref »¹⁴. Cependant la lecture des contes exige « une connivence entre lettrés »¹⁵ grâce à l'ironie insérée par les conteuses.

Les comics ont leur origine aux Etats-Unis. Le premier superhéros est Superman qui apparaît dans le premier album d'*Action Comics*¹⁶ en 1938. C'est la fin de la Grande Dépression qui a certainement laissé ses traces dans la conception des premiers comics. En plus la Seconde Guerre Mondiale marque les comics dans les années cinquante. Les superhéros nationalistes et des ennemis nazis sont introduits. Au début les comics paraissent dans les journaux, plus tard, on les publie sous forme d'album. Concernant le côté linguistique des comics, Neil Cohn explique que le lecteur doit accepter les images comme une langue visuelle. Dans *Comics, Linguistics, and Visual Language: The past and future of a field*¹⁷, il écrit que cette langue visuelle est accompagnée d'une langue séquentielle et écrite. A travers les siècles, les contes de fées ont également été illustrés, mais contrairement aux comics, ces images ne sont pas indispensables. Elles ne font pas partie de l'histoire.

1.3 Similarités

Dans l'introduction nous avons énuméré quelques ressemblances entre les deux genres. Dans cette partie nous étendons l'aperçu des similitudes qui sont regroupés dans trois catégories. Premièrement il y a des caractéristiques pareilles sur le plan du contenu et de la forme du texte. Deuxièmement nous focalisons sur la fonction du texte. Finalement nous examinons le public des deux genres.

¹⁴ Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Livre, 1992, p. 176.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Joe Shuster et Jerry Siegel, *Action Comics n°1*, New York, DC Comics, juin 1938.

¹⁷ Neil Cohn, « Comics, linguistics, and visual language : The past and future of a field », dans *Linguistics and the Study of Comics*, dir. par Frank Bramlett, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

1.3.1 Les caractéristiques textuelles

La plus grande similarité sur le plan du contenu est sans doute l'opposition de la bonté à la malice, qui revient autant dans les contes de fées que dans les comics. Le protagoniste intrinsèquement bon est confronté avec un bandit qui empêche son bonheur.

D'ailleurs nous pouvons constater que les personnages principaux sont presque toujours des stéréotypes. Dans les contes de fées la personnalité est souvent réduite au titre stéréotypé. Nous y rencontrons « la princesse », « le prince », « la belle-mère ». Cette tendance se voit également dans les comics où « le héros » sauve « la demoiselle en détresse » kidnappée par « le malfaiteur ».

En plus, les personnages stéréotypés et l'opposition morale invoquent une certaine structure dans les histoires. Dans *Morphologie du conte*¹⁸, Vladimir Propp a établi l'universalité d'une structure narrative applicable à tous contes de fées. Une étude pareille des comics n'existe pas encore, mais tout lecteur de comics reconnaît une certaine répétition dans les aventures des superhéros. L'histoire commence par un désastre dans la ville du héros, suivi par une recherche intensive du motif du malfaiteur. Finalement le héros sauve la ville (ou même la planète entière) en manipulant le talon d'Achille du bandit.

Dans *The Myth of Superman*, Umberto Eco introduit une terminologie intéressante en ce qui concerne les personnages des comics. Il s'agit de l'idée du « timeless myth ». Nous avons constaté que cette appellation est également valable pour les personnages des contes de fées. D'abord Eco explicite le superhéros comme un caractère partiellement mythologique. Le héros est un archétype fondé sur les aspirations des lecteurs. Le superhéros est immobilisé dans un monde fixe et emblématique pour pouvoir exister. Ce monde fixe (et contemporain) certifie facilement le caractère reconnaissable du superhéros.

The mythological character of comic strips finds himself in this singular situation : he must be an archetype, the totality of certain collective aspirations, and therefore, he must necessarily become immobilized in an emblematic and fixed nature which renders him easily recognizable¹⁹.

Cette théorie peut également être attribuée aux contes de fées. Ces personnages sont intégrés dans la connaissance universelle des lecteurs. Bien que le monde des contes de fées soit peu spécifié, l'imagination du lecteur permet de créer un encadrement convenant. Quoique le temps de conte soit également très vague (« Il était une fois »), tout lecteur s'imagine à peu près le cadre temporel approprié. Dans son article, Eco examine des traits des comics en tant qu'un mythe intemporel. Tout comme les contes de fées, le cadre temporel des comics n'est pas spécifié. Eco explique que ce

¹⁸ Vladimir Propp, *Morphologie du conte (1928)*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1965.

¹⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 15.

manque est accepté parce que les histoires se passent dans notre monde humain contemporain : « He possesses the characteristics of timeless myth, but is accepted only because his activities take place in our human and everyday world of time²⁰. »

En appliquant cette théorie aux contes de fées, il faut accepter le monde contemporain des conteuses comme référence de temps et lieu.

1.3.2 La fonction

Les contes de fées et les comics ont deux fonctions pareilles. Premièrement il y a la fonction divertissante. Cette fonction des contes de fées n'est remarquée qu'en 1877 par le *Dictionnaire de l'Académie française*.

Or, les contes de fées et les comics ont une deuxième fonction, c'est-à-dire un message instructif. Ce message peut être un avertissement, comme dans *Le Petit Chaperon rouge*, ou un message d'espoir, pour les jeunes filles qui seront sauvées par un beau prince. Cette fonction est clairement présentée dans les moralités des contes de fées. En plus, le message instructif s'adresse autant aux adultes qu'aux enfants.

Selon Eco les comics ont également un message pédagogique. Bien que le superhéros ait la possibilité de régner le monde entier à cause de ses pouvoirs surnaturels, il ne le fait pas, puisque c'est le chemin à suivre.

Each of these heroes is gifted with such powers that he could actually take over the government, defeat the army, or alter the equilibrium of planetary politics. On the other hand, it is clear that each of these characters is profoundly kind, moral, faithful to human and natural laws, and therefore it is right (and it is nice) that he use (sic) his powers only to the end of good. In this sense the pedagogic message of these stories would be, at least on the plane of children's literature, highly acceptable, and the same episodes of violence with which the various stories are interspersed would appear directed towards this final indictment of evil and the triumph of honest people²¹.

D'ailleurs il ajoute que la violence dans les comics devient acceptable étant donné que le héros est ainsi associé à la bonté.

²⁰ *Ibid*, p. 16.

²¹ *Ibid*, p. 22.

1.3.3 Le public

Dans un troisième lieu nous remarquons deux ressemblances du public. Premièrement nous constatons que le groupe cible des deux genres est pareil. Les histoires sont écrites autant pour des enfants que pour des adultes. Les images des comics et les animaux qui parlent dans les contes de fées, donnent facilement une impression enfantine. Or, les contes et les comics sont largement munis d'ironie, de références sexuelles et de cruauté, souvent peu caché.

Une deuxième caractéristique du public concerne l'appréciation du merveilleux qui est différente pour les contes et les comics. Nous illustrons ceci à l'aide de la notion de Samuel Taylor Coleridge, intitulée *the willing suspension of disbelief*²². Ceci peut être interprété comme un délai intentionnel d'incrédulité. Quand on lit une œuvre littéraire, le lecteur se permet inconsciemment de repousser ses connaissances du monde. Vu que les limites de cette incrédulité varient selon le genre, nous acceptons autre chose des contes de fées que des comics. Dans les comics il est remarquable que le merveilleux soit souvent expliqué par une discipline scientifique inexistante dans notre monde contemporain.

1.4 Le héros

Puisque nous recherchons les traces du superhéros des comics dans les contes de fées, il nous faut un aperçu des caractéristiques héroïques dans des corpus textuels. Nous négligeons les références du TLFi au héros de la mythologie grecque et au héros légendaire. Le TLFi décrit le héros, accompagné par le substantif féminin héroïne, comme une personne qui « incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale ». Ensuite nous lisons: « homme, femme qui fait preuve, dans certaines circonstances, d'une grande abnégation »²³.

Ces définitions seront très intéressantes dans notre recherche des traces du superhéros. Néanmoins, le TLFi nous fournit également de définitions spécifiques sur le plan littéraire. Ainsi il s'agit également d'un « principal personnage masculin ou féminin d'une œuvre artistique ». Toutefois le héros en tant que personnage principal, est moins intéressant dans notre recherche et ne sera pas utilisé dans ce sens.

²² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my literary life and opinions* (1817), Princeton, Princeton University Press, 1984.

²³ Jacques Dendien, *op. cit.*

Il est également intéressant de mentionner la description du TLFi pour « superhéros » qui est « un héros de bande dessinée, aux pouvoirs surhumains. Il est nécessaire de mentionner que dorénavant nous parlerons d'un héros comme un personnage masculin ou féminin remarqué par ses actions morales et physiques, qui fait preuve d'un grand désintéressement. A l'aide de cette définition composée de différents éléments, nous indiquons de manière systématique le héros présumé dans les contes de Perrault, d'Aulnoy et L'Héritier.

A première vue, le héros ou l'héroïne dans les contes de Marie-Catherine d'Aulnoy et Marie-Jeanne L'Héritier se font facilement identifier puisque elles donnent également leur nom aux contes. Dans *Finette Cendron*, il est clair que Finette est l'héroïne qui entreprend toute action pour se sauver la vie. Dans le conte de L'Héritier, c'est également une jeune princesse appelée Finette qui est l'héroïne qui contrôle son propre destin.

L'indication des héros est plus problématique dans les contes de Perrault. Dans les contes de *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Les Fées* et *Cendrillon*, les filles protagonistes sont malheureuses en sans moyens. Un prince vient à leur secours et les emmène dans son château. Par suite, le prince se manifeste comme le héros.

Les héros dans le conte de *La Barbe bleue* sont sans doute les frères de l'épouse, puisqu'ils arrivent juste à temps pour la sauver. Or dans les autres contes de Perrault, il ne s'agit pas des problèmes de jeunes femmes. Le chat botté est aussi bien le protagoniste que le héros de l'histoire. Il sauve son maître de la pauvreté et en fait un gentilhomme. Dans le conte du *Petit Poucet*, il est également clair que Poucet est le personnage « remarqué par ses actions morales et physiques, qui fait preuve d'une grande abnégation ». C'est grâce au petit Poucet que ses frères survivent et sont sauvés de la famine. Concernant *Riquet à la houppe*, l'indication du héros est inconvenante. Le prince, incroyablement intelligent mais affreux, arrive à se marier par mégarde avec une jeune princesse belle, mais stupide. Ainsi, il est bizarre d'indiquer Riquet comme le héros de l'histoire. Finalement *Le Petit Chaperon rouge* est probablement le conte de fées le plus connu de la main de Perrault. Néanmoins, il est impossible d'indiquer un héros dans cette histoire, vu que la jeune fille est séduite et mangée par le loup.

L'indication du héros dans le cas des comics est beaucoup moins compliquée. Premièrement le superhéros travaille pour la bonne cause. Il protège une ville, un pays ou une planète sans aucun intérêt personnel. Pensez à Superman, Batman, Spider-man, The Flash, The Green Lantern, Wonder Woman. Cette idée d'abnégation comme nous l'avons trouvée dans le TLFi, se trouve également dans l'essai d'Umberto Eco *The Myth of Superman*. Il y relie la bonté du superhéros à la charité, tandis que le malfaiteur est associé à la possession personnelle : « As evil assumes only the form of an offense to

private property, good is represented only as charity²⁴. » Nous reviendrons à ce sujet dans le chapitre suivant. Les titres des comics réfèrent souvent au héros principal parfois intensifié par un adjectif distinctif (Giant-Size X-Men, Ultimate X-Men, Uncanny X-Men, X-Treme X-Men, New X-Men), un synonyme (The Dark Knight, Man of Steel) ou une organisation dans lequel plusieurs héros se rassemblent (Justice League, Avengers, Fantastic Four).

²⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 22.

Chapitre 2

La bonté du héros

Les définitions fournies par le TLFi dans le chapitre précédent accentuent « un certain système de valeurs » comme une caractéristique proéminente du héros. Dans *Beowulf to Batman : The Epic Hero and Pop Culture*, Roger B. Rollin fait une comparaison de différents héros et se concentre également sur les héros de la culture populaire, « pop romance » dans sa propre terminologie. Il constate que tout héros est indéniablement bon, ce qui prouve que la culture populaire (e. a. les comics) est préoccupée d'une vérité morale.

That even pop romance is concerned with moral truth – by « incarnating the Good » in its hero figures – is easily shown. The more primitive films, television programs, and comics – those produced mainly for children – explicitly purport to be morality tales. [...] Batman is plainly if infelicitously described as « fighting for righteousness and apprehending the wrong-doer²⁵. »

De cette manière, Rollin assume que la bonté des héros invoque une moralité dans les comics. La bonté du caractère est également intensifiée par différents 'bons' traits. Ainsi, le héros est souvent attractif, bien habillé, riche, loyal, courtois.

Cette théorie de Rollin va plus loin que la bonté du héros. Il explique que toute histoire implique la victoire de la bonté, ce qui est ce que les lecteurs demandent.

For at least one of the things that happens when a hero like Batman [...] wins out in the end – and not the least important thing- is that we experience *at some level* the defeat of Evil (as we imagine it) by the Good (as we have learned it). Even though we consciously are aware that such victories do not always occur in reality, there is a part of us which very much wants them to occur²⁶.

²⁵ Roger B. Rollin, « Beowulf to Batman : The Epic Hero and Pop Culture », dans *College English*, 5, février 1970, p. 433.

²⁶ *Ibid*, p.432.

Rollin fait référence à plusieurs reprises à l'opposition du bien au mal comme une querelle du Christ – le héros – et des malfaiteurs, qui sont un archétype de Satan²⁷. Cette comparaison est également renforcée par la définition du TLFi qui attribue l'abnégation aux héros vu que le sacrifice était la vertu ultime du Christ.

Eco confirme également cette théorie de la bonté des superhéros à qui il attribue la gentillesse, la beauté, la modestie et la serviabilité. « He is kind, handsome, modest, and helpful ; his life is dedicated to the battle against the forces of evil and the police find him an untiring collaborator. »²⁸ Eco fait également la distinction entre la bonté et la malice des personnages selon leur volonté de possession personnelle. Il voit le vol comme la seule forme visible de la malice : « the only visible form that evil assumes is an attempt on private property »²⁹. Il ajoute que la malice provient de la pègre et que le monde n'est divisé qu'en deux types de personnes : les bons et les mauvais, sans aucune nuance.

the underworld is an endemic evil, like some kind of impure stream that pervades the course of human history, clearly divided into zones of Manichaeian incontrovertibility – where each authority is fundamentally pure and good and each wicked man is rotten to the core without hope of redemption³⁰.

Dans le chapitre précédent nous avons indiqué les personnages qui semblaient à première vue les héros de l'histoire. Dans ce qui suit, nous examinons le texte à la recherche d'indications héroïques dans le comportement des héros. Nous regardons si le héros indiqué incarne effectivement « un idéal de force d'âme »³¹ ce que le TLFi utilise comme critère héroïque.

2.1 L'Adroite Princesse et Finette Cendron

Dans les contes de L'Héritier et d'Aulnoy, nous rencontrons deux princesses extraordinaires qui portent à peu près le même nom. Les filles sont aussi galantes que belles, elles ont autant de talent que d'esprit.

Dans le conte de Marie-Jeanne L'Héritier, pendant l'absence de son père Finette est enfermée dans une tour avec ses deux sœurs peu vertueuses. Bien que leur père ait prohibé tout visiteur, les deux sœurs laissent entrer un prince malicieux, Riche-Cautèle. Il a séduit les deux sœurs quand

²⁷ *Ibid.*, p. 439.

²⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

³¹ Jacques Dendien, *op. cit.*

Finette arrive à l'emprisonner. Quand le roi est de retour, il libère le prince qui cherche la vengeance. Il fait enlever Finette pour la jeter dans un tonneau plein d'objets pointus. Mais Finette inverse les rôles, pousse le prince dans le tonneau et le jette d'une montagne. Le prince, grièvement blessé, convoque tout médecin à sa cour. Entretemps, ses sœurs Nonchalante et Babillarde ont accouché d'un enfant de Riche-Cautèle. Déguisée en médecin, Finette laisse un paquet dans la chambre du prince, en disant que c'est un médicament. Une fois celle-ci partie, Riche-Cautèle ouvre le paquet et voit les nouveau-nés. Avant de mourir de frustration, il prie son frère, Bel-à-voir, de le venger. Bel-à-voir arrange un rendez-vous avec Finette avec l'intention de l'achever, mais elle est si belle, que le jeune prince en tombe amoureux. Elle, soupçonnant l'intention derrière le rendez-vous, l'empêche donc sans mal de mener son projet vengeur à bien. Elle le pardonne et les deux se marient.

Finette se développe clairement comme l'héroïne de l'histoire. Néanmoins elle ne représente pas uniquement la bonté. Quand ses sœurs sont punies, Finette n'intervient pas. Elles sont obligées de travailler à la campagne, où l'une meurt de chagrin et de fatigue (*HAP*, 125) et l'autre se cogne la tête et meurt de sa blessure (*HAP*, 125). Quoique ses sœurs ne soient pas vraiment intelligentes, Finette n'entreprend aucune action pour empêcher leur exil. De plus, quand le prince envahit leur tour, Finette ne pense qu'à elle-même et se cache immédiatement dans sa chambre. Elle ne semble non plus présenter de scrupules en abandonnant deux nouveau-nés. Nous pouvons cependant remarquer que ses actions ne sont jamais déterminées par des adjectifs négatifs.

Dans le conte de Marie-Catherine d'Aulnoy Finette Cendron est la fille d'une famille royale dégradée. Sa mère abandonne ses trois filles qui sont « franches paresseuses qui croient encore être de grandes dames » (*AFC*, 461). Or Finette a demandé de l'aide à une fée qui ne veut pas l'aider si elle n'abandonne pas ses sœurs. Finette et ses sœurs arrivent à « une grande maison, si belle, si belle, que je ne saurais assez le dire, les murs en sont d'émeraudes et de rubis, le toit de diamants, elle est toute couvertes de sonnettes d'or, les girouettes vont et viennent comme le vent » (*AFC*, 470). La maison est habitée par deux ogres qui veulent manger les trois filles. Tout de même la belle Finette tue les ogres. Les sœurs vont à un bal, puisqu'elles veulent absolument se marier. Finette y perd une mule « qui était de velours rouge, toute brodée de perles » (*AFC*, 478), qui sera trouvée par un prince qui en tombe amoureux. Le prince se marie avec Finette qui est la seule dans le royaume entier qui chausse la mule.

L'héroïsme de Finette Cendron est incontestable. Bien qu'elle garde le contrôle du sort de ses sœurs, elle ne leur en veut pas. Néanmoins, il y a deux extraits plutôt douteux. D'une part elle assassine les deux ogres sans sourciller. D'autre part elle impose sa supériorité en passant ses deux sœurs qui vont au palais royal. La référence au conte de *Cendrillon* devient évidente quand elle passe ses sœurs et qu'elle se nomme Cendrillon.

Finette passant près d'elles, son cheval les éclaboussa, et leur fit un masque de crotte ; elle se prit à rire, et leur dit : « Altesses, Cendrillon vous méprise autant que vous le méritez » (AFC, 481-482)

Contrairement à Finette de L'Héritier, Finette Cendron témoigne de plus de dévouement vu qu'elle n'abandonne jamais ses sœurs, qui l'ont tant méprisée et battue. Dans l'histoire de L'Héritier, les sœurs n'étaient pas méchantes pour Finette. Elles n'étaient simplement pas si intelligentes, belles ou gracieuses que Finette. Il semble que Finette trouve cela un trait de supériorité de sa part. Nous constatons que la bonté de Finette Cendron est clairement plus présente que dans le cas de Finette de L'Héritier.

2.2 Les princes-héros

Les princes dans *Finette Cendron* et *L'Adroite Princesse* ne sont pas loués pour leur vaillance, leur courage ou leur intelligence. Or dans les contes de *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, et *Les Fées*, il y a un prince qui semble résoudre in fine tous les problèmes des jeunes filles malheureuses.

Dans le conte de *Peau d'Âne*, un roi est amoureux de sa fille. La princesse s'échappe à l'aide de sa fée marraine. Emportant trois robes théoriquement impossibles à réaliser demandées comme conditions de mariage, une de couleur du temps, une de couleur de la lune et une de couleur du soleil. Déguisée dans la peau de l'âne magique qu'elle a demandé en gage ultime, elle quitte le royaume pour échapper au mariage. Elle travaille comme une servante, mais le dimanche elle fait sa toilette royale. Un jour dominical, un jeune prince est ébloui par sa beauté et il croit voir une déesse. Il retourne dans son château où il devient malade d'amour. Il se renseigne sur l'identité de cette divinité mais apprenant qu'elle n'est que pauvre servante il se voit dans l'impossibilité de la demander directement en mariage. Mais, malade d'amour, il exige d'elle par le biais de sa mère un gâteau dans lequel elle cache une petite bague. Il fait savoir qu'il se mariera avec la fille à qui l'anneau passe au doigt. Comme prévu, *Peau d'Âne* est la dernière fille dans le royaume qui l'essaie et la seule à qui elle convient. Les deux se marient et ils vivent heureux jusqu'à la fin des temps.

En fait, le prince est la personne qui sauve *Peau d'Âne* de son destin malheureux, bien qu'il fasse peu pour la retrouver. Bien qu'il sache où elle habite et pense savoir qui elle est, il n'entreprend aucune action pour la rencontrer. C'est sa mère, la reine, qui essaie de le guérir en ordonnant un gâteau fait par la fille appelée *Peau d'Âne*. Or sans l'aide de la fée rusée qui a arrangé les robes extraordinaires, le prince n'aurait jamais reconnu *Peau d'Âne* comme une princesse d'une beauté incomparable.

Le conte *La Belle au bois dormant* parle à nouveau d'une princesse incroyablement belle qui, cette fois, a été condamnée à un sommeil de cent ans. Après ce délai, un jeune prince ayant entendu parler de cette histoire, décide d'aller voir s'il y a effectivement une princesse endormie dans le château enchanté.

A peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer (PHC, 192).

Il est clair que le prince ne prend aucun risque, puisque la forêt le laisse passer sans problèmes. Tous les habitants du château, endormis eux aussi, paraissent morts, mais le prince n'a pas peur. Jusque-là, cependant, nous ne constatons aucune action extraordinaire de sa part.

un Prince jeune et amoureux est toujours vaillant. Il entra dans une grande avant-cour où tout ce qu'il vit d'abord était capable de le glacer de crainte : c'était un silence affreux, l'image de la mort s'y présentait partout, et ce n'était que des corps étendus d'hommes et d'animaux, qui paraissaient morts. (PHC, 192)

Toute version romancée de ce conte ajoute que la princesse se réveillera quand elle reçoit un baiser d'amour. Néanmoins, dans le conte originel la princesse revit au moment où le prince entre dans sa chambre.

Il s'approcha en tremblant et en admirant, et se mit à genoux auprès d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement était venue, la Princesse s'éveilla ; et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une première vue ne semblait le permettre : « Est-ce vous, mon Prince ? [...] » (PHC, 194)

A nouveau, il ne semble pas que le prince ait dû entreprendre beaucoup pour conquérir l'amour de la princesse. Ce qui suit est une partie moins connue. La mère du prince a du sang d'ogresse et il a peur qu'elle nuira à sa femme, la princesse, devenue reine, et leurs deux enfants. Après quelque temps, le prince va à la guerre et la reine et les enfants tombent entre les mains de la reine-ogresse qui compte bien les manger avec plaisir. En l'absence du prince, c'est donc le maître d'hôtel qui sauve la mise. Encore une fois, il est clair que le prince n'est pas le héros qu'il prétend être.

Cendrillon ou la petite pantoufle de verre est probablement le conte de Perrault le plus distribué et adapté. Elevée par sa belle-mère, Cendrillon a toujours été servante pour sa famille. La famille royale organise un grand bal pour chercher une épouse pour le prince. Toutes les filles du royaume sont invitées mais Cendrillon ne peut y aller. Désespérée, elle pleure à tel point que sa marraine, une fée arrive, et la pare de tout pour aller au bal. Cendrillon danse toute la soirée avec le prince, tombé immédiatement amoureux d'elle. Dans sa précipitation pour s'enfuir du palais avant la fin de l'enchantement féérique, elle perd son pantoufle de verre. Le prince, malheureux parce qu'il ne connaît pas l'identité de cette belle, organise une recherche à l'aide de la pantoufle pour la retrouver. Cendrillon est la seule pouvant la chausser, menant aussitôt à leur mariage magnifique.

Cette histoire du prince qui semble sauver une fille malheureuse est semblable à la situation de *la Belle au bois dormant* ou de *Peau d'Âne*. Le prince ne joue presque aucun rôle dans la vie de la fille mais reçoit bien l'honneur d'être un héros.

Le dernier cas similaire sur lequel nous nous attarderons se trouve dans le conte *Les Fées*. Une veuve a deux filles. L'aînée et la mère se ressemblent comme deux gouttes d'eau, or elles sont désagréables et orgueilleuses. La cadette a hérité la bonté et la douceur de son père, ce qui génère une haine incroyable de la mère pour sa fille. Quand celle-ci va chercher de l'eau au puits, elle donne à boire à une vieille dame, qui se révèle être une fée. Elle récompense la fille cadette par une bénédiction magique : à chaque phrase qu'elle prononcera, elle crachera des diamants, des perles et des roses. Rentrée à la maison, sa mère l'embrasse et envoie l'autre fille, espérant pour elle le même sort. Or, l'aînée est insolente et la fée la punit. Quand l'aînée parle, des serpents et des crapauds sortent de sa bouche. Horrifié par cet enchantement, la mère chasse l'aînée de sa maison. Puis, si fâchée contre la cadette à qui elle reproche de les avoir piégées, la mère la jette également dehors. La cadette se perd dans la forêt, où un jeune prince passe. La voyant pleurer, le prince lui demande ce qui s'est passé. Quand elle raconte l'histoire, le prince comprend l'étendue de sa valeur et décide de l'épouser.

La cupidité de ce prince se trouve littéralement dans le texte. Non seulement il est beaucoup plus absent dans ce conte que les autres princes le sont, mais en outre il n'est pas intéressé par cette fille avant de connaître son don.

Le fils du Roi, qui vit sortir de sa bouche cinq ou six Perles, et autant de Diamants, la pria de lui dire d'où cela lui venait. Elle conta toute son aventure. Le fils du Roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au Palais du Roi son père, où il l'épousa. (PHC, 253)

Quoiqu'à nouveau le prince n'ait rien fait, comme les autres princes il donne l'impression que c'est lui qui a sauvé la jeune fille.

Les contes de *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Peau d'Âne* et *Les Fées* présentent effectivement un prince qui se manifeste comme le sauveur des jeunes filles. Or, la présence, l'initiative ou la persévérance des princes sont plutôt douteuses. Une fois qu'ils ont rencontré la plus belle fille du monde (bien qu'il en existe plusieurs apparemment), les princes entreprennent bien peu pour la conquérir.

2.3 Le Petit Poucet et Le Maître chat

Le conte du *Petit Poucet* traite d'un petit bonhomme qui sauve ses six frères par la ruse et l'ingéniosité. Les parents des sept enfants vivaient en grande pauvreté et avaient décidé de les abandonner dans la forêt. Or petit Poucet avait intercepté le plan et s'était préparé. Pendant la promenade censée les perdre à tout jamais au milieu de la forêt, Poucet a laissé tomber de petits cailloux pour qu'ils retrouvent le chemin de retour. Entretemps les parents avaient reçu de l'argent

que le Seigneur de la ville leur devait. La mère pleure sans cesse et elle est très contente quand ses enfants reviennent à la maison. Mais quand l'argent est dépensé, les parents décident à nouveau d'abandonner les enfants. Cette fois-ci, Poucet ne sait plus les mener à la maison. Il grimpe dans un arbre et il voit une lumière qui vient d'une maison où vit un ogre. Pendant l'absence momentanée de l'ogre, sa femme tente en vain de cacher les enfants, or c'était en vain. L'ogre les laisse vivre jusqu'au lendemain, mais pendant la nuit veut leur couper la gorge. Le petit Poucet qui s'y attendait, avait échangé les bonnets de ses frères pour les petites couronnes des sept filles de l'ogre. Dans le noir, l'ogre coupe ainsi les gorges de ses filles. Les frères s'échappent mais sont pourchassés par l'ogre chaussé des bottes magiques dites de sept lieues, mais qui épuisent leur propriétaire. Pendant que l'ogre se repose, le petit Poucet le dépouille de ces bottes extraordinaires qu'il utilisera pour tromper l'ogresse et la voler. Finalement il garde les bottes et va travailler pour le roi.

Dans cette histoire, le petit Poucet est clairement un héros, puisque l'abnégation est certainement sa plus grande vertu. Perdu dans le bois avec ses frères, il cherche une issue à leur situation pénible. A aucun moment il ne les abandonne, bien qu'il soit manifestement plus intelligent qu'eux. Il ne perd jamais son courage et essaie toujours de garantir leur sécurité, même si sa méthode n'est pas toujours très morale. Ainsi, sacrifier la vie des sept petites ogresses pour soi-même et ses frères ne lui pose pas de problème, même s'il semble que leur mort ait une bonne affaire pour le monde si l'on peut croire Perrault.

L'Ogre avait sept filles, qui n'étaient encore que des enfants. Ces petites Ogresses avaient toutes le teint fort beau, parce qu'elles mangeaient de la chair fraîche comme leur père ; mais elles avaient de petits yeux gris et tout ronds, le nez crochu et une fort grande bouche avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre. Elles n'étaient pas encore fort méchantes ; mais elles promettaient beaucoup, car elles mordaient déjà les petits enfants pour en sucer le sang. (PHC, 300)

A la fin de l'histoire, Perrault nous fournit de plusieurs fins alternatives pour ce conte. La première finale raconte que le petit Poucet a volé les bottes de sept lieues et qu'il va chez l'ogresse en deuil pour l'extorquer de toutes ces richesses.

Votre mari, lui dit le petit Poucet, est en grand danger ; car il a été pris par une troupe de Voleurs qui ont juré de le tuer s'il ne leur donne tout son or et tout son argent. Dans le moment qu'ils lui tenaient le poignard sur la gorge, il m'a aperçu et m'a prié de vous venir avertir de l'état où il est, et de vous dire de me donner tout ce qu'il a vaillant sans en rien retenir, parce qu'autrement ils le tueront sans miséricorde. Comme la chose presse beaucoup, il a voulu que je prisse ses bottes de sept lieues que voilà pour faire diligence, et aussi afin que vous ne croyiez pas que je sois un affronteur (PHC, 304-306).

L'ogresse lui donne tout ce qu'elle a et Poucet retourne à la maison avec toutes ces richesses. Il semble que Perrault est conscient de ce côté véreux du petit Poucet. C'est ainsi qu'il semble s'excuser en ajoutant une finale alternative. Perrault écrit : « Il y a bien des gens qui ne demeurent pas d'accord de cette dernière circonstance, et qui prétendent que le petit Poucet n'a jamais fait ce vol à l'Ogre. (PHC, 306) ». Dans cette deuxième version, le petit Poucet est encore un voleur, mais il travaille pour gagner de l'argent pour qu'il puisse entretenir sa famille. Il utilise les bottes volées

pour entrer au service du roi et les femmes de la cour. Bien qu'il reste un voleur et indirectement un meurtrier, cette fin peut sembler plus acceptable en ce qui concerne l'instruction de jeunes enfants.

L'héroïsme du chat botté est également un peu controversé à cause d'une chaîne infinie de mensonges, menaces et bravades. Après la mort de leur père, un meunier, ses trois fils reçoivent leur héritage. Le plus âgé reçoit le moulin, le deuxième un âne et le dernier un chat. Le cadet se plaint de son malheur et décide de manger le chat et de faire un manchon de sa fourrure. Le chat, effrayé, demande un sac et une paire de bottes, pour pouvoir faire la fortune de son propriétaire. Le fils, désespéré, lui donne ce qu'il demande et il attend. Pendant quelques mois, le chat débrouillard arrive à plaire au roi. Un jour, il demande à son maître de se baigner dans la rivière pendant qu'il cache ses habits. Comme prévu, à ce moment-là, le roi et sa fille passent. Le chat crie aussi fort qu'il peut que des voleurs ont volé les vêtements de son maître, qu'il présente comme le Marquis de Carabas. Le roi, qui avait entendu beaucoup parler de ce Marquis, lui donne immédiatement de nouveaux habits. Le chat propose de faire un tour des pays du Marquis. Partout où le roi, sa fille et son entourage passent, le chat menace les paysans afin de leur faire dire que ce sont les pays du Marquis. Finalement le chat a besoin d'un château pour le Marquis, où il pourrait accueillir le roi. Le chat court au château voisin, propriété d'un ogre. Il avait entendu que l'ogre possédait le don de changer son corps en n'importe quel animal. Il piège l'ogre en disant qu'il ne croit pas qu'un corps si énorme puisse se changer dans un corps aussi petit que celui d'une souris. Provoqué, l'ogre s'exécute et sera mangé par le chat. Ainsi, le Marquis gagne un château et le chat a tenu sa promesse de faire sa fortune.

Le Maître chat est le seul personnage qui vaut le titre de héros dans ce conte. Attribuer le désintéressement au chat est toutefois difficile puisqu'il semble entreprendre toute tricherie pour ne pas être mangé par son maître. Or, d'un certain point de vue, si le chat était vraiment malhonnête, il pourrait s'échapper aussitôt qu'il avait reçu les bottes et le sac. Comme c'était le cas dans le conte du *Petit Poucet*, il agit comme un héros sans scrupules, puisqu'il ne recule devant rien pour compléter sa tâche. La tricherie, les mensonges et même un meurtre semblent tous acceptables pour atteindre son but. Il est également remarquable que le titre du conte soit *Le Maître chat*, puisqu'en fait le chat est au service de son propriétaire qui se révèle être un personnage très faible. Il ne dit qu'une phrase dans le conte et le narrateur écrit même : « Le Marquis de Carabas fit ce que son chat lui conseillait, sans savoir à quoi cela serait bon. » (PHC, 238). Il est clair que le rôle de 'maître' a changé de personnage.

2.4 La Barbe bleue

La Barbe bleue est probablement le conte le plus cruel de cette collection. Une jeune femme doit se marier avec un homme affreux, qui pendant son absence lui défend d'entrer dans un certain cabinet de la maison. Comme Perrault le dit : « mais la tentation était si forte qu'elle ne put la surmonter » (PHC, 223). Rentrée dans le cabinet, elle aperçoit plusieurs cadavres de ses femmes précédentes. A son retour, la Barbe bleue perçoit sa transgression et se prépare à exécuter sa femme. Or, les frères de celle-ci arrivent juste à temps et tuent la Barbe bleue.

Les frères sont sans doute les héros dans ce conte, puisque ce sont les seuls qui agissent avec dévouement. Or ils ne jouent aucun rôle dans l'histoire et n'arrivent qu'à la fin comme un véritable *deus ex machina*. Bien que la femme ait négligé l'interdiction de son mari, des références sont faites toutes au long de l'histoire à sa bonté. Le texte encourage le lecteur de détester la Barbe bleue, dont nous ne savons pas au début que c'est un meurtrier, et d'aimer la femme. Comme c'était le cas dans la mythologie grecque avec Pandore, la curiosité semble être le plus grand défaut des femmes. Or, le dénouement de l'histoire condamne les actions de la Barbe bleue plus que la curiosité de sa femme. Ce trait de caractère est néanmoins pointé du doigt : le conte avertit toute femme à tenir compte des conséquences de ses actes.

La curiosité malgré tous ses attraits,
Coûte souvent bien des regrets ;
On en voit tous les jours milles exemples paraître.
C'est, n'en déplaise au sexe, un plaisir bien léger ;
Dès qu'on le prend il cesse d'être,
Et toujours il coûte trop cher. (PHC, 228)

2.5 Le Petit Chaperon rouge

L'histoire du *Petit Chaperon rouge* est universellement connue. Or dans la plupart des versions, à la fin de l'histoire, un chasseur est introduit et sauve la petite fille du ventre du loup. Dans la version de Charles Perrault il en est ainsi :

Une jeune fille va rendre visite à sa grand-mère qui est malade. En passant par le bois, elle rencontre un loup qui aimerait la manger, mais qui n'ose pas à cause des bûcherons. Le loup lui demande sa destination et propose de faire un petit concours pour voir qui est le plus rapide. Arrivé en premier à la maison de la grand-mère, il feint d'être le petit Chaperon rouge et dévore la grand-mère sur-le-champ. Prenant sa place et son accoutrement, quand Chaperon arrive, il demande à

l'enfant dupé de se coucher avec lui. Le petit Chaperon se déshabille mais cache difficilement sa surprise au vu du physique de sa grand-mère. Ensuite la conversation connue suit :

« - Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! - C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. - Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! - C'est pour mieux courir, mon enfant. - Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! - C'est pour mieux t'écouter, mon enfant. - Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! - C'est pour mieux voir, mon enfant. - Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! - C'est pour te manger. » Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge et la mangea. (PHC, 210-211)

Dans ce conte il est impossible d'indiquer un héros ou une héroïne, puisqu'il n'y en a pas un. La petite fille est tuée et c'est la fin de l'histoire. Le manque du héros est clair dans l'adaptation des frères Grimm qui ajoutent le chasseur.

Bien que la moralité ait une fonction instructive, contrairement à la femme dans *La Barbe bleue*, le petit Chaperon est puni pour son erreur.

On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belle, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisant et doux,
Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux. (PHC, 211-212)

Dans cette moralité, Perrault explique une nuance importante pour la lecture du *Petit Chaperon rouge*. Le loup dans l'histoire est clairement un homme en réalité et Perrault inclut encore que les hommes les plus doux et les plus attentifs, sont possiblement les pires. Dans *A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations*³², Jack Zipes donne une version plus ancienne de ce conte très connu. Dans cette version le loup tue la grand-mère mais il emballe un peu de la chair et remplit une bouteille de son sang et sert cela au petit Chaperon qui en mange. Ensuite le loup lui demande de se déshabiller et de jeter ses habits dans le feu, puisqu'elle n'en aura plus besoin. Une interprétation fréquente du petit Chaperon qui se met dans le lit avec le loup est celle de la fille comme séductrice, or d'autres explications prétendent qu'il s'agit de viol comme Susan Brownmiller dans *Against our will : Men, women and rape*. Le loup représente l'homme effrayant qui erre dans le bois et les filles sont vulnérables : « Red Riding Hood is a parable of rape. There are frightening male figures abroad in the

³² Jack Zipes, « A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations », dans *The Lion and the Unicorn*, 1983-1984, p. 78-109.

woods – we call them wolves, among other names – and females are helpless before them. »³³ Zipes interprète les actions du petit Chaperon rouge, plutôt comme une curiosité féminine, qui croît au commencement de la puberté. Zipes décrit le petit Chaperon comme une fille bourgeoise, chargée de péchés associés à la couleur de son chaperon. Le rouge est relié au diable et à l'hérésie. La fille est gâtée, négligente et naïve.

She is donned with a *red* hat, a *chaperon*, making her into a type of bourgeois girl tainted with sin, since red, [...], recalls the devil and heresy. [...] she is spoiled, negligent, and naive [...] she speaks to a wolf in the woods – rather dumb on her part³⁴.

Zipes constate que toute fille de conte de fées populaire est représentée d'une manière sexiste où les indications renforcent la domination masculine comme la norme. Il est également convaincu que l'intention primaire du petit Chaperon est de rencontrer le loup, et non pas de rendre visite à sa grand-mère. Ce rencontre serait une exploration de sa sexualité et des conventions sociales. Zipes trouve remarquable que ceci implique que ce soit elle le parti entrepreneur, poussée par son propre désir. Cette histoire peut s'interpréter comme une demande de sa part de rapports sexuels, ou en d'autres termes, de viol.

As every reader/viewer subconsciously knows, Little Red Riding Hood is not really sent into the woods to visit grandma, but to meet the wolf and to explore her own sexual cravings and social rules of conduct. Therefore, the most significant encounter is with the wolf because it is here that *she acts* upon her desire to indulge in sexual intercourse with the wolf, or, in male terms, « she asks to be raped ». ³⁵

Selon l'article, l'imagination masculine présente la femme comme pleine de péchés, subversive, séductrice, qui distrait les hommes de leurs relations institutionnalisées. Il est possible que ce soit pour cette raison qu'il n'y a pas de héros qui sauve le petit Chaperon rouge, puisqu'elle ne mérite pas d'être sauvée.

³³ Susan Brownmiller, *Against Our Will : Men, Women, and Rape*, Londres, Secker & Warburg, 1975, p. 343-344.

³⁴ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 80.

³⁵ *Ibid.*, p. 87.

Chapitre 3

Le héros dans les comics

Dans ce chapitre nous observons le héros dans les comics. Il s'agit d'un superhéros, qui implique des pouvoirs surnaturels. Dans un premier lieu, nous parlons du profil, de la nature et du comportement des héros. Ensuite nous explorons le monde de superhéros. Finalement nous constatons un tas de dichotomies dans les histoires des superhéros que nous voulons interroger.

3.1 Le profil du superhéros

Contrairement aux contes de fées, le héros dans les comics est plus facile à identifier, puisqu'il se manifeste comme superhéros. Il s'agit d'un personnage incroyablement musclé, qui essaie de protéger son territoire, très souvent une ville. La plupart des superhéros lutte contre toute apparence d'injustice, poussé par un traumatisme de sa propre jeunesse, comme Batman, Spider-Man, Daredevil, Rorschach, Hulk et beaucoup d'autres. Scott Bukatman, un théoricien culturel, explique que le superhéros est un personnage qui unifie le merveilleux et l'idée de la justice.

The superhero, in his costumed extravagance, muscular absurdity, and hyperkineticism, superimposes the fantastic on the face of the utilitarian, bringing the city back to the fact of its fantasy³⁶.

En plus il ajoute que les superhéros qui se permettent être un juge et qui décident ce qui est acceptable dans leur ville, tendent au fascisme.

³⁶ Scott Bukatman, « A Song of the Urban Superhero (2003) », dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 174.

Batman's obsession with control and order, his disregard for civil rights, and his use of violence to force others, though often criminals, into submission to his will point to comic books' (sometimes alluring) flirtation with fascism. Illegal, physically violent coercion plays a role in all superhero stories: it is practically a genre convention³⁷.

Dans quelques comics, cette problématique est également insérée dans le texte. Les personnages discutent eux-mêmes de la position des superhéros et se formulent une opinion de leur bonté. Dans *The Dark Knight Returns*, Lana Lang discute publiquement avec un opposant de Batman.

Lana : One almost expects to see the Bat-Signal striking the side of one of Gotham's Twin Towers. Yes, he gave us quite a night.

Morrie : Sure kept the hospitals busy.

Lana : Yes, Morrie, but I think it is a mistake to think of this in purely political terms. Rather, I regard it as a symbolic resurgence of the common man's will to resist. A rebirth of the American fighting spirit.

Morrie : Ease up, Lana. The only thing he signifies is an aberrant psychotic force, morally bankrupt, politically hazardous, reactionary, paranoid³⁸.

Morrie fait une référence littéraire au fascisme : « Certainly he knows exactly what he's doing. His kind of social fascist always does. »³⁹ La constatation de cette tendance fasciste des comics se trouve à plusieurs reprises dans *The Superhero Reader*. Geoff Klock, professeur de littérature anglaise et explorateur de comics, explique trois aspects de comics qui invoquent cette idée fasciste. Premièrement les superhéros utilisent de la violence physique et de l'intimidation. Deuxièmement, quelques héros agissent comme *vigilante*⁴⁰ et sont conséquemment recherchés par la police. C'est le cas d'entre autres Batman et Hulk. Ainsi, le déguisement de ces héros est primordial. Finalement, les héros sont souvent associés à un idéal réactionnaire, qui s'oppose aux grands changements voulus par les malfaiteurs.

Three aspects of superhero comic books are at work here. First, superheroes, and Batman especially, always rely on physical violence and intimidation to fight crime. Batman himself is not unwilling to be physically brutal to acquire information, for example, and often relies on the threat or implied threat of violence to keep criminals in line. Second, it is often the case that the superhero is a kind of criminal – a vigilante. (...) As masked men who take the law into their own hands, superheroes come dangerously close to some of the great evils in American history. Third, superheroes most often occupy a reactionary role, traditionally emerging only to meet a threat to the status quo. Large-scale social changes are a supervillain signature, manifesting when one wishes to take over the world (...) ⁴¹

³⁷ Geoff Klock, « The Revisionary Superhero Narrative (2006) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 126-127.

³⁸ Frank Miller, Klaus Janson et Lynn Varley, *op. cit.*, p. 41.

³⁹ *Ibid.*, p. 42. Annexe 2.

⁴⁰ Ce mot anglais réfère à une personne ou une organisation qui exécute la loi sans autorité législative.

⁴¹ Geoff Klock, *op. cit.*, p. 125.

Bukatman va encore plus loin en disant que les superhéros incarnent l'autorité. En plus il réfère au *übermensch* personnifié dans le personnage de Superman : « superheroes are authority and order incarnate, innately fascist at their core (especially Superman, our homegrown *übermensch*) »⁴². Bukatman ajoute que Superman est l'homme qu'on veut être et en même temps l'homme qu'on est. Ainsi, nous voulons aussi être un exemple d'abnégation et de bravoure comme l'est Superman, bien que nous ressemblions plus à Clark Kent, « mild-mannered, blue-suited, earnest, hardworking, dolefully dweeblike for most of his history, is a perfect embodiment of the masked figure of modern man »⁴³. Ainsi Bukatman constate que Superman est l'unification de l'homme qui voit tout et celui qui n'est pas vu : « the man who sees everything meets the man who is not seen »⁴⁴.

Les déguisements des superhéros sont souvent le sujet des recherches de ce genre. Michail Bakhtin⁴⁵ explique que le masque ne peut jamais être un objet entre d'autres objets parce qu'il est trop chargé de sens et de fonctions érotiques, magiques ou même prestes. Selon Bukatman, le masque, qui est une synecdoque pour le superhéros, a également une fonction importante, puisque c'est le masque qui rend tout possible : « The mask is a perfect synecdoche for the superhero, the mysterious totem that makes everything possible. »⁴⁶

Bukatman fait encore une remarque intéressante parlant du déguisement des superhéros probablement les plus connus, c'est-à-dire Superman et Batman. Il s'agit respectivement d'un être extra-terrestre qui utilise ses pouvoirs surhumains pour protéger la race humaine et d'un millionnaire rancunier qui s'entraîne pour se venger contre tout type de criminalité. Superman se déguise en Clark Kent, un homme simple et peu remarquable, tandis que Bruce Wayne, l'homme d'affaires, se masque pour devenir Batman dont le nom le rappelle à sa propre peur de jeunesse, une chauve-souris.

Superman is disguised as Clark Kent, while Bruce Wayne disguises himself as Batman. Clark Kent, mild-mannered, blue-suited, earnest, hardworking, dolefully dweeblike for most of his history, is a perfect embodiment of the masked figure of modern man⁴⁷.

Dans *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Susan Bordo, un philosophe féministe, examine l'identité masculine. La thèse est également reprise par Jeffrey A. Brown, qui discute la position du superhéros noir. Brown cite Bordo qui observe la musculature sans équivoque comme un symbole distinctive entre le corps masculin et le corps féminin.

⁴² Scott Bukatman, *op. cit.*, p. 171.

⁴³ *Ibid.*, 189

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four essays*, Austin, University of Texas Press, 2010.

⁴⁶ Scott Bukatman, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁷ *Ibid.*

« Of course, » Susan Bordo has observed in her discussion of contemporary body images, « muscles have chiefly symbolized and continue to symbolize masculine power as physical strength, frequently operating as a means of coding the 'naturalness' of sexual difference » (Unbearable 193). The muscular body is a heavily inscribed sign : Nothing else so clearly marks an individual as a bearer of masculine power⁴⁸.

Brown ajoute qu'il n'existe pas une seule représentation de l'homme dans les comics. Nous n'apercevons que deux extrêmes, c'est à dire: l'homme hyper-masculin ou l'homme faible avec des manques sociaux.

The male identity in the twentieth century is perceived in extremes: man or mouse, He-man or 98-pound weakling. At the one end is the hyper-masculine ideal with muscles, sex appeal, and social competence; at the other is the skinny, socially inept failure⁴⁹.

Cette opposition se retrouve clairement dans les comics. L'idée du héros hyper-masculin se voit dans le personnage de Batman qui triomphe du Joker, de Scarecrow et du Riddler qui sont grands, mais maigres et mentalement instables, et du Penguin, qui est petit et corpulent. Néanmoins ce n'est pas toujours le cas des méchants par exemple Bane, Ra's al Ghul, The Mandarin, Lex Luthor, Sabretooth ou Magneto ne sont pas du tout des hommes petits, pitoyables ou infertiles.

Finalement, Scott Bukatman fait une comparaison ultime du monde des superhéros comme un cirque, puisque, selon lui, les superhéros sont tous des acrobates. En plus, différents surhumains ont une histoire d'origine dans un cirque, où ils utilisaient leur don pour gagner de l'argent.

There are strong men (Superman, The Thing), aerialists (Batman, Daredevil), clowns (the Joker), acrobats (Nightcrawler), ringmasters (Lex Luthor, The Ringmaster), hypnotists (Mysterio), wild beasts (Catwoman, Wolverine, Hawkman et al.), contortionists (The Elongated Man, Mr. Fantastic), fire acts (The Human Torch), escape artists (Batman, Mr. Miracle), sideshow freaks (Bizarro, The Geek, the X-Men), magicians (Mandrake, Dr. Strange), sharpshooters (Green Arrow), half-men/half-beasts (The Hulk, Swamp Thing), and a big finish (The Human Bomb)⁵⁰.

⁴⁸ Jeffrey A. Brown, « Comic Book Masculinity and the New Black Superhero », dans *African American Review*, 1, 1999, p. 27.

⁴⁹ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰ Scott Bukatman, *op. cit.*, p. 190.

3.2 Le monde des superhéros

Contrairement aux contes de fées où l'histoire se passe dans un royaume inconnu, les aventures des superhéros ont presque toujours lieu dans une ville spécifiée. La ville est souvent présentée comme un endroit obscur, pleine de pièges. Cependant la ville forme également la scène pour des expériences extraordinaires. Bukatman constate que la ville est composée d'oppositions : le familier et l'étrangeté, le soleil et l'ombre, le plan et le chaos, le sublime et le mystère.

the uncentered city appeared as a dark maze or labyrinth, a site of disappearance and murky invisibilities, a giant trap for the unwary, but it was also a stage for spectacular, kaleidoscopic experience. The city was described in a set of clichéd but not inappropriate dichotomies: the familiar and the strange, the sunlit and the shadowed, the planned and the chaotic, the sublime and the uncanny⁵¹.

Les villes peuvent être de villes existantes comme New York ou des villes inventées comme Gotham City, Starling City ou Central City⁵². Ces villes inventées sont souvent des reflets de grandes villes comme New York ou Tokyo. Le caractère des villes fictives est souvent influencé du caractère des superhéros. Ainsi les villes de Batman et Superman, respectivement Gotham et Metropolis, exposent des traits typiques de leur héros. Nous pourrions dire que Gotham et tous ses malfaiteurs représentent l'enfer et ses diables, tandis que l'ambiance de Metropolis est plus légère.

Metropolis and Gotham City were variations on New York, but Gotham was the dark side while the sun tended to shine a whole lot more brightly on Superman's city. Recent Superman/Batman teamings, [...], have emphasized the dichotomous nature of these two heroes and their two cities⁵³.

D'un autre point de vue nous pouvons constater que la ville exige une adaptation des superhéros. Dans la ville, il y a de grands bâtiments, beaucoup de trafic et en plus beaucoup de dangers. Les superhéros sont modelés par l'endroit et ont besoin d'un don de vitesse, de souplesse, de déplacement. Ainsi, ils ont un véhicule adapté à la ville ou leur pouvoir surnaturel contient une manière efficace de déplacement.

And so, not surprisingly, nearly every superhero worthy of the name has enhanced powers of motion. Superman, Green Lantern, Mighty Mouse, and Captain Marvel can fly, Wonder Woman has an invisible airplane, The Flash has superspeed, and Batman swings on a rope, drives the Batmobile, flies the Batgyro, and so on. The Spectre can walk through walls, Iceman can ride an ice slide, the Fantastic Four have a hovercar, Hawkman and the Angel have wings, and Daredevil and Spider-Man leap and swing⁵⁴.

⁵¹ *Ibid.*, p. 174.

⁵² Respectivement les villes de Batman, The Green Arrow et The Flash.

⁵³ Bukatman, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

Cette idée de mouvement est également en contraste avec l'environnement des contes de fées. Il s'agit souvent des villages sereins ou un château. Il y a une forêt tout près où les animaux parlent et les princes chassent et rencontrent une fille malheureuse. L'ambiance générale des contes de fées est souvent la tranquillité et la paix. Cependant quand tout est silencieux ou calme dans un comic, le lecteur sait que le danger se rapproche. C'est pour veiller que le superhéros doit toujours avancer dans la ville.

Dans les contes de fées nous voyons une autre opposition concernant le mouvement. Quand le petit Poucet et ses frères ou Finette Cendron et ses sœurs entendent qu'ils se trouvent à la maison d'un ogre, ils ne s'en vont pas. Ils restent là et attendent leur sort. En plus quand Poucet prend une initiative pour se sauver il le fait silencieusement pendant que personne ne le voit. Par exemple il change les couronnes pour les bonnets ou il vole les bottes de sept lieues de l'ogre pendant que tout le monde dort. Si ce serait Batman ou Spider-Man, aussi ridicule que la comparaison l'est, ils le feraient avec beaucoup de gestes. Quand Wonder Woman a des problèmes avec n'importe qui, elle ira les résoudre équipée de son lasso, ses bracelets et sa couronne, bien que Cendrillon, la cadette des Fées ou Peau d'Âne commencent à larmoyer.

3.3 Les dichotomies des superhéros

L'univers des superhéros est construit sur un amalgame de dichotomies, dont l'opposition entre la bonté et la malice est la plus importante. L'on dirait que cette contradiction instruirait les jeunes lecteurs des comics la différence importante entre ces deux orientations. En 1954, Fredric Wertham, un psychiatre américain, publie *Seduction of the Innocent*, un essai dans lequel il lutte contre la mauvaise influence des comics sur les esprits des jeunes. Il explique que les comics vénèrent la violence et que cela embrouille la distinction entre le bien et le mal dans la tête des enfants.

Since everybody is selfish and force and violence are depicted as the most successful methods, the child is given a feeling of justification. (...) In this soil children indulge in the stock fantasies supplied by the industry: murder, torture, burglary, threats, arson, and rape. Into that area of the child's mind where right and wrong is evaluated, children incorporate such false standards that an ethical confusion results for which they are not to blame. They become emotionally handicapped and culturally underprivileged. And this affects their social balance⁵⁵.

⁵⁵ Fredric Wertham, *op cit.*, p. 46.

En tant que psychiatre, Wertham rencontre plusieurs jeunes problématiques qui partagent une adoration pour les comics. Il se bat pour la distribution de son livre pour qu'il puisse avertir des parents américains des malices qui se trouvent dans les comics. Ce que Wertham déteste, c'est clairement la glorification de la violence: « The crimes are glamorous; the end is dull⁵⁶. »

Dans *Seduction of the Innocent*, Wertham ne s'exprime pas de la nature des contes de fées. Bien qu'il y ait moins de violence, nous indiquons assez d'éléments douteux envers l'instruction des enfants dans le chapitre suivant.

Wertham apprend que la violence présentée dans les comics, invoque une volonté des enfants d'une vigueur imposante, de la domination, de manque de pitié, de l'émancipation de la morale de la communauté. L'expérience de ce désir est parfois comme de l'admiration ou de l'oppression de ces sentiments. Le psychiatre donne encore un exemple d'une jeune fille, qui a comme première réquisition dans un garçon qu'il ne se laisse passer par personne en voiture.

Analyzing children's fantasies and daydreams, I have often found in them a wish for overwhelming physical strength, domination, power, ruthlessness, emancipation from the morals of the community. It may show in various half-repressed ways or openly as admiration for these traits. (...) One young girl told me that she would only go out with boys who would not let other cars pass them on the road. That was the idea of proper male behavior that she got from comics⁵⁷.

Néanmoins, les idées de Fredric Wertham sont affaiblies par les médias et des chercheurs à titre d'être subjectif et peu constructif. Bien que son point de vue sur les personnages manque singulièrement de nuance, il a partiellement raison en indiquant les malfaiteurs dans les comics.

If I were to make the briefest summary of what children have told us about how different peoples are represented to them in the lore of crime comics, it would be that there are two kinds of people: on the one hand is the tall, blond, regular-featured man sometimes disguised as a superman (or superman disguised as a man) and the pretty young blonde girl with the super-breast. On the other hand are the inferior people: natives, primitives, savages, 'ape men', Negroes, Jews, Indians, Italians, Slavs, Chinese, and Japanese, immigrants of every description, people with irregular features, swarthy skins, physical deformities, Oriental features⁵⁸.

Wertham donne également un exemple pour cette théorie :

For example, when a child is shown a comic book that he has not read and is asked to pick out the bad man, he will unhesitatingly pick out types according to the stereotyped conceptions of race prejudice, and tell you the reason for his choice. 'Is he an American?' 'No!'⁵⁹

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁹ *Ibid.*

Wertham ne voit qu'une caractéristique identique des malfaiteurs : la race. Cependant, *The Rogue's gallery*⁶⁰ de Batman, Spider-Man ou Superman n'existe pas de personnes d'une autre race, bien surtout des monstres ou des personnes qui ont également un don surhumain mais qui l'utilisent pour faire du mal. L'exemple de Wertham est dans ce cas-ci inapplicable. Un enfant peut facilement indiquer le malfaiteur si l'on reprend la constatation de Jeffrey A. Brown : « the one end is the hyper-masculine ideal with muscles, sex appeal, and social competence; at the other is the skinny, socially inept failure »⁶¹. Le physique des malfaiteurs va plus loin que la race.

En plus, il semble intéressant de regarder le physique des malfaiteurs dans les contes de fées. On parle de l'homme à la barbe bleu qui : « le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuit de devant lui » (PHC, 219). La Belle au bois dormant est maudite par une « vieille Fée, qu'on n'avait point priée parce qu'il y avait plus de cinquante ans qu'elle n'était sortie d'une Tour et qu'on la croyait morte » (PHC, 186). Le petit Chaperon rouge rencontre « compère le Loup ». Dans une note en bas de page nous lisons que ce « mot vient de La Fontaine qui qualifie ainsi certains animaux (le renard, le loup) pour en signaler la débrouillardise et l'absence de scrupules moraux » (PHC, 208). Perrault ne manque pas de décrire les sept filles de l'ogre dans *Le Petit Poucet* ayant « le nez crochu et une fort grande bouche avec de longues dents fort aiguës et fort éloignées l'une de l'autre » (PHC, 300). Finalement dans *Finette Cendron* nous lisons la description de l'ogresse :

une vieille femme épouvantable leur vint ouvrir, elle n'avait qu'un œil au milieu du front, mais il était plus grand que cinq ou six autres, le nez plat, le teint noir, et la bouche si horrible, qu'elle faisait peur ; elle avait quinze pieds de haut et trente de tour. (AFC, 472)

Il est clair que les auteurs des contes de fées utilisent une technique pareille pour décrire les malfaiteurs. Ils sont dépeints comme des créatures affreuses.

Le superhéros des dichotomies par excellence est Batman, qui lui-même est un personnage controversé. Premièrement, Scott Bukatman constate dans son essai *A Song of the Urban Superhero* que Batman reflète plusieurs rôles dans un seul personnage: l'enfant, le père, le servent de la loi et le vigilante⁶².

Still further, superheroes negotiate dichotomous roles: the child (the orphaned Bruce Wayne) and the father (Batman), the servant of the law (crime fighter) and the autonomous outsider (vigilante) are condensed into a single, titanic figure⁶³.

⁶⁰ Ceci est un terme pour indiquer tous les ennemis d'un superhéros.

⁶¹ Jeffrey A. Brown, *op. cit.*, p. 25.

⁶² Ce mot anglais réfère à une personne ou une organisation qui exécute la loi sans autorité législative.

⁶³ Scott Bukatman, *op. cit.*, p. 171.

En plus, dans *The Revisionary Superhero Narrative*, nous lisons une recherche élaborée qui vérifie que les malfaiteurs dans les comics de Batman représentent chacun un aspect opprimé de Bruce Wayne. Voici l'exemple de Two-Face et The Penguin entre douze autres exemples établis par Geoff Klock.

Two-Face is always given at least some part in every major Batman story because of his parallel relation to Batman: a successful upper-class socialite, the district attorney of Gotham City had half his face scarred by acid thrown when he was prosecuting the mob. This trauma results in a split personality and an obsession with duality and the number two. Bruce Wayne, upon seeing his parents murdered, suffered a similar personality split: the creation of the Batman alter ego. The Penguin reflects the dark side of Bruce Wayne's millionaire capitalist playboy routine⁶⁴.

L'adversaire ultime de Bruce Wayne sera toujours The Joker, qui reproche sa défiguration à Batman, bien que leur relation soit très compliquée. Klock ajoute que tous les aspects du Joker, la violence, la déraison ou l'attrait entre les deux, reflètent la personne de Batman : « any understanding of the Joker – violent, insane, or sexually deviant – will reflect an aspect of Batman »⁶⁵. Dans son essai, Bukatman fait la même constatation et renvoie à une image d'un miroir déformé de la foire : « The Joker serves as another double, a psychotic funhouse mirror image of the somber and obsessed hero⁶⁶. »

L'affection entre Batman et The Joker est un sujet fréquemment discuté dans les milieux des comics. Bien que les relations amoureuses ou sexuelles changent facilement dans les comics, celle-ci est clairement présente. Dans *The Dark Knight Returns* qui parle du retour de Batman à 55 ans après dix ans de repos, nous voyons The Joker qui revit à cette nouvelle. Son sourire remarquable revient et il dit : « Darling ». Il prétend être victime de « Batman's psychosis » dont le symptôme primaire est la répression sexuelle. The Joker s'échappe et Batman se dépêche pour cacher le bandit. Dans le passage suivant, nous lisons les idées de Batman qui est prêt pour tuer son Némésis. Or les idées semblent suggestives d'autre chose que la mort du Joker qui aura lieu dans « The Tunnel of Love ».

Can you see it, Joker? Feels to me... like it's written all over my face. I've lain awake nights... planning it... picturing it... endless nights... considering every possible method... treasuring each imaginary moment... form the beginning, I knew... that there's nothing wrong with you... that I can't fix... with my hands...⁶⁷

Néanmoins, les superhéros, ni les héros indiqués dans les contes de fées ne démontrent la perfection de la bonté ou l'abnégation comme nous l'avions attendue. Dans le chapitre suivant, nous allons rechercher si dans les contes de fées nous ne trouvons pas un personnage qui démontre plus de dévouement ou qui est la vraie personnification de la bonté.

⁶⁴ Geoff Klock, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Scott Bukatman, *op. cit.*, p. 173.

⁶⁷ Frank Miller, Klaus Janson et Lynn Varley, *op. cit.*, p. 142. Ce passage se trouve dans annexe 2.

Chapitre 4

Le héros alternatif

Dans le deuxième et le troisième chapitre nous avons conclu que les héros indiqués ne font pas toujours preuve d'abnégation ou de la bonté. Dans ce chapitre nous tournons notre attention vers les femmes dans les deux genres étudiés. Nous avons déjà rencontré les jeunes héroïnes Finette et Finette Cendron dans les contes de L'Héritier et d'Aulnoy. Il semble intéressant de nous concentrer sur les autres personnages féminins des contes de fées de Perrault, pouvant mettre en relief un héros plus dévoué. Ensuite nous tournerons vers les superhéroïnes des comics, facilement ignorées au profit de Batman, Superman ou Spider-Man.

Dans la deuxième partie de ce chapitre la fonction de l'aide est recherchée, puisqu'il se trouve souvent à l'arrière-plan, bien que l'aide joue un rôle important. Nous regardons si la notion d'aide qui est présente dans les comics et les contes de fées au même titre.

Puisque nos héros, surtout ceux des contes de fées, sont des adolescents, il est également intéressant d'examiner le rôle des parents. Ainsi nous nous posons la question de savoir si la relation de l'adolescent avec ses parents influe de manière significative sur son comportement. Finalement nous comparerons cette relation avec celle des superhéros de comics avec leurs parents.

4.1 L'héroïne et le rôle des femmes

4.1.1 Les demoiselles en détresse dans les contes de fées

Dans les contes de fées et les comics, les femmes sont omniprésentes. Les unes jouent un rôle plus important que les autres, pourtant elles sont rarement pour autant mises en valeur. Dans le deuxième chapitre nous avons constaté que les princes qui se manifestent comme des héros ne

démontrent aucune trace de dévouement. Regardons de plus près ce qu'il en est dans les contes de fées.

4.1.1.1 Finette Cendron et L'Adroite Princesse

Nous avons déjà mis en lumière l'héroïsme de Finette de Marie-Jeanne L'Héritier et de Finette Cendron de Marie-Catherine d'Aulnoy, bien que le désintéressement dans le cas de L'Héritier soit moins présent que dans le conte d'Aulnoy. Finette, l'adroite princesse, ne pense qu'à elle-même, vu qu'elle laisse ses sœurs mourir de tristesse, tue un prince et abandonne deux nouveau-nés dans la chambre de leur père mourant. Finette n'avait pas une mauvaise relation avec ses sœurs, contrairement à la Finette Cendron d'Aulnoy qui était harcelée, battue et insultée mais qui arrange que ses sœurs retournent à leur titre de princesse à la fin du conte.

A première vue, ce geste fait preuve de dévouement, ce qui ferait de Finette Cendron une vraie héroïne quoiqu'il faille nuancer ce beau geste. Dans *Rival Sisters and Vengeance motifs in the contes de fées of d'Aulnoy, L'héritier and Perrault*, Tatiana Korneeva compare la relation des sœurs dans *Finette Cendron, L'Adroite Princesse* et *Cendrillon*. Dans ces trois contes, il y a toujours trois sœurs. D'Aulnoy parle de Fleur d'Amour, Belle de Nuit et Fine Oreille ou Finette (Cendron). L'Héritier raconte l'histoire de Nonchalante, Babillarde et Finette. Dans le conte de *Cendrillon*, nous ne connaissons que le nom de la sœur aînée, Javotte. Il est également intéressant d'indiquer que dans les cas des Finettes, ce sont de vraies sœurs, tandis que Cendrillon habite chez sa belle-mère et ses filles.

Korneeva constate plusieurs éléments concernant la relation des sœurs. Premièrement elle remarque que la rivalité des sœurs surgit toujours autour d'un même homme, l'homme parfait. Dans le cas des contes de fées on parle d'un prince. Deuxièmement la sœur aînée des trois protagonistes est toujours plus cruelle ou plus stupide que l'autre, il s'agit respectivement de Fleur d'Amour, Nonchalante et Javotte. La deuxième sœur suit souvent l'aînée par bêtise. La méchanceté des sœurs aînées se voit à plusieurs reprises dans les textes. Ainsi Javotte, la sœur de Cendrillon, « l'appelait [...] Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon » (PHC, 260). Nonchalante de L'Héritier n'était pas méchante, mais incroyablement fainéante puisqu'elle « avait à peine l'usage de marcher » (HAP, 104,105). Dans le texte nous lisons qu'elle ne s'habille pas elle-même et qu'elle n'aime pas les chaussures, parce que c'est trop de travail pour les fermer. Au début du livre elle est décrite de la façon suivante : « Jamais on n'a rien vu de si indolent qu'était Nonchalante. Tous les jours elle n'était pas éveillée à une heure après midi : on la trainait à l'église telle qu'elle sortait de son lit » (HAP, 94-95). Finalement Fleur d'Amour, la sœur aînée de Finette Cendron la frappe et l'insulte : « Taisez-vous petite babouine, répliqua Fleur d'Amour, nous retrouverons bien le chemin quand nous voudrons, vous faites ici, ma commère, l'empresée mal à propos. (AFC, 469) ». Elle essaie également de dresser Belle de Nuit contre Finette: « Savez-vous ce

qu'il faut faire, ma sœur, levons-nous et nous habillons des riches habits que Finette a apportés. » (AFC, 471).

Bien que nous critiquions la réaction indifférente de Finette de L'Héritier, Korneeva condamne la fin de *Cendrillon* et *Finette Cendron*. Selon Korneeva, les sœurs de Cendrillon n'ont pas reçu ce qu'elles méritaient puisqu'elles se marient avec un Seigneur à la cour et restent dans le même palais que Cendrillon. Korneeva observe qu'il n'y a donc pas de justice : « Thus, it is actually not clear who can benefit from virtue if evil is rewarded in the same way, while virtue serves only to make the female figure completely passive and submissive »⁶⁸. Elle explique qu'ainsi la récompense du bon comportement n'existe pas.

Dans le conte de *Finette Cendron*, d'Aulnoy a une autre solution. Quand Finette Cendron a raconté toute son histoire, elle demande à sa belle-mère, la reine, d'accepter ses sœurs. Ensuite elle les envoie au château rendu, où elles seraient à nouveau des princesses. Bien que les sœurs ne soient pas vraiment punies pour leur méchanceté, Finette a trouvé une solution plus élégante que celle de L'Héritier. La future reine Finette leur permet d'être des princesses et en plus elle se rassure qu'elles ne se trouvent plus dans son environnement. Finette se montre supérieure.

However, considering that her new family owns more than a hundred kingdoms, it is clear that she puts herself in a much more prominent position than her parents and her sisters. [...]In the fairy-tale world, where family relations are determined by power, vengeance represents a means of wielding control⁶⁹.

L'intention rancunière d'Aulnoy devient encore plus claire dans la moralité du conte.

Pour tirer d'un ingrat une noble vengeance,
De la jeune Finette imite la prudence,
Ne cesse point sur lui de verser des bienfaits ;
Tous tes présents et tes services
Sont autant de vengeurs secrets,
Qui de son cœur troublé préparent des supplices.
Belle de Nuit et Fleur d'Amour,
Sont plus cruellement punies,
Quand Finette leur fait des grâces infinies,
Que si l'ogre cruel leur ravissait le jour ;
Suis donc en tout sa maxime,
Et songe en son ressentiment,
Que jamais un cœur magnanime, ne saurait se venger plus généreusement (AFC, 483-484).

Dans le deuxième chapitre, nous avons indiqué et infirmé la position du prince galant comme un héros. Nous avons constaté qu'à cause de son manque d'abnégation, de bonté et d'initiative, il ne fonctionne pas vraiment comme le véritable héros de l'histoire. Dans cette partie nous examinons s'il n'est pas possible que le personnage principal agisse comme le héros. Nous avons déjà établi que

⁶⁸ Tatiana Korneeva, « Rival Sisters and Vengeance Motifs in the contes de fées of d'Aulnoy, L'héritier and Perrault », dans *MLN*, 4, septembre 2012, p. 739.

⁶⁹ *Ibid.*, 741.

dans les contes du *Petit Poucet* et du *Chat botté*, il n'y a pas moyen de trouver un autre héros que Poucet et le chat, bien qu'ils ne présentent pas un caractère exemplaire. Concernant l'histoire de *Riquet à la houppe*, il semble impossible d'indiquer quelque personnage comme héros, puisqu'il ne s'agit pas d'un sauveur, mais plutôt le hasard qui détermine la fin de l'histoire.

En comparant les contes de *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Les Fées* et *Cendrillon*, nous constatons que la similitude de la situation du personnage principal, respectivement la princesse surnommée Peau d'Âne, la princesse dormante, la fille cadette et Cendrillon. Ainsi s'agit-il d'une jeune fille malheureuse, parfois de descendance royale, dans une situation néfaste. Peau d'Âne est la plus belle princesse du monde, mais son père est amoureux d'elle et veut l'épouser. La Belle est condamnée à un sommeil de cent ans. La fille cadette dans *Les Fées* et *Cendrillon* sont toutes deux harcelées par leur mère et leurs sœurs.

Bien que toutes terminent avec bonheur dans les bras de leur prince, il est difficile de dire que c'est lui qui les a sauvées de leur destin. Dans le cas de Peau d'Âne, le prince ne la sauve pas de son père amoureux, puisqu'il ne la rencontre que quand elle a fui le château. En plus, au moment qu'il la voit, il ne prend aucune initiative de la rencontrer. Dans *La Belle au bois dormant*, il est également clair que le prince ne doit rien entreprendre pour réveiller la princesse. Le prince qui trouve la cadette larmoyante des *Fées*, ne pense qu'à son propre profit en observant son don.

4.1.1.2 Peau d'Âne

Le manque d'héroïsme dans le personnage des princes exige la recherche d'un personnage héroïque alternatif. Il semble évident que le personnage principal a le caractère le plus approprié pour fonctionner comme héros. En examinant celui de Peau d'Âne, nous voyons qu'elle prend plus d'initiative que son prince dans toutes situations. C'est elle qui va chez une fée, sa marraine pour qu'elle la sauve du mariage avec son père.

De mille chagrins l'âme pleine,
Elle alla trouver sa Marraine, [...]
C'était une admirable Fée
Qui n'eut jamais de pareille en son Art.
Il n'est pas besoin qu'on vous die
Ce qu'était une Fée en ces bienheureux temps (PHC, 138).

La fée donne plusieurs idées à la jeune princesse désespérée. Ainsi elle doit demander des cadeaux à son père, avant qu'il puisse l'épouser. Premièrement elle demande une « Robe qui soit de la couleur du Temps » (PHC, 140), ensuite elle exige une robe « [q]ui plus brillante et moins commune, [s]oit de la couleur de la Lune » (PHC, 141). Quand elle avait reçu cela, la princesse voulait une robe de la couleur du soleil. Finalement, la fée ne voit qu'une dernière possibilité pour rester dans le château. C'était l'exigence de la peau d'un animal que le roi aimait tant, qu'il n'insisterait plus au mariage.

Il avait dans son Ecurie
 Grands et petits chevaux de toutes les façons,
 Couverts de beaux caparaçons,
 Roides d'or et de broderie ;
 Mais ce qui surprenait tout le monde en entrant,
 C'est qu'au lieu le plus apparent,
 Un maître Âne étalait ses deux grandes oreilles.
 Cette injustice vous surprend,
 Mais lorsque vous saurez ses vertus nonpareilles,
 Vous ne trouverez pas que l'honneur fût trop grand.
 Tel et si net le forma la Nature
 Qu'il ne faisait jamais d'ordure,
 Mais bien beaux Ecus au soleil
 Et Louis de toute manière,
 Qu'on allait recueillir sur la blonde litière
 Tous les matins à son réveil. (PCH, 135)

Contre toute attente, le roi fait abattre l'âne et donne la peau à sa fille, qui ne voit plus d'issue. La belle princesse prend la peau et les robes dans une cassette magique qui la suivra partout et elle s'échappe. Cachée dans la Peau, elle se salit et elle va travailler comme une servante. Un peu plus tard, le prince la voit, mais n'ose pas lui parler. Le prince exige un gâteau de la main de la fille qu'on nomme Peau d'Âne. Dans le gâteau elle cache une bague si fine qu'elle ne va uniquement à sa main. La seule initiative prise par le prince est son annonce disant qu'il épousera la fille qui pourra enfile la bague trouvée.

4.1.1.3 Les Fées

La fille cadette dans *Les Fées* se trouve également dans une situation désagréable. Harcelée par sa mère et sa sœur qui se ressemblent tout à fait, elle fait toutes les tâches ménagères. Quand elle est envoyée à la source, elle rencontre une vieille dame qui demande de l'eau. Elle n'hésite pas et elle est si gentille que la dame se révèle comme une fée. Sa gentillesse est récompensée : à chaque phrase qu'elle dit, des perles, des diamants et des fleurs sortiront de sa bouche. Il est difficile de dire que la cadette se sauve. Si la fée n'avait pas demandé de l'eau, elle serait encore dans son état misérable. En plus, ce don n'a pas amélioré son sort immédiatement. Quand elle va à la maison, sa mère l'appelle *sa fille* pour la première fois.

« Que vois-je là ! dit sa mère toute étonnée ; je crois qu'il lui sort de la bouche des Perles et des Diamants ; d'où vient cela, ma fille ? » (ce fut là la première fois qu'elle l'appela sa fille). La pauvre enfant lui raconta naïvement tout ce qui lui était arrivé, non sans jeter une infinité de Diamants. (PHC, 252)

La mère, qui a toujours cru que sa fille aînée était meilleure que la cadette, l'envoyait également à la source.

Vraiment, dit la mère, il faut que j'y envoie ma fille ; tenez, Fanchon, voyez ce qui sort de la bouche de votre sœur quand elle parle ; ne seriez-vous pas bien aise d'avoir le même don ?

Vous n'avez qu'à aller puiser de l'eau à la fontaine, et quand une pauvre femme vous demandera à boire, lui en donner bien honnêtement. (PHC, 252)

Or, la fille aînée était si désagréable et si orgueilleuse qu'elle n'arrivait pas à simuler la gentillesse. D'abord elle refuse aller à la fontaine : « Il me ferait beau voir, répondit la brutale, aller à la fontaine. » (PHC, 252). En plus quand elle voit la fée, elle semble incapable de lui parler.

Est-ce que je suis ici venue, lui dit cette brutale orgueilleuse, pour vous donner à boire ? Justement j'ai apporté un Flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame ! J'en suis d'avis, buvez à même si vous voulez. (PHC, 253)

Sa punition ressemble au don de sa sœur, bien qu'à chaque parole des serpents et des crapauds sortent de sa bouche. Quand la mère entend son histoire, elle chasse d'abord l'aînée de sa maison à cause de sa bêtise. Ensuite elle rejette la cadette à qui elle reproche d'avoir piégé l'autre. La fille cadette se trouve seule et plus malheureuse que jamais, quand un prince la voit et s'intéresse à son don.

Le fils du Roi, qui vit sortir de sa bouche cinq ou six Perles, et autant de Diamants, la pria de lui dire d'où cela lui venait. Elle conta toute son aventure. Le fils du Roi en devint amoureux, et considérant qu'un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à une autre, l'emmena au Palais du Roi son père, où il l'épousa. (PHC, 253)

Dans *Rival Sisters*, Korneeva parlait de la punition manquée dans les contes de *Finette Cendron* et *Cendrillon*. Dans le conte des *Fées*, ce n'est certainement pas le cas. La gentillesse et l'honnêteté de la fille cadette mènent à un mariage royal. La mère orgueilleuse qui préfère sa fille aînée, pense que la gentillesse et l'honnêteté peuvent se simuler, chose que le déroulement de l'histoire nous montre être fausse. Finalement elle est chassée de la maison par sa mère et meurt toute seule : « Pour sa sœur, elle se fit tant haïr, que sa propre mère la chassa de chez elle ; et la malheureuse, après avoir bien couru sans trouver personne qui voulût la recevoir, alla mourir au coin d'un bois. » (PHC, 253).

Indiquer la fille cadette comme l'héroïne des *Fées* semble plutôt difficile, puisqu'elle est également peu active en ce qui concerne son sort. Il est clair que l'histoire apprend à ses lecteurs d'être gentils et honnêtes, puisque cela leur rapportera dans la vie. Mais quand la cadette est chassée de la maison, elle se met simplement à pleurer dans la forêt. *Finette*, l'adroite princesse, ou *Finette Cendron*, auraient utilisé d'elles-mêmes leur don de richesse pour s'arranger un mariage.

4.1.1.4 Cendrillon

Une autre fille, sauvée par un prince, est *Cendrillon*. La passivité du prince est déjà dénoncée dans le deuxième chapitre. Tout comme la fille cadette dans *Les Fées*, *Cendrillon* ne fait autre chose que pleurer. Dans les autres médias, *Cendrillon* est souvent dépeinte comme une pauvre victime du sort. Bien que Perrault la décrive étant « d'une douceur et une bonté sans exemple » (PHC, 259) si l'on lit l'histoire attentivement, quelques-unes de ses réflexions atténuent son charme intérieur. Sa vanité clôt quand après le premier bal ses sœurs reviennent et claquètent de la beauté incroyable

de cette reine inconnue. Perrault écrit : « Cendrillon ne se sentait pas de joie [...] Cendrillon sourit, et leur dit : Elle était donc bien belle ! mon dieu que vous êtes heureuses ! » (PHC, 266). Cette dernière phrase donne l'impression que ses sœurs devraient se sentir honorées d'avoir aperçue une telle beauté.

Ensuite Cendrillon demande une robe à sa sœur aînée, Javotte, pour qu'elle puisse également assister au bal le lendemain. La sœur, comme prévu, refuse et le texte dit : « Cendrillon s'attendait bien à ce refus, et elle en fut bien aise ; car elle aurait bien été grandement embarrassée si sa sœur eût bien voulu lui prêter son habit » (PHC, 266). Ce passage qui souligne clairement l'orgueil et l'arrogance de Cendrillon, la petite malheureuse qui n'a jamais eu de chance dans sa vie.

Vu que Cendrillon ne prend également pas d'initiative, il est aussi difficile d'indiquer Cendrillon comme l'héroïne de son histoire. Sans sa marraine, la fée, ce serait impossible pour Cendrillon d'aller au bal et ainsi d'être révélée par sa beauté.

4.1.1.5 La Belle au bois dormant

Finalement, la Belle au bois dormant a également besoin d'un sauveur. La princesse est condamnée à un sommeil de cent ans par une vieille fée rancunière. Puisqu'elle se trouve dans un état inerte, il est clair qu'elle n'est pas en mesure de se sauver. Comme nous avons établi dans le deuxième chapitre, l'effort du prince est cependant minimal. Au moment où il arrive au lit de la princesse, la fin de l'enchantement sonne. En outre, dans la partie qui suit souvent supprimée dans les adaptations, faisant rentrer en jeu une ogresse anthropophage, requiert davantage un sauveur actif. Ce n'est pas le roi, mais un simple maître d'hôtel qui endosse le rôle. L'importance du roi est claire malgré sa passivité, mais étant donné sa négligence à l'égard de sa famille il n'est pas aisé de le qualifier de héros. En premier lieu, c'est le maître d'hôtel qui agit de manière héroïque, or sa récompense n'est pas discutée dans le texte et il ne semble recevoir aucune reconnaissance pour son acte vaillant. Indiquer la Belle comme une héroïne est impossible dans ce conte. Elle ne prend aucune initiative même quand ses enfants lui sont enlevés.

4.1.1.6 La compétence linguistique et le rôle de la fée

Nous pouvons facilement dire de ces filles qu'elles n'ont aucune influence sur leur sort, vu qu'elles ne font peu d'efforts pour échapper à leur sort. Or, dans *Thoughts on « Heroism » in French Fairy Tales*, Christine A. Jones convainc son lecteur que les héroïnes dans les contes de fées ne sont pas si passives qu'on présume. Elle continue en disant que le rôle de ces filles n'est évidemment ni physique ni violent mais nous sous-estimons leur compétence linguistique des princesses. L'importance de celle-ci se retrouve aussi bien dans *Peau d'Âne* que *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Les Fées*, *Finette Cendron* ou encore *L'Adroite Princesse*.

One of the most notable, (...) of these commonplace skills among heroines is linguistic competence. Even the famously passive heroines in the French corpus (...) have a witty, often ironic, command of language. Linguistic competence and, more important, the ability to interpret signs, deduce motive, and use irony are hallmarks of not only the warrior heroines who dissimulate their gender but also the inert heroines who cry or sleep in a coma and wait for a prince⁷⁰.

Sans qu'il en y ait une interdiction littérale dans le texte, il semble évident que Cendrillon n'ira pas au bal royal, vu qu' « on rirait bien si on voyait un Cucendron aller au bal » (PHC, 261). Cendrillon se met à pleurer faisant ainsi paraître sa marraine qui la pare en conséquence. Comme exemple de compétence linguistique, nous pouvons citer : « Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'y a point quelque rat dans la ratière, nous en ferons un cocher » (PHC, 263). A ce moment, la marraine éprouvait de la peine à trouver un animal qui pourrait servir comme cocher et Cendrillon entreprend enfin une action. Jones ajoute que la future princesse est assez compétente puisqu'elle se présente de manière très charmante et arrive à divertir le prince. Cette qualité n'est pas fournie par la fée, mais est intrinsèquement présente dans le caractère de Cendrillon.

L'éloquence de Cendrillon se voit également quand les représentants du château se trouvent à la porte et que Cendrillon se présente pour pouvoir essayer la pantoufle en disant: « Que je voie si elle ne me serait pas bonne ! » (PHC, 268).

La première moralité de ce conte finit par « La bonne grâce est le vrai don des Fées ; Sans elle on ne peut rien, avec elle, on peut tout » (PHC, 269). Dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière de 1690, nous retrouvons comme une de plusieurs significations de « grâce » « la bonne mine d'une personne, ses manières d'agir, de parler, de s'habiller qui plaisent aux autres »⁷¹. L'importance de la conversation était clairement très importante pour la génération des conteuses. L'apport du bien parler arrive avec la présence de la fée. La seule expression de Cendrillon avant son arrivée était « Hélas, Mesdemoiselles, vous vous moquez de moi, ce n'est pas là ce qu'il me faut » (PHC, 261). Si l'on devait désigner un véritable héros qui sauve Cendrillon, il semblerait logique de désigner la fée, puisqu'elle lui apporte tout ce qui lui manque pour pouvoir exister dans ce monde auquel elle aspire.

La passivité féminine se trouve dans le conte de *La Belle au bois dormant*, où la princesse est si inerte qu'elle n'aperçoit pas que ses enfants serviront assouvir la voracité de sa belle-mère. Quand elle apprend qu'on lui réserve le même sort, elle l'accepte sans aucune résistance. Pour ce qui est de son éventuelle compétence linguistique elle n'est pas flagrante au vu des premières paroles prononcées à l'arrivée du prince : « Est-ce vous mon prince ? [...] vous vous êtes bien fait attendre » (PHC, 194).

⁷⁰ Christine A. Jones, « Thoughts on "Heroism" in French Fairy Tales », dans *Marvels & Tales*, 1, 2013, p. 17-18.

⁷¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, Arnoult et Reinier Leers, 1690.

Dans ce conte il y a deux sauveurs. Le premier est le groupe de sept fées qui empêche la mort de la jeune princesse au tout début. Quand la vie de celle-ci est à nouveau menacée c'est le maître d'hôtel qui la sauve. La compétence linguistique de la Belle négligeable, et elle ne se manifeste dans aucun passage comme une héroïne.

Elles changent la malédiction de la vieille fée. Quand sa vie est une deuxième fois en danger, c'est le maître d'hôtel qui la sauve. La compétence linguistique de la Belle est à négliger. Elle ne se manifeste dans aucun passage comme une héroïne.

Dans le conte des *Fées* c'est la sœur cadette qui a besoin d'aide. Comme les autres filles protagonistes, elle est très belle, caractérisée par la douceur et l'honnêteté. Comme c'est le cas chez Cendrillon, la compétence linguistique dont Jones parle ne se présente qu'après l'intervention d'une fée. En plus dans cette histoire la parole concrète a un lien direct avec le succès du protagoniste. Les diamants et les perles ne tombent de sa bouche que quand elle parle et constituent l'attrait primaire pour le prince. La première moralité de ce conte met en avant l'importance de la parole :

Les Diamants et les Pistoles,
Peuvent beaucoup sur les Esprits;
Cependant les douces paroles
Ont encor plus de force, et sont d'un plus grand prix (PHC, 268).

Ensuite la princesse du seul conte en vers reste également anonyme. Il s'agit de l'histoire de *Peau d'âne*. Le mariage incestueux en vue désespère la princesse, qui se fait aviser par sa marraine, une fée, qui tente de le repousser. Or le roi relève les défis et Perrault explique qu'une fée peut être bien intelligente sans pour autant comprendre tout à fait la passion des amoureux, ce qui la fait ici sous-estimer l'ardeur du roi.

La compétence linguistique de la princesse dans ce conte n'est pas flagrante. Elle ne répète ce que la fée lui dit. Donc désigner le héros dans cette histoire est plutôt compliqué.

L'adroite princesse Finette ne se trouve pas dans une situation désavantageuse en ce qui concerne son état de famille. Bien que ses sœurs ne soient pas très développées il y a quand même de l'affection entre elles. Ce n'est que quand le prince Riche-Cautéle arrive que les problèmes commencent.

En comparaison avec *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Peau d'Âne* et *Les Fées*, Finette est une héroïne beaucoup plus active. Elle réussit à plusieurs reprises à démasquer le prince Riche-Cautéle. La persistance qu'elle démontre a même un air violent, puisqu'elle injurie son adversaire. La compétence linguistique de Finette est moins importante, puisque ce sont plutôt ses actions physiques qui la sauvent.

Finalement dans le conte de Marie-Catherine d'Aulnoy, Finette Cendron est clairement l'héroïne. Le bon sens de Finette lui permet même de vaincre une famille d'ogres. L'histoire finit à peu près comme celle de Cendrillon.

Pour avoir de l'aide de la fée, Finette doit compléter quelques demandes, comme lui faire un gâteau, être sa femme de chambre et lui offrir quelques animaux. Cette fée est plutôt cruelle, puisque la deuxième fois qu'elles sont abandonnées, celle-ci ne permet pas à Finette de ramener ses sœurs. La compétence linguistique de Finette Cendron est mise en avant plus clairement que celle de la Finette de L'Héritier, puisqu'elle emploie la ruse afin d'échapper aux situations périlleuses. Capturée dans la maison des ogres, Finette arrive à tuer l'ogre dans le four :

La compétence linguistique de Finette Cendron est mise en avant plus clairement que celle de la Finette de L'Héritier, puisqu'elle emploie la ruse afin d'échapper à des situations périlleuses. Capturée dans la maison des ogres, Finette arrive à tuer l'ogre dans le four Elle jeta devant lui mille livres de beurre au fond du four, et puis elle dit : « Il faut y tâter avec la langue, mais je suis trop petite. » « Je suis assez grand », dit l'ogre, et se baissant il s'enfonça si avant qu'il ne pouvait plus se retirer, de sorte qu'il brûla jusqu'aux os (AFC, 474).

Finette escroque également l'ogresse, sa femme, en disant qu'elle trouvera sans doute un autre mari si elle changeait son apparence.

Lorsqu'elles la virent de bonne humeur, Finette lui dit : « Si vous vouliez quitter ces terribles peaux d'ours dont vous êtes habillée, et vous mettre à la mode, nous vous coifferions à merveille, vous seriez comme un astre. [...] Finette prit une hache, et lui donna par-derrrière un si grand coup, qu'elle sépara son corps d'avec sa tête (AFC, 475).

Quand finalement elle rencontre son prince, Finette exige que la famille royale écoute son histoire. La famille est ravie de connaître sa naissance royale et rend le royaume des parents de Finette. Enfin elle présente ses sœurs à la reine, « ce sont mes sœurs qui sont fort aimables, je vous prie de les aimer » (AFC, 483).

Dans ce conte il est clair que Finette Cendron est une vraie héroïne. Elle sauve ses sœurs de leur destin abominable. Dans aucune mesure le prince amoureux ne joue un rôle important ou de sauveur, puisqu'avant de trouver la mule de Finette, il n'avait pas encore rencontrée la belle Cendron. Ainsi il ne s'agit pas de sentiments amoureux pour Finette, mais d'une obsession envers la mule dont il admire « la petitesse et la gentillesse » (AFC, 479) et qu'il appelle « cette petite pouponne, mignonne, jolie mule » (AFC, 479).

4.1.2 Les superhéroïnes

Contrairement aux contes de fées, les superhéroïnes ne sont pas respectées à cause de leur éloquence ou leur élégance. Bien que les superhéroïnes soient présentes en nombre, déjà depuis les années 1940, et soient connues pour leur persévérance, leur force ou leur technique, parmi lesquelles nous pouvons citer Wonder Woman, Black Widow, Invisible Woman, Storm, Phoenix, Ms. Marvel, She-Hulk, Starfire, Power Girl, Elektra, Black Cat, Emma Frost ou encore Tigra, elles demeurent encore souvent à l'arrière-plan. .

Concernant leur physique, il est remarquable que ces femmes soient dépeintes de manière très « sexy », tout en arborant des caractéristiques traditionnellement masculines. « In each historical instance, however, Wonder Woman's body is both an icon of the traditionally masculine, (...) as well as the traditionally feminine, private realm of female sexuality. »⁷² Quand Wonder Woman est incognito, ce n'est pas une coïncidence qu'elle s'appelle Diana Prince. Diana renvoie à la déesse romaine de la chasse, tandis que Prince est une référence bien masculine.

The name she wears in ordinary civil life – she only takes to the woods as Wonder Woman when occasion demands, as it indeed seems to do most of the time – displays a curt and colorful masculinity: “Diana Prince.” She is no Cinderella, and the clang of the huntress's name against the mannish cognomen is the kind of note she likes to hear struck⁷³.

En 2004, Lillian Robinson publie *Wonder Women : Feminisms and Superheroes*. Elle se concentre sur la position de la superhéroïne dans le monde des comics. Dans la préface elle utilise la description suivante des superhéroïnes : « Even if they're “unfeminine” in their heroism, hypermuscular in their construction, or lesbian-identified in their sexual relations, nobody wonders whether they're women. ». Elle constate qu'elles sont très musclées et que leur héroïsme n'est pas associé à leurs caractéristiques dites « féminines », étant souvent suggérées, de plus, homosexuelles. L'image des superhéroïnes a cependant beaucoup évolué. Actuellement, elles ont toutes une poitrine très généreuse et portent un costume qui couvre à peine leur corps⁷⁴ : « By 2001, most images of Wonder Woman have become hypersexualized – large breasts and a costume that barely covers her body are prevalent no matter the artist or author⁷⁵. »

Le public cible des comics de Wonder Woman était de petites filles. Or dès sa première apparition en 1940, les comics étaient appréciés par des militaires et des femmes qui soutenaient la guerre⁷⁶. Gloria Steinem écrit dans son livre sur les débuts de Wonder Woman qu'elle fut inventée par William Moulton Marston en réaction à la violence et une présence masculine extrêmement marquée dans les comics. Wonder Woman et ses sœurs ont toujours utilisé la violence, mais seulement en autodéfense⁷⁷. Elle préfère convertir ses ennemis que de les tuer. S'ils doivent mourir, les bandits meurent souvent dans un accident peu cruel⁷⁸. Un thème qui revient souvent dans les aventures de Wonder Woman, c'est l'oppression des femmes : « Many of the plots revolve around

⁷² Mithra C. Emad, « Reading Wonder Woman's Body : Mythologies of Gender and Nation », *The Journal of Popular Culture* (New Jersey, Hoboken), Vol. 39, no. 6, 2006, p. 955.

⁷³ Walter Ong, « The Comics and the Super State (1945) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 36.

⁷⁴ Plusieurs exemples se trouvent dans appendice 3.

⁷⁵ Mithra C. Emad, *op. cit.*, p. 976.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 961. While Wonder Woman was created as a “role model for little girls”, (...) her initial audience clearly includes adults, both adult men in the military and adult women supporting the war effort.

⁷⁷ Gloria Steinem, « Wonder Woman (1972) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 207.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 204.

evil men who treat women as inferior beings. In the end, all are brought to their knees and made to recognise women's strength and value »⁷⁹.

La superhéroïne n'existe qu'en contraste avec l'homme. Elle est formée selon les idéaux masculins. Le seul trait féminin est sa sexualité, désirée par la masse des lecteurs masculins⁸⁰. Il est remarquable que la faiblesse unique de Wonder Woman soit l'homme attrayant.

4.2 L'aide

Dans les deux genres, l'aide est un personnage selon le modèle actantiel d'A.J. Greimas. Il s'agit d'un personnage ou d'un objet qui aide le héros à compléter sa mission. Dans les contes de fées, l'aide est le plus souvent une fée. C'est le cas dans les contes de *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Finette Cendron* et *L'Adroite Princesse*.

Dans le conte de *Peau d'Âne*, la fée donne l'idée à la princesse d'exiger des robes inexistantes et théoriquement impossibles à confectionner, pour éviter son mariage avec le père. La fée trouve également une solution afin que la princesse puisse emporter ses richesses et ses robes quand elle s'échappe. A la fin du conte, Perrault accentue l'importance de l'apparence des femmes. Si *Peau d'Âne* n'avait pas emporté ses robes, le prince n'aurait jamais remarqué la plus belle princesse du monde.

Le rôle des fées dans *La Belle au bois dormant* est double. La petite princesse a sept fées marraines, cependant une vieille fée a été oubliée et condamne la princesse à mort. Les autres fées ne savent pas empêcher la malédiction, mais la changent en un sommeil de cent ans. Ensuite elles ne réapparaissent plus dans le conte. Le rôle de la fée dans le conte des *Fées* est clair. La fille cadette est récompensée pour sa gentillesse et sa bonté par la fée, pour qu'elle puisse améliorer sa qualité de vie. . Finalement dans le conte de *Cendrillon*, la fée arrange tout afin que *Cendrillon* puisse aller au bal. Sans que la fée l'eût aidé, *Cendrillon* n'aurait jamais été une princesse.

Finalement le rôle des fées dans les contes d'Aulnoy et de L'Héritier est différent. Dans *Finette Cendron*, la fée Merluche empêche *Finette* d'emmener ses sœurs à la maison. Ensuite elle refuse d'aider sa filleule et elle l'abandonne sans aide. Bien qu'à la fin, quand *Finette Cendron* est abandonnée par ses sœurs, Merluche envoie son cheval espagnol, qui l'emmène chez le prince pour qu'elle puisse mettre la mule. Dans le conte de *L'Adroite Princesse*, la fée ne joue qu'un rôle négatif.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁰ Walter Ong, *op. cit.*, p. 37.

Les trois princesses reçoivent une quenouille magique qu'elles ne peuvent pas perdre, mais qui ne fait rien d'avantage. Les sœurs de Finette perdent leurs quenouilles et sont punies. Leur punition mène à leur mort.

L'aide du protagoniste de *La Barbe bleue* n'est pas une fée, mais Anne, la sœur de l'épouse. Elle attend impatiemment l'arrivée de ses frères qui vont tuer la Barbe bleue. Dans *Le Maître chat* l'aide est représenté à travers des objets, les bottes et le sac du chat qui les a demandés à son propriétaire afin de contribuer à son salut. . Le chat se sert du sac pour chasser et les bottes impliquent la personnification du chat. Finalement dans le conte du *Petit Poucet*, l'aide de Poucet sont également des bottes. C'est grâce à ces bottes magiques que le petit Poucet gagne de l'argent pour soutenir sa famille, bien qu'il faille souligner que sa propre ingéniosité y ait largement contribué à travers le récit.

4.3 Le rôle des parents

Vu que les personnages dans les contes de fées sont souvent des enfants ou des adolescents, la participation des parents influence la vie du héros. Bien que la plupart des superhéros soit adulte, ils ont presque tous souffert d'une enfance traumatique. Dans cette partie nous établirons deux situations fréquentes concernant la famille du héros dans les contes de fées ou les comics.

4.3.1 Parents absents

Dans les deux genres nous rencontrons différents protagonistes qui sont orphelins. Dans la plupart des cas les parents sont décédés ; il y a quelques exemples où les parents ont simplement disparus. En outre, quelques enfants sont des orphelins de père comme le petit Chaperon rouge, les filles dans *Les Fées*, les fils dans *Le Maître chat* et Cendrillon. Cependant Finette de *L'Héritier* et la princesse de *Peau d'Âne* sont des orphelines de mère.

Dans les comics, les superhéros et leurs adversaires ont souvent perdu leurs parents dans un accident ou par un meurtre. C'est le cas de Spider-Man, Batman, Iron Man, Hawkeye mais aussi des méchants comme Catwoman, The Joker et The Penguin. Joker et Deadpool sont eux-mêmes responsables pour la mort de leurs parents, bien qu'ils agissent inconsciemment.

4.3.2 Relation complexe

En outre, nous constatons que la relation entre l'enfant et les parents est souvent perturbée. Une première situation possible est l'adoration curieuse et déséquilibrée pour un ou plusieurs enfants, soit le héros, soit sa fratrie. Un exemple se voit dans *Les Fées* où la mère aime sa fille aînée le plus en raison de leurs ressemblances.

l'aînée lui ressemblait si fort et d'humeur et de visage que qui la voyait voyait la mère. Elles étaient toutes deux si désagréables et si orgueilleuses qu'on ne pouvait vivre avec elles. [...] Comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de sa fille aînée, et en même temps elle avait une aversion effroyable pour la cadette (PHC, 251).

Les contes du *Petit Poucet* et de *Finette Cendron* se font classer dans la classification d'Aarne, Thompson et Uther⁸¹ comme le type 327 qui indique des enfants abandonnés. Les bûcherons dans *Le Petit Poucet* préfèrent abandonner leurs enfants à les voir mourir de faim, pendant que les trois sœurs dans *Finette Cendron* sont trop exigeantes. Dans les deux cas il y a toujours un enfant qui est privilégié par un des parents. Pierrot, le frère aîné du petit Poucet, est le plus aimé par sa mère : « Ce Pierrot était son fils aîné qu'elle aimait plus que tous les autres, parce qu'il était un peu rousseau, et qu'elle était un peu rousse. » (PHC, 296) Le père de *Finette* l'aime également plus que ses deux sœurs aînées puisqu'il dit : « Encore [...] si vous aviez ramené ma *Finette*, je me consolerais des autres, car elles n'aiment rien. » (AFC, 465) *Finette de L'Héritier* se trouve dans la même situation puisque la conteuse écrit : « Le roi l'aimait beaucoup plus que ses autres filles [...] » (AFC, 93).

Cependant, l'amour que le père veuf de *Peau d'Âne* ressent pour sa fille, la plus belle princesse du monde, est encore d'une autre nature, le roi étant amoureux de sa propre fille.

L'Infante seule était plus belle
Et possédait certains tendres appas
Que la défunte n'avait pas.
Le Roi le remarqua lui-même
Et brûlant d'un amour extrême,
Alla follement s'aviser
Que par cette raison il devait l'épouser (PHC, 138).

La situation pour les comics est nettement différente. L'attitude de différents superhéros ou malfaiteurs est souvent la conséquence d'un traumatisme physique. En effet, ces personnages ont souvent vécu une molestation par leur père comme Hulk, Dr. Octopus, The Riddler ou Two-Face. Le cas de Bane est pire encore, vu qu'il doit purger la peine en prison de son père.

Après ce développement du personnage héroïque alternatif, c'est-à-dire un autre personnage que l'idée imprimée de l'homme hyper masculin, il est temps de faire une petite conclusion.

⁸¹ Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 2004.

Dans ce chapitre nous avons constaté que les jeunes filles dans la plupart des contes de fées de Perrault ne sont pas si inertes et pitoyables qu'il pourrait y paraître. La théorie de Christine A. Jones qui explique qu'il est important de ne pas négliger la compétence linguistique de ces filles, mettant en lumière leur initiative à certaines occasions.

Les héroïnes dans les contes de fées peuvent être regroupées selon trois catégories. Premièrement il y a l'héroïne qui ne l'est pas. La princesse est sauvée par une fée sans aucune initiative personnelle. C'est le cas de *La Belle au bois dormant*. Deuxièmement il y a l'héroïne qui se sauve par son ingéniosité. L'initiative de ces princesses est plutôt physique. C'est ce qu'on voit dans les contes de fées de L'Héritier et d'Aulnoy. Troisièmement, il y a l'héroïne qui est aidée par la magie d'une fée. Il est important d'accepter la compétence linguistique de ces jeunes filles comme un talent. Nous voyons ce type d'héroïne dans les contes de *Cendrillon*, *Peau d'Âne* et *Les Fées*.

Cependant, l'abnégation n'est pas toujours présente chez les princesses. Finette de L'Héritier laisse mourir ses sœurs sans aucune intervention et abandonne des nouveau-nés. Finette Cendron se rassure qu'elle ne doit plus tolérer ses sœurs dans sa vie comme reine. La Belle au bois dormant n'est même pas concernée par la vie de ses enfants.

Contrairement aux héroïnes dans les contes de fées, les superhéroïnes sont plus préoccupées par les problèmes des autres. Wonder Woman défend les droits des femmes. Les autres superhéroïnes, comme les superhéros, risquent leur vie pour pouvoir sauver les gens de la malice des bandits.

Chapitre 5

Le héros définitif

Dans ce dernier chapitre, nous examinerons plusieurs éléments cités ci-dessus. Nous intégrons les théories expliquées dans les chapitres précédents, dans une définition du superhéros de Richard Reynolds dans *Superheroes : A Modern Mythology*.

Reynolds part des premières aventures de Superman pour établir plusieurs éléments distinctifs qui se retrouvent dans différents superhéros. Nous avons décidé de finir notre recherche avec une comparaison entre cette définition et les caractéristiques mises en avant des héros des contes de fées. Dans le quatrième chapitre nous avons conclu que les héros des contes de fées n'agissent souvent pas seuls. Par conséquent les héroïnes comme Cendrillon, Peau d'Âne, la cadette dans *Les Fées* et Finette Cendron sont toutes accompagnées par une fée omnisciente. Ensuite, nous avons établi que la Belle au bois dormant n'est pas une héroïne, puisqu'elle n'entreprend rien. Comme nous avons constaté dans le deuxième chapitre, le petit Poucet et le Chat botté sont effectivement les héros de leurs histoires, bien qu'ils soient des héros peu moraux. Les héros incontestables du conte *La Barbe bleue* sont les frères de l'épouse de celui-ci. Finalement *Le Petit Chaperon rouge* n'est pas compris dans ce chapitre puisqu'il n'y a pas de héros présent dans ce conte.

Dans sa définition du superhéros, Reynolds parle de sept caractéristiques distinctives des superhéros. Ces thèmes sont les parents perdus, la déité dans le superhéros, la justice, le normal et le surnaturel, l'identité secrète, la politique des pouvoirs surnaturels et les sciences en tant que magie.

5.1 Les parents perdus

Reynolds constate que les parents de plusieurs superhéros sont absents. « The hero is marked out from society. He often reaches maturity without having a relationship with his parents⁸². »

Ce thème a été élaboré dans le chapitre précédent. Nous y avons constaté que les parents de la plupart des superhéros sont morts. Par exemple : Batman, Superman, Spider-Man, Iron Man, Hawkeye, Daredevil, The Flash Barry Allen, Green Lantern Hal Jordan. D'autres ont une relation compliquée avec leurs parents comme Wolverine, Hulk ou Deadpool.

Nous avons examiné la situation familiale des personnages de contes de fées. D'abord les filles dans *Les Fées* et Cendrillon sont orphelines de père. Puis, Peau d'Âne et les trois filles dans le conte de L'Héritier sont orphelines de mère. Finalement les parents des fils dans *Le Maître chat* sont tous les deux morts. Cependant les parents du petit Poucet et de Finette Cendron veulent abandonner leurs enfants.

Néanmoins il semble que les superhéros autant que les fées remplacent les parents. Le superhéros opère souvent comme le père et le protecteur du peuple. Comme les parents devraient le faire, les enfants qui sont sages, seront récompensés. En ce qui concerne les fées, elles apparaissent souvent aux enfants orphelins ou aux enfants maltraités. Ainsi l'intervention des fées est une compensation pour le comportement décevant des parents. Il y a plusieurs exemples dans les contes: Finette Cendron est abandonnée par sa mère, la fille cadette dans *Les Fées* est harcelée par sa mère et sa sœur, Peau d'Âne doit se marier avec son père ou quand la princesse dans *La Belle au bois dormant* est enchantée, son père est présent mais n'entreprend rien.

5.2 La déité dans le superhéros

Reynolds résume cette idée dans le passage suivant : « At least some of the superheroes will be like earthbound gods in their level of powers. Other superheroes of lesser powers will consort easily with these earthbound deities⁸³. »

⁸² Richard Reynolds, « Masked Heroes (1994) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 106.

⁸³ *Ibid.*

Reynolds décrit quelques superhéros en tant que des dieux reliés à la terre. Il explique en plus que cette description est littérale dans le cas de Superman, puisqu'il provient des étoiles. Reynolds pouvait également donner l'exemple de Thor qui est un superhéros basé sur l'idée du dieu nordique, Thor, fils d'Odin. Or Reynolds ajoute que leur divinité renvoie plus aux pouvoirs des superhéros. Ainsi les pouvoirs surnaturels rendent les superhéros dans une certaine mesure des dieux. Finalement il explique la position des superhéros dont les pouvoirs sont moins forts. Il dit que ces personnages doivent joindre des compagnies dans lesquelles les héros travaillent ensemble. Il est probable que c'est le cas des Avengers : Hulk, Captain America, Thor, Iron Man, Black Widow et Hawkeye.

Dans les contes de fées il n'y pas de vraies déités, bien que le prince dans *Peau d'Âne* pense voir une déesse. C'est pour cette raison qu'il n'a pas osé lui parler.

Cependant, l'origine des fées n'est jamais expliquée. Les fées paraissent, protègent et récompensent les jeunes filles sans aucun intérêt personnel. Leurs pouvoirs travaillent sur plusieurs niveaux. Elles peuvent métamorphoser (*Cendrillon*), faire disparaître (*Peau d'Âne*) ou changer le cours d'événements (*La Belle au bois dormant*) quoique leurs pouvoirs soient également limités. Ainsi, les sept fées dans *La Belle au bois dormant* ne peuvent pas annihiler la mort prédite de la princesse et la marraine de *Peau d'Âne* ne sait pas empêcher l'amour du roi pour sa fille ; la magie de la fée dans *Cendrillon* ne dure jusqu'à minuit.

D'un autre côté, le tempérament des fées renvoie parfois à celui des divinités antiques. Par exemple Finette Cendron doit faire des sacrifices pour sa marraine, Merluche. La première fois, Finette Cendron fait un gâteau pour la flatter. La deuxième fois Finette promet de faire la toilette de la fée et la dernière fois, Merluche exige que Finette abandonne ses sœurs. On peut donc dire que Merluche est plutôt cruelle comme fée.

Dans le conte de L'Héritier, la fée est également exigeante. Les filles reçoivent des quenouilles magiques, qui ne servent à rien. Or, quand Nonchalante et Babillarde perdent leurs quenouilles, elles sont punies, comme le ferait un dieu. En plus la fée dans *Les Fées* juge la bonté ou la malice des sœurs pour les récompenser ou pour les punir. Par conséquent, nous pouvons dire que les fées ont quelques traits divins.

5.3 La justice

Reynolds cite comme troisième thème la justice. La plupart des superhéros se sent une responsabilité de la mettre en œuvre. Ceux-ci protègent le peuple innocent et bon et il punit la

malice. Parfois cette idée de justice est plutôt ambiguë. Dans ce cas, on parle d'antihéros, comme Deadpool, un mercenaire qui punit pour l'argent ou Rorschach de Watchmen, départ son interprétation personnelle de la bonté. Reynolds ajoute que la dévotion de la justice des superhéros surpasse parfois sa dévotion pour la loi⁸⁴. Pour cette raison, on utilise souvent le terme de vigilante⁸⁵, dont Batman est le meilleur exemple. Il protège la ville, mais en même temps il est cherché par la police.

La dévotion pour la loi ou la justice est peu intégrée dans les personnages des contes de fées, bien que le développement de l'histoire fasse gagner la bonté. Son opposition avec la malice y est souvent très claire. La fée dans l'histoire *Les Fées* est la seule qui est clairement juge du bien et du mal puisqu'elle punit la fille aînée pour sa brutalité et récompense la cadette pour son honnêteté. L'ogresse dans *La Belle au bois dormant* se suicide une fois ses intentions devenues claires pour son fils. La Barbe bleue ayant assassiné toutes ses épouses est tué à son tour par ses beaux-frères.

5.4 Le normal et le surnaturel

Comme quatrième élément, Reynolds parle de l'opposition de l'ordinaire à l'extraordinaire. Puisque la majorité des superhéros ont reçu un certain pouvoir surnaturel, le peuple de la ville est souvent stupéfié par ces capacités. Les simples bandits sont facilement désarmés face à elles. Reynolds décrit cette constatation ainsi : « The extraordinary nature of the superhero will be contrasted with the ordinariness of his surroundings⁸⁶. »

Dans les contes de fées, les fées n'apparaissent pas comme un *deus ex machina*, vu que les histoires ne finissent pas quand la fée fait son entrée dans le conte. Souvent, elles offrent une issue aux jeunes princesses malheureuses, mais qui nécessite leur participation. Ainsi les fées agissent plutôt comme aide qu'héroïne.

La fée dans *Peau d'Âne* aide la princesse à s'échapper mais ne la met pas directement dans les bras d'un prince. Les fées dans *La Belle au bois dormant* modifient son sortilège mortel mais il faut cent ans et un prince pour réveiller la princesse. Dans *Les Fées*, la cadette doit trouver le prince elle-même. Finalement Cendrillon doit être charmante au bal et intervenir quand la délégation du prince vient faire essayer la pantoufle de verre à toutes les prétendantes du royaume.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ce mot anglais réfère à une personne ou une organisation qui exécute la loi sans autorité législative.

⁸⁶ Richard Reynolds, *op.cit.*, p. 106.

5.5 L'identité secrète

Reynolds accentue également le rôle de l'identité secrète des superhéros. Bien que ce ne soit qu'un déguisement, le corps du personnage se trouve ainsi hôte de deux personnalités distinctes. Les héros est la partie extraordinaire, mais son alter-ego possède un caractère mondain : « Likewise, the extraordinary nature of the hero will be contrasted with the mundane nature of his alter-ego. Certain taboos will govern the actions of these alter-egos⁸⁷. »

Le lecteur connaît les deux personnalités du superhéros, cependant les autres personnages en demeurent ignorants. Ce système évoque une tension et un lien entre le lecteur et le superhéros. L'alter ego a une fonction de protection dans les comics et les contes de fées. Ainsi les vigilantes sont protégés contre la police et la vengeance des bandits.

Dans les contes de fées il y a également plusieurs personnages qui se déguisent ou qui se transforment pour ne pas être reconnus. La toilette de Finette Cendron et Cendrillon est si bien faite que leurs sœurs ne les reconnaissent pas. Peau d'Âne se cache sous une vilaine peau pour pouvoir échapper au château de son père. La fée dans *Les Fées* se déguise en vieille dame afin de ne pas être reconnue par la fille cadette. Dans *L'Adroite Princesse*, le prince Riche-Cautèle se déguise également en vieille dame pour rentrer dans la tour des princesses. Ensuite, Finette se travestit en scientifique pour déposer les bébés dans la chambre du prince mourant. Finalement le chat botté, par de multiples ruses, parvient à faire passer son maître, simple fils de meunier, pour un Marquis.

Le changement de vêtements dans les contes de fées génère également une nouvelle identité. Une simple fille devient la plus belle reine du monde, un pauvre garçon est un marquis riche et beau. C'est le changement d'identité qui provoque un dénouement heureux pour le personnage méritant.

5.6 La politique des pouvoirs surnaturels

Le sixième thème est peu présent dans les contes de fées. Il s'agit d'une loyauté du superhéros envers son État : « Although ultimately above the law, superheroes can be capable of considerable patriotism and moral loyalty to the state though not necessarily to the letter of its laws⁸⁸. » Cette

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

caractéristique concorde avec le troisième thème de la justice. Reynolds constate que si le superhéros peut entreprendre des actions illégales, cela doit être fait pour le bien du peuple et non pas par intérêt personnel.

Il n'y a que deux contes de fées où nous retrouvons cette forme de désintéressement : *Le Petit Poucet* et *Le Maître chat*. Tout ce que Poucet fait, a pour but de sauver sa propre vie, mais plus encore celle de ses frères. Au vu de son ingéniosité, il pourrait s'échapper seul bien plus tôt dans le conte, mais il ne considérerait jamais leur abandon. . Le chat botté se trouve dans la même situation : bien qu'il puisse trahir et quitter son maître du moment qu'il en a reçu les bottes et le sac, il reste et fait tout pour garder sa promesse.

Le chat et Poucet transgressent plusieurs règles morales, or ils ne le font pas par intérêt personnel. Ainsi Poucet tue indirectement les sept filles des ogres et il vole les bottes. Dans une fin alternative fournie par Perrault, il extorque même l'ogresse en deuil. De la même façon le Chat Botté tue un ogre, menace des paysans et ment au roi. Néanmoins toutes leurs transgressions semblent pardonnées.

5.7 Les sciences en tant que magie

Le dernier thème cité par Reynolds porte sur la nature des sciences dans les comics. Il explique que les sciences sont traitées comme une forme particulière de magie. Cette magie peut être maniée pour faire du bien ou pour faire du mal : « Science is treated as a special form of magic, capable of both good and evil⁸⁹. » Dans les comics nous voyons parfois qu'un superhéros est déchu d'une arme enchantée ou de ses pouvoirs par un bandit.

Dans les contes de fées, le même cas se présente. Ainsi les bottes de sept lieues de l'ogre dans *Le Petit Poucet* sont utilisées pour chasser des enfants, et en l'occurrence le petit Poucet. Or Poucet les utilise pour travailler comme messenger pour le roi, ressemblant ainsi au dieu Mercure. En outre les objets fournis par les fées dans les autres histoires sont toujours utilisées pour la bonne cause des princesses.

⁸⁹ *Ibid.*

Conclusion

Cette recherche a comme objectif de retracer le personnage du superhéros dans le héros des contes de fées. Le premier chapitre contient une définition exhaustive des deux genres et un aperçu des caractéristiques héroïques. A la fin du premier chapitre, nous avons indiqué le héros supposé pour chaque conte de fées. Ces héros forment la base pour le développement du deuxième chapitre, il s'agit des princesses Finette, le chat botté, le petit Poucet, les frères dans *La Barbe bleue* et les princes dans les autres contes (*Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Les Fées* et *Peau d'Âne*). A l'aide de la définition du héros dans le premier chapitre, les héros des contes de fées ont été testés selon leurs valeurs primordiales : l'abnégation et la bonté.

Les héros dans *Le Petit Poucet* et *Le Maître chat* s'accordaient clairement à la première réquisition, l'abnégation. La vie de ces deux petits héros est consacrée au bonheur de leur famille ou de leur maître. Quoiqu'ils aient plusieurs vices (la tricherie, l'intimidation et le vol), ces personnages sont sans doute les seuls héros de leurs histoires. Ceci est également le cas des princesses dans les contes de L'Héritier et d'Aulnoy. Bien qu'elles soient parfois assez cruelles, elles ne le sont jamais sans raison. Finette Cendron décapite une ogresse et Finette de L'Héritier arrive à tuer le prince par la ruse.

Toutefois les princes sont rapidement exposés puisqu'ils n'opèrent que par intérêt personnel. En plus, ils entreprennent peu pour sauver les jeunes filles de leur destin défavorable. Les princes ne font aucune preuve d'abnégation ce qui les disqualifie immédiatement comme héros. Vu qu'ils ne sont pas des candidats adéquats, la recherche pour le héros continue. Dans le quatrième chapitre, la quête pour un héros alternatif pour *Cendrillon*, *Les Fées*, *Peau d'Âne* et *La Belle au bois dormant* a commencé. Premièrement les protagonistes ont été évalués selon leur bonté et leur abnégation. Nous avons constaté que les filles n'entreprennent rien pour quitter leur situation néfaste. Ces (futures) princesses sont inertes et passives et l'absence de dévouement dans leur comportement laisse à désirer.

Dans le quatrième chapitre nous avons considéré l'héroïsme des filles protagonistes grâce à une recherche de Christine A. Jones qui se consacre à leur compétence linguistique. A l'aide de l'exemple de *Cendrillon*, nous avons examiné l'éloquence des autres jeunes femmes. Il est clair qu'elles se servent conséquemment de cette compétence linguistique. Contrairement à nos croyances Jones ne remarque pas d'influence de l'intervention des fées dans le bien parler des filles. Ainsi le rôle joué par la fée devient important.

La fée aux pouvoirs naturels n'opère que pour le bonheur des autres. Son choix est incontestable puisque la fée récompense les bonnes et gentilles filles. Néanmoins il y a quelques exceptions.

L'Héritier présente une fée sans compassion pour les sœurs stupides de Finette qu'elle condamne pratiquement à mort. D'ailleurs Finette Cendron doit faire un gâteau, faire la toilette de la fée et offrir des animaux pour contenter sa marraine.

Le troisième chapitre élabore trois aspects des superhéros dans les comics. Dans une première partie la nature et l'identité du superhéros fonctionnaient comme la base du chapitre. Nous avons également recherché la présence de dévouement de ces personnages. Vu que la plupart des superhéros risquent leur vie pour un meilleur monde sans malice, il semble clair que le désintéressement est la caractéristique par excellence des superhéros. Dans la deuxième partie nous avons examiné la représentation et la présence du superhéros dans son monde. La dernière partie est un rapport des dualités dans les comics. Nous avons constaté que les dichotomies ajoutent des nuances dans ce monde particulier ce qui nuit à la bonté des superhéros.

Vu que dans le quatrième chapitre le rôle important de la femme dans les contes de fées est prouvé par la présence de la compétence linguistique des jeunes princesses et l'omnipotence des fées, il semble approprié d'examiner la position de la femme dans les comics. Il y a un tas de superhéroïnes mais leur représentation est plutôt particulière. D'évidence la féminité de leur corps est accentuée par une grosse poitrine et un costume minuscule (annexe 2). Par ailleurs la musculature surdéveloppée et l'agression de ces femmes démontre leur masculinité. Comme Eve, elle est créée selon l'image de l'homme. Son physique est ce que l'homme désire, ses réactions reflètent son caractère masculin, or dans la présence d'un homme attractif elle cède immédiatement.

Dans le dernier chapitre nous avons utilisé une définition de Richard Reynolds qui contient sept traits qui caractérisent le profil du superhéros. Nous avons testé les héros des contes de fées selon ces caractéristiques. Nous avons regroupé ces héros en trois catégories : le héros douteux (*Le Chat botté* et *Le Petit Poucet*), les princesses-héroïnes (Finette et Finette Cendron) et les princesses accompagnées d'une fée (*Peau d'Âne*, *Les Fées*, *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*). Or nous avons constaté qu'il n'y a qu'une catégorie qui correspond à toutes les remarques de Reynolds. Les caractéristiques établies sont les suivantes : les parents perdus, la déité dans le superhéros, la justice, le normal et le surnaturel, l'identité secrète, la politique des pouvoirs surnaturels et les sciences en tant que magie. Quelques caractéristiques coïncident et ne seront pas élaborées individuellement. Dans le développement du dernier chapitre nous avons découvert que le rôle des superhéros ressemble beaucoup à celui des fées.

Premièrement le statut divin des superhéros est également applicable aux fées. Les fées demandent des sacrifices, punissent les filles moins vertueuses et décident de ce qui est digne d'être sauvé. Le caractère divin des superhéros et des fées provient probablement de leur prodigieux pouvoir qui effraie les personnages ordinaires. Ce trait divin est relatif à la confrontation du surnaturel à l'ordinaire. Le peuple est ébloui par la présence de l'extraordinaire ce qui annihile toute

forme de résistance. Endoctriné par la peur du surnaturel, la malice est facilement désarmée. Le surnaturel n'est jamais remis en question.

Deuxièmement les fées et les superhéros se manifestent comme les exécuteurs de la justice. Ils semblent responsables pour la punition de la malice et la récompense de la bonté. Ceci implique également la politique des pouvoirs surnaturels. Les superhéros et les fées pourraient régner sur le monde entier s'ils voulaient, or leur bon sens les en empêche. Les faveurs permises par les fées sont également limitées. Ainsi Cendrillon doit rentrer avant minuit et la fille cadette dans *Les Fées* doit faire sa propre fortune. La fée semble utiliser ses pouvoirs pour apprendre quelques valeurs aux princesses.

Troisièmement les parents perdus se trouvent dans les deux genres quoique nous ayons remarqué que les superhéros et les fées semblent les remplacer. Le superhéros opère souvent comme le père et le protecteur du peuple. Il protège les citoyens contre les dangers du monde. En ce qui concerne les fées, elles apparaissent souvent aux enfants orphelins ou aux enfants maltraités. Ainsi l'intervention des fées est une compensation pour le comportement décevant des parents. Il y a plusieurs exemples dans les contes: Finette Cendron est abandonnée par sa mère, la fille cadette dans *Les Fées* est harcelée par sa mère et sa sœur, Peau d'Âne doit se marier avec son père ou quand la princesse dans *La Belle au bois dormant* est enchantée, son père est présent mais n'entreprend rien.

Finalement l'identité secrète des superhéros se voit dans leur déguisement qui est d'une importance capitale. Le masque qui cache l'identité de l'alter-égo est nécessaire puisque la plupart des superhéros est recherchée par la police. En ce qui concerne l'identité secrète des fées, il s'agit surtout de leur provenance. Aucun conte n'explique l'origine magique des fées et elles apparaissent parfois déguisées. Ainsi elles peuvent objectivement évaluer la bonté et la malice des personnages. Dû à leur origine inconnue, les pouvoirs des fées et des superhéros sont peu contestables. Ceci réfère également à la dernière caractéristique selon Reynolds, les sciences en tant que magie. Parfois la nature des pouvoirs des superhéros est expliquée selon une théorie scientifique. Cependant le lecteur accepte cette version et n'essaie pas de la vérifier, exactement comme il ne vérifie pas d'où vient la magie.

En guise de conclusion nous constatons que les sept caractéristiques de Richard Reynolds sont également applicables aux fées comme le prouvent plusieurs ressemblances avec les superhéros. Le superhéros paraît comme deux personnages différents. D'une part il y a le héros aux pouvoirs surnaturels. D'autre part il a besoin d'un alter-égo ordinaire pour qu'il puisse participer à la vie quotidienne. Bien que cette ambivalence ne se trouve pas dans les contes de fées, son origine peut être expliquée. La personne aux pouvoirs surnaturels du superhéros remonte clairement à l'individu de la fée, qui agit également comme juge. En outre son alias ordinaire est représenté dans le personnage principal commun. Ainsi nous constatons que la coopération entre le protagoniste et la fée est incarnée dans le personnage unique du superhéros.

Bibliographie

Marie-Catherine D'AULNOY, *Les Contes des fées. Tome troisième (1697)*, Paris, Champion Classiques, coll. Littératures, 2008.

Mikhail BAKHTIN, *The Dialogic Imagination. Four essays*, Austin, University of Texas Press, 2010.

Brian Michael BENDIS e.a., *Elektra Vol 2 #1*, New York, Marvel Comics, 2001.

Susan BORDO, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body* (1993), Berkeley, University of California Press, 2004.

Jeffrey A. BROWN, « Comic Book Masculinity and the New Black Superhero », dans *African American Review*, 1, 1999, p. 25-42.

Susan BROWNMILLER, *Against Our Will : Men, Women, and Rape*, Londres, Secker & Warburg, 1975.

Scott BUKATMAN, « A Song of the Urban Superhero (2003) », dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 170-198.

Neil COHN, « Comics, linguistics, and visual language : The past and future of a field », dans *Linguistics and the Study of Comics*, dir. par Frank Bramlett, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my literary life and opinions* (1817), Princeton, Princeton University Press, 1984.

Valerie D'ORAZIO e.a., *X-Men Origins: Emma Frost Vol. 1 #1*, New York, Marvel Comics, 2010.

Xavier DARCOS, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette Livre, 1992.

Anne DEFRANCE, *Les Contes de fées et les nouvelles de Madame d'Aulnoy (1690-1698). L'imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz, 1998.

Jacques DENDIEN, Le Trésor de la Langue Française informatisé, <atilf.atilf.fr/tlf.htm> (consulté le 15 juillet 2015).

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Emile Littré, 1877.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Firmin Didot Frères, 1835.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, J.B. Coignard, 1694.

Umberto ECO, *De Superman au Surhomme*, Paris, Hachette Livre, 1993.

- Umberto ECO, « The myth of Superman », dans *Diacritics* (New York), Vol. 2, no. 1, 1972, p. 14-22.
- Mithra C. EMAD, « Reading Wonder Woman's Body : Mythologies of Gender and Nation », dans *The Journal of Popular Culture* (New Jersey, Hoboken), Vol. 39, no. 6, 2006, p. 954-984.
- Meredith FINCH e.a., *Wonder Woman Vol. 4*, New York, DC Comics, 2014.
- Antoine FURETIERE, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots français, tant vieux qui modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, Arnoult et Reinier Leers, 1690.
- Devin GRAYSON e.a., *Black Widow: Uninvited*, New York, Marvel Comics, 1999.
- Robin HOWELLS, « Pleasure Principles : Tales, Infantile Naming, and Voltaire », dans *The Modern Language Review*, 2, avril 1997, p. 295-307.
- Christine A. JONES, « Thoughts on "Heroinism" in French Fairy Tales », dans *Marvels & Tales*, 1, 2013, p. 15-33.
- Joe KEATINGE e.a., *DC Universe Presents: Starfire. Vol. 1 #18*, New York, DC Comics, 2013.
- Geoff KLOCK, « The Revisionary Superhero Narrative (2006) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 116-135.
- Tatiana KORNEEVA, « Rival Sisters and Vengeance Motifs in the contes de fées of d'Aulnoy, Lhéritier and Perrault », dans *MLN*, 4, septembre 2012, p. 732-753.
- Marie-Jeanne L'HERITIER DE VILLANDON, « L'Adroite Princesse ou Les Aventures de Finette » dans Charles Perrault, *Les Contes des fées*, Paris, Librairie pittoresque de la jeunesse, 1847.
- Frank MILLER, Klaus JANSON et Lynn VARLEY, *The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics, 1986.
- Scott MCCLLOUD, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton, Tundra Publishing, 1993.
- Walter ONG, « The Comics and the Super State (1945) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 34-45.
- Greg PAK e.a., *X-Men: Phoenix Endsong Vol. 1 #1*, New York, Marvel Comics, 2005.
- Charles PERRAULT, *Contes* (1696), Paris, Librairie Générale Française, Les Classiques de Poche, 2006.
- Charles PERRAULT, *Les Contes des fées*, Paris, Librairie pittoresque de la jeunesse, 1847.
- Vladimir PROPP, *Morphologie du conte* (1928), Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1965.
- Joe QUESADA e.a., *Tigra Vol. 1 #4*, New York, Marvel Comics, 2002.

Brian REED e.a., *Ms. Marvel Vol. 2 #1*, New York, Marvel Comics, 2006.

Richard REYNOLDS, « Masked Heroes (1994) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 99-115.

Paul ROBERT, *Le Petit Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey*, Paris, Le Robert, 2012.

Lillian ROBINSON, *Wonder Women : Feminisms and Superheroes*, New York, Routledge, 2004.

Roger B. ROLLIN, « Beowulf to Batman : The Epic Hero and Pop Culture », dans *College English*, 5, février 1970, p. 431-449.

Joe SHUSTER et Jerry SIEGEL, *Action Comics n°1*, New York, DC Comics, juin 1938.

Dan SLOTT e.a., *She-Hulk Vol. 2 # 1*, New York, Marvel Comics, 2005.

Gloria STEINEM, « Wonder Woman (1972) » dans *The Superhero Reader*, dir. par Charles Hatfield, Jeet Heer et Kent Worcester, Jackson, University Press of Mississippi, 2013, p. 203-210.

Matthew STURGES e.a., *Power Girl Vol. 2 #27*, New York, DC Comics, 2011.

Hans-Jörg UTHER, *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 2004.

Jen VAN METER e.a., *Amazing Spider-Man Presents: Black Cat Vol. 1 #1*, Marvel Comics, 2010.

Fredric WERTHAM, *Seduction of the Innocent*, New York, Rineheart & Company, 1954.

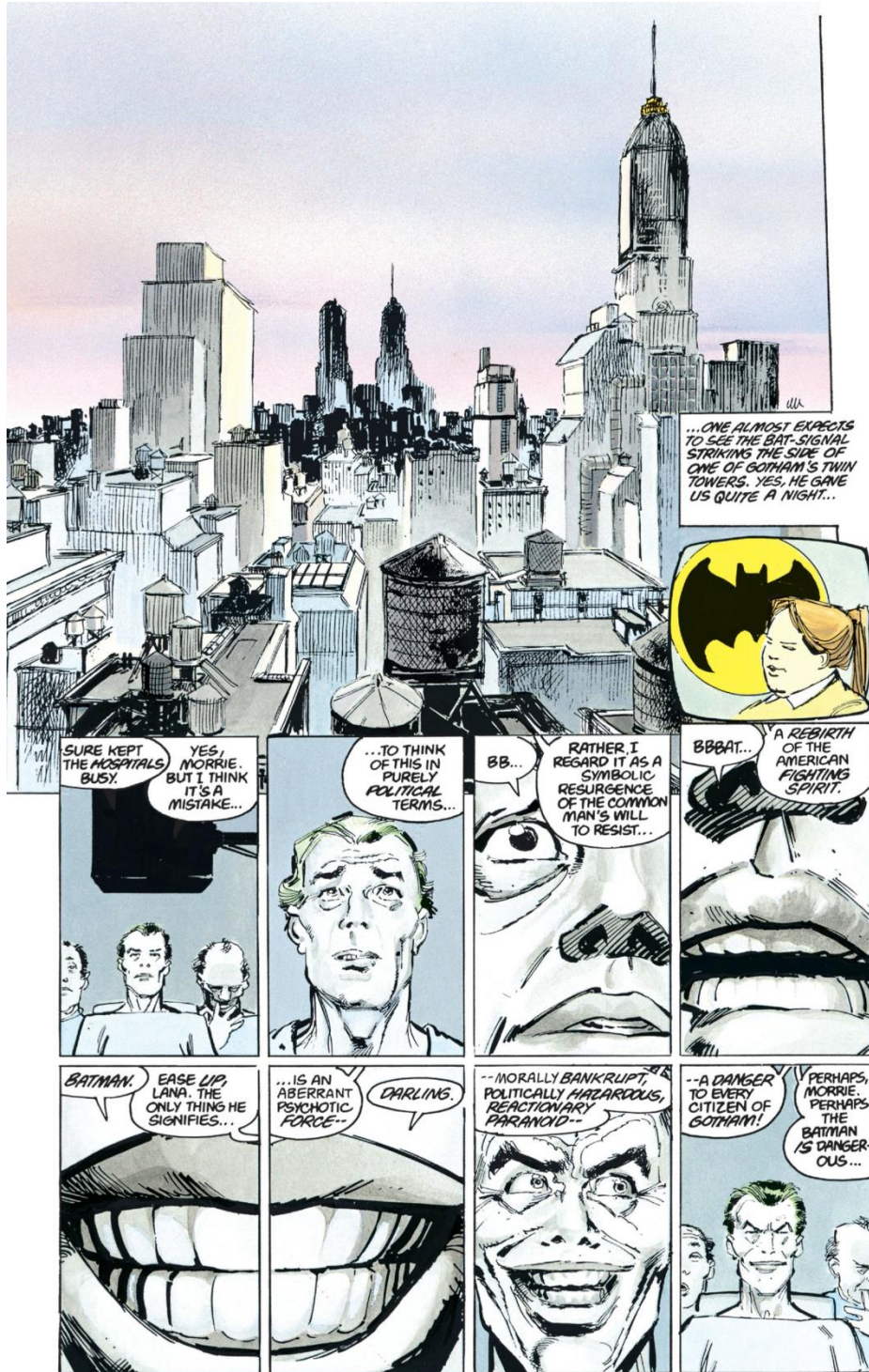
Christopher YOST e.a., *X-Men: Worlds apart #1*, New York, Marvel Comics, 2008.

Jack ZIPES, « A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations », dans *The Lion and the Unicorn*, 1983-1984, p. 78-109.

Appendice 1

Frank MILLER, Klaus JANSON et Lynn VARLEY, *The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics, 1986, p.

41-42



... BUT HE'S HARDLY AS DANGEROUS AS HIS ENEMIES, IS HE? TAKE HARVEY DENT, JUST TO PICK A NAME...

THAT'S CUTE, LANA, BUT HARDLY APPROPRIATE. AND HARDLY FAIR TO AS TROUBLED A SOUL AS HARVEY DENT'S.

HE CERTAINLY IS TROUBLE FOR HIS VICTIMS.

WAS, LANA. WAS. IF HARVEY DENT IS RETURNING TO CRIME -- AND PLEASE NOTE THAT I SAID IF -- IT GOES WITHOUT SAYING THAT HE'S NOT IN CONTROL OF HIMSELF.



AND BATMAN IS?

CERTAINLY. HE KNOWS EXACTLY WHAT HE'S DOING. HIS KIND OF SOCIAL FASCIST ALWAYS DOES.

THEN WHY DO YOU CALL HIM PSYCHOTIC? BECAUSE YOU LIKE TO USE THAT WORD FOR ANY MOTIVE THAT'S TOO BIG FOR YOUR LITTLE MIND? BECAUSE HE FIGHTS CRIME INSTEAD OF PERPETRATING IT?

YOU DON'T CALL EXCESSIVE FORCE A CRIME? HOW ABOUT ASSAULT, FAT LADY? OR BREAKING AND ENTERING? HUH? TRY RECKLESS EN

DING

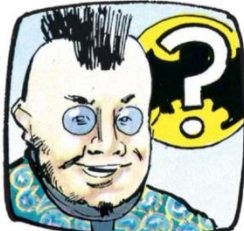


SORRY, MORRIE, BUT WE'RE OUT OF TIME -- THOUGH I'M SURE THIS DEBATE IS FAR FROM OVER FOR THOSE OF YOU WHO CAME IN LATE, TODAY'S POINT VERSUS POINT...

... WAS CONCERNED WITH LAST NIGHT'S ATTACK ON DOZENS OF INDIVIDUALS WHO MAY HAVE BEEN CRIMINALS BY A PARTY OR PARTIES WHO MAY HAVE BEEN THE BATMAN.

ALSO OF CONCERN IS THIS MORNING'S ANNOUNCEMENT BY POLICE MEDIA RELATIONS DIRECTOR LOUIS GALLAGHER THAT A DEFACE DOLLAR COIN, WAS FOUND ON ONE OF THE SUSPECTS...

... IN LAST NIGHT'S PAYROLL ROBBERY. THOSE WHO REMEMBER THE CRIMES OF HARVEY DENT WILL RECOGNIZE THIS AS HIS TRADEMARK.



POLICE COMMISSIONER GORDON HAS REFUSED TO CONFIRM THAT HE HAS ISSUED AN ARREST ORDER...

SCREW THE PRESS!



STILL HOT ON THE HEELS OF BATMAN'S APPARENT RETURN...

NO MORE LEAKS, GALLAGHER--OR I'LL HAVE YOUR HEAD ON A STICK!



SON OF A...

... THIS DOES GIVE ONE A SENSE OF DEJA VU...



TURN THAT GOD DAMNED THING OFF, MERKEL.

A SAD, STRANGE CRIMINAL WAS HARVEY DENT

COMMISSIONER, IF YOU PLEASE...

Appendice 2

Frank MILLER, Klaus JANSON et Lynn VARLEY, *The Dark Knight Returns*, New York, DC Comics, 1986, p. 142.



Appendice 3

Les sources des images aux pages suivantes de gauche à droite :

Meredith Finch e.a, *Wonder Woman Vol. 4*, New York, DC Comics, 2014.

Christopher Yost e.a., *X-Men: Worlds apart #1*, New York, Marvel Comics, 2008.

Brian Reed e.a., *Ms. Marvel Vol. 2 #1*, New York, Marvel Comics, 2006.

Devin Grayson et J. G. Jones, *Black Widow: Uninvited*, New York, Marvel Comics, 1999.

Greg Pak e.a., *X-Men: Phoenix Endsong Vol. 1 #1*, New York, Marvel Comics, 2005.

Dan Slott e.a., *She-Hulk Vol. 2 # 1*, New York, Marvel Comics, 2005.

Joe Keatinge e.a., *DC Universe Presents: Starfire. Vol. 1 #18*, New York, DC Comics, 2013.

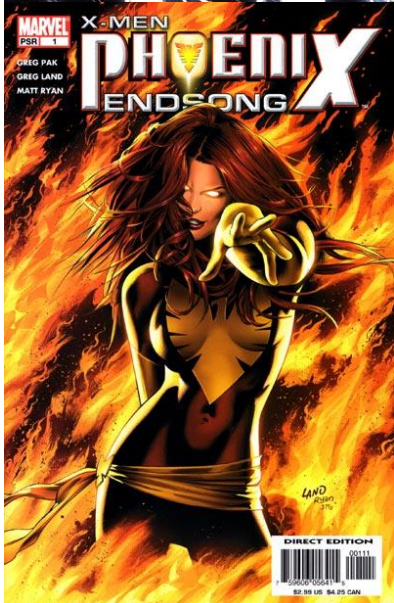
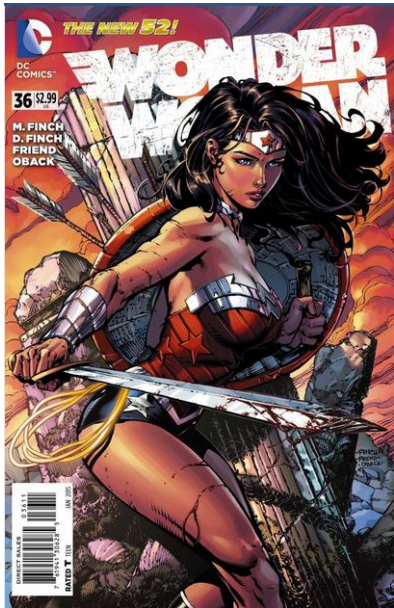
Brian Michael Bendis e.a., *Elektra Vol 2 #1*, New York, Marvel Comics, 2001.

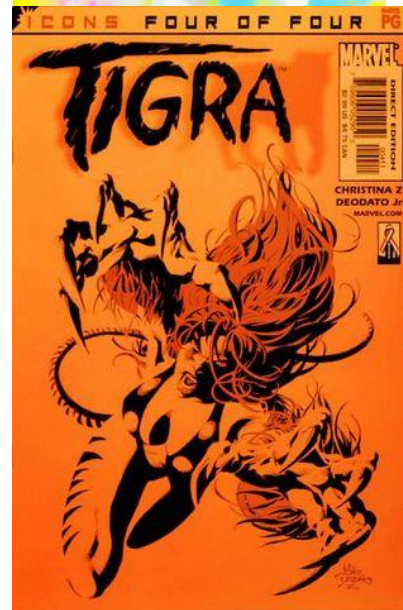
Valerie D’Orazio e.a., *X-Men Origins: Emma Frost Vol. 1 #1*, New York, Marvel Comics, 2010.

Matthew Sturges e.a., *Power Girl Vol. 2 #27*, New York, DC Comics, 2011.

Jen Van Meter e.a., *Amazing Spider-Man Presents: Black Cat Vol. 1 #1*, Marvel Comics, 2010.

Joe Quesada e.a., *Tigra Vol. 1 #4*, New York, Marvel Comics, 2002.





Table

<i>Liste d'abréviations</i>	<i>iii</i>
<i>Introduction</i>	<i>5</i>
<i>Chapitre 1</i> <i>Les genres</i>	<i>10</i>
1.1 Les définitions.....	10
1.2 Le cadre	11
1.3 Similarités.....	12
1.4 Le héros.....	15
<i>Chapitre 2</i> <i>La bonté du héros</i>	<i>18</i>
2.1 L'Adroite Princesse et Finette Cendron.....	19
2.2 Les princes-héros	21
2.3 Le Petit Poucet et Le Maître chat.....	23
2.4 La Barbe bleue.....	26
2.5 Le Petit Chaperon rouge.....	26
<i>Chapitre 3</i> <i>Le héros dans les comics</i>	<i>29</i>
3.1 Le profil du superhéros	29
3.2 Le monde des superhéros	33
3.3 Les dichotomies des superhéros	34

<i>Chapitre 4</i>	<i>Le héros alternatif.....</i>	<i>38</i>
4.1	L'héroïne et le rôle des femmes	38
4.2	L'aide	49
4.3	Le rôle des parents	50
<i>Chapitre 5</i>	<i>Le héros définitif.....</i>	<i>53</i>
5.1	Les parents perdus	54
5.2	La déité dans le superhéros	54
5.3	La justice	55
5.4	Le normal et le surnaturel	56
5.5	L'identité secrète.....	57
5.6	La politique des pouvoirs surnaturels	57
5.7	Les sciences en tant que magie	58
<i>Conclusion.....</i>		<i>59</i>
<i>Bibliographie.....</i>		<i>62</i>
<i>Appendice 1</i>		<i>65</i>
<i>Appendice 2</i>		<i>67</i>
<i>Appendice 3</i>		<i>68</i>
<i>Table.....</i>		<i>71</i>

(24250 mots)